



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA LA SAPIENZA  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO  
DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICA E SPETTACOLO  
CICLO XXX  
Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

**MEMORIA, TRASMISSIONE E TRASGRESSIONE**  
**NELLA DANZA ODISSĪ CONTEMPORANEA**  
**Una ricerca sul campo tra biblioteche, scuole e palcoscenici**

Candidata:  
Lucrezia Margherita Valentina Ottoboni

Tutor:  
Prof. Vito Di Bernardi

Coordinatore del Dottorato:  
Prof. Emanuele Senici

Anno Accademico 2016-2017

# INDICE

<b>Ringraziamenti</b>	v
<b>Nota sulla traslitterazione</b>	vii
<b>Premessa</b>	viii
<b>INTRODUZIONE</b>	xii
- L'indagine sul campo: luoghi e istituti	xii
- Metodologia della ricerca sul campo	xiii
- L'esperienza somatica sul campo	xv
- Interviste	xvi
- Il quadro teoretico	xvii
<b>Capitolo 1. CREAZIONE</b>	1
<b>1.1 <i>Sṛṣṭi</i></b>	3
<b>1.2 La figura femminile nella mitologia indiana</b>	6
<b>1.2.1 <i>Śakti</i></b>	7
<b>1.2.2 <i>Durgā</i></b>	12
<b>1.2.3 <i>Kālī</i></b>	15
<b>1.2.4 <i>Daśamahāvidyā</i></b>	21
<b>1.3 La figura femminile nella danza in Orissa</b>	29
<b>1.3.1 <i>Devadāsī</i></b>	30
<b>1.3.2 <i>Māhāri</i></b>	34
<b>1.3.3 <i>Gotipua</i></b>	40
<b>1.4 La nascita della danza classica dell'Orissa</b>	45
<b>1.4.1 "Classical"</b>	46
<b>1.4.2 <i>Nazione e Cultura nazionale nell'India post-indipendenza</i></b>	51
<b>1.4.3 <i>Dramatis Personae</i></b>	62
- Pankaj Charan Das	65
- Kelucharan Mohapatra	66

-	Debaprasad Das	67
-	Mayadhar Raut	67
<b>Capitolo 2. MEMORIA E TRASMISSIONE</b>		69
<b>2.1</b>	<b><i>Sthiti</i></b>	70
<b>2.2</b>	<b>Memoria e trasmissione</b>	70
<b>2.2.1</b>	<b><i>Coreutica e Teatro</i></b>	72
-	<i>Nāṭya</i>	73
-	<i>Nṛtta</i>	74
-	<i>Nṛtya</i>	74
-	<i>Lāsya e Tāṇḍava</i>	75
-	<i>Rasa e Bhāva</i>	78
-	<i>Drama</i>	81
<b>2.3</b>	<b>Trattati di danza e musica Oḍissī</b>	87
-	<i>Saṅgītākaumudī</i>	90
-	<i>Abhinaya Candrikā</i>	91
-	<i>Nāṭyamanoramā</i>	92
-	<i>Saṅgītā Nārāyaṇa</i>	92
-	<i>Saṅgītā Muktāvalī</i>	93
-	<i>Abhinaya Darpaṇaprakāśa</i>	94
-	<i>Gītaprakāśa</i>	94
-	<i>Saṅgītā Kalpalātikā</i>	95
-	<i>Saṅgītārṇava Candṛkā</i>	95
<b>2.4</b>	<b>Repertorio Oḍissī</b>	96
-	<i>Maṅgalacarana</i>	98
-	<i>Baṭu</i>	99
-	<i>Pallavī</i>	100
-	<i>Abhinaya</i>	101
-	<i>Mokṣa</i>	105
<b>2.4.1</b>	<b><i>Costume e trucco scenico</i></b>	106
<b>2.4.2</b>	<b><i>Il processo compositivo</i></b>	116
<b>2.4.3</b>	<b><i>La notazione coreografica</i></b>	120

<b>2.5</b>	<b>Custodire la tradizione: guru, scuole e festival</b>	125
-	Rudrakshya Foundation	127
-	Srjan	128
-	Orissa Dance Academy	130
-	Art Vision	132
-	Guru Kelu Charan Mohapatra Odissi Research Centre	133
<b>2.6</b>	<b>Il culto <i>śākta</i> nel repertorio Oḍissī</b>	136
<b>2.6.1</b>	<b><i>Il ricorso al mito</i></b>	141
<b>2.6.2</b>	<b>Navadurgā</b>	143
-	Miti	143
-	Caratteri	146
-	Testo	147
-	Scheda tecnica	149
-	Analisi coreografica e iconografica	150
<b>Capitolo 3.</b>	<b>TRASGRESSIONE E ORDINE INVERSO</b>	163
<b>3.1</b>	<b><i>Pralaya</i></b>	165
<b>3.2</b>	<b>Corporeità e identità</b>	166
<b>3.2.1</b>	<b><i>Il corpo</i></b>	171
<b>3.2.2</b>	<b><i>Purezza e impurità</i></b>	173
<b>3.2.3</b>	<b><i>Regolare vs irregolare</i></b>	177
<b>3.2.4</b>	<b><i>La vergogna</i></b>	179
<b>3.2.5</b>	<b><i>Negoziazione dell'identità</i></b>	181
<b>3.3</b>	<b>Riscrivere la tradizione</b>	188
<b>3.3.1</b>	<b><i>Contemporaneità e Oḍissī</i></b>	190
<b>3.3.2</b>	<b><i>Manuali moderni e riviste sulla danza</i></b>	193
-	<i>Bhāratīya Nṛtyakalā</i>	193
-	<i>Oḍissī Nṛtya</i>	194
-	<i>Mudrā Biniyoga Prakriyā</i>	194
-	<i>The Odissi Dance Path Finder</i>	195
-	<i>Aṅgarāg</i>	196
-	<i>Nartanam</i>	196

-	<i>Kala Vikash Kendra Journal</i>	196
-	<i>Narthaki</i>	197
-	<i>Sruti</i>	197
<b>3.3.3</b>	<b><i>Guru vs insegnante</i></b>	198
<b>3.3.4</b>	<b><i>Palco e pubblico</i></b>	200
<b>3.3.5</b>	<b><i>Creatività transculturale e transmediale</i></b>	206
<b>3.4</b>	<b>Popolarizzazione</b>	208
<b>3.4.1</b>	<b><i>Il caso “Shape of You”</i></b>	209
<b>3.4.2</b>	<b><i>Reazioni e critiche al video</i></b>	214
	<b>CONCLUSIONI</b>	227
	<b>APPENDICE</b>	232
	<b>Raccolta di testi oṛiyā</b>	232
-	<i>Bhāratīya Nṛtyakalā</i>	235
-	<i>Oḍiśī Nṛtya</i>	242
-	<i>Pallavī</i>	248
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	254
	<b>Fonti primarie</b>	254
	<b>Fonti secondarie</b>	256
	Dizionari e grammatiche	267
	<b>FILMOGRAFIA</b>	268
	<b>SITOGRAFIA</b>	268
	<b>FONTI DELLE IMMAGINI PRESENTI NEL TESTO</b>	272

## Ringraziamenti

Il primo doveroso ringraziamento va a mia Mamma, la più grande sostenitrice dei miei studi, senza la quale non avrei potuto compiere il mio percorso evolutivo in questa vita, il cui sostegno è stato preziosissimo e indispensabile in ogni scelta compiuta finora.

Desidero ringraziare tre docenti che hanno significato molto nel mio percorso accademico: il mio Tutor, il professore Vito Di Bernardi, per avermi dato la possibilità di svolgere il Dottorato sotto la sua preziosa guida e per avermi incoraggiata e supportata durante i lunghi viaggi di ricerca sul campo; il professor Gianni Pellegrini per il supporto linguistico e per la generosità del suo insegnamento; la professoressa Alessandra Consolaro per la grande disponibilità e per avermi sensibilizzato alle questioni di genere.

Sono profondamente grata al mio guru Lingaraj Pradhan e a sua moglie Sanjukta Dutta Pradhan, che costituiscono quella che amo chiamare “la mia famiglia indiana”. I loro insegnamenti di danza e di vita sono nutrimento fisico, intellettuale e spirituale per me.

Numerose altre figure indiane sono state di grandissimo supporto e incoraggiamento al mio lavoro grazie alla loro disponibilità e generosità: guru Bichitrananda Swain con il suo genio creativo; tutta la Rudrakshya Foundation e i suoi membri, un *gurukul* nel quale ho costruito le mie fondamenta di danza Odissī; Shyamhari Chakra *bhāī*, per avermi aperto le porte della sua grande collezione privata di libri e riviste sull’Odissī; guru Rahul Acharya che ha condiviso con me la sua imponente cultura; *gurumā* Ileana Citaristi per tutto il tempo che mi ha dedicato e per avermi rivelato molti aspetti inediti della danza; guru Arun Pradhan per le traduzioni dall’orīyā all’inglese; *gurumā* Sujata Mohapatra la cui devozione traspare da ogni fibra del suo essere; guru Ratikant Mohapatra che con grande gentilezza è stato disponibile a raccontarmi i suoi ricordi d’infanzia del padre e mi ha lasciata assistere alle lezioni presso l’istituto Srjan; *gurumā* Kumkum Mohanty che mi ha aperto le porte della sua casa e raccontato l’evoluzione della danza che lei stessa ha testimoniato dagli anni ’50

ad oggi; *gurumā* Aruna Mohanty che mi ha introdotta a una lettura femminista oṛiyā e all'importanza della poetica e della semiotica delle creazioni Oḍissī; *paṇḍit* Nityananda Misra per la sua guida all'interno della letteratura sanscrita e del vaiṣṇavismo in Orissa; guru Bijay Kumar Jena per l'introduzione alla musica Oḍissī; *gurumā* Sharmila Biswas per la sua prospettiva transculturale e *gurumā* Aloka Kanungo, per avermi fatta riflettere sulle differenze tra l'Orissa e gli altri stati indiani. Si ringrazia inoltre l'istituto di ricerca GKMORC di Bhubaneswar e il personale addetto all'archivio per avermi assistita durante la consultazione del materiale audio-visivo in lingua oṛiyā e la Theosophic Society di Adyar per avermi dato libero accesso al campus e alla biblioteca.

Oltre ai guru e agli studiosi sopra menzionati un'altra grande fonte d'ispirazione e sostegno sono state le mie compagne danzatrici dei viaggi di ricerca sul campo, con le quali ho condiviso le gioie e i dolori della ricerca e della pratica: Francesca Rosso, Regina Wu, Anandini Dasi, Anouk Tran Thanh e il danzatore Sam Goraya. Dal confronto con ciascuno di loro, proveniente da un percorso di studi e da insegnamenti Oḍissī diversi dai miei, è scaturita una grande creatività che ha ispirato alcune riflessioni proposte in questa tesi. A loro va tutta la mia gratitudine e il mio affetto.

Vorrei infine ringraziare tutti coloro che mi sono stati vicino e che hanno contribuito in modo determinante a rendere possibile questo lavoro nel corso dei tre anni di Dottorato: Francesca Beatrice Vista e Rafaele Morellato-Lampis per avermi accolta, sfamata e ospitata nella loro casa ad ogni evenienza; Giorgio Matta per il suo amore sincero, concreto e incoraggiante; Maya Swati Devi per i preziosi insegnamenti; Erika Caranti per l'introduzione alla musica indiana e i compagni di studi Andrea Scappa e Andrea Vecchia per il supporto emotivo e logistico.

## Nota sulla traslitterazione

Il sistema di traslitterazione dei termini sanscriti, hindī e oriya impiegato nel testo è concorde con il sistema ufficiale I.A.S.T. (International Alphabet of Sanskrit Transliteration) adottato per la scrittura *nāgarī* a partire dal X Congresso degli Orientalisti del 1894.

La traslitterazione dall'alfabeto *nāgarī* all'italiano adottato nella seguente trattazione di tutti i toponimi (nomi di città, regioni e stati, es. Bhubaneswar) e dei nomi propri di persona (es. Kelucharan Mohapatra) è quello inglese comunemente diffuso, ovvero senza l'uso di diacritici.

In riferimento ai titoli di opere (es. *Nāṭyaśāstra*), ai nomi delle lingue (es. *hindī*) e ai vocaboli hindī (es. *devadāsī*) e oriya (es. *māhāri*) si è adottato il sistema di trascrizione usato nei dizionari di McGregor<sup>1</sup> e di Tripathy,<sup>2</sup> nei quali si fa uso dei diacritici e la *a* breve, quand'essa rimanga “muta”, non viene traslitterata né in finale di parola né all'interno di essa.

Poiché in questa trattazione si fa uso di vocaboli oriya, hindī e sanscriti, è necessario precisare che si è adottata la traslitterazione dal sanscrito in tutti i contesti in cui si fa preciso riferimento a fonti sanscrite e per alcune parole sanscrite molto comuni (es. *maṅgalacarana*), anche quando compaiono in un contesto oriya. Anche i nomi propri di divinità (es. Gaṇeśa) e di personaggi mitologici (es. Maḥiṣāsura) sono stati mantenuti nella loro forma sanscrita comprensiva di *a* breve.

Il termine “guru” è stato scritto in tondo e non in corsivo poiché è ormai entrato a far parte dell'uso comune dalla nostra lingua.

Il termine “hindū” è stato scritto in tondo e non in corsivo, sebbene si sia in presenza di segni diacritici, per facilitare la lettura.

---

<sup>1</sup> McGregor, R.S., *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford University Press, New Delhi 1993.

<sup>2</sup> Tripathy, B.K., *Oxford Compact English-English-Oriya Dictionary*, Oxford University Press, New Delhi 2010.

## Premessa

Questa tesi è il frutto di una ricerca che affonda le sue radici nel 2008, quando ebbi il mio primo impatto con la danza Oḍissī al termine del corso di Lingua e Letteratura Sanscrita che frequentavo presso l'Università degli Studi di Torino. Il professor Alberto Pelissero aveva in quell'occasione invitato la danzatrice italiana di danza Oḍissī, Dafne Rusam Carli, per mostrare a noi studenti uno degli otto stili di danza classica indiana e fare alcune riflessioni sul lessico sanscrito utilizzato oggi nella danza. Al termine dello stesso anno, mi recai in India per svolgere il mio primo tirocinio universitario alla Landour Language School di Mussoorie, tuttavia lì non fu possibile soddisfare il mio grande desiderio di intraprendere lo studio di quella particolare danza, in quanto in quella zona himalayana non c'era nessun insegnante di Oḍissī e gli stessi locali ammettevano di non aver mai visto questa danza indiana dal vivo. Al contrario, era disponibile in loco un'insegnante di Bharatanāṭyam, danza lì riconosciuta come la più famosa e rappresentativa tra le danze classiche dell'India. Nel corso dello stesso viaggio, spostandomi da Dehradun a Varanasi, da Varanasi a Bodhgaya, da Bodhgaya a Jaypur e da Jaypur a Delhi, mi resi conto della difficoltà di trovare una scuola di danza Oḍissī in quelle grandi città (con l'eccezione di Delhi) con tradizioni artistiche eterogenee e compresi che per entrare in contatto diretto con questa danza dovevo recarmi nello stato che l'aveva originata: l'Orissa. Quando nel 2011 mi recai nuovamente in India per svolgere il mio secondo tirocinio universitario scelsi di dedicarmi totalmente allo studio teorico e pratico dell'Oḍissī per un periodo di tre mesi presso la Rudrakshya Foundation di Bhubaneswar, che proseguì l'anno successivo nella stessa istituzione, culminando nella stesura della mia tesi specialistica sui due templi tantrici delle sessantaquattro *yoginī* in Orissa e sulla loro iconografia, discussa il 21 marzo 2013 all'Università degli Studi di Torino. Durante la stesura della tesi specialistica, germogliò il mio interesse per lo studio delle problematiche letterarie e metodiche da un punto di vista sociale ed etnografico. La mia curiosità si rivolse su vari fronti, quello prettamente storico della ricostruzione della danza Oḍissī nell'India nazionalista e quello della relazione problematica tra la figura delle *devadāsī* e la danza

Oḍissī contemporanea, che a sua volta apriva la complessa questione dell'identità di genere in Orissa. Il presente studio prende in esame ciascuna di queste problematiche e le sviluppa, concentrandosi sui temi più propriamente connessi alla memoria e alla trasmissione, alla corporeità e all'identità, attraverso il prezioso ausilio dell'esperienza somatica. La mia ricerca universitaria in quest'ambito implica una lunga immersione in queste pratiche indiane e diversi confronti con gli artisti di danza e musica Oḍissī, al fine di comprendere meglio le decostruzioni e le ricostruzioni dei movimenti codificati che sono all'origine delle loro composizioni personali. Il mio interesse si rivolge agli artisti oṛiyā che inventano, in India e sulle scene straniere, una nuova forma di creatività transculturale, servendosi di fonti non solo letterarie ma anche popolari e di movimenti nuovi, per infrangere le interdizioni proprie alle rappresentazioni patriarcali indiane sul femminile.

Questa ricerca transdisciplinare mi ha permesso di sperimentare me stessa nei diversi livelli che costituiscono la complessa unità di ciascun essere umano. Le sensazioni della corporeità legate al dinamismo corporeo della danza, fanno sì che la persona possa sentirsi come corpo e quindi come soggettività. Il corpo diviene il campo dell'esperienza, penetrando così nel campo della coscienza. Le sensazioni del proprio corpo permettono all'essere umano l'esperienza vissuta del suo *io* somatico, non distinto dall'*io* personale ma intrinsecamente unito ad esso.<sup>3</sup> Il carattere globale e unitario del corpo connette in maniera immediata tutti gli esseri umani, abbattendo le barriere linguistiche, culturali e di genere. A partire dal nostro venire alla luce, la conoscenza è prima di tutto un'esperienza del corpo o, come scrive Michel Henry, della carne: “questa non ci lascia mai, aderisce alla nostra pelle in forma di mille impressioni di dolore e di piacere che ci colpiscono continuamente, per cui ognuno di noi sa molto bene, in forza di un sapere assoluto e ininterrotto, che cosa sia la sua carne”.<sup>4</sup>

Attraverso le parole Jean-Luc Marion scopriamo questa nuova dottrina del corpo nella sua materia di carne, che orienta tutto il nostro esperire di esseri umani e lo lega indissolubilmente alla percezione sensoriale:

Solo il mio corpo, poiché si espone fisicamente alle cose, non resta inerte come loro, ma le sente. Le sente perché questo corpo, e lui solo fra tutti i

---

<sup>3</sup> Cfr. Malo, A., *Antropologia dell'affettività*, Armando Editore, Roma 1999, p. 205 e Wojtyła, K., *Persona e atto*, Bompiani, Milano 2001, p. 261.

<sup>4</sup> Henry, M., *Incarnazione. Una filosofia della carne*, Società Editrice Internazionale, Torino 2001, p. 5.

corpi, ha lo statuto di carne. In quanto carne, sente ciò che non è e quindi, solo a questa condizione, la forza, lo slancio, in breve, la presenza può colpirlo.<sup>5</sup>

L'esperienza somatica condivisa sul campo con danzatori e danzatrici nelle scuole di danza è stata enorme fonte d'ispirazione per gli argomenti affrontati in questa tesi e mi ha permesso una comprensione più profonda di quell'insieme considerato unitario in India: corpo – mente – coscienza superiore, una visione che trascende il dualismo cartesiano che separa corpo e mente. D'altro canto, il punto di vista di chi danza dona un valore aggiunto perché la condivisione corporea della danza fornisce al soggetto un'esperienza partecipativa di empatia corporea profonda durante la visione di uno spettacolo di danza. Ciò avviene perché la spettatrice-danzatrice sviluppa istintivamente un'empatia cinestetica poiché: "Dancers, more than those who do not dance, strongly sense what other persons' bodily movements feel like".<sup>6</sup> Questo sentire cinestetico ci avvicina spontaneamente alla corporeità in movimento di colui che danza, impedendoci di restare indifferenti all'azione.

Infine, per concludere l'argomento del coinvolgimento non solo intellettuale ma anche somatico e performativo di chi scrive, si riportano le parole dell'eminente indologo Mario Piantelli:

sopravvive tutt'ora, in una parte del discorso metodologico di queste discipline il preconcetto del necessario distacco dall'oggetto di volta in volta preso in esame, sia ai fini di una pretesa obiettività "scientifica", retaggio d'ingenuità visioni tardo-ottocentesche, che ad evitare il pericolo di una "conversione", stravolgitrice d'un auspicabile approccio critico all'oggetto in questione. Tale distacco dall'oggetto è spesso accompagnato da un segreto o conclamato senso di superiorità nei suoi confronti, giacché l'indagatore si sente possessore di un retaggio culturale incomparabilmente più evoluto di quello reperibile in esso. La considerazione asettica e quasi ostile del dato, prendendone le distanze con tutta la sufficienza del depositario d'una Weltanschauung superiore, finisce con l'inibire ogni amore per esso, interponendo tra lo studioso e il suo campo di ricerca un filtro deformante, la cui presenza, spesso neppure più avvertita, risulta esiziale alla

---

<sup>5</sup> Marion, J., *Il fenomeno erotico*, Cantagalli, Siena 2007, p. 146.

<sup>6</sup> Foster, S.L., *Dancing Bodies* in Desmond, J. C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, Durham 1997, p. 240.

comprensione vera e profonda di quest'ultimo. Solo una vana *curiositas*, al di là degli imperativi del mondo accademico cui si trova ad appartenere, finisce per sostenere l'indagatore nella sua fatica; la sfida del diverso, del nuovo (nuovo per noi, si capisce), il confronto suggestivo con sistemi di valori ed interrogativi alieni, vanno così perduti irremissibilmente.<sup>7</sup>

L'esperienza della scrivente mostra come tutto ciò sia effettivamente possibile per ciò che concerne il mondo indiano, dove è possibile accostarsi ad una tradizione monumentale entrando in comunione con maestri che ne condividono il retaggio e ci rendono a nostra volta partecipi. È alla luce di tale profondità che giungiamo a penetrare le idee senza tempo che sopravvivono tuttora nel cuore dell'umanità.

Infine è giusto ricordare i momenti straordinari di condivisione umana che la Madre India mi ha donato, attraverso incontri e interviste arricchenti dal punto di vista della ricerca e commoventi dal punto di vista umano, che hanno lasciato una traccia indelebile nel mio cuore. Questa ricerca sul campo oltre ad avere come esito la tesi di Dottorato mi ha permesso di percepirmi parte, mutuando le parole del giornalista Shyamhari Cakra, della grande "Odissi family" sparsa per il mondo, in cui le differenze di nazionalità, genere e cultura si annullano in nome della fratellanza universale che ci unisce tutti nell'amore per la danza Oḍissī.

---

<sup>7</sup> Piantelli, M., *L'India e il peccato*, in *Scritti scelti di Mario Piantelli*, StudiUm Dost, Critical Studies 16, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, p. 197.

## INTRODUZIONE

### **L'indagine sul campo: luoghi e istituti**

Questo studio è attento alla geografia e ai luoghi culturali che forniscono un ritratto fedele del sistema classico di danza nell'Orissa contemporanea. La localizzazione geografica è importante quanto il contesto storico per comprendere gli eventi passati e presenti. La mobilità dei confini regionali e nazionali, l'emigrazione dalle aree rurali a quelle urbane modificano l'apprendimento coreutico e la visione della tradizione stessa. In questa trattazione le località prese in esame sono città e villaggi dello stato dell'Orissa, principalmente la sua capitale Bhubaneswar, con i suoi numerosissimi templi, eretti principalmente tra il IX e il XII secolo. Oggi, la vita artistica e culturale di città come Konark e Puri ruota attorno alla capitale, le cui numerosissime iniziative vivacizzano e arricchiscono i pomeriggi e le serate degli abitanti e affascinano i turisti di passaggio.

La maggior parte del lavoro si è svolto a Bhubaneswar, sede delle scuole, delle università, degli archivi, dei centri di ricerca e delle istituzioni sulla danza Odissi, nel corso dei due viaggi di ricerca dottorale da dicembre 2014 a febbraio 2015 e da novembre 2016 ad aprile 2017. Le biblioteche che maggiormente hanno fornito materiale per la tesi sono l'Orissa State Library e l'Orissa State Museum. Fondamentale inoltre l'apporto bibliografico specificatamente sull'Odissi proveniente dall'estesa biblioteca privata del giornalista e critico di danza Shyamhari Chakra. L'archivio più importante per le fonti sulla ricostruzione della danza è quello del GKMORC, ad oggi ancora pressoché sconosciuto sia ai locali sia ai ricercatori stranieri. Le istituzioni governative dove ho reperito materiale storico e letterario sono l'Orissa Sangeet Natak Akademi e l'Orissa Sahitya Akademi. Purtroppo l'organizzazione e la conservazione del materiale (documenti originali, manoscritti, filmati, registrazioni) avviene in maniera non metodica e rende spesso molto arduo lo svolgimento dell'attività di ricerca. A questo si aggiunge la difficoltà di consultazione dei documenti originali e delle fonti audio-visive, dovuta alla scarsa cooperazione coi ricercatori nel rendere disponibili i documenti. Inoltre certe informazioni vengono trattate come segreti e talvolta possono

venire rivelate solo dopo una serie di incontri di socializzazione o attraverso l'intervento di locali che garantiscano la bontà delle intenzioni del ricercatore. Come afferma l'accademica Alessandra Consolaro, sovente nessuno sa esattamente che cosa sia conservato negli uffici, negli archivi e nelle biblioteche, solo l'addetto specifico alla sezione interessata è depositario dei segreti della propria area di competenza, tuttavia può non essere disposto a divulgarli...<sup>8</sup> In generale, si è riscontrato che nella maggior parte dei casi gli impiegati sono del tutto impreparati a sostenere il lavoro dei ricercatori.

Le istituzioni di formazione scolastica superiore e universitaria dove ho potuto accedere ai testi d'esame e, più in generale, venire a conoscenza della struttura dei corsi in arti performative, prevista dal programma ufficiale del Department of Higher Education del Government of Orissa, sono il college Utkal Sangeet Mahavidyalaya e la Utkal University of Culture.

Al di fuori dei confini regionali dell'Orissa, mi sono inoltre recata a Chennai dove ho potuto consultare la grande e fornita biblioteca della Theosophic Society di Adhyar e assistere all'apprendimento tradizionale del Bharatanāṭyam presso il celebre istituto Kalakshetra. A Kolkata ho trovato molto materiale letterario sul culto *śākta* e a Delhi sulle danze indiane.

### **Metodologia della ricerca sul campo**

Questa ricerca sul campo è di tipo qualitativo, secondo la definizione di Gianni Losito, perchè ha come tratti distintivi:

il ricorso a procedure di raccolta delle informazioni non standardizzate o a un basso livello di standardizzazione (osservazione "partecipante", colloqui informali, interviste libere, guidate, focalizzate, storie di vita, ecc) applicate a un numero limitato di casi assunti come "tipici" o "significativi"); la conseguente assenza di matrici di dati; il ricorso a procedimenti di

---

<sup>8</sup> Consolaro, A., *Madre India e la parola. La lingua hindi nelle università*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. V-VII.

classificazione a più livelli e all'analisi ermeneutica nel trattamento delle informazioni raccolte.<sup>9</sup>

La ricerca si è concentrata da un lato sulla partecipazione alla vita culturale e artistica locale e dall'altro sull'incorporazione della pratica coreica. I festival Oḍissī in Orissa sono il ritratto fedele dell'evoluzione contemporanea della danza e della società e mi hanno fornito una posizione privilegiata d'osservazione sul conservatorismo oriyā nei confronti della danza classica. I festival a cui ho partecipato assiduamente sono in ordine cronologico: Bharat Muni Festival (16-17/12/2014, Bhubaneswar), International Odissi Dance Festival (26-30/12/2014, Bhubaneswar), International Dance and Music Festival (2-8/01/2015, Cuttack), Mukteswar Dance and Music Festival (14-16/01/2015, Bhubaneswar), Dhauli-Kalinga Mahotsav (6-8/2/2015, Dhauli), Konark Festival (1-5/12/2016, Konark), Devadasi National Dance Festival (12-14/12/2016, Bhubaneswar), Bharat Muni Festival (15-16/12/2017, Bhubaneswar), Chausati Yogini Mahotsav (23-25/12/2016, Hirapur), Odissi International (20-24/12/2016, Bhubaneswar), Odissi International Dance Festival (26-30/12/2016, Bhubaneswar), Dhauli-Kalinga Mahotsav (6-8/2/2017, Dhauli), Mukteswar Dance Festival (14-16/1/2017, Bhubaneswar), Samsmaraṇam (6-7/4/2017, Bhubaneswar) e infine Kalinga International Buddhist Conclave (10-12/4/2017, Bhubaneswar). Ho inoltre partecipato a numerosi altri eventi tra cui i *dance recital* organizzati da singoli o piccoli gruppi di danzatrici, le *annual functions* delle scuole di Bhubaneswar, il *Foundation Day Celebration* della Utkal University of Culture e i saggi di musica e danza degli studenti del college Utkal Sangeet Mahavidyalaya di Bhubaneswar. In aggiunta a questi ho partecipato a tre importanti festival in cui figurano anche *performance* di danza e musica Oḍissī: l'Adivasi Mela (26-01/3-02-2015), un imponente festival sulla cultura tribale dell'Orissa, che include danza, musica e canto della tradizione tribale locale, organizzato annualmente dal Development Department dell'Orissa; l'Odisha Yoga Mahotsav (24-26/3/2017), un festival annuale dedicato alla disciplina filosofica, psico-fisica e spirituale dello Yoga, che si tiene annualmente in tutti gli stati indiani e infine lo Youth Festival di Delhi (3-8/3/2017), dedicato ai giovani talenti nel campo della danza, del canto, della musica e della recitazione. Ho inoltre visitato le scuole *gotipua* della

---

<sup>9</sup> Losito, G., *La ricerca sociale sui media. Oggetti d'indagine, metodo, tecniche*, Carocci editore, Roma 2011, p. 162.

zona, da quella piccolissima del villaggio Tikkipara a quella grande e popolare del Natya Mandap di Konark.

### **L'esperienza somatica sul campo**

La formazione accademica dell'autrice di questa trattazione è essenzialmente indologica e linguistica, specializzata nell'India antica più che in quella moderna ed è grazie a questo retroterra culturale che si è potuta integrare facilmente nell'ambiente indiano tradizionale dell'Orissa. Attraverso l'osservazione partecipante mi è stato possibile vivere per un certo periodo di tempo assieme alle persone protagoniste del fenomeno studiato, entrandone a far parte temporaneamente.<sup>10</sup>

Le istituzioni di danza nelle quali ho potuto osservare e sperimentare la ricerca sulla pratica performativa sono la Rudrakshya Foundation, la Shivakshya Foundation, Srjan, Art Vision, l'Odissi Dance Academy e la Utkal Sangeet Mahavidyalaya. Nelle prime due mi è stato impartito un insegnamento quotidiano sotto la supervisione di guru Lingaraj Pradhan, *gurumā* Sanjukta Dutta Pradhan e guru Bichitrnanda Swain. L'affiliazione a questi guru ha inizio nel 2011 quando mi recai per la prima volta in Orissa per svolgere il tirocinio universitario. I direttori delle istituzioni menzionate si sono resi disponibili alle interviste e a lasciarmi assistere alle lezioni di danza e alle prove che si tengono regolarmente nei loro istituti. Ho avuto la possibilità di danzare al prestigioso Odissi International 2014 (il 21/12/2014), all'Odissi International 2016 (il 22/12/2016) di Bhubaneswar e all'Annual Cultural Function del college Seemanta Mahavidyalaya di Jharpokharya, nel distretto di Mayurbhanj (9/01/2017).

L'apprendimento della danza oḍissī include una serie di esercizi di riscaldamento e potenziamento, chiamati in inglese semplicemente *exercises* che possono variare di scuola in scuola, seguiti dalla tecnica di base dei *cauka*, dei *tribhaṅga*, dei *brahmarī* e delle *carī*, cui si tratterà nel capitolo 2.<sup>11</sup> Dopo questa preparazione che può durare da una a due ore, segue l'apprendimento o il ripasso del

---

<sup>10</sup> Bichi, R., *Le tecniche dell'osservazione*, in Cannavò, L. e Frudà, L. (a cura di), *Ricerca sociale: dal progetto dell'indagine alla costruzione degli indici*, Carocci editore, Roma 2007, p. 208.

<sup>11</sup> Nella maggior parte dei casi, non esegue mai tutta la tecnica in una singola lezione, perché richiederebbe molte ore ed enorme resistenza e concentrazione fisica e mentale. Solitamente si selezionano gli elementi da ripassare, alternandoli nel corso delle lezioni settimanali.

repertorio tradizionale composto dai cosiddetti *items*. Con questo termine si indicano le coreografie tradizionali e contemporanee che possono durare da pochi minuti o, come nel caso dei *dance recital*, a più di un'ora, in una progressione di abilità fisiche dalle più semplici alle doti eccezionali di resistenza o *stamina* (termine particolarmente amato nel lessico della danza Oḍissī).

## **Interviste**

L'indagine condotta sul campo si è servita del prezioso strumento investigativo dell'intervista per comprendere la prospettiva e i metodi usati da coloro che attualmente insegnano danza oḍissī, allo scopo di capire come questi insegnanti hanno e stanno trasformando e istituzionalizzando i metodi tradizionali e moderni di trasmissione della danza in risposta alle opportunità emergenti della contemporaneità multi-culturale e multimediale.

Le interviste sono state svolte nei due periodi di ricerca sul campo tra dicembre 2014 – febbraio 2015 e novembre 2016 – aprile 2017. Le persone intervistate provengono da un retroterra culturale eterogeneo. Alcuni di essi hanno intrapreso studi scolastici in ambito performativo presso la Utkal Sangeet Mahavidyalaya e la Utkal University of Culture di Bhubaneswar, mentre altri provengono da studi universitari scientifici in ingegneria ed economia, totalmente estranei all'ambito performativo e, a partire dall'infanzia, hanno ricevuto una formazione in danza Oḍissī nel tempo libero extra-scolastico. I soggetti intervistati sono quattordici, suddivisi in sette uomini e sette donne, di cui undici guru di danza, un guru di musica Oḍissī, un giornalista e uno studioso di sanscrito. I soggetti sono stati formati nella danza Oḍissī da guru Kelucharan Mohapatra, guru Pankaj Charan Das, guru Gangadhar Pradhan (discepolo di guru Kelucharan Mohapatra) e *gurumā*<sup>12</sup> Sanjukta Panigrahi (discepola di guru Kelucharan

---

<sup>12</sup> *Gurumā* è la forma femminile di *guru*. Si tratta di un termine moderno nato dalla sensibilizzazione alle politiche linguistiche di genere per indicare anche la figura del guru di sesso femminile. In Orissa non è un termine usato a livello formale, dove attualmente si tende ad adoperare *guru* indifferentemente, ma è estremamente popolare a livello informale e nel parlato. Nei contesti ufficiali di cerimonie, festival e rappresentazioni si è riscontrata una persistenza della vecchia consuetudine di far precedere al nome del maestro il titolo *guru*, mentre al nome della maestra precede semplicemente *Smt.*, ovvero *Śrīmatī*, un appellativo onorifico sanscrito usato per riferirsi ad una donna sposata, che tuttavia non fornisce nessuna indicazione sulla qualifica di insegnante. Ileana Citaristi, danzatrice e accademica, racconta che per anni durante le presentazioni ufficiali e nelle locandine degli eventi importanti le era sempre stato affibbiato il

Mohapatra). Attualmente ciascuno di essi ha come unica professione la danza e il suo insegnamento e dirige la propria istituzione:

- i guru Oḍissī Lingaraj Pradhan, Bichitranda Swain, Rahul Acarya, Ratikant Mohapatra, il cantante guru Bijay Kuma Jena, il giornalista del quotidiano *The Hindu* Shyamhari Chakra e *paṇḍit* Nityananda Mishra, *script-writer* Oḍissī;
- le *gurumā* Oḍissī Ileana Citaristi, Kumkum Mohanty, Sujata Mohapatra, Aruna Mohanty, Aloka Kanungo, Sharmila Biswas e Sanjukta Dutta Pradhan.

Lo strumento utilizzato è l'intervista che Losito definisce “focalizzata”, in quanto circoscrive un'area specifica e che, in alcuni casi, si è trasformata in “storia di vita” quando riguarda il racconto che l'intervistato fa della propria storia di vita.<sup>13</sup> L'intervista verteva sulla figura delle *māhāri* e dei *gotipua*, sul processo di ricostruzione della danza, sulla contemporaneità Oḍissī e ha incluso domande sul metodo di insegnamento del guru e sul suo approccio attuale alla danza che si modifica secondo i bisogni correnti.

Le interviste sono avvenute principalmente in lingua inglese e state tutte registrate attraverso un registratore.

In questa tesi sono stati riportati alcuni frammenti delle interviste funzionali al discorso, talvolta tradotti in italiano dalla scrivente per dare maggiore enfasi al concetto espresso dall'intervistato.

## **Il quadro teoretico**

Danzare è un'esperienza naturale, è un veicolo che facilita la comunicazione su più livelli, l'espressione di sé, la guarigione delle ferite, l'autostima e l'integrazione sociale. È un'esperienza somatica radicata nel corpo fisico che però fluisce oltre ad esso, coinvolgendo le funzioni mentali, emozionali e psichiche.

La danza di cui tratterà la tesi attinge ad un'antica fonte, l'India, e si declina in innumerevoli correnti, stili e varianti riassunte sotto le due grandi etichette “danza” e “danza classica”. Oggigiorno si tratta di due categorie ben distinte ma talvolta

---

titolo *Doctor* prima del nome e solo recentemente si è iniziato a rivolgere l'appellativo *guru* (di genere maschile) anche alle maestre Oḍissī in Orissa. Intervista a Ileana Citaristi dell'1/04/2017 a Bhubaneswar.

<sup>13</sup> Losito, G., *op. cit.*, pp. 250-251.

sovrapponibili, considerata la tendenza diffusa, tipicamente indiana, all'inclusione piuttosto che alla separazione.

Sin dall'antichità i gruppi umani e le società hanno avuto bisogno di pratiche rituali per conservare e tramandare la propria identità. L'espressività e la vitalità liberate attraverso la pratica di espressività corporea, rendono la danza un elemento comune a tutte le società primitive per la sua funzione importante di attività comunitaria, talvolta rituale e talvolta ricreativa. In India la danza e la musica non sono mai state relegate a una tradizione in particolare, ma si sono diffuse in quasi tutte le religioni del suolo indiano. Vi sono infatti numerosi rilievi che dimostrano chiaramente quanto esse fossero un elemento importante anche in ambito jainista e buddhista.

Tra le forme più eccelse dell'arte indiana vi è la danza, che si dispiega ritmicamente nello spazio attraverso lo strumento corporeo per esprimere le emozioni e i sentimenti (*bhāva*) del soggetto danzante. L'antichità di questa pratica è accertata dalla testimonianza figurativa della statuetta di bronzo di una danzatrice rinvenuta a Mohenjo-daro,<sup>14</sup> una città della valle dell'Indo che risale all'epoca protostorica, poeticamente descritta attraverso le parole dello storico Stanley Wolpert:

alcuni piccoli manufatti rimasti ci offrono un barlume eccitante di quella sensibilità all'arte e al bello che deve senz'altro essere fiorita nelle città dell'Indo. La nuda "fanciulla danzante" di Mohenjo-daro, per esempio, è una statuetta di bronzo oltremodo realistica: la sua scattante e fanciullesca femminilità sembra davvero prendersi gioco della gente e provocarla: ha una gamba sollevata, la testa orgogliosa, il braccio sospeso con insolenza.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Mohenjo-daro (circa 3300-1300 a.C.) è situata nell'odierno Pakistan, sulla riva destra del fiume Indo, a circa 360 km a nord-est di Karachi.

<sup>15</sup> Wolpert, S., *Storia dell'India – dalle origini della cultura dell'Indo alla storia di oggi*, Bompiani, Milano 2004, p. 28.



Figura 1. La “danzatrice” di Mohenjo-daro

Nel microcosmo delle arti coreutiche indiane, questa danzatrice è comunemente riconosciuta come origine e punto di partenza della danza.<sup>16</sup> La presenza così antica di una scultura femminile che ritragga la danza, lascia intuire facilmente l'importanza sociale della danza nelle culture antiche originatesi in India, come ad esempio quella jainista e quella buddhista. Nelle celebri cave di Ajanta e di Ellora (II sec. a.C. – V sec. d.C.) nel Maharastra – riconosciute come patrimonio dell'UNESCO – sono presenti numerose rappresentazioni pittoriche raffiguranti scene coreiche, fatto ancora più interessante considerando l'appartenenza religiosa del contesto in cui sono sorte. Successivamente figure in posa danzante sono presenti in molti bassorilievi che decorano la base dei templi hindū e degli *stūpa* buddhisti. In particolare, negli *stūpa* di Sanchi, Bharhut e Amaravati (II sec. d.C.) sono raffigurate scene danzanti della vita a palazzo e nelle corti principesche, narrate nei *jātaka*, le narrazioni delle vite precedenti

---

<sup>16</sup> L'identificazione di questa statuetta femminile con una danzatrice è comunemente accettata, tuttavia lo storico Arthur Basham afferma che il fatto questa fanciulla nuda indossi una fila di braccialetti e un'elaborata acconciatura non è un elemento sufficiente a identificarla come danzatrice. Cfr. Basham, A. L., *The Wonder that was in India*, Grover Press, New York 1959, p. 185.

del Buddha. Vi sono inoltre rappresentazioni di danzatrici nelle grotte di Ajanta (VI sec.) e la Tārā danzante nella grotta n. 7 di Aurangabad (VII sec.).<sup>17</sup>

La danza era parte integrante della vita di ogni comunità: si danzava per celebrare la buona sorte degli eventi, la fasi della natura, nuove alleanze politiche, matrimoni, nascite, ecc. e per celebrare il culto religioso. A questo proposito si è riscontrata la presenza di danze rituali presso la maggior parte delle culture primitive e antiche in tutto il mondo. Nella cultura indiana non v'è separazione tra la sfera religiosa e quella secolare, le sculture dei templi indiani presentano insieme temi erotici e religiosi, ad indicare che la piacevolezza dell'esperienza corporea condivisa non è disgiunta da quella spirituale e coinvolge sia l'individuo sia la comunità.

La danza non ha accompagnato l'umanità solo nei momenti di celebrazione gioiosa, ma è stata anche adoperata per scopi ritualistici e spirituali, come via per realizzare la coscienza superiore e ricongiungersi al divino descritto come *satyam śivam sundaram* ("verità, bontà, bellezza"). In particolare, la pratica religiosa e rituale della danza è testimoniata dal fregio scultoreo della Rānigumpha di Udayagiri raffigurante una danzatrice di *oḍramāgadhī*, antica danza attestata nel celebre *Nāṭyaśāstra* (VI. 25-26) e considerata la precorritrice dell'Oḍissī.<sup>18</sup>

In epoca medioevale nei templi hindū fioriscono le sculture raffiguranti scene di danza, per la maggior parte figure femminili o di divinità in posa danzante. Scultura e pittura adornavano le pareti del tempio e attraevano i visitatori, educandoli attraverso l'immagine. Inoltre, la presenza delle *devadāsī*, fanciulle dedite al canto e alla danza poste al servizio della divinità a cui il tempio era dedicato, accompagnavano una parte dei rituali che avvenivano all'interno del recinto del tempio. Le loro esibizioni si svolgevano in uno spazio appositamente preparato, il padiglione chiamato *nāṭa-mandir*.

Con il suo sofisticato sistema di simboli, il tempio esplicita ancora oggi le più elevate nozioni di filosofia hindū. Oltre ad essere la sede preposta al rito, il complesso templare, con la sua funzione sociale, era anche il centro dell'educazione religiosa e culturale degli abitanti della regione.

---

<sup>17</sup> Cfr. Brancaccio, P., *The Buddhist Caves at Aurangabad: Transformations in Art and Religion*, Brill, Leiden 1966, p. 186.

<sup>18</sup> Bharata-muni, *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1959, p. 104.

L'arte indiana è essenzialmente anonima, non conosciamo gli autori che hanno costruito, scolpito e dipinto i capolavori che sono giunti fino a noi, in quanto si tratta di un'arte sacra che ha lo scopo di indurre lo spettatore a meditare sul significato recondito che l'immagine contemplata cela, in attesa di rivelarsi all'osservatore qualificato.

Tra i maggiori capolavori dell'arte medioevale spicca il tempio di Cidambaram eretto nell'XI secolo circa nel quale sono riprodotte fedelmente le centootto posizioni (*karāṇa*) di danza citate nel *Nāṭyaśāstra*.

Per la maggioranza, le forme di danza oggi conosciute come “classiche” sono state ricostruite e ristrutturare nello scorso secolo. La ridefinizione dei contenuti e la formalizzazione innalza la danza da popolare (*deśī*) a classica (*margam*). In questo processo di istituzionalizzazione, il testo assunto come suprema fonte di sapere è il *Nāṭyaśāstra*, seguito dall'*Abhinaya Darpaṇa*. Al primo ci si riferisce per quanto riguarda l'antichità e la classicità, mentre il secondo è ancora oggi adoperato come manuale drammaturgico e fedelmente seguito nelle sue codificazioni.<sup>19</sup>

In generale possiamo affermare che tutte le danze classiche indiane abbiano la stessa radice devozionale, simili soggetti contestuali di rappresentazione e formati scenici e una storia comune al loro percorso di istituzionalizzazione. A seguito del colonialismo, la nascita del movimento nazionalista fondato sul riconoscimento dell'identità indiana, richiedeva istituzioni e iniziative in grado di rappresentare il nuovo volto della nazione. In un clima generale di riforma sociale, la necessità impellente di legittimare la posizione della danza nell'India nazionalista spinse i riformatori di questa arte performativa a giustificare l'esistenza in termini di antichità attraverso l'aiuto delle sculture dei templi e delle antiche scritture.

Nell'aumento degli studi e delle ricerche sulla danza Odissī, è importante considerare che la conoscenza non è mai statica e che ogni giorno le frontiere della ricerca si possono espandere, gettando luce su un nuovo pezzo di storia che può spingerci a riconsiderare le precedenti teorie accreditate. Pertanto l'utilizzo di superlativi assoluti, come “la più antica”, “la più tradizionale”, “la più classica”, “la più sacra” o “la più pura” in riferimento alla danza, risultano privi di fondamento.

La tesi si sviluppa parallelamente su due categorie, quella antica, rappresentata dalla dottrina indiana circolare di creazione e distruzione, e quella moderna,

---

<sup>19</sup> Narayan, S., *Odissi*, A Shubhi Publications Enterprise, Gurgaon 2012, p. xi.

rappresentata dall'evoluzione e dalla trasformazione della danza. Il percorso proposto è quello della storia, dell'evoluzione e dell'attualità dell'arte coreutica Oḍissī nello stato dell'Orissa.

Il primo capitolo del presente lavoro affronta la teoria cosmologica indiana in relazione alla danza, nel suo percorso di classicizzazione. Si prendono in esame le figure coinvolte nel processo e l'influenza delle scelte politiche nazionali dell'India post-indipendenza. In un percorso soprattutto visivo si guiderà il lettore alla scoperta di una storia inedita della danza Oḍissī da una prospettiva di genere che si occupa della figura femminile nella mitologia e nella danza indiana.

Il secondo capitolo tratta le modalità della memoria e della trasmissione, finalizzate alla preservazione della tradizione. Attraverso il confronto con gli studi esistenti sul repertorio e sul costume Oḍissī, si delineano le linee guida dell'estetica di questa danza. Si analizza inoltre il processo di creazione della coreografia e l'esperienza di incorporazione della danza attraverso l'analisi coreografica di un brano tradizionale Oḍissī dedicato alla dea Durgā.

Il terzo capitolo s'intitola provocatoriamente "Trasgressione e ordine inverso" perché analizza il fenomeno della sperimentazione contemporanea, secondo nuovi canoni e parametri di carattere internazionale, dal punto di vista prettamente conservatore delle scuole tradizionali e dei suoi esponenti attuali in Orissa. Tra i temi chiave di quest'ultimo capitolo vi sono la contemporaneità e la globalizzazione della danza Oḍissī.

# Capitolo 1

## CREAZIONE

La tradizione hindū si fonda su una concezione ciclica del tempo che perennemente si rinnova, coinvolgendo non solo l'essere umano e la sua vita, ma l'intero universo, che è soggetto, come l'individuo, a rinascere e rimorire. Diversamente dalla concezione lineare del tempo in Occidente, l'evoluzione cosmica e storica dell'universo si dispiega qui su una dimensione temporale circolare,<sup>20</sup> suddivisa in ere cosmiche (*yuga*), generalmente raggruppate in cicli di quattro: Kṛta, Tretā, Dvāpara e Kālī, durante le quali l'umanità e il mondo intero subiscono un lento declino. Da una condizione di benessere ed elevata spiritualità nel Kṛta-yuga, l'umanità sprofonda in una condizione di progressiva decadenza, degenerazione morale e ignoranza, tipica dell'attuale era in cui viviamo, il Kālī-yuga, l'ultima e la peggiore delle quattro ere, nella quale l'osservanza del *dharma* è sempre più trascurata, la corruzione e l'empietà aumentano e la sofferenza dilaga.<sup>21</sup>

Secondo la dottrina śivaita del determinismo chiamata *Niyati*, l'evoluzione del mondo e della sua umanità è regolata dall'eterno susseguirsi degli *yuga*. Le civiltà sorgono e muoiono seguendo dei ritmi ineluttabili, regolati da cicli cosmici che determinano la vita sulla terra:

Il primo stadio della creazione è quello dello spazio, il recipiente nel quale il mondo potrà svilupparsi e che, in origine, non ha né limiti né dimensione. Il tempo esiste solo in una forma latente, che possiamo chiamare eternità, poiché non ha alcuna misura possibile, né durata, né prima, né dopo. Un istante in sé non è più lungo o più breve di un secolo, a meno che non intervenga una forma di coscienza che permetta di determinarne la direzione

---

<sup>20</sup> Cfr. Chattopadhyaya, D. P., *Environment, Evolution and Values*, Concept Publishing Company, New Delhi 2007, p. 91.

<sup>21</sup> Cfr. Caracchi P., *Il Sanātana-dharma e le principali religioni hindū nei loro caratteri generali*, in Caracchi, P., Coalova, F., Comba, A., De Rossi Filibeck, E., Dupuis, J., Fitzgerald, M.L., Maggi, M., Pelissero, A., Pertusati, P.L., Piano, S., Piantelli, M., Sferra, F. e Jae-Suk, L., *Dialogo come progetto: 2. Tradizioni Religiose dell'Asia*, "Commissione Interregionale per l'Ecumenismo e il dialogo" Piemonte – Valle d'Aosta, Torino 2005, p. 12.

e di misurarne la durata. È l'energia, attraverso la produzione di onde vibratorie caratterizzate da ampiezza e direzione, che genera il ritmo, la cui percezione crea la dimensione temporale, la misura dello spazio e, al tempo stesso, le strutture della materia. È per questa ragione che la creazione dell'universo viene simbolicamente rappresentata come il frutto del ritmo del tamburo e della danza di *Shivā* (principio d'espansione).<sup>22</sup>

La circolarità e la ciclicità del tempo costituiscono uno dei temi fondamentali della gnosi indiana, specialmente nelle *Upaniṣad* medie e recenti. A partire dalla *Taittirīya Upaniṣad* e successivamente nel *Mahābhārata*, nei *Purāṇa* e nel primo capitolo della *Manusmṛti*, vengono menzionate tre fasi cosmogoniche che si ripetono infinitamente: creazione (*sṛṣṭi*), mantenimento (*sthiti*) e dissoluzione o riassorbimento (*pralaya*).

Nella visione dualista, *sṛṣṭi* e *pralaya* sono gli atti di creazione e dissoluzione, mentre nel Sāṃkhya-darśana corrispondono semplicemente a evoluzione e involuzione,<sup>23</sup> accezioni che risulteranno utili per descrivere la storia della danza Oḍissī e la sua contemporaneità.

Oggi, questa terminologia sanscrita non risulta affatto sconosciuta nelle lingue indoarie moderne, che l'hanno serbata in forma di *tatsama*<sup>24</sup> e appartiene ad un registro linguistico erudito o tecnico, come tutto il lessico specializzato della danza classica indiana, mutuato direttamente dalla lingua sanscrita. Allo stesso modo, questa antica concezione cosmologica può essere attualizzata a livello più locale e individuale nell'ambito della storia e del destino della danza Oḍissī. L'ordine dei capitoli della tesi segue infatti l'ordine delle tre fasi cosmologiche. Questa chiave di lettura originale è stata fortemente influenzata dall'esperienza diretta dell'autrice sul campo, presso le scuole tradizionali di danza Oḍissī a Bhubaneswar e attraverso le interviste ai più importanti *guru* di questa tradizione coreutica in India. È ancora prassi comune infatti, ricevere un insegnamento di carattere spirituale o morale attraverso metafore e miti intramontabili, in un microcosmo che sovrappone categorie antiche e moderne (come il rituale e la tecnologia) e concede libertà filologica. Non bisogna dimenticare che

---

<sup>22</sup> Daniélou, A., *La Fantasia degli Dei e l'Avventura Umana*, Casa dei Libri Editore, Limena 2013, p. 17.

<sup>23</sup> Bäuman, B. (a cura di), *Kalātattvakośa: Manifestation of nature: Sṛṣṭi Vistāra. A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*, vol. IV, Indira Gandhi National Centre for The Arts, New Delhi 1999, p. 320.

<sup>24</sup> Un *tatsama* è un prestito linguistico diretto dalla lingua sanscrita nelle lingue indoarie moderne (es. hindi, oriya, bangālī, ecc.) e nelle lingue dravidiche (es. kannada e telugu).

l'ortodossia tradizionale hindū è estranea ad ogni dogmatismo e accoglie punti di vista vari e talvolta apparentemente contraddittori ed è grazie a queste caratteristiche di libertà e apertura che oggi risulta ancora perfettamente attuale e integrabile alla vita moderna.

In questo primo capitolo si tracciano il culto *śākta* (1.2) e le origini della danza in Orissa con particolare attenzione alla figura femminile della danzatrice templare (1.3); si presenta un fedele ritratto storico della società oṛiyā del XX secolo e del processo di creazione della danza classica dello stato dell'Orissa (1.4); infine vengono riportate alcune informazioni biografiche dei protagonisti coinvolti nel *revival* della danza in Orissa (1.4.4). Il profilo storico della danza è stato compiuto sulla base dei pochi importanti studi sull'argomento.

## 1.1 *Sṛṣṭi*

*Sṛṣṭi* è un termine femminile che deriva dalla radice *srj-* (“produrre”, “emettere”, “effondere”, “sprigionare”)<sup>25</sup> e indica l'atto di emissione, di effusione, di produzione, di procreazione e di creazione<sup>26</sup> che avviene all'inizio di ogni eone (*kalpa*) alla fine del quale il cosmo viene riassorbito (*pralaya*) nel Brahman indifferenziato.<sup>27</sup> Il concetto di Dio creatore costituisce una categoria fondamentale comune alla maggior parte delle religioni del mondo. Nella filosofia e nella religione cristiana è l'atto con cui Dio dà origine a qualcosa distinta da sé, traendola dal nulla, non derivandola dalla sostanza propria né da alcuna materia preesistente. Tuttavia, la nozione di *sṛṣṭi* appartiene alla visione antica del *Sanātana-dharma*<sup>28</sup> in cui non sussiste il concetto di creazione *ex nihilo*. Questo termine sanscrito si distingue dalla connotazione di vuoto o assenza che venga riempita da una presenza nuova, in quanto la creazione implica la nascita dal nulla, a differenza della parola “manifestazione” o l'azione del manifestare qualcosa di

---

<sup>25</sup> Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, Magnanelli, Torino 2011 (1996), p. 334.

<sup>26</sup> Monier-Williams, M., *A Sanskrit-English Dictionary*, Motilal Banarsidass, Delhi 2005 (1899), p. 1245.

<sup>27</sup> L'antichità di questo concetto è attestata già nella *Bṛhad-Āraṇyaka-Upaniṣad* (I. 4-5). Cfr. Filippini-Ronconi, P. (a cura di), *Upaniṣad Antiche e Medie*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 2007 (1960), p. 36.

<sup>28</sup> La “Norma eterna e universale” che regola l'intero cosmo secondo norme fisse e immutabili. Per approfondimenti si rimanda a Caracchi, P., *art. cit.*, pp. 1-2 e Della Casa, C., Piano, S., Piantelli, M., *Hindūismo*, Filoramo, G. (a cura di), Editori Laterza, Roma-Bari 2002 (1996).

preesistente sotto una forma diversa. *Śṛṣṭi* è l’emanazione dell’universo da un principio unico e indifferenziato.

Il concetto di creazione è fortemente connesso con la danza. Come riportato dall’indologo Alain Danielou: “la creazione dell’universo viene simbolicamente rappresentata come il frutto del ritmo del tamburo e della danza di *Śhivā* (principio d’espansione).”<sup>29</sup> Il tema del dio Śiva re (*rāja*) della danza (*nāṭya*) ha trovato larghissima rappresentazione nelle sculture dei templi di tutta l’India, in molti dei quali, come quello di Chidambaram, era adorato come divinità tutelare, a testimoniare la forte ascendenza della danza nella cultura hindū. Śiva, il Distruttore cosmico, compie la sua funzione di dissoluzione dell’universo proprio attraverso una danza potentissima, chiamata *tāṇḍava nr̥tya*.<sup>30</sup>

Le sculture bronzee di Śiva Nāṭarāja compaiono a sud dell’India già a partire dal VII secolo e vedono la loro massima fioritura nei secoli successivi in altri stati indiani con variazioni iconografiche originali e curiose. Solitamente, l’iconografia di questa forma del dio consiste di una postura di danza in equilibrio sulla gamba destra mentre la sinistra è sollevata; la prima mano destra compie l’*abhaya mudrā* (“gesto del non-timore”) che conforta i suoi devoti invitandoli a rivolgersi al dio senza paura, mentre la prima mano sinistra punta verso la gamba sinistra sollevata ad indicare la liberazione e allo stesso tempo la proboscide dell’elefante – animale che si fa strada nella giungla maestosamente – allo stesso modo il devoto deve percorrere la giungla dell’ignoranza senza perdersi per giungere alla Verità; la seconda mano destra sorregge il tamburo (*ḍamaru*) simbolo della manifestazione e il suo incessante scorrere, mentre la seconda mano sinistra regge il fuoco, simbolo della distruzione; il piede destro schiaccia il mostro dell’ignoranza, il demone immortale Apasmāra, il quale non può essere ucciso altrimenti l’equilibrio universale tra conoscenza e ignoranza verrebbe distrutto facendo piombare il mondo nel caos; il serpente attorno alla vita è *kuṇḍalinī*;<sup>31</sup> le fiamme che si generano attorno a Śiva rappresentano la potenza distruttrice della sua danza, atto a cui

---

<sup>29</sup> Daniélou, A., *op. cit.*, p. 17.

<sup>30</sup> Kramrisch, S., *The Presence of Śiva*, Motilal Banarsidass, Delhi 1988, pp. 439-442.

<sup>31</sup> Secondo i testi tantrici, *kuṇḍalinī* è l’energia che risiede nel corpo umano alla base della colonna vertebrale; viene paragonata a un serpente e identificata con la Śakti. Cfr., *infra*, p. 15. Per approfondimenti si rimanda a Della Casa, C., *op. cit.*, pp. 154-155 e Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., pp. 171-173.

Śiva partecipa nella massima consapevolezza della sua natura divina, come si può notare dall'espressione del viso perfettamente serafica.



Figura 2. Śiva Nāṭarāja

In sanscrito il termine “creazione” è di genere femminile e si associa istintivamente alla procreazione e alla nascita di una nuova vita. Nella letteratura tantrica, Śiva è predominante nella distruzione, mentre Śakti lo è nella manifestazione.<sup>32</sup> La linea guida del prossimo capitolo sarà proprio quella esclusivamente femminile della Dea Madre.

---

<sup>32</sup> Cfr. Karpatri, S., *The Linga and the Great Goddess*, Indica, Varanasi 2009, pp. 217-219.

## 1.2 La figura femminile nella mitologia indiana

Vi sono due grandi religioni monoteistiche che si sono imposte nel tempo: il viṣṇuismo e lo śivaismo. Da quest'ultimo si tende a fare derivare lo śāktismo, che ha radici molto antiche, ma dal punto di vista teologico è più recente rispetto alle altre due religioni. La base teologica dello śāktismo riprende gran parte del sistema teorico dello śivaismo, tuttavia ne inverte l'individuazione del principio primo: non Śiva ma Śakti detiene la posizione suprema.<sup>33</sup> Come espone Chaturvedi nella sua opera dedicata alla Dea:

There is no denying the fact that the concept of Mother Goddess is unique among all the religious faiths practised in the world. It is probably the only concept of its kind. Those who deride Hindu faith for its being harsh and downright derogatory for women must understand that it is only this faith which accords a woman such an exalted status. She is the Mother of Creation and repository of all that is noble in the Hindu Trinity function. She alone is described to be capable of creating, preserving and destroying the existence. It is she who accords Brahma, Vishnu and Mahesh the power to 'run' the world. She is that root source of energy which pulsates the whole universe.<sup>34</sup>

L'India ospita numerosissime religioni e culti in cui l'adorazione di divinità femminili è onnipresente. In particolare, nelle religioni popolari e tribali dell'India rurale è tuttora molto viva. Nella religione popolare diffusa nelle aree rurali, si riscontra frequentemente la presenza di dee che si manifestano negli elementi della natura, come alberi, pietre, rocce, fonti, fiumi e laghi. Queste divinità possono garantire o privare delle necessità quotidiane gli abitanti dei villaggi, che ancora oggi dipendono molto dalla natura per il loro sostentamento: la pioggia è essenziale per la coltivazione, i serpenti possono costituire un pericolo mortale, le malattie minacciano la vita di bambini e adulti. Gli abitanti, bisognosi di protezione, chiamano in campo una serie di

---

<sup>33</sup> Cfr. Von Stietencron, H., *Hinduismo*, Morcelliana, Brescia 2002, pp. 67-69.

<sup>34</sup> Chaturvedi, B.K., *The Supreme Mother Goddess Durga. Mythological References, Tale of Glory, Hymns, Orisons, and Devotional Songs*, Diamond Books, New Delhi 2010, pp. 11-12.

divinità femminili tipiche della propria regione; tra queste vi sono per esempio Vanadurgā che protegge il villaggio dai pericoli del bosco circostante, Bata Maṅgala che protegge dai pericoli connessi al viaggio, Śītalā la dea del vaiolo, Manasā la dea serpente, Ṣaṣṭhī, la “dea dei sei giorni” che determina la sopravvivenza o la morte del neonato nei suoi primi sei giorni di vita. Le dee sono particolarmente temute e associate a qualcosa di pericoloso.<sup>35</sup> Questa associazione tra femminile e pericolo è estremamente antica e si esemplifica nell’osservazione della madre terra, presa come prototipo dell’ambivalenza del femminile, “che all’aspetto materno del femminile – la fertilità, il partorire, la protezione – contrappone un altro aspetto inquietante, cioè la negazione della possibilità di mangiare, la spoltura e il divorare le proprie creature.”<sup>36</sup>

Le dee sono tutte madri, ma al tempo stesso sono potenzialmente pericolose e assetate di sangue; spesso solo un sacrificio animale può placare la loro sete. Lo Śaktismo ha elevato la divinità in forma femminile a principio supremo, serbandone le caratteristiche intrinseche alla sua natura di protezione e di pericolo, di vita e di morte.

### 1.2.1 Śakti

Il principio femminile divino occupa una posizione unica all’interno della tradizione religiosa, tuttora vivente, in India. Nella speculazione śaiva e vaiṣṇava, la Śakti è la sposa o la paredra di un dio e ne costituisce il potere attivo, mediante il quale egli crea, mantiene e distrugge il mondo. Il rapporto di Dio con il mondo e con l’umanità si esplica proprio nella sua triplice funzione cosmica. Secondo la teologia śākta, il fattore primario responsabile di *ṣṛṣṭi*, *sthitī* e *pralaya* viene chiamato *śakti*. Questo termine sanscrito femminile designa la “potenza”, la “forza” e l’“energia”, attraverso la quale Dio svolge le tre funzioni cosmiche<sup>37</sup> ed è ancora oggi adoperato col medesimo significato nelle lingue indiane moderne. Un sinonimo di Śakti è *māyā* (lett.

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 91-95.

<sup>36</sup> Ivi, p. 94. Cfr. Caldwell, S., *Oh Terrifying Mother. Sexuality, Violence and Worship of the Goddess Kālī*, Oxford University Press, New Delhi 1999, pp. 156-162.

<sup>37</sup> La manifestazione della Śakti è narrata nella prima parte della *Vāyavīya-saṃhitā* (*adhyāya* 10-17) contenuta all’interno dello *Śivapurāṇa*, nella sezione in cui viene descritta l’origine dell’universo. *The Śiva-purāṇa* - part IV, Motilal Banarsidass, Delhi 1970, pp. 1806-1831. Cfr. Boccali, G., Piano, S. e Sani, S., *Le Letterature dell’India*, Utet Libreria, Torino 2000, p. 241.

“illusione”), concetto metafisico venuto alla ribalta in Occidente nel XIX secolo grazie all’opera filosofica di Arthur Schopenhauer. Māyā è l’illusione cosmica mediante la quale il Brahman genera gli esseri e i mondi ed è anche simboleggiata dalla rete (*jāla*) nella quale sono impigliati tutti gli esseri.<sup>38</sup> Manifestare il mondo significa sprofondarlo nell’ignoranza della natura divina di tutte le cose e nell’illusione della separazione e della molteplicità, un’immensa illusione cosmica che vela la realtà con apparenze erronee. La Śakti viene anche identificata con la *prakṛti*, cioè la Natura da cui si evolve tutto l’universo manifesto.

Accanto ai culti viṣṇuiti e śivaiti, quelli *śākta* hanno avuto una grande diffusione soprattutto in Bengala e in Orissa. Gli *śākta* sono coloro che adorano l’Essere supremo sotto forma di Madre divina, personificazione della Śakti.

Nelle religioni primitive era prominente il culto della Dea Madre, infatti le sue origini antichissime sono testimoniate dai ritrovamenti archeologici avvenuti nel corso degli scavi archeologici di Mohenjo-daro. Nel 1921 nell’attuale Punjab iniziarono i monumentali lavori di scavo che portarono alla luce la città di Harappa e successivamente, più a sud lungo il fiume Indo, la città di Mohenjo-daro. La scoperta di queste due città ha permesso di collocare le radici della civiltà urbana in India, a partire dal 2500 a.C. La civiltà dell’Indo si estendeva su un territorio di un milione e trecentomila chilometri quadrati nel Punjab e nel Sind e vide la sua fine intorno al 1500 a. C. a causa delle invasioni dei popoli arii.<sup>39</sup>

Tra i numerosi reperti rinvenuti a Mohenjo-daro, un sigillo ritrae una figura itifallica seduta in una postura di Yoga, circondata da una tigre, un elefante, un rinoceronte, un bufalo d’acqua e un cervo. L’uomo indossa un copricapo sormontato da corna, col dorso coperto da una pelle di tigre ed è ornato di bracciali. Questa si ritiene possa essere la prima rappresentazione del dio Śiva, nella forma di Paśupati (“Signore degli animali”). Nelle località dell’Indo sono state inoltre trovate numerose pietre a forma di fallo e sigilli recanti l’emblema taurino, aspetti del culto di Śiva che sopravvivono ancora oggi: lo *śiva-liṅga* o icona fallica del dio, all’interno del *sancta sanctorum* (*garbhagriha*) dei santuari śivaiti e il toro Nandin, cavalcatura (*vāhana*) del

---

<sup>38</sup> *Śvetāśvatara-upaniṣad* (III. 1 e IV. 9). Röer, E., *The Twelve Principal Upaniṣad: Īṣa, Kena, Kaṭha, Praśna, Muṇḍaka, Māṇḍūkya, Taittirīya, Aitereya and Śvetāśvatara-Upaniṣads*, vol. I, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 2000 (1906), pp. 285-286 e 295. Cfr. Filippini-Ronconi, P., *op. cit.*, pp. 324 e 328.

<sup>39</sup> Cfr. Wolpert, S., *op. cit.*, pp. 25 e 29.

dio Śiva, seduto di fronte all'ingresso di ogni tempio *śaiva*. In aggiunta, sono state portate alla luce molte figurine d'argilla, tra cui alcune immagini di donna dagli evidenti attributi femminili, che fanno supporre il loro uso all'interno del culto della dea Madre. Sono state rinvenute numerose pietre a forma di *yoni* ("vulva") disseminate nei siti dell'Indo, che rafforzano l'ipotesi che il culto della dea madre fosse un elemento importante già nella vita religiosa di quella civiltà, culto che peraltro è persistito durante tutta la storia dell'India. Il collegamento tra Śiva e la potenza femminile Śakti, la cui essenza primordiale è la terra e la natura su essa manifesta, sembrerebbe istituito già dall'epoca pre-vedica della prima civiltà indiana.<sup>40</sup> Tuttavia, l'assimilazione della Dea entro il pantheon dello Hinduismo,<sup>41</sup> ebbe luogo parecchio tempo dopo quella di Śiva e Viṣṇu e comportò due fasi distinte: dapprima gli dei maschili indoarii ricevettero delle paretre, in seguito, sotto l'influenza dei movimenti tantrici e *śākta*, emersero nuove figure femminili come forme autonome della Potenza suprema e finirono per confluire nella Mahādevī (la "Grande Dea"):

Alcuni termini astratti di genere femminile erano stati talora personificati e trasformati in consorti degli dei più importanti: così Śrī (la "Prosperità") "appartenne" a Viṣṇu, e Śiva ebbe la sua Śakti (la "Potenza"), queste personificazioni, però, si limitavano a esprimere le qualità degli dei cui erano appaiate. Alcune divinità femminili erano parimenti servite come obiettivi o strumenti nel corso delle lotte divine a partire dai tempi più remoti [...]. Poi, invece, la Dea venne a trovarsi nel proprio elemento, nel periodo medioevale, tali antichi miti furono riformulati in una nuova luce, con la Dea che strumentalizza gli dei per i propri fini più alti.<sup>42</sup>

Nel VII sec. d.C. il culto *śākta*, caratterizzato da rituali misterici che cominciavano a venir chiamati tantrici, emergeva nuovamente, in antitesi al brahmanesimo ortodosso e al buddhismo:

La natura esoterica del tantrismo ne oscura le origini e i rituali, benché appaia chiaro che esso risale a un'epoca anteriore ai concetti ario-brahmanici rifacendosi, invece, all'antico culto delle dee madri e a forme di venerazione śivaite. Il carattere orgiastico del rituale tantrico – che comprendeva rapporti

---

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 25 e 28-29.

<sup>41</sup> Per approfondimenti sul pantheon dello Hinduismo si rimanda a Von Stietencron, H., *op. cit.*

<sup>42</sup> O'Flaherty, W. D., *Dall'ordine il caos*, Guanda, Parma 1989, p. 255.

sessuali di gruppo su terreni “profanati” dalla cremazione ed era associato al consumo di carne e all’assunzione di bevande alcoliche – è così antitetico rispetto all’etica brahmanica e alle norme di altri tipi di condotta indù che a fatica riusciamo a spiegare la popolarità e la persistenza di certe pratiche, che riflettevano evidentemente qualcosa di diverso dagli aspetti più radicati della consapevolezza culturale indiana. L’India orientale e in particolare modo il Bengala furono le regioni centrali da cui il tantrismo si diffuse in tutte le regioni del subcontinente, trasformando con le sue forme di culto sia l’induismo sia il buddhismo. [...] L’unione sessuale (*maithuna*) come autentica forma di culto della figura materna venne innalzata a livello di rituale divino, ma le consuetudini del brahmanesimo e le più antiche forme di buddhismo erano ormai troppo profondamente radicate per consentire una pratica pubblica e manifesta delle orge tantriche, che vennero così relegate alla notte e in località segrete, di solito evitate dalla gente.<sup>43</sup>

L’architettura templare dell’Orissa si sviluppa sotto l’influenza tantrica e per questo motivo qui sono presenti alcune delle figure, sculture e rappresentazioni tra le più sensuali ed erotiche di tutta l’India. Secondo Jitmitra Prasad Singh Deo, quei corpi raffigurati nelle sculture templari vibrano fortemente di desiderio.<sup>44</sup> Il desiderio supremo dell’essere umano è la liberazione dal ciclo di rinascita e ri-morte comune a tutte le esistenze dell’universo (*saṃsāra*), chiamato *mokṣa* o *muktī*, un concetto affine al *nirvaṇa* del buddhismo. Liberazione che può essere ottenuta mediante la pratica tantrica chiamata *vajrolī*, in grado di innalzare l’individuo dall’atto sessuale alla Coscienza superiore e allo stato di *samādhi* (“enstasi”).<sup>45</sup> Questo aspetto di trasformazione sessuale rimane tuttora avvolto dalla segretezza di un culto che non ha nessun interesse ad essere divulgato alla massa popolare.

La forza creativa femminile, *śakti*, è personificata nella Madre dai molteplici nomi: Śrī, Devī, Kālī, Pārvatī, Durgā, ecc. L’iconografia delle numerose dee, in alcuni casi mutate all’interno del buddhismo e del jainismo, presenta centinaia di varianti regionali, che descrivono le dee talvolta indipendenti talvolta affiancate da un “marito”

---

<sup>43</sup> Wolpert, S., *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>44</sup> Singh Deo, J. P., *Tantric Art of Orissa*, Kalpaz Publications, Delhi 2001, p. 12.

<sup>45</sup> Il raggiungimento di *samādhi* è lo scopo dello Yoga, uno stato di perfetto raccoglimento, definito da Mircea Eliade “enstasi”. Eliade, M., *Lo Yoga. Immortalità e libertà*, Sansoni Editore, Firenze 1990 (1982), p. 48. Per approfondimenti sul *samādhi* dello Yoga si rimanda a Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., p. 296.

divino. Questo riflette la natura del loro carattere, per alcune dee fortemente materno e domestico, come la dea Lakṣmī, apportatrice di prosperità e ricchezza, per altre forte e guerriero, come la dea Durgā. Infatti, vi sono due aspetti principali della Mahādevī (la “Grande Dea”) che svolgono per i loro fedeli il ruolo di Īśvarī<sup>46</sup> e sono quindi adorate come aspetto personale dell’Assoluto: Durgā e Kālī.<sup>47</sup>

La Devī può essere rappresentata sia in forma antropomorfa sia teriomorfa oppure trascendere qualsiasi forma esplicita (*rūpa*) e mostrarsi in maniera puramente simbolica. Ma al di là della varietà di nomi e forme e del loro complesso simbolismo, la Dea si presenta ai suoi devoti soprattutto come la Madre a cui ci si rivolge per chiedere aiuto e protezione nelle difficoltà della vita e invocare l’intervento della sua grazia divina nel cammino che conduce alla liberazione.<sup>48</sup>

Le fonti letterarie che testimoniano e documentano lo sviluppo della figura divina femminile si trovano a partire dagli inni vedici, nei *Purāṇa*, negli *Upapurāṇa* e nei *Tantra*. Inoltre è presente una vastissima tradizione di inni, canti e miti tramandati oralmente di generazione in generazione, con varianti regionali, in tutta l’India. Per esempio il *Ramāyana* descrive la dea Umā come figlia di Himavat e sorella della dea Gaṅgā (il fiume Gange); lo *Harivaṃśa* si riferisce alla Dea come sorella degli dei Viṣṇu e Indra; il *Mahābhārata* si riferisce a lei come la moglie di Narāyana e di Śiva. La particolare associazione della Dea con il dio asceta Śiva, le conferisce tutti gli appellativi propri del dio: Maheśvarī, Īśānī, Mahādevī, Mahākālī e Śivānī. Questi nomi differenti usati per indicare la potenza femminile, forniscono anche indicazioni sulla personalità della Dea. Infatti, nel suo aspetto distruttivo e letale ella è nota come Kālī (la “Nera”), Karālī (la “Terribile”), Bhīmā (la “Spaventosa”), Caṇḍī (la “Feroce”), e Cāmuṇḍā (“Colei che sconfigge i demoni Caṇḍa e Muṇḍa”). Il *Markandeyapurāṇa* si riferisce alla Dea come distruttrice di numerosi demoni, tra cui Mahiṣāśura, Raktabījā, Śumbha, Niśumbha, Caṇḍa e Muṇḍa. Dall’altro lato la Dea possiede anche un aspetto benevolo e materno associato alle divinità maschili che garantiscono conoscenza, prosperità e protezione (es. Sarasvatī associata al dio Brahmā e Lakṣmī associata al dio Viṣṇu), al pari del dio Śiva, talvolta distruttivo, talvolta benevolo. È forse proprio la

---

<sup>46</sup> Īśvarī è la forma femminile del sostantivo Īśvara (lett. “Signore”).

<sup>47</sup> Cfr. Caracchi., P., *art. cit.*, p. 14.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

duplicità caratteriale di entrambe le divinità, che richiama l'ambivalenza della personalità umana, ad aver contribuito all'ascesa dei loro culti interconnessi.<sup>49</sup>

### 1.2.2 *Durgā*

Durgā è l'“Inaccessibile”, l'“Inattraversabile”, “Coei che è difficile da ottenere”,<sup>50</sup> l'ambivalente dea guerriera vergine e madre al tempo stesso, solitamente raffigurata nell'atto di uccidere il demone bufalo Mahiṣa, la cui tremenda potenza minaccia l'Ordine cosmico, da cui le è valso l'epiteto di Mahiṣāsuramardinī (“Coei che uccide (*mardinī*) il demone (*asura*) Mahiṣa”). Durgā è grandemente venerata in Bengala e in generale in India durante il periodo di *Navarātra*, le “nove notti” che ogni anno celebrano la vittoria della Dea sul male.<sup>51</sup>

L'opera che celebra le imprese di Durgā è il *Devīmāhātmya* (la “Celebrazione della Dea”), anche chiamato *Durgāsaptasatī* o *Caṇḍī Paṭh*, un testo di dodici canti (*adhyaīya* 81-93) contenuto all'interno del *Mārkaṇḍeyapurāna*.<sup>52</sup> Questo testo, probabilmente scritto dopo il VI secolo d.C., è fondamentale in ambito *śākta*. Qui la Dea è descritta nelle sue tre manifestazioni:

1. la prima si colloca all'inizio dei tempi, quando ella dorme sulle spire del serpente Śeṣa, galleggiante sulle acque cosmiche. La dea rappresenta il sonno profondo (*yoganidrā*) del dio, che fuoriesce dal suo corpo perché egli possa risvegliarsi, identificandosi allo stesso tempo con la grande illusione cosmica (*mahāmāyā*),<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Cfr. Singh, U., *A History of Ancient and Early Medieval India. From the Stone Age to the 12<sup>th</sup> Century*, Pearson Longman, New Delhi 2008, p. 516 e Chaturvedi, B. K., *The Supreme Mother...*, cit., p. 10.

<sup>50</sup> Cfr. Sferra, (a cura di), *Hinduismo Antico. Dalle origini vediche ai Purāna*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2010, p. 1222 (nota 112).

<sup>51</sup> Le prime nove notti della quindicina lunare chiara del mese di *āśvin* (settembre-ottobre). Per approfondimenti sulle celebrazioni della dea Durgā si rimanda a Bandyopadhyay, P., *Mother Goddess Durga*, Image India, Calcutta 1987; pp. 65-67; Chaturvedi, B. K., *Durgā*, Books for All, Delhi 1996, pp. 36-42 e Rodrigues, H.P., *Ritual Worship of the Great Goddess. The Liturgy of the Durgā Pūjā with Interpretations*, State University of New York Press, Albany 2003.

<sup>52</sup> Swami Satyananda Saraswati (trad. da), *Caṇḍī Pāṭh*, Motilal Banarsidass, Delhi 1994 (1985). Cfr. Sferra, F., *op. cit.*, pp. 1157-1226.

<sup>53</sup> *Devīmāhātmya* (I. 42ab–54ab e 57-62ab). Passi, A. (trad. da), *Devīmāhātmya nel Mārkaṇḍeyapurāna*, in Sferra, F., *op. cit.*, pp. 1168-1170. Cfr. Boccali, G., *op. cit.*, p. 248.

2. la seconda manifestazione è quella guerriera di Maḥiṣāsuraṃardinī, l’annientatrice del demone bufalo. Quando il malvagio demone Maḥiṣa sconfigge tutti gli dei (*deva*) scatenando il terrore nei tre mondi, la collera degli dei sconfitti produce un grande fulgore, una luce immensa che assume la forma di una dea dotata di dieci braccia. Ciascun dio le dona un’arma ed ella affronta il demone in un’epica lotta. Infine lo abbatte col suo tridente;<sup>54</sup>
3. la terza manifestazione è quella in forma di Kālī o Kālikā (la “Nera”) evocata dai *deva* per combattere i terribili demoni Raktabīja, Śumbha e Niśumbha.<sup>55</sup>

Durgā rivela una natura ambivalente: può avere un aspetto benevolo, ed è chiamata allora Bhavānī, Umā, Ambā o Ambikā e venerata come madre dell’universo, ma può anche essere terribile e feroce quando s’incarica di uccidere i demoni che minacciano il *dharma*, allora è chiamata Caṇḍī, Kālī o Kālikā. Accanto a lei in battaglia vi sono le *mātrikā* (“madri”), da lei stessa generate.<sup>56</sup>

Secondo la teologia *śākta* è proprio la Māyā-Śakti, Durgā, che sovrintende le tre funzioni cosmiche di manifestazione, preservazione e dissoluzione: *śṛṣṭhi*, *sthiti* e *pralaya*.<sup>57</sup> Durgā-Śakti è l’energia materiale del Signore personificata nella dea Durgā, guardiana della prigione materiale ovvero quello stato di separazione tra l’essere umano e Dio, governato dalle leggi della natura.<sup>58</sup>

Durgā viene popolarmente considerata la moglie del dio Śiva, tuttavia non viene mai raffigurata assisa accanto al dio, come si conviene a una moglie devota. Il suo stesso nome, tradotto con l’“Inaccessibile”, indica chiaramente la sua natura autonoma, non soggetta ad alcuna autorità maschile. Viene anche chiamata Kumārī, termine generalmente tradotto come “vergine”, che nello specifico può indicare il “non essere legata a un uomo”.<sup>59</sup> Nel suo ruolo di consorte, la dea Durgā è la madre di tutti gli esseri ma in autonomia è una guerriera letale. La presenza del consorte al fianco della Dea tende ad addomesticarne la natura pericolosa. Allo stesso modo, in occasione della

<sup>54</sup> *Devīmāhātmya* (II. 8-71 e III. 1-45). *Ivi*, pp. 1172-1180. Cfr. Boccali, G., *op. cit.*, p. 248.

<sup>55</sup> *Devīmāhātmya* (V-VIII). *Ivi*, pp. 1185-1196. Cfr. Boccali, G., *op. cit.*, p. 248.

<sup>56</sup> Cfr. Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., p. 103.

<sup>57</sup> *Brahma-saṃhitā* (V.44-45). *Śrī Brahmā Saṃhitā*, pp. 75-76. <http://www.harekrnsna.de/artikel/Brahma-Samhita-Complete.pdf> (ultimo accesso 27/10/2017).

<sup>58</sup> Cfr. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, A. C., (a cura di), *Śrīmad Bhāgavatam*, Edizioni Bhaktivedanta, Firenze 1981, p. 430.

<sup>59</sup> Pattanaik, D., *The Goddesses in India. The Five Faces of the Eternal Feminine*, Inner Traditions, Rochester, Vermont 2000, p. 143.

grande battaglia di cui Durgā è la protagonista, dai corpi degli dei emergono le loro *śakti* in forma guerriera, armate delle armi del dio che le ha generate e dotate dello stesso veicolo animale (*vāhana*) del dio: da Brahmā emerge Brahmanī dotata di un rosario (*mālā*) e a cavallo del cigno; da Viṣṇu emerge Vaiṣṇavī armata di *cakra* e a cavallo dell'avvoltoio, da Śiva emerge Śivanī a cavallo del toro; da Kumara emerge Kaumarī, brandendo una lancia e cavalcando un pavone; da Indra nasce Indranī con un arco e a cavallo di un elefante; dall'uomo-leone Narasiṃha emerge la leonessa Narasiṃhī e dal dio cinghiale Varaha emerge Varahī. Queste sette *śakti* guerriere prendono parte alla battaglia sconfiggendo tutta l'armata demoniaca e bevendo il sangue dei demoni uccisi. Esse costituiscono una vera e propria orda selvaggia di guerriere assetate di sangue che obbediscono e servono solamente la grande Dea.<sup>60</sup> Secondo lo studioso Devdutt Pattanaik inoltre, la chiave del potere di uccisione dei demoni è la verginità di queste dee, pertanto la loro forza guerriera deriva dal non avere contatto con gli uomini, mentre l'esperienza matrimoniale e della maternità prosciugherebbe il loro potere, rendole inservibili come guerriere.<sup>61</sup>



Figura 3. La dea Durgā armata a cavallo della tigre va a combattere con otto *Śakti* da lei generate: Jāyā, Vijāyā, Rātipriyā, Jāyāvati, Kañcan Kuṇḍalī, Suranginī, Svarnmālā e Vidravini (dipinto *Kaṅgra, Pahārī*, 1810 d.C., Delhi National Museum).

<sup>60</sup> Cfr. Pattanaik, D., *op. cit.*, pp. 143-144.

<sup>61</sup> *Ibidem.*

### 1.2.3 *Kālī*

È l'aspetto terrifico della Śakti, di cui personifica la potenza distruttrice.

Nella teologia indiana il principio divino è al di là della dualità di Bene e Male e trascende in misura infinita tutte le concettualizzazioni umane. La dea Kālī è una personificazione di questa Potenza Cosmica. È la Madre benefica che manifesta e sostiene il mondo e al tempo stesso è la Distruttrice che lo devasta.

Kālī significa letteralmente “la Nera”; è l'aspetto distruttivo della Grande Madre, l'energia dell'evoluzione, è la forza del tempo (*kāla*) che distrugge tutte le cose nell'inesorabile fluire, nonché lo stato supremo nel quale tutti gli attaccamenti mondani sono stati distrutti dal fuoco della conoscenza ultima. Secondo alcuni autori come D. R. Rajeshwari, calamità naturali come terremoti, cicloni, eruzioni vulcaniche, inondazioni, pestilenze ecc. sono tutte azioni provocate dalla dea, insieme a fenomeni storici e sociali come guerre, rivoluzioni, rivolte e via dicendo, per accelerare il lento processo evolutivo dell'umanità.<sup>62</sup> Kālī rappresenta il potere di trasformazione, l'energia potenziale dell'evoluzione. È raffigurata mentre danza nuda sul corpo di Śiva cadavere (*śava*). Ella è anche *Kuṇḍālīnī Śakti*, la *śakti* suprema (*paramaśakti*), raffigurata come un serpente nero che giace arrotolato su se stesso nel *mulādhāra-cakra*, situato nel corpo umano alla base della colonna vertebrale, nella zona perineale.<sup>63</sup> Spaventosa con i malvagi, è però dotata di immensa compassione con i suoi devoti dal cuore puro. A livello simbolico, ella è la sede delle emozioni: “all swift, straight and frank impulses, all intense feelings are the movements of Kālī”, scrive Rajeshwari.<sup>64</sup> È all'origine dell'universo, per questo viene anche detta Ādya-kālī, ed è la consorte di Śiva Mahākālā, il Tempo Eterno che tutto divora implacabilmente, infatti il nome Kālī può anche essere interpretato come la forma femminile di Kālā, il “Tempo”, di cui rappresenta il potere. Dall'altro lato Kālī è Mahāratri, la notte eterna, che si rivela come gioia infinita, illimitata e come pace assoluta.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Rajeshwari, D.R., *Śakti Iconography*, Intellectual Publishing House, New Delhi 1989, p. 60.

<sup>63</sup> Cfr. Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., pp. 171-173; Stutley, M., *The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography*, Routledge & Kegan Paul, London 1985, p. 77. Per approfondimenti su *Kuṇḍālīnī Śakti* si rimanda a Woordroffe, J., *Śakti and Śākta. Essays and Addresses on the Śākta Tantrasāstra*, Ganesh & Co., Madras 1959 (1918), pp. 648-674 e Bandyopadhyay, P., *The Goddesses of Tantra*, Punthi Pustak, Calcutta 1990, pp. 108-128.

<sup>64</sup> Rajeshwari, D.R., *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 64.

La figura della dea Kālī compare presto nella tradizione hindū. I primi riferimenti alla dea vengono datati attorno al 600 d.C. all'interno dei *Purāṇa*, lì viene rappresentata con un aspetto orribile: smunta, emaciata, con denti spaventosi come zanne, mentre ride a squarciagola e balla follemente; indossa una ghirlanda di cadaveri, dimora nei campi di cremazione, siede sul dorso di cinque fantasmī (*pañca preta*) con un cadavere come poggiatesta e dorme su di un letto fatto di carne umana.<sup>66</sup>

Nel *Garuḍapurāṇa* (I. 38) viene invocata col nome di Cāmuṇḍā per schiacciare, calpestare, distruggere e bruciare i nemici.<sup>67</sup> Questa dea dalla natura incivilizzata e selvaggia, originariamente veniva adorata dai membri delle caste più basse, dai tribali e dai criminali, in luoghi isolati, solitari e non abitati. Ad esempio secondo il *Mānasāraśilpaśāstra* (IX. 286-289) i suoi templi venivano costruiti lontani dalle città e vicini ai luoghi di cremazione e alle dimore dei *caṇḍāla* (persone di casta molto bassa).<sup>68</sup>

La manifestazione più famosa della dea risale al terzo episodio del *Devīmahātmyā*: quando i demoni Caṇḍa e Muṇḍa si prepararono ad attaccare Durgā, la faccia di quest'ultima divenne nera dalla rabbia e dalla sua fronte sorse Kālī, spaventosa a vedersi. La Nera, feroce e furiosa iniziò a divorare tutte le armate nemiche, soldati, carri, cavalli, elefanti, nulla sfuggiva alla sua fame spaventosa, ogni cosa attorno a lei venne masticata e inghiottita dalla bocca vorace di Kālī. La distruzione provocata da questa dea fu così terribile che i superstiti delle armate nemiche fuggirono via terrorizzati.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Cfr. Kinsley, D., *Tantric Visions of the Divine Feminine. The Ten Mahāvidyā*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1997, pp. 71 e 259 (nota 14).

<sup>67</sup> *The Garuḍa Purāṇa*, Motilal Banarsidass, Delhi 1978, pp. 123-126. Cfr. Piano, S., *Le letterature dell'India*, cit., p. 265.

<sup>68</sup> *Architecture of Mānasāra*, Manasara Series: vol. IV, Oriental Books Reprint, Delhi 1980 (1934), p. 78.

<sup>69</sup> *Caṇḍi Pāṭh*, Devi Mandir Publications, Napa 1985, pp. 242-247. Cfr. Boccali, G., *op. cit.*, pp. 186-187.



Figura 4. La dea Camuṇḍā, Orissa State Museum

Kālī appare anche in un episodio del *Līṅgapurāṇa* (I. 72. 66-78 e I. 106)<sup>70</sup> nel quale Śiva chiese a Pārvatī di sconfiggere il demone Dāruka che poteva essere ucciso solamente da una donna. Pārvatī entrò nel corpo di Śiva e dal veleno depositato nella gola del marito, trasformò se stessa in Kālī e sconfisse il demone. Come evidente, Kālī viene anche lodata come figlia di Himālaya e viene quindi identificata con la dea Pārvatī (la moglie di Śiva) di cui rappresenta un alter ego, essendo la personificazione della sua ira. Non dimentichiamo infatti che Kālī emerge dalla furia di Satī – la prima moglie di Śiva poi rinata in forma di Pārvatī – quando il padre la offese non invitando lei e suo marito al sacrificio e quando Śiva ignorò la sua richiesta di recarvisi lo stesso.

Fra i molti altri episodi che hanno Kālī come protagonista è degno di menzione quello in cui si narra di una gara di danza tra Kālī e Śiva. Dopo aver sconfitto i demoni Śumbha e Niśumbha, Kālī prese dimora in una foresta, accompagnata dalle sue spaventose compagne, col risultato di terrorizzare tutti gli abitanti delle aree circostanti.

---

<sup>70</sup> *The Līṅga-purāṇa*, Motilal Banarsidass, Delhi 1990 (1951), pp. 353 e 579-581.

Allora un devoto di Śiva implorò il dio di liberare la foresta da quella divinità così violenta. Śiva si recò da Kālī e le rivolse la sua richiesta, ma quella lo minacciò, dichiarando che quel luogo era di sua proprietà. A quel punto Śiva la sfidò in una gara di danza e la sconfisse. La dea fu così costretta a liberare la foresta dalla sua terribile presenza.<sup>71</sup>

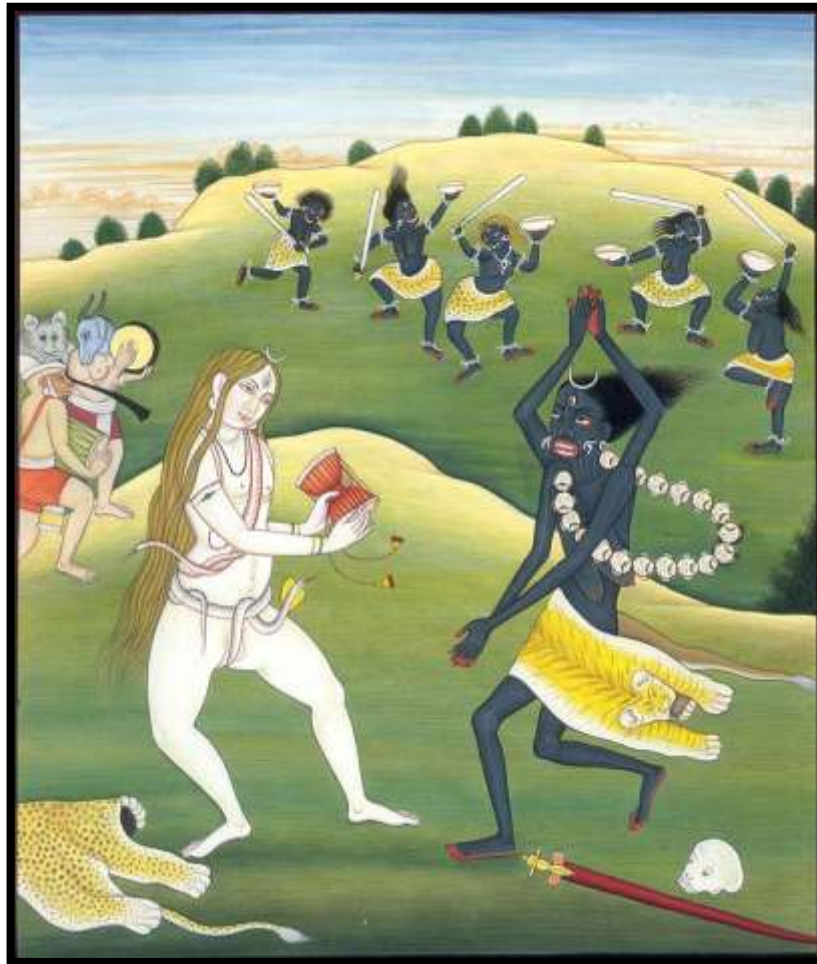


Figura 5. La gara di danza tra Kālī e Śiva.

Per poter sconfiggere la tremenda dea, Śiva è costretto a ricorrere alla sua danza *tāṇḍava*, danza tipicamente eseguita alla fine di ogni era cosmica e che comporta la distruzione dell'universo. Śiva ha qui il compito di contenere e placare le abitudini distruttive della dea, mentre lei a sua volta lo sprona a comportamenti distruttivi, come dimostra il fatto che Śiva esegua propria la danza *tāṇḍava* per ottenere la vittoria nella contesa. In primo piano vi sono Śiva e Kālī che gareggiano per ottenere il possesso della foresta. Sullo sfondo vediamo le compagne di Kālī impegnate a dimenarsi selvaggiamente e i musicisti di Śiva (a sinistra).

<sup>71</sup>Cfr. Pattnaik, D., *Bhāratīya Nṛtyakalā*, Orissa Sahitya Akademi, Bhubaneswar 2000 (1971), pp. 73-73; Kinsley, D., *Tantric Visions...*, cit., p. 74 e *Hindu Goddesses: visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, University of California Press, Berkeley 1986, p. 119.

Talvolta Kālī appare come una dea che minaccia la stabilità dell'Ordine Cosmico. Sebbene abbia il ruolo di annientare i demoni, spesso perde il controllo e finisce per rimanere totalmente intossicata dal sangue delle sue vittime, che beve avidamente e di cui è insaziabile, per cui da protettrice di quel mondo per il quale era chiamata a combattere si rivela pericolosamente incline ad esercitare il ruolo opposto, quello di annientarlo. Da qui il tentativo di Śiva di placare Kālī quando ella si riveli priva di autocontrollo e di freni inibitori, essendo pericolosa per la società.<sup>72</sup>

Kālī assume una particolare importanza nel Tantrismo hindū. Nelle scuole di pensiero tantriche che vedono la Realtà suprema essenzialmente come un'interazione tra Śiva e Śakti, Kālī viene spesso designata come una delle forme principali della Śakti, l'Energia primordiale che è la causa della manifestazione e della distruzione di tutti gli esseri dell'universo, sia animati che inanimati.<sup>73</sup> Kālī è ancora più popolare nel Tantrismo dell'India orientale, in particolare del Bengala, dove la sua figura domina l'iconografia tantrica, i testi e i rituali. Kālī viene pregata come la più grande delle divinità o come la Realtà suprema.

Kālī rappresenta la libertà, soprattutto dalle norme sociali. Infatti dimora nei campi di cremazione, luoghi considerati impuri per i membri della società hindū, e preferisce i luoghi isolati, come le foreste o le giungle, che spesso sono abitati da persone di bassa casta, dai fuori casta e dagli asceti. Va in giro nuda coi capelli scarmigliati ed è rude e selvaggia sia nell'aspetto che nelle abitudini. Tutto questo suggerisce l'idea di una divinità totalmente priva di convenzioni sociali, restrizioni etiche e principi morali. Kālī rimane fuori dalla società e dalla civilizzazione, fuori dalle regole e dalle convenzioni, ma proprio da questo scaturisce la sua immensa forza, la forza dell'indipendenza e della libertà.

A livello iconografico, sebbene oggigiorno Kālī sia spesso ritratta con un aspetto bello, gradevole, aggraziato e con un volto sereno e sorridente che esprime l'aspetto più materno della dea, nei testi hindū viene descritta quasi unanimemente con un aspetto terribile, spaventoso a vedersi e con un carattere pericoloso e distruttivo. Nella descrizione fornita dal *Devīmahātmyā*, l'aspetto della dea Kālī è spaventoso e incute paura a chiunque la veda:

---

<sup>72</sup> Cfr. Kinsley, D., *Hindu Goddesses...*, cit., p. 120.

<sup>73</sup> Cfr. Bandyopadhyay, P., *The Goddess of Tantra*, cit., p. 19.

The eyebrows were scowling, and from Her frowning forehead appeared the Remover of Darkness with a terribly frightening face, who was holding a sword and a net in Her hands. She wore a leopard garment and a garland of human skulls. Her flesh had withered, and She appeared as a skeleton of bones and very fierce she displayed fantastic missiles of consciousness. Her mouth was immense and She brandished Her tongue as a sword which caused great fear. Her eyes were penetrating and somewhat red, and Her fearful roar was humming in all directions.<sup>74</sup>

Nel *dhyāna mantra* di Dakṣiṇā-kālī viene descritta con un volto spaventoso a vedersi. I suoi capelli sono sciolti, scomposti, crespi e selvaggi. Indossa attorno al collo una collana costituita da cinquanta teste appena mozzate grondanti sangue ancora fresco, che le scende fino alle ginocchia. Ha quattro braccia e quattro mani: la mano in alto a sinistra brandisce una spada insanguinata con la quale ha appena decapitato la testa mozzata che stringe nella mano in basso a sinistra; la mano in alto a destra compie l'*abhaya mudrā*, il gesto del “non timore”, e con quella in basso a destra compie la *varada mudrā*, il gesto del dono. Ha una carnagione bluastro o azzurrognola molto luminosa, che spesso viene paragonata a una nuvola scura carica di pioggia.<sup>75</sup> Il suo corpo luccicante di sangue viene continuamente macchiato dal sangue delle teste mozzate. Anche ai lati della sua bocca cola del sangue che le fa luccicare il viso. Porta alle orecchie degli orecchini costituiti da cadaveri di bambini. I suoi denti sono spaventosi, affilati e appuntiti. I suoi seni sono larghi e rotondi. Porta attorno alla vita un gonnellino di braccia mozzate. Ha un'espressione soddisfatta dipinta sul volto e ride spaventosamente emettendo versi orribili dalla bocca. È raffigurata in piedi sopra un cadavere, identificato con Śiva, Mahādeva o Mahākāla, in mezzo a un campo di cremazione o su un campo di battaglia. Il suo essere sopra Śiva rappresenta il rapporto sessuale inverso (*viparīta rati*), in cui la donna sta sopra l'uomo, posizione percepita come innaturale nella mentalità indiana.<sup>76</sup>

Nei testi più tardivi invece, tutte le caratteristiche più repellenti della dea vengono attenuate, se non cancellate del tutto. L'aspetto scheletrico, emaciato, gli occhi

---

<sup>74</sup> Traduzione di Swami Satyananda Saraswati in *Caṇḍī Pāṭh*, cit., pp. 242-243.

<sup>75</sup> Cfr. Kinsley, D., *Tantric Visions...*, cit, p. 67.

<sup>76</sup> Venkatesh, S. (a cura di), *Kālī-tantra: A comprehensive Guide to Kali Sadhana. Rituals, Mantra and Meditation Techniques*, p. 7, <https://www.scribd.com/doc/63888157/Kali-Tantra> (ultimo accesso 27/10/2017).

affossati, i seni rinsecchiti e cadenti e la pelle grinzosa vengono soppiantati da caratteristiche come l'eterna giovinezza, il viso bello e sorridente e il seno rigoglioso. Oggigiorno nelle rappresentazioni tipiche della dea, l'attributo della collana di teste mozzate è spesso sostituito da una collana di teschi.

#### 1.2.4 Daśamahāvidyā

Le Mahāvidyā sono un gruppo di divinità rigorosamente femminili, che godono di particolare popolarità tra i devoti della Devī. Il termine sanscrito femminile *vidyā* significa letteralmente “scienza” o “sapienza”; mentre il prefisso *mahā* vuol dire letteralmente “grande”. Mahāvidyā potrebbe quindi essere tradotto come “grande sapienza”. Tecnicamente il termine si riferisce a un particolare gruppo di divinità e talvolta viene reso come “Grandi Rivelazioni” o “Grandi Manifestazioni”.<sup>77</sup>

Per le Mahāvidyā il numero dieci (*daśa*) è ormai considerato canonico, sebbene, analizzando i testi sanscriti medioevali, si scopre che il numero varia da dieci, a dodici e a diciotto. Anche i nomi e la sequenza delle dee variano considerevolmente a seconda dei testi, come ha dimostrato Bühnemann nella sua opera magistrale: *The iconography of Hindu Tantric deities*.<sup>78</sup> In essa l'autore fornisce una serie di elenchi di nomi delle Mahāvidyā, dove tali variazioni risultano evidenti. L'elenco più ricorrente è quello del *Muṇḍamālātantra*,<sup>79</sup> dove vengono elencati i seguenti dieci nomi:<sup>80</sup>

- 1) Kālī
- 2) Tārā

---

<sup>77</sup> Cfr. Kinsley, D., *Hindu Goddesses...*, cit., p. 161; Kinsley, D., *Tantric Visions...*, cit., pp. 57-58 e Bühnemann, G., *The iconography of Hindu Tantric deities*, E. Forsten, Groningen 2000, p. 38.

<sup>78</sup> Bühnemann, G., *op. cit.*

<sup>79</sup> Citato da Bühnemann, G., *op. cit.*, p. 39 e Kinsley, D. in *Tantric Visions...*, cit., p. 253 (nota 4).

<sup>80</sup> Basandosi sulle discrepanze nelle liste dei nomi e nelle descrizioni delle diverse divinità, Bühnemann avanza l'ipotesi che le Mahāvidyā non fossero originariamente connesse l'un l'altra, bensì che siano state raggruppate in quanto rappresentanti di culti differenti, infatti Ugratārā e Chinnamastā sono divinità che entrarono a far parte del pantheon del Buddismo tantrico e che furono poi re-interpretate nei testi hindū più recenti, inoltre l'iconografia di Kālī è simile a quella di Ugratārā. L'adorazione di queste tre divinità è prescritta nella pratica del Tantra della mano sinistra. Fra le Mahāvidyā si trova inoltre un'antica figura divina, come Lakṣmī, accanto a Mātāṅgī, una dea molto probabilmente di origine tribale, e a Ṣoḍaśī (o Tripurasundarī), che è una figura centrale nel culto dello Śrīvidyā del tantrismo *śākta*.

- 3) Ṣodaśī
- 4) Bhuvaneśvarī
- 5) Bhairavī
- 6) Chinnamastā
- 7) Dhūmāvatī
- 8) Bagalā
- 9) Mātaṅgī
- 10) Kamalātmikā.<sup>81</sup>

Non è chiaro il momento in cui il gruppo delle Mahāvidyā sia stato costituito. I testi che ne contengono gli elenchi sono originari del Bengala e delle aree adiacenti ed è stato proprio in queste zone che le dee divennero popolari inizialmente. È anche difficile accertare il periodo in cui questo gruppo divenne popolare. Tra i primi testi che ne elencano i nomi troviamo il *Mahābhāgavatapurāṇa*,<sup>82</sup> datato non più tardi del XII secolo. Ma questa data sembra essere troppo precoce per studiosi come David Kinsley, il quale afferma che le Mahāvidyā furono conosciute come gruppo solo dopo il X secolo, basandosi su una lista di nomi trovata nella *Mahākālasaṃhitā*.<sup>83</sup>

In conclusione, considerando la precaria concezione del tempo nel pensiero indiano, in cui tutto ciò che è importante si fonde nel mito in un legame talmente stretto da risultare spesso impossibile tracciare le reali origini storiche di un personaggio o di un evento, ci limitiamo semplicemente ad affermare, con David Kinsley, che le dieci Mahāvidyā compaiono piuttosto tardi nella letteratura hindū tradizionale e sembrano essere l'espressione iconografica medioevale di un aspetto della teologia della Mahādevī.<sup>84</sup>

Nella ricerca del mito di origine delle Mahāvidyā ci si imbatte in una moltitudine di storie, leggende, dottrine e credenze. Secondo Kinsley, i miti più documentati e

---

<sup>81</sup> La stessa lista compare nel *Niruttaratantra*, ma viene immediatamente seguita da un'altra lista di diciotto dee, in cui vengono aggiunte: 11) Annapūrṇā, 12) Nityā, 13) Durgā, 14) Mahiṣamardinī, 15) Tvaritā, 16) Tritura, 17) Sarasvatī e 18) Jayadurgā. Il *Mālinīvijaya* invece cita i seguenti dodici nomi: 1) Kālī, 2) Nīlā, 3) Mahādurgā, 4) Tvaritā, 5) Chinnamastā, 6) Vāgvādinī, 7) Annapūrṇā, 8) Pratyāṅgirā, 9) Kāmākhyāvāsini, 10) Bālā, 11) Mātaṅgī e 12) Śailavāsini. Cfr. Bühnemann, G., *op. cit.*, p. 39; Karpatri, S., *op. cit.*, pp. 280-298 e Bandyopadhyay, P., *Mother Goddess Durga*, Image India, Calcutta 1987, p. 5.

<sup>82</sup> Citato da Bühnemann, G., in *op. cit.*, p. 42.

<sup>83</sup> Kinsley, D., in *Tantric Visions*, *cit.*, pp. 1 e 253 (nota 1).

<sup>84</sup> Kinsley, D., *Hindu Goddesses...*, *cit.*, p. 161.

rintracciabili nella letteratura sono cinque: nel primo si parla di forme diverse della dea Satī, la prima moglie di Śiva; il secondo riguarda diverse forme della dea Pārvatī, la seconda moglie di Śiva, nonché reincarnazione della dea Satī; il terzo concerne la dea Kālī, che è a sua volta una delle Mahāvidyā, in collera con Śiva; il quarto si riferisce alle forme della dea Durgā e il quinto riguarda la dea Śatākṣī, identificata anche con Śākambhārī e Durgā.<sup>85</sup> Tuttavia nel corso di questa trattazione si prenderà in considerazione esclusivamente il quarto mito connesso alla dea Durgā, in quanto maggiormente diffuso nella tradizione popolare dell’Orissa.

Comune a tutti questi miti è il potere della Dea superiore a quello di Śiva, tanto da bloccare la “fuga” e costringerlo a riconoscere l’onnipresenza della Śakti nelle sue varie forme. Il tema della superiorità della Dea sulle altre divinità maschili è comune nei testi *śākta*. Altro tema ricorrente è quello delle dee in quanto “estensioni” del potere della Grande Dea, spesso generate dalla sposa di Śiva, Pārvatī.<sup>86</sup> Compare inoltre l’associazione delle dieci dee alle *siddhi* (poteri sovrumani), che si ottengono con la pratica spirituale (*sādhanā*) che include pratiche yogiche che mirano al controllo della mente e dei sensi.<sup>87</sup>

Il mito di origine riportato riguarda la grande battaglia che vede la dea Durgā scontrarsi con i demoni Śumbha e Niśumbha. Il mito è contenuto nel *Devī-māhātmya*, il cui terzo episodio è costituito proprio da questa epica battaglia simboleggiante tra l’altro il bene e il male.<sup>88</sup> In realtà nel *Devī-māhātmya* non si parla delle Mahāvidyā ma è credenza diffusa che esse abbiano preso parte in gruppo alla battaglia. Da un lato considerando la grandissima popolarità del *Devī-māhātmya*, l’associazione con Durgā può aver avuto lo scopo di conferire prestigio alle Mahāvidyā, dall’altro esistono indubbiamente nel *Devī-māhātmya* degli elementi che hanno fornito i presupposti per la nascita della credenza che le Mahāvidyā siano generate dalla dea Durgā. Innanzitutto vi si dice che la dea produsse da sé alcune dee per essere aiutata durante la battaglia. Tra queste vi sono le Saptamātṛkā (lett. “sette madri”) create da alcune divinità maschili per riuscire a sconfiggere i demoni. Emanò inoltre Kālī mentre lottava contro i demoni

---

<sup>85</sup> Kinsley, D., *Tantric Visions...*, cit, p. 22. Per approfondimenti sugli altri miti, si rimanda a Kinsley, D., *Tantric Visions...*, cit., pp. 22-38.

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 22-27.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 27-30.

<sup>88</sup> Cfr. Boccali, G., *op. cit.*, pp. 245, 247, 249 e 480.

Caṇḍa e Muṇḍa e in seguito per sconfiggere Raktabīja. Successivamente, quando Durgā stava combattendo contro il demone Śumbha, la stessa dea afferma che tutte le sue compagne non sono altro che sue differenti forme.<sup>89</sup>

Nel terzo episodio del *Devī-māhātmya*, si parla della creazione di un gruppo di dee che hanno alcuni caratteri in comune con le Mahāvidyā, da cui può essere nata la tradizione che esse abbiano fondamento letterario in questo testo. Questa versione è anche supportata iconograficamente, infatti l'arte religiosa tradizionale mostra spesso le dieci Mahāvidyā che circondano Durgā, la divinità centrale protagonista del *Devī-māhātmya*, la regina guerriera, per la quale le *mahāvidyā* accorrono in aiuto combattendo assieme a lei.<sup>90</sup>

Ogni *vidyā*, o “conoscenza”, viene considerata come una particolare divinità, e queste dieci divinità sono aspetti preminenti o facce della Madre Divina. Ciascuna dea è dotata di un'iconografia specifica, di un proprio *mantra* e di particolari doni che possono essere conferiti al devoto. Di seguito si fornisce una breve descrizione di ciascuna dea:

- Kālī è nuda, indossa una collana di teste mozzate o di teschi, ha i capelli sciolti, la bocca spalancata e la lingua di fuori, brandisce una spada e una testa mozzata mentre le altre due mani compiono l'*abhaya-mudrā* (“gesto del non-timore”) e la *varada-mudrā* (“gesto del dono”). Dimora nei terreni crematori (*śmaśāna*) e cavalca un cadavere (identificato con Śiva).
- Tārā (la “Liberatrice”) ha i capelli raccolti, brandisce una spada, un fiore di loto blu, una scimitarra e un teschio. Si erge sopra un cadavere.
- Tripurasundarī (lett. “la bellissima delle tre città”), anche nota come Śoḍaśī (lett. “Colei che ha sedici anni”) tiene nelle sue quattro mani un cappio, un pungolo, un arco e le frecce del dio Kāma ed è seduta su un fiore di loto. È la divinità che presiede lo *śrīcakra* e la dea centrale nel culto dello Śrīvidyā.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Cfr. Pellissero, A., *Tipi indiani dell'eroe antropomorfo*, in "Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» - Annali" 62 anno 2002 (ottobre 2004), 2002, pp. 92-110 e Piano, S., *Le armi della dea*, in *Essays in Honour of Fabrizio Pennacchietti*, The Department of Oriental Studies, University of Turin, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 181-196 e Brown, C.M., *The Tantric and Vedāntic Identity of the Great Goddess in the Devī Gītā of the Devī- Bhāgavata Purāṇa* in Pintchman, T. (a cura di), *Seeking Mahādevī: Constructing the Identities of the Hindu Great Goddess*, State University of New York Press, Albany 2001, pp. 24-25.

<sup>90</sup> Cfr. Kinsley, D., *Tantric Visions...*, cit. pp. 30-35.

<sup>91</sup> Cfr. Giri, Y., *Śrī-vidyā*, in “Śrī-vidyā”, Anno I, n° 4, (ottobre-dicembre 1994), pp. 19-20.

- Bhuvaneśvarī (la “dea dei tre mondi”) è una dea molto benevola. Tiene nelle quattro mani un cappio e un pungolo; compie l’*abhaya-mudrā* e la *varada-mudrā*.
- Chinnamastā (“colei che ha la testa mozzata”) si erge in piedi nuda, tenendo la propria testa mozzata in mano e una scimitarra nell’altra. Dal collo scaturiscono tre getti di sangue che vanno a nutrire le due attendenti poste ai suoi lati, Ḍākinī e Varṇinī, e la stessa testa mozzata della dea.
- Bhairavī (la “Terribile”) indossa una collana di teste mozzate. Tiene in una mano un rosario e nell’altra un manoscritto. Compie l’*abhaya-mudrā* e la *varada-mudrā*.
- Dhūmāvatī (la “Fumosa”) è raffigurata comunemente come una vedova. Il suo aspetto è quello di una donna vecchia e sgradevole. Tiene in mano un setaccio e compie la *varada-mudrā*. Si muove sopra un carro ed è associata al corvo.
- Bagalāmukhī (“colei che ha la testa di gru”) è una dea associata ai poteri sovrumani (*siddhi*), in particolare alla facoltà di immobilizzare (*stambhana*), espressa iconograficamente nella presa salda della lingua del nemico, impedendogli di parlare e così manifestare il suo malvagio potere.
- Mātāṅgī (l’“Elefantessa”) è una dea fuori casta. Raffigurata mentre suona una *vīṇā* (strumento a corde) e associata alla natura e ai pappagalli.
- Kamalātmikā (lett. “fiore di loto”) è identificata con la dea Gajalakṣmī, accompagnata da elefanti che con la proboscide riversano acqua o nettare su di lei da vasi tempestati di pietre preziose. La dea siede su un fiore di loto e compie l’*abhaya-mudrā* e la *varada-mudrā*.<sup>92</sup>

In conclusione, uno dei cardini su cui poggia la teologia *śākta* è la tendenza della Devī a manifestarsi in una grande varietà di forme. La Madre suprema è l’Assoluto Trascendete, ineffabile e immutabile. Nell’atto della manifestazione la Madre assoggetta se stessa al Tempo e allo Spazio. Lo spazio indivisibile e infinito, concetto inafferrabile per la nostra mente limitata, si demarca in dieci direzioni. Allo stesso modo nella Madre si delineano dieci personalità. Sebbene siano aspetti della stessa unica

---

<sup>92</sup> Cfr. Bühnemann, G., *op. cit.*, pp. 39-41 e Ottoboni, L., *Le Daśamahāvidyā e la loro iconografia*, Dissertazione Finale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 2008-2009, pp. 22-123.

Devī, ognuna di loro è distinta e chiaramente riconoscibile dalle altre. Ciascuna ha una particolare funzione cosmica e porta alla realizzazione di una realtà specifica. Secondo i *Tantra* la Conoscenza suprema può essere raggiunta con ognuna di queste vie, nessuna è superiore ad un'altra e ognuna rispetta egualmente le altre nove.

Il culto delle Mahāvidyā sottolinea la superiorità della Dea sulle divinità maschili che si rivolgono a loro quando le proprie sole forze non bastano; è grazie alle Mahāvidyā che gli dei possono compiere le loro funzioni cosmiche. In chiave femminista, le Mahāvidyā ribatano la figura sottomessa della donna indiana nella società tradizionale, considerata esclusivamente figlia, sorella, moglie e madre e la investono di un'ondata di energia, aggressività, pericolosità e soprattutto di autonomia e di indipendenza. La donna diventa guerriera e in quanto tale deve essere rispettata, venerata e temuta; rivela desideri e pulsioni, anche sessuali, agisce egoisticamente, compie atti impuri, socialmente inaccettabili, e sfida la figura maschile attraverso comportamenti considerati sconvenienti e provocatori.<sup>93</sup>

Infine, secondo una lettura *gender sensitive*, attenta agli aspetti di genere, le Mahāvidyā possono essere interpretate come la furiosa ed esasperata risposta femminile ad un mondo dominato dall'autorità maschile che trascura, se non ignora, totalmente i bisogni della donna.

---

<sup>93</sup> Cfr. Ottoboni, L., *Le Daśamahāvidyā e la loro iconografia*, cit., p. 124.

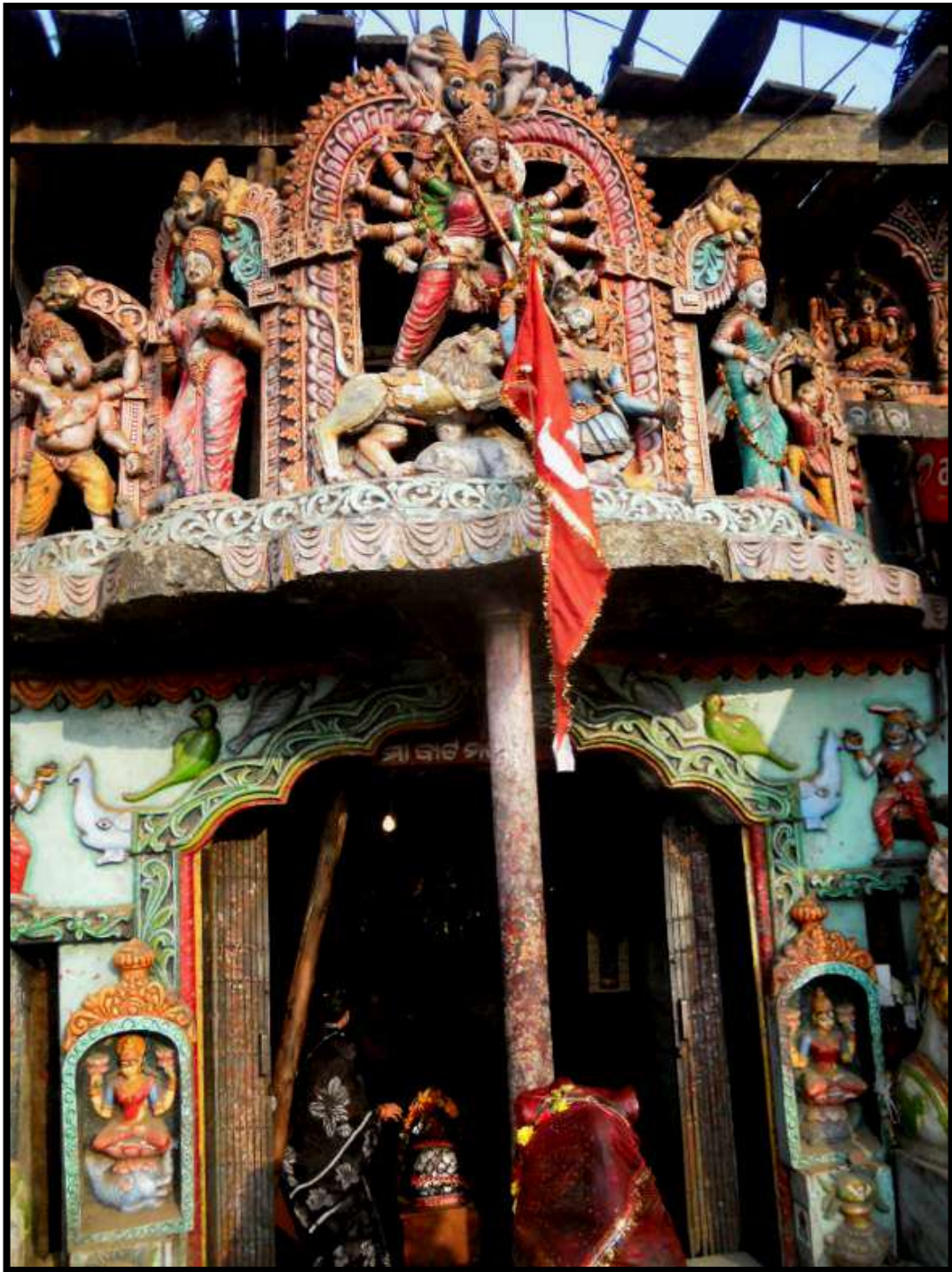


Figura 6. Ingresso del tempio della dea Bata Maṅgala a Pūri.

La dea Durgā Mahiṣāsūramardīnī svetta con le sue dieci braccia armate sul cornicione del tempio mentre a cavallo di una tigre infilza col suo tridente il demone.



Figura 7. Particolare del cornicione superiore del tempio con le Mahāvidyā.

Da sinistra verso destra: Kamalātmikā, Mātāṅgī, Dhūmāvati, Chinnamastā e Bagalāmukhī. Si noti che dietro a ciascuna Mahāvidyā è presente l'inconfondibile ruota del tempio del Sole di Konark.



Figura 8. Particolare del cornicione superiore del tempio con le Mahāvidyā.

Da sinistra a destra: Bhairavī, Bhuvaneśvarī, Tripurasundarī, Tārā e Kālī.

### 1.3 La figura femminile nella danza in Orissa

Nel *Sanātana-dharma*, comunemente chiamato Hinduismo, la divinità è sovente rappresentata attraverso un'effigie con cui i devoti si possano relazionare. Le dee e gli dei discendono letteralmente verso i loro devoti e si stabiliscono in uno spazio sacro, come un'immagine (*mūrti*), un santuario (*mandir*) o un luogo sacro (*tīrtha*). La divinità è una presenza concreta che alimenta la rappresentazione collettiva e individuale del culto, sotto forma di rituale che consacra l'immagine divina attraverso l'offerta dei sedici servizi (*upacāra*), comunemente denominati con il termine *pūjā*, il principale rito di adorazione che può essere sia pubblico sia privato.<sup>94</sup> Il compimento periodico e ininterrotto del servizio (*sevā*) dei devoti servitori concorre a preservare uno stato di equilibrio e protezione. Mantenere la divinità in una condizione di benessere significa garantire prosperità non solo a chi compie l'attività di culto ma anche a tutta la comunità. Allo stesso modo anche la danza è considerata un mezzo di adorazione della divinità come la *pūjā*, una modalità di relazionarsi a Dio che viene intrapresa come disciplina spirituale (*sādhanā*), una forma di ascesi che compiuta con devozione si configura come sacrificio (*yajña*) dell'io a Dio.<sup>95</sup>

Nel subcontinente indiano si sono sviluppate un'infinita varietà di danze rappresentative di una particolare area geografica o distretto – oggi chiamate folk, tribali, popolari – che accompagnavano la vita delle comunità rurali e agricole durante le celebrazioni religiose e festive, come i matrimoni, le nascite e tutte le ricorrenze che scandiscono il percorso dell'individuo dalla nascita alla morte. Parallelamente al percorso di queste danze dette *deśī* (“popolari”), si sviluppò in gran parte dell'India un'istituzione femminile di danzatrici specializzate nella danza in onore della divinità, conosciute con l'epiteto di *devadāsī*, in sanscrito, o di *māhāri*, in oṛiyā. Successivamente all'invasione musulmana e alla restrizione dei costumi che ne conseguì, una nuova istituzione maschile sorse in Orissa al di fuori delle mura del tempio, quella dei *gotipua*. Questi due lignaggi costituiscono la tradizione (*paramparā*) più antica della danza Oḍissī, come si vedrà nei paragrafi seguenti.

---

<sup>94</sup> Cfr. Bailey, G. (a cura di), *Hinduism in India: The Early Period*, Sage Publications India Pvt Ltd, New Delhi 2017, pp. 33-34.

<sup>95</sup> Cfr. Carli, D., *La Danza Oḍissī*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1997-1998, pp. 27-28.

### 1.3.1 Devadāsī

Nella danza indiana si osservano due livelli visibili nell'arte: da un lato vi sono *deva* e *devī* che danzano in particolari situazioni narrate nei miti che li riguardano, dall'altro vi sono le persone addette al culto che offrono venerazione a Dio attraverso la danza. Si tratta di donne in possesso di particolari caratteristiche alla nascita – prima tra le quali la bellezza – che venivano scelte per essere donate al tempio e servire la divinità.<sup>96</sup>

*Devadāsī* (“serva” (*dāsī*) del “dio” (*deva*)) è il termine sanscrito con cui si designa questa particolare categoria sociale femminile. Con esso ci si riferisce a una donna specializzata nella danza o nel canto, consacrata sin da bambina al servizio della divinità del tempio. Questa usanza sembra essere molto antica e diffusa in tutto il subcontinente indiano.<sup>97</sup> Per diventare una *devadāsī* la bambina doveva passare attraverso una serie di riti di iniziazione (*samskāra*): il matrimonio rituale con la divinità, la cerimonia del tatuaggio, l'iniziazione alle arti, il debutto, i doveri rituali e infine la cerimonia funebre. Assieme agli officianti e ai musicisti, le *devadāsī* servivano il tempio stabilmente e da esso erano mantenute. Ogni tempio possedeva inoltre un insegnante che aveva il compito di istruire la *devadāsī* nell'arte della danza, della musica e delle arti affini; una formazione artistica completa che la rendeva estremamente più colte della maggioranza della popolazione indiana femminile. Quando la sua formazione era completa, seguiva il debutto davanti al re.<sup>98</sup>

Vi sono riferimenti espliciti alle *devadāsī* nell'*Artha-śāstra* di Kauṭilya (VI sec. a.C. circa) e negli *Āgama*, che si riferiscono a questa categoria sociale femminile con i termini *nartakī*, *gaṇikā* e *dāsī*.<sup>99</sup> Questa tradizione, favorita dall'emergere della corrente *bhakta*, sarebbe fiorita attorno al V sec. d.C. sotto le dinastie Pallava e Pāṇḍyā. Divenne un'istituzione religiosa dominante in epoca medioevale sotto i regnanti Coḷā, la cui dinastia governò il sud dell'India dal III sec. a.C. al XIII sec. d.C. circa.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Salvo casi sporadici, queste bambine o fanciulle venivano offerte a una divinità maschile, solitamente una forma di Śiva o di Viṣṇu, per divenirne le spose.

<sup>97</sup> *Infra*, appendice, pp. 237-241.

<sup>98</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>99</sup> Si noti che gli ultimi due termini hanno oggi definitivamente assunto una connotazione negativa e posso essere utilizzati per indicare una prostituta.

<sup>100</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, p. 85.

Le *devadāsī* tracciano le loro origini nella leggenda, nella figura delle danzatrici divine chiamate *apsaras*. A partire dal *Rgveda* e in particolare nell'*Atharvaveda*<sup>101</sup> si incontra la figura delle *apsaras*, ninfe celesti del Paradiso di Indra e danzatrici di incomparabile bellezza e bravura, accompagnate dai *gandharva* o musicisti celesti, chiamate ad allietare gli dei alla corte del re Indra.<sup>102</sup> La leggenda narra che queste ninfe nacquero dall'acqua, durante il frullamento dell'oceano per estrarne il nettare divino (*amṛta*). Esse rappresentano l'espressione massima della femminilità anche nella danza. Recita il saggio Bharata nel *Nāṭyaśāstra* (I. 42-47):

I [then went to Brahman and] after bowing, informed him [of my work]. Now Brahman (lit. the *guru* of gods) told to include the Graceful (*kaiśikī*) Style also [in my performance], and he asked me to name materials conducive to its introduction.

Thus addressed by the master I replied, "Give me materials necessary for putting the Graceful (*kaiśikī*) Style into practice. At the time of Nilakanṭha's (Śiva) dance I have seen his Graceful Style appropriate to the Erotic Sentiment, and this requires beautiful dresses and is endowed with gentle *Aṅghāras* and has Sentiments (*rasa*), States (*bhāva*) and action as its soul.

This Style cannot be practiced properly by men except with the help of woman." Then the powerful Lord (Brahman) created from his mind nymphs (*apsaras*) who were skillful in embellishing the drama, and gave them over to me [for helping me] in the performance.<sup>103</sup>

Accanto alle *apsaras* compaiono anche i musicisti celesti (*gandharva*) e i saggi Svāti e Nārada impegnati nel suonare gli strumenti musicali e nelle attività della danza (*nāṭya-yoga*) e del canto (*gāna-yoga*).

Nell'*Atharvaveda* le *apsaras* assumono il carattere di cortigiane divine versate nelle arti performative, quali la danza, il canto, la musica e la recitazione. Da questo si può dedurre che già nella società vedica la danza costituiva una forma di intrattenimento diffusa nelle corti dei sovrani, praticata da danzatrici professioniste. Si narra infatti che la capostipite delle danzatrici sacre votate al servizio della divinità fosse la più attraente

---

<sup>101</sup> *Atharva-veda* (12.1.23). Panikkar R. (a cura di), *I Veda – Mantramāñjarī. Testi fondamentali della rivelazione vedica*, volume I, Bur, Milano 2005 (2001), p. 169.

<sup>102</sup> Cfr. Boccali, G., *op. cit.*, p. 23.

<sup>103</sup> Bharata-muni, *op. cit.*, pp. 7-8.

di tutte le *apsaras*, il suo nome era Urvaśī. Molte storie dei *Purāṇa* narrano che ella fu maledetta dal saggio Agastya a causa del suo travolgente amore per il figlio del dio Indra e per questo fu costretta a nascere sulla terra, in tal modo ebbe origine tra i mortali la stirpe delle danzatrici di discendenza divina.<sup>104</sup>

Nel primo capitolo del *Nāṭyaśāstra* dedicato all'origine dell'arte drammatica, si narra che il *guru* degli Dei, Brahmā, generò con il suo potere mentale le ninfe chiamate *apsaras* al fine di abbellire la recitazione.<sup>105</sup> È solo grazie alle *apsaras* che lo stile aggraziato Kaiśikī poté raggiungere il suo massimo splendore, perché, come recita il *Nāṭyaśāstra*, questo stile non può essere praticato correttamente se non vi è l'aiuto delle donne. Lo stile Kaiśikī è sostanziato dallo *śrīṅgara rasa* e adornato da bellissimi costumi scenici e dall'emozione (*bhāva*). Le *apsaras* create a tal proposito sono ventiquattro: Mañjukeśī, Sukeśī, Miśrakeśī, Sulocanā, Saudāminī, Devadattā, Devasenā, Manoramā, Sudatī, Sundarī, Vidagdā, Vipulā, Sumālā, Santati, Sunandā, Sumukhi, Māghadī, Arjunī, Saralā, Keralā, Dhṛti, Nandā, Supuṣkalā e Kalamā.<sup>106</sup>

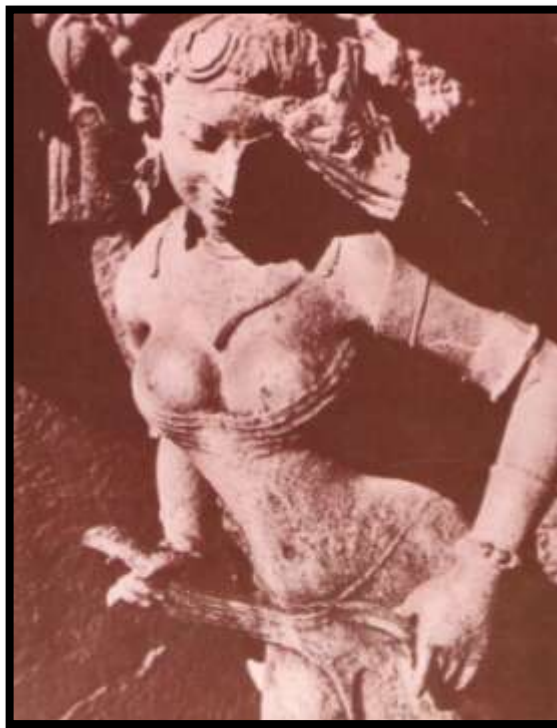


Figura 9. *Apsaras* del tempio Rājarañi di Bhubaneswar (XII sec.).

<sup>104</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, pp. 40-41 e Boccali, G., *op. cit.*, pp. 25 e 49.

<sup>105</sup> Per approfondimenti sulla figura delle *apsaras* e sulla connessione con le *devadāsī*, si rimanda a Handique, K., *Apsaras in Indian Literature and The Legend of Urvaśī and Purūravas*, Decent Books, New Delhi 2001.

<sup>106</sup> *Nāṭyaśāstra* (I. 47-50). Bharata-Muni, *op. cit.*, p. 8.

La vita di una *devadāsī* era votata alla semplicità e al ritiro, al pari delle ascete. Le occupazioni nel tempio erano prettamente rituali e si dividevano a seconda della categoria della *devadāsī*: danzare e cantare davanti alla divinità, recitare gli inni devozionali in lode della divinità, rinfrescarla con ventagli di foglie di palma, alimentare il fuoco sacro, preparare gli incensi per la *pūjā*, pulire e decorare gli spazi del tempio, curarne i giardini, ecc. Avevano inoltre il compito di praticare l'*arthī*, il rito del fuoco che illumina la divinità, sia all'interno del tempio, sia in occasione delle celebrazioni solenni in cui le divinità venivano portate lungo le strade del villaggio in processione. La morte di una *devadāsī* era considerata una perdita per l'intera comunità. L'intero villaggio si raccoglieva in lutto al suo funerale. Avvolto il corpo in una stoffa di seta, ella veniva cremata col fuoco del tempio; il tempio veniva poi purificato con dei rituali e alla divinità veniva offerto un piatto di vegetali amari.<sup>107</sup>

Successivamente all'invasione musulmana (XII sec.) che investì prevalentemente l'area settentrionale dell'India, si assistette ad una lenta e inesorabile decadenza della tradizione, causata dalla diminuzione, se non proprio interruzione, dei finanziamenti destinati al tempio e alle sue addette, che sfociò nella rottura dei voti di clausura delle *devadāsī*, invitate nelle corti per intrattenere nobili e sovrani e in alcuni casi nella prostituzione. Nel tardo periodo medioevale infatti, le danzatrici iniziarono ad uscire dai confini del tempio e a recarsi nelle corti per intrattenere sovrani e nobili. La danza iniziava a spostarsi verso la connotazione secolare e di intrattenimento, a causa della difficoltà di vivere e danzare esclusivamente all'interno del complesso templare. L'opera dei musulmani e la colonizzazione inglese accelerarono il processo di trasformazione che coinvolse la danza. Durante il XIX secolo, a causa del nuovo senso della civiltà e del pudore vittoriano importato dagli inglesi e da essi trasferito alla neo-borghesia indiana che emulava la società inglese, le danze indiane vennero fortemente discreditate. I colonialisti inglesi videro nella natura secolare della danza e nel sistema delle *devadāsī*, l'immoralità della condizione femminile, equiparata alla prostituzione. Nel tardo Ottocento si diffuse una campagna per abolire l'istituzione delle *devadāsī*, che vide la popolazione indiana dividersi in due fazioni: da un lato vi erano coloro che accettavano l'opinione inglese che vedeva nella danza un'attività degradante, dall'altro vi furono coloro che dimostrarono un vivo interesse nel recuperare la tradizione. La

---

<sup>107</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, pp. 87-89.

campagna si concluse con l'abolizione legale in molte parti dell'India. Nel 1947 il "Devadasi bill" proibì la pratica della danza all'interno del tempio, decretando l'estinzione ufficiale delle *devadāsī*. Al di fuori del tempio, molte di esse abbandonarono la pratica della danza, in quanto ritenuta disdicevole se non proprio indecente e conclusero la loro vita in povertà, immerse nell'oblio di una società che desiderava dimenticarne l'esistenza.<sup>108</sup>

### 1.3.2 Māhāri

*Māhāri* è il termine oriyā usato per indicare la categoria sociale delle *devadāsī*.<sup>109</sup> L'etimologia di questo termine è incerta. Secondo alcune fonti oriyā deriverebbe dalla combinazione di *mohan*, epiteto del dio Kṛṣṇa, e *nārī*, "donna", ovvero un sinonimo di *gopī* (lett. "mandriana").<sup>110</sup> Altri studiosi lo derivano da *mahārāṇī*, "regina".<sup>111</sup> Tra gli altri termini adoperati in oriyā per indicare una *devadāsī*, vi sono *suraveśyā* ("prostituta del dio") e *nachuni* ("colei che danza").<sup>112</sup>

In quanto moglie rituale dell'immortale Jagannātha, la *māhāri* era considerata *nityasumaṅgalī*, "colei che è sempre propizia", poiché ella non avrebbe mai conosciuto lo stato infausto di impurità portato dalla vedovanza, pertanto era sempre considerata una presenza di buon auspicio. La sua presenza era necessaria alla buona riuscita delle funzioni rituali e delle celebrazioni di corte (es. incoronazioni, matrimoni, ecc.).<sup>113</sup>

La sacralità dell'Orissa è attestata sin dalla fonti letterarie antiche. Nel *Vāyupurāṇa* si menziona del luogo sacro chiamato *Puruṣottamakṣetra*<sup>114</sup> e il *Brahmapurāṇa* (I. 39) dedica un intero capitolo a celebrare le bellezze della località sacra chiamata Ekāmra – oggi il sito della città di Bhubaneswar – nel territorio dell'Utkala (Orissa) e menziona inoltre che in quel luogo si praticava una danza sacra

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 24-25 e Carli, D., *op. cit.*, pp. 42-46.

<sup>109</sup> Cfr. *infra*, appendice, p. 243.

<sup>110</sup> Intervista a Rahul Acharya del 9/01/2015 a Bhubaneswar.

<sup>111</sup> Cfr. Carli, D., *op. cit.*, p. 48.

<sup>112</sup> Cfr. Apffel Marglin, F., *Wives of the God-King. The Rituals of the Devadasis of Puri*, Oxford University Press, Delhi 1985, p. 9 e Giri, Ś., *op. cit.*, p. 271 (nota 11).

<sup>113</sup> Cfr. Angelillo, M., *Le danze indiane*, Xenia, Milano 2008, p. 48.

<sup>114</sup> Puruṣottama è un altro nome del dio Jagannātha; lo *kṣetra* (lett. "campo") è il territorio sacro attorno al tempio *vaiṣṇava* della città di Puri. *Gayāmāhātmya* (2.47) del *Vāyupurāṇa*. Piano, S., *Gayāmāhātmya del Vāyupurāṇa*, in Sferra, F., *op. cit.*, pp. 887 e 929 (nota 95).

nota come *udramāgadhī*.<sup>115</sup> V'è poi contenuta la descrizione dello Snāna Yātrā e del Guṇḍicā Yātrā – festività in onore del dio Jagannātha – lì si annota la presenza delle *devadāsī* e dei musicisti. Un riferimento alla presenza delle *devadāsī* del tempio di Jagannātha e alla loro danza rituale è riscontrabile anche nel *Matsyapurāṇa* e nello *Skandapurāṇa*.<sup>116</sup> L'antichità di queste figure è attestata dalle iscrizioni riportate nei templi Brahmeśvara, Megeśvara e Ananta Vasudeva di Bhubaneswar.<sup>117</sup>

Lo studioso Krishnakanta Handique riporta una leggenda ambientata nel tempio di Jagannātha di Puri, nella regione indiana chiamata Utkal (oggi territorio dell'Orissa), eretto dal re Indradyumna. Un giorno le *apsaras* e i *gandharva* si recarono lì assieme al dio Brahmā e all'architetto divino Viśvakarman per partecipare alla fuzione rituale. La danza delle *apsaras* Urvaśī e Rambhā arricchì di splendore la funzione, assieme alla musica dei *gandharva* e a partire da quel momento ebbe inizio la tradizione delle *devadāsī*.<sup>118</sup>

Sin dall'antichità l'Orissa è stata attraversata da diverse correnti religiose, come lo śivaismo e il viṣṇuismo, quest'ultimo si è imposto come culto dominante e prospera ancora oggi nel culto del dio Jagannātha (il “Signore” (*nātha*) dell’“Universo” (*jagan*)),<sup>119</sup> il cui tempio principale si trova a Puri.<sup>120</sup> Attualmente, nel tempio di Jagannātha sono impiegate circa millecinquecento persone per lo svolgimento dei diversi doveri rituali (*sevā*). In passato però, le *devadāsī* o *māhāri* erano le uniche donne affiliate al servizio del tempio, infatti il loro compito quotidiano consisteva nel cantare e

---

<sup>115</sup> *Brahmapurāṇa*, Shastri, J.L.(a cura di), Motilal Banarsidass, Delhi 1985, pp. 230-236.

<sup>116</sup> Citati da Chand, G. in Chand, G., *Debaprasad Das. Icon of Odissi*, AB Imaging & Prints, Bhubaneswar 2012, p. 10.

<sup>117</sup> *Ibidem* e Kothari, S., *Odissi, Indian Classical Dance Art*, Marg Publications, Bombay 1990, p. 41. Per approfondimenti sulla storia e sulla pratica rituale delle *devadāsī* si rimanda a Mohanty Hejmadi, P. e Hejmadi Patnaik, A., *Odissi. An Indian Classical Dance Form*, Aryan Books International, New Delhi 2011, pp. 22-40.

<sup>118</sup> Handique, K., *op. cit.*, p. 150.

<sup>119</sup> Jagannātha è una delle forme più amate del dio Viṣṇu, sovente direttamente identificato con l'*avatāra* Kṛṣṇa.

<sup>120</sup> Assieme a Dwarka, Rameswaram e Badrinath, Puri è uno dei quattro luoghi sacri di pellegrinaggio degli hindū, chiamati *chār dham*. La meta di questa città è l'imponente tempio dedicato al dio Jagannātha e alla sua famiglia, Subadrā e Balabhadra, che accoglie ogni giorno migliaia di devoti hindū provenienti da ogni parte dell'India e del mondo. Infatti, secondo la credenza popolare, trascorrendo tre giorni e tre notti in questa città, il devoto otterrà la liberazione (*mokṣya*) dal *samsāra*. È lungo le vie di Puri che ogni anno durante la stagione monsonica si svolge il santo Ratha Yātrā, la processione dei tre carri recanti le sacre statue (*mūrti*) delle divinità dell'Orissa. La *trimūrti*, composta da Brahmā, Viṣṇu e Śiva, costituisce il fondamento comune del pensiero teologico hindū. In questo caso si tratta di una *trimūrti* peculiare all'Orissa.

danzare per Jagannātha, celebrandone le storie sacre.<sup>121</sup> Si dice che la stessa moglie del poeta Jayadeva avesse donato se stessa ai piedi di loto del signore Jagannātha, divenendo una *devadāsī*.<sup>122</sup>

Nel XV secolo il re Gajapati Prataparudradeva introdusse obbligatoriamente la recitazione del poema *Gītāgovinda* di Jayadeva all'interno del tempio di Jagannātha. Il ministro del regno, Ramananda, sotto l'influenza di Caitanya Mahāprabhu, divenne un devoto vaiṣṇava, introdusse la pratica espressiva dell'*abhinaya* nella danza e insegnò alle *māhāri* il modo di danzare e cantare il *Gītāgovinda*, che sarebbe diventato una parte integrante del repertorio Oḍissī moderno.<sup>123</sup>

Nel 1568 gli afgani attaccarono e invasero l'Orissa, causando la distruzione di numerose immagini dei templi, compreso il tempio di Jagannātha. Successivamente l'Orissa venne conquistata dai Mughal e tutti gli officianti, i servitori e le servitrici del tempio, tra cui le *devadāsī*, soffrirono numerose umiliazioni dovute alla mancanza di rispetto della loro figura e di protezione da parte dei regnanti.<sup>124</sup>

L'avvento del colonialismo e del dominio britannico aggravò ulteriormente la situazione. La classe dominante inglese e indiana – un'intelligenza completamente inglese per educazione e per gusti, che non aveva più legami con la propria tradizione di origine – non comprese la complessa istituzione delle *māhāri* e condannò interamente la danza come pratica immorale. Ad ogni modo, come scrive la danzatrice Ranjana Gauhar, la devozione delle *māhāri* fu tale che la danza sopravvisse: “The institution of the *maharis* underwent a period of intense demoralisation and suffered a serious setback, but through the power of the devotion of the *maharis*, the dance was destined to survive.”<sup>125</sup>

All'interno della società patriarcale, la comunità delle *māhāri* costituiva un sistema interamente matrilineare, ovvero un sistema sociale trasmesso per via

---

<sup>121</sup> Si menzionano sei diverse categorie di *māhāri* che praticavano diversi tipi di servizi per il tempio di Puri: *bhitara gāuṇi* (cantante all'interno del tempio), *bāhāra gāuṇi* (cantante all'esterno del tempio), *nācunī* (“danzatrice”), *paṭuāri* (danzatrice del *paṭuāra*), *rāja angila* e *gahana māhāri*. Di queste, solo alcune appartenenti alle prime due categorie sono sopravvissute fino ai giorni nostri. Cfr. Apffel Marglin, F., *Wives of the God-king...*, cit., pp. 81, 127 e Venkataraman, L., *Yet another tenuous link with the historic Mahari Tradition passes into oblivion. Shasimoni Mahari*, in “Nartanam. A Quaterly Journal of Indian Dance”, Volume XV. No. 3, July-September 2015, Sahridaya Arts Trust, Hyderabad 2015, p. 104.

<sup>122</sup> Chand, G., *op. cit.*, p. 10.

<sup>123</sup> Cfr. Chand, G., *op. cit.*, p. 11, Kothari, S., *op. cit.*, p. 41 e Gauhar, R., *Odissi – The Dance Divine*, Niyogi Books, New Delhi 2009 (2007), p. 67.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Cfr. Gauhar, R., *op. cit.*, p. 67.

femminile, in cui le nuove adepte venivano scelte, istruite e coordinate dalle *māhāri* più anziane ed esperte. L'ordine delle *mahāri* era organizzato come una comunità matrilineare posta all'interno del grande sistema patriarcale, che forniva loro benefici materiali e potere religioso.<sup>126</sup> Non vi erano restrizioni nella scelta delle fanciulle destinate al servizio templare (*sevā*), fattore che le poneva tecnicamente al di sopra della gerarchia castale e dal controllo dell'autorità maschile, come emerge dall'intervista dell'antropologa Shilpa Bertuletti alla *māhāri* Sashimani nel 2014:

Il *mahāri seva* non era una professione ereditaria. Secondo le norme, la nostra vita non prevedeva alcun contatto con il genere maschile. Coloro che non rispettavano le norme venivano private del diritto di rendere servizio al dio e cacciate dal tempio [...] Proprio perché non potevamo avere figli, non esistevano restrizioni di casta per diventare una *māhāri*. Le ragazze arrivavano da ogni dove e, se possedeva tutte le caratteristiche necessarie, venivano scelte e addestrate per la vita templare. Nel corso degli anni ho cresciuto allieve di varia estrazione sociale, persino delle fuori casta.<sup>127</sup>

Shashimani Māhāri racconta di questo lignaggio completamente al femminile in cui la presenza maschile era esclusa:

those days it was a norm to choose either Brahmin, Karana, or Khandayat girls as Maharis. The process of choosing was a very elaborate one and we were chosen strictly basing upon our beauty. This was done to ensure that our beauty appealed to the Lord, as after we became Maharis we were not ordinary mortal ladies but were supposed to be great ladies. I was born to Syryamani Mahari, who was the sister of the Harapriya Mahari, at Markandeswar Sahi (a locality of Puri). I never knew who my father was. As far as I can recollect, I have never seen a male in our locality. We were brought up amongst ladies only.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Cfr. Benerji, A., *Odissi dance: paratopic performances of gender, state and nation*, UMI dissertation publishing, New York 2010, p. 193.

<sup>127</sup> Bertuletti, S., *Agency, genere e nazione: la costruzione dell'identità femminile odissī nell'India contemporanea*, in Casari M e De Concini, G., *Danzare il nāṭya: permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano*, "Arti della Performance: orizzonti e culture", n. 5, University of Bologna Digital Library 2015, p. 116.

<sup>128</sup> <http://maharipashree.in/about-mahari-dance/> (ultimo accesso 15/10/2017).

Secondo l'antropologa Kaustavi Sarkar, la figura della *māhāri* realizza in sé la triade della creazione cosmologica di manifestazione-preservazione-distruzione.<sup>129</sup> Inoltre, dal punto di vista coreutico, l'importanza delle *māhāri* risiede nel fatto che furono creatrici e portatrici di una tradizione artistica che mise in primo piano la diversità delle espressioni femminili, narrando la mitologia hindū attraverso una prospettiva di genere.<sup>130</sup>



Figura 10. Le *māhāri* Kokilaprava, Subhasini, Haripriya e Sashiprava (1958).

Purtroppo con la diminuzione del mecenatismo reale e successivamente la politica moralista inglese che associava le danzatrici templari alla pratica del concubinaggio e dello sfruttamento sessuale, le *māhāri* divennero una presenza sempre più scarsa nei templi dell'Orissa. A metà degli anni '50 nessuno aveva più assistito alla

<sup>129</sup> Sarkar, K. e Boyce, P., *Mahari Then and Now. Queering Performativity in Odissi* in Gulati, V e Anoop, M. (a cura di), *Contemporary Women's Writing in India*, Lexington Books, London 2014, pp. 145-146.

<sup>130</sup> Cfr. Banerji, A., *op. cit.*, p. 21. Sulla problematizzazione della figura delle *māhāri* si rimanda a *infra*, pp. 173-187.

danza delle *māhāri*, esse danzavano solo per Jagannātha quando l'ultima porta (*Jaya-vijaya dvāra*) che dava sul *sanctum sanctorum* (*ratnabedi*) veniva chiusa.<sup>131</sup>

Lo scalpore suscitato dall'istituzione delle *devadāsī* ne causò l'abolizione legale nella maggior parte dell'India, ma non in Orissa, dove questa tradizione si perpetuò, sebbene in maniera sempre più rada, fino a metà del secolo.

Nel 2015 venne a mancare la penultima *māhāri* vivente in Orissa, Sashimani Māhāri, appartenente alla categoria *bāhāra gāuṇi*, quella delle *māhāri* addette alla danza e al canto durante le celebrazioni religiose pubbliche, come il festival Candan Jātrā. Esse cantavano la sera perché la divinità si potesse addormentare, tuttavia non erano autorizzate a varcare la soglia che conduceva al *sanctum sanctorum*.<sup>132</sup>

Come in altre parti dell'India, anche in Orissa fino alla prima metà dello scorso secolo la danza a esecuzione femminile era divenuta per lo più sinonimo di degenerazione morale, un'attività che minava la rispettabilità della donna. Infatti, vi è un detto oṛiyā che rivela con chiarezza l'opinione comune: “Sallaja bāe, nirlaja gāe, ati alājuka, nāchuka jāe”, che si può tradurre come: “coloro dotate di modestia suonano uno strumento musicale, quelle senza vergogna cantano, le più spudorate di tutte danzano”.<sup>133</sup> Fu solo grazie al lungo lavoro da parte del gruppo Jayantika, sorto per il *revival* della tradizione, che lentamente la danza cominciò ad essere praticata anche da ragazze di buona famiglia.

---

<sup>131</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 52 e Apffel Marglin, F., *Wives of the God-king...*, cit., pp. 190-191.

<sup>132</sup> Cfr. Venkataraman, L., *art. cit.*, pp. 104-105.

<sup>133</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 52 e Venkataraman, L. e Pasricha, A., *Indian Classical Dance. Tradition in Transition*, Roli Books, New Delhi 2014, p. 62.

### 1.3.3 Gotipua

Questo termine oṛiyā significa letteralmente “un ragazzo” (da *goti* (“uno”) e *pua* (“ragazzo”)) e viene adoperato per indicare dei bambini o ragazzi ancora impuberi che si esibiscono pubblicamente in vesti femminili in una danza sovente di carattere acrobatico. A differenza delle *māhāri*, essi danzavano e cantavano per il grande pubblico: non erano ammessi a danzare all’interno del tempio ma talvolta partecipavano alle funzioni religiose in onore di Jagannātha. Sebbene si tratti di danzatori, essi sono stati inseriti in questo capitolo sulla figura femminile nella danza in Orissa perché il loro abbigliamento performativo è femminile e il ruolo che incarnano nella danza è quello della *sakī* o della *gopī*, ovvero dell’amica e consigliera di Rādhā o di una delle pastorelle con cui il dio Kṛṣṇa si intrattiene in passatempi amorosi nelle foreste di Vrindavan.

Quella dei *gotipua* è una dimensione di genere diametralmente opposta a quella delle *māhāri*. Secondo alcuni studiosi questa istituzione fu l’esito della pressione sociale che investì l’Orissa nel XV secolo a seguito dell’invasione musulmana e si configurò come alternativa a quella delle danzatrici templari, che si presupponeva non potessero danzare al di fuori del tempio.<sup>134</sup> Sull’origine di questa istituzione K. C. Panigrahi scrive nel 1960:

The Gotipua dance appears to have originated in the reign of Prataparudradeva (1497-1540 AD) and gained popularity in the subsequent Muslim Period on account of the rigidity of the *purdha* system which led to the seclusion of women and made their presence scarce on festive occasions.<sup>135</sup>

Tuttavia l’origine del sistema *gotipua* è ancora incerta perché fu proprio durante il regno di Prataparudradeva che l’istituzione delle *devadāsī* tornò a fiorire, come descritto nel paragrafo precedente. L’ipotesi più accreditata vede nella figura del mistico bengalese Caitanya (1486-1533), seguace di Viṣṇu e fondatore del *gauḍīya vaiṣṇava*, l’introduzione di danzatori al posto delle danzatrici. Caitanya e i suoi seguaci, infatti, aborriscono la compagnia femminile e disapprovavano la danza da parte delle donne.

---

<sup>134</sup> Cfr. Apffel Marglin, F., *Wives of the God-king...*, cit., p. 104 e Gauhar, R., *op. cit.*, p. 71.

<sup>135</sup> K.N. Panigrahi citato da Patnaik, D.N., in *Odissi Dance*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar 1971, p. 64.

Essi praticavano il culto del *sakhī bhāva*, che si fonda sul donare se stessi a Kṛṣṇa come sue attendenti (*sakhī*). Per popolarizzare il loro culto tra la gente, questo movimento si servì grandemente dei *gotipua*, che, abbigliati in vesti femminili, danzavano e cantavano il loro amore per Kṛṣṇa nei precinti del tempio.<sup>136</sup> Mentre le *māhāri* preposte alla danza non cantavano durante l'esecuzione danzata, i *gotipua* danzavano e cantavano contemporaneamente. Essi si diffusero nei villaggi dell'Orissa, soprattutto nei distretti di Puri e Cuttack, dove sorsero i loro *akhaḍā*, dei centri sportivi di allenamento alla danza ma anche di addestramento alla lotta, favoriti dall'autorità locale come protezione del tempio. Infatti un sinonimo di *gotipua* è *akhaḍā pilā*. Lì le donne non erano ammesse,<sup>137</sup>.

Il sistema *gotipua* divenne estremamente popolare in Orissa nel XVIII e nel XIX secolo ed era uso comune che gli *zamīndār* finanziassero una propria compagnia di *gotipua*.<sup>138</sup> Una compagnia consisteva di quattro o cinque membri guidati da un guru, che a sua volta compariva all'interno della scena performativa, cantando e suonando l'*harmonium*. Vi erano inoltre i musicisti, composti dal suonatore di *mardala* (un tipo di tamburo indiano) e dal suonatore di *gini* (cimbali). Il loro sostentamento dipendeva unicamente dai guadagni ricavati dagli spettacoli. In occasione di festival come il Candan Yātrā e il Jūlan Yātrā le loro *performance* sono considerate indispensabili ancora oggi.<sup>139</sup>

Una delle peculiarità più affascinanti della danza dei *gotipua* è il *bandha nṛtya*, una danza acrobatica di difficile esecuzione tipica delle *performance gotipua*. L'*Abhinaya Candrikā* tratta di questa danza costituita da pose acrobatiche (*bandha*).<sup>140</sup> È proprio grazie a questa danza che oggi i *gotipua* sono popolari a livello internazionale e le compagnie più famose compiono regolarmente tournée in Europa e negli Stati Uniti esibendosi in spettacoli dai contenuti sia estetici sia devozionali. Tuttavia, danzatrici e pioniere della danza moderna come Priyambada Mohanty e Kumkum Mohanty,<sup>141</sup>

<sup>136</sup> Patnaik, D. N., *Odissi Dance*, cit., p. 65; Apffel Marglin, F., *Wives of the God-king...*, cit., p. 317 e Citaristi, I., *The Making of a Guru. Kelucharan Mohapatra. His Life and Times*, Manohar, New Delhi 2001, pp. 24-25.

<sup>137</sup> Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 47; Kothari, S., *op. cit.*, p. 44 e Apffel Marglin, F., *Wives of the God-king...*, cit., p. 104.

<sup>138</sup> Cfr. Chand, G., *op. cit.*, p. 13. Priyambada Mohanty ricorda che questa tradizione venne portata avanti anche dal nonno paterno. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 43.

<sup>139</sup> Cfr. Patnaik, D. N., *Odissi Dance*, cit., p. 66.

<sup>140</sup> Mahāpātra M., *Abhinaya Candrikā*, Kalā Vikāś Kendra Ṭraṣṭ Borḍ, Caṭak, 2009 (1999), p. 9.

<sup>141</sup> Intervista a Kumkum Mohanty del 14/01/2017 a Bhubaneswar.

lamentano una decadenza nello stile *gotipua*, da danza devozionale colma di *bhakti bhāva*, espressione gioiosa di un movimento religioso, a danza acrobatica di intrattenimento che dà poca importanza all'interpretazione delle liriche devozionali:

During the 19th century and the early part of the 20th century, *gotipua* system was influenced by the *Sakhi nacha*, also called *Dakhini nrutya*, from the South. Even the *saree* was wrapped in the *dakhini style* by *gotipuas* during the 40's and 50's. Under the influence of *Sakhi nacha* the *Bhakti bhava*, in *gotipua* dance was gradually replaced with *Sringara rasa*. Instead of a literary and intellectual exercise, the boys were trained to entice the rich clientele by vulgar interpretations and suggestive movements. [...] But it was obvious that the modern day *gotipuas* have not only been influenced by the modern day Odissi, a sort of reverse pattern from 1950's, but also gone are the *gurus* who used to be well-versed in the lyrics of the songs that they were danced away. The songs they sing now is often wrong – the gyrations lack the finesse due to lack of proper training. The emphasis is more on acrobatics than interpretation of lyrics.<sup>142</sup>

Secondo Kumkum Mohanty, questo cambiamento è dovuto a fattori socio-economici: la mancanza di finanziamenti statali ha decretato la perdita della qualità delle istituzioni *gotipua*, trasformando le esibizioni in spettacoli circensi. Kumkum osserva infatti che tutta la letteratura *ōriyā* devozionale ormai non viene più insegnata ai ragazzi.<sup>143</sup>

Fortunatamente la tradizione *gotipua* è tuttora viva e viene alimentata da compagnie di giovani danzatori sotto la guida di maestri tradizionali che vivono nei villaggi dell'Orissa. Ad oggi la scuola più importante è quella del Natya Mandap, fondata da guru Gangadhar Pradhan nel 1986 nella città di Konark (fig. 11).<sup>144</sup> L'istituzione può contenere numerosi allievi di età compresa tra i sei e i quindici anni. Raggiunta la pubertà, le trasformazioni corporee impediscono a questi ragazzi di poter continuare a danzare in vesti femminili. Essi si trovano costretti a scegliere se proseguire nel cammino coreico e diventare danzatori *Ōḍissī* oppure se intraprendere

---

<sup>142</sup> Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>143</sup> Intervista a Kumkum Mohanty del 14/01/2017 a Bhubaneswar.

<sup>144</sup> <http://konarknatyamandap.org/> (ultimo accesso 30/10/2017).

una carriera artistica all'interno dei teatri o, nel peggiore dei casi, se abbandonare definitivamente la danza.



Figura 11. Natya Mandap, Konark (2011).

Secondo Priyambada Mohanty, l'*abhinaya* si sviluppò diventando parte del repertorio quando i *gotipua* iniziarono a interpretare il significato dei canti dei famosi poeti oṛiyā Kabisurya, Banamali e Gopalkrushna. Al contrario, Priyambada Mohanty sostiene che le *māhāri* non erano per nulla versate nell'*abhinaya* e si concentravano maggiormente nel canto, limitandosi ad interpretare i versi con alcuni semplici gesti, ben lontani da quelli più elaborati dei *gotipua*, chiamati *pārijā* e caratterizzati da numerose varianti semiotiche note come *bohula*.<sup>145</sup>

La tradizione *māhāri* fu la fonte primigenia della danza Oḍissī, mentre la tradizione *gotipua* ne fornì il sostentamento e lo sviluppo moderno. Non è una coincidenza che tutti i guru Oḍissī più celebri fossero tutti stati *gotipua*, formati sotto la guida di guru *gotipua* leggendari come Mohan Mohapatra e Chandrasekhar Patnaik.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Mohanty Hejmadi, P. *op. cit.*, p. 44.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 43. Cfr. Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p.25. Per approfondimenti sulla figura dei *gotipua*, cfr. Patnaik, D.N., *Oḍissi Dance*, cit., pp. 64-69.

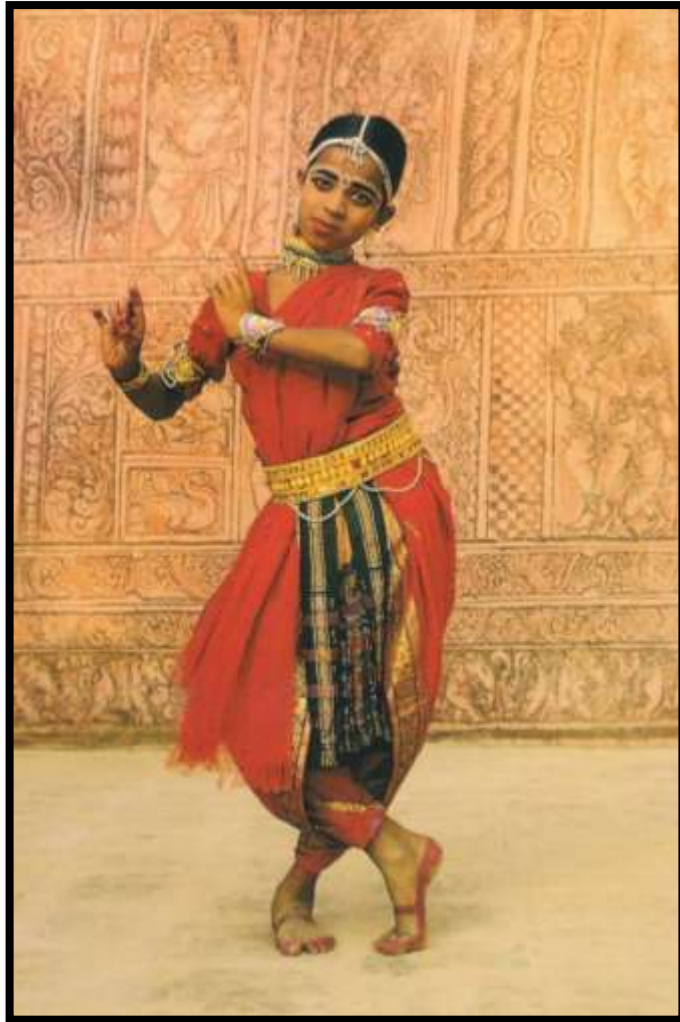


Figura 12. Giovane danzatore *gotipua* nella posa del dio Kṛṣṇa mentre suona il flauto, Natya Mandap, Konark (2007).

## 1.4 La nascita della danza classica dell'Orissa

A partire dagli anni '20, sull'onda del movimento riformatore sorto nel secolo precedente, cominciò a sorgere in India il desiderio di recuperare il proprio patrimonio artistico in nome di un'identità hindū nazionale. Intorno al 1930 nacque infatti un movimento per il recupero della danza e della tradizione "classica" che coinvolse l'India su scala nazionale e sfociò successivamente in un processo comunemente noto in lingua inglese come *revival* a cui parteciparono personaggi celebri e che durò fino alla fine del XX secolo. Coloro che sostenevano la danza si impegnarono nella causa di preservarla dall'oblio, restituendole le sue origini nobili e spirituali. Il primo esito di questo movimento fu la nascita del Bharatanāṭyam, uno dei più importanti stili contemporanei di danza classica indiana. "La danza e la musica si spostarono da una realtà regionale a una urbana, per aprirsi progressivamente a uno scenario nazionale e internazionale, diventando l'oggetto di gran parte delle discussioni e conferenze su scala mondiale."<sup>147</sup>

Questo movimento non coinvolse solo la danza, ma tutte le tradizioni indiane, per la maggioranza condannate dagli inglesi, in quanto la riabilitazione dei saperi tradizionali divenne un mezzo per riaffermare l'identità hindū in conformità ai valori del movimento nazionalista.

Nei paragrafi seguenti verrà trattata la storia e l'evoluzione della danza in Orissa nel XX secolo, dal suo stato embrionale e privo di un nome proprio, fino alla consacrazione su scala nazionale della danza classica Oḍissī. Le figure prese in esame sono principalmente figure femminili che risaltano l'importanza dell'opera delle danzatrici, le quali attraverso il loro corpo performativo sono state le sculture viventi e vivificanti della nuova danza classica nel nuovo stato dell'Orissa, costituito il primo aprile 1936.

Il paragrafo seguente si focalizza sul concetto di classicità e sui parametri identificativi della classicità. Inoltre si tratta l'origine del nome "Oḍissī".

---

<sup>147</sup> Giri, Ś., *op. cit.*, p. 25.

### 1.4.1 “Classical”

Oggi si contano otto danze classiche indiane, un numero che è cresciuto a poco a poco negli ultimi 30 anni grazie alla lotta culturale degli esponenti delle danze per il riconoscimento ufficiale della propria tradizione coreutica locale. Infatti, fino alla prima metà degli anni '60, prima che l'Oḍissī divenisse una delle danze classiche indiane, vi erano solo quattro stili di danza classica ufficialmente riconosciuti: Bharatanāṭyam, Kathakalī, Kathak e Maṇipurī. Il numero quattro è considerato un numero sacro, vi sono quattro *Veda*, quattro categorie sociali (*varṇa*), quattro stadi della vita (*varṇāśrama*), quattro fini dell'essere umano (*puruśārtha*) e così via. Il critico Charles Fabri ricorda con queste parole profetiche che il numero di danze riconosciute come classiche dovesse salire almeno a otto e la riluttanza generale nell'includere nuove danze classiche in un sistema di riconoscimento ufficiale che già all'epoca egli considerava carente:

When I first wrote of Orissi, seven years ago, and ventured to call it one of the most perfect classical systems of Indian dancing surviving, I met incredulous people, who shook their heads dubiously. No one ever heard of it and as far as I know, I was the first person ever to print the name “Orissi” dance. It took, in fact, more than five years to convince growing number of people – and it was not an easy task – that such a system did in truth exist; and another vigorous battle, so to say before the Academy, most reluctantly, accepted Orissi as a variety of Bharatanatyam, and time, nevertheless, before the fact sinks deeply in the national consciousness. The majority of people still talk, confidently, of four systems of classical dancing, when the correct number is at least eight.<sup>148</sup>

Leggendo testi che menzionano o trattano la danza Oḍissī o discorrendone sia formalmente che informalmente, l'argomento viene sempre introdotto con questo incipit: “Odissi is an Indian classical dance”. L'aggettivo più comune in cui ci si imbatte anche discorrendo con un interlocutore indiano in merito alla danza Oḍissī è invariabilmente “classical”. Con evidente orgoglio, l'interlocutore indiano è fiero di attribuire questa definizione a numerose danze sorte e cresciute sul suolo indiano, tra

---

<sup>148</sup> Fabri, C., *Introduction to Odissi Dance* in “Marg”, Marg Publications, Mumbai 1960, ristampato su *Kala Vikash Kendra Journal*, Cuttack 1972, pp. 2-3.

cui l’Oḍissī. Ma che cosa costituisce la classicità? Quali sono i criteri applicabili a una danza per iscriverla nel “recinto” della classicità? C’è una definizione univoca che permetta di definire una danza indiana “classica”?

Il termine “classico”, di matrice latina, è strettamente connesso ai grandi concetti di bellezza formale e controllo delle emozioni, caratteristiche presenti nelle società “civilizzate”. Un’interessante accezione è data dal dizionario Treccani: “castigatezza delle forme”,<sup>149</sup> caratteristica riscontrabile nella messa in scena delle danze indiane moderne riconosciute come “classiche”, nei temi rappresentati e nei costumi scenici.

Il titolo di questo paragrafo è dovuto ad un’osservazione compiuta attraverso il lavoro di ricerca sul campo, nelle numerose interviste ufficiali e conversazioni informali avute, durante le quali si è riscontrata una preferenza nell’utilizzo della lingua inglese, non solo dovuto all’interazione con un’interlocutrice non indiana, ma anche nelle conversazioni (in lingua hindī e oriya) tra nativi a cui si è assistito durante la ricerca, animate da quel fenomeno inarrestabile delle lingue indiane moderne, conosciuto come *code-mixing* o enunciazione mistilingue.

In hindī e in oriya (entrambe lingue neo-indoarie) il termine locale adoperato è *śāstrīya*, un *tatsama* sanscrito che indica l’appartenenza agli *śāstra* e la conformità ai precetti sacri.<sup>150</sup> Con il termine *śāstra* si può indicare genericamente qualsiasi manuale, testo, trattato o compendio di regole oppure, nello specifico, un trattato di argomento religioso o scientifico. In particolare con *śāstra* si può definire un testo considerato sacro, di diretta ispirazione divina, come la categoria dei Veda, rivelazioni orali della divinità trasmessi ai mistici veggenti (*ṛṣi*).<sup>151</sup> Di conseguenza una danza “classica” o *śāstrīya* per essere definita tale deve attenersi ai principi enunciati nei trattati (*śāstra*), essere dotata di continuità storica, possedere una propria letteratura, la formalizzazione delle caratteristiche distintive e una tecnica codificata, senza dimenticare l’eccellenza estetica e la qualità scenica. *Śāstrīya* è adoperato anche come sinonimo di *mārgī*, quella tipologia di danza considerata di alto livello e che si attiene alle regole dei trattati, contrapposta alla danza di intrattenimento, *deśī*.<sup>152</sup> Un’interessante analisi linguistica è quella dell’antropologa Apffel Marglin:

---

<sup>149</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/classicita/> (ultimo accesso 27/10/2017).

<sup>150</sup> <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/> (ultimo accesso 27/10/2017).

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Cfr. Paṭṅnāyak, D., *Bhāratīya Nṛtyakalā*, Oḍiśā Sāhitya Ekādemī, Bhubaneśvar 2000 (1971), p. 94.

The term ‘classical’ does not really translate any indigenous term even though the reforms refer to the *mārga/deshi* dichotomy in this case. The term ‘*mārga*’ literally means ‘the way’ and ‘*deshi*’ means ‘of the land or place’, that is the local style. This pair of terms does not correspond exactly to the classical/folk or popular dichotomy since local or regional styles of dance are themselves divided into folk and classical. [...] It may even be that the reformers adopted those indigenous terms for the purpose of translating the English pair of terms ‘classical’ and ‘folk’. The adjective classical reflects the Western model of the reformers: Indian Classical Dance connotes a status on a par with Western Classical Ballet. The reform movement effected a divorce from the traditional milieu of the dance and replaced it with new, secular, institutions on a Western model.<sup>153</sup>

Harekrushna Mahtab, presidente dell’Orissa Sangeet Natak Akademi negli anni ’70, ricorda infatti: “There was a time when Odissi dance was not recognised as classical because, it was not codified in the modern language”.<sup>154</sup> Parole che evidenziano l’indissolubile legame tra danza e linguaggio, rivelando inoltre che il processo di classicizzazione impone un lavoro di codifica formale al pari di una traduzione linguistica, che potrebbe essere definito una riscrittura della tradizione in chiave moderna.

Lo studioso e danzatore oṛiyā Rahul Acharya ci ricorda il valore che ciascuna parola possiede e i simboli culturali che reca con sé: “Persino la parola “classic” che noi usiamo per indicare le nostre danze oggi è una parola coloniale! Noi chiamiamo la nostra danza *śāstriya nṛtya*, qualcosa che segue le regole, qualcosa che segue gli *śāstra*. Gli *śāstra* sono libri di norme e regole da seguire.”<sup>155</sup>

Su come avvenne la codificazione dell’Oḍissī nella lingua moderna, sono stati redatti vari studi accademici, tra cui ricordiamo l’opera magistrale di Dharendra Nath Patnaik, *Bhāratīya Nṛtyakalā*, trattato che costituisce una pietra miliare nella letteratura Oḍissī.<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Apffel Marglin, F., *Wives of the God-King...*, cit., p. 2.

<sup>154</sup> Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., p. iii.

<sup>155</sup> Intervista a Rahul Acharya del 31/12/2016 a Bhubaneswar.

<sup>156</sup> Paṭṅṅāyāk, D., *op. cit.* Cfr. *infra*, pp. 235-241.

Ricordiamo in breve che la forma odierna di danza Oḍissī è il prodotto del rinascimento culturale che investì l'India dopo l'Indipendenza, avvenuta il 15 agosto 1947. Rivitalizzare e riaffermare le forme di arte indiana più antiche, tra cui spiccava la danza, fu il risultato prodotto da questo rinascimento culturale. Attingendo al patrimonio pre-esistente in Orissa, costituito dalla danza dei *gotipua* e delle *māhāri* (*māhāri nāca*), a partire dagli anni '50 si venne a costituire una forma di danza dai contenuti tradizionali ma dalla forma moderna, in grado di competere a livello nazionale con le altre danze definite “classiche”. *Odra nṛtya* (in oṛiyā *udra nṛtya*) è l'antico nome menzionato nell'*Abhinaya Candrikā* (verso 17) della danza (*nṛtya*) di quel territorio (Odra) oggi noto come Orissa.<sup>157</sup> Questo nome era oltremodo desueto, perciò occorreva un nuovo nome che rappresentasse la nascente danza dello stato dell'Orissa. Il nome oṛiyā embrionale utilizzato dai primi guru, come Pankaj Charan Das, era *oṛiyā nāca*,<sup>158</sup> tuttavia venne sostituito con la forma aggettivale “Oṛissī”, che fino ad allora indicava la musica dell'Orissa piuttosto che la coreutica. Il termine venne adoperato pubblicamente per la prima volta a partire dal 1945, in occasione della trasmissione musicale della All India Radio dedicata alla musica dell'Orissa: *oṛissī saṅgīt*. Tuttavia venne convenientemente esteso anche alla danza senza però aggiungere alcun sostantivo a seguito. Il critico di danza Ashik Mohan Khokar suggerisce che questo tipo di scelta riveli la poca considerazione di cui la danza godeva in Orissa fino agli anni '50.<sup>159</sup> Secondo la stessa fonte, in seguito, il termine subì un'alterazione fonetica che lo



**Figura 13. Copertina del primo libro pubblicato sulla danza Oḍissī, scritto da Kavichandra Kalicharan Patnaik e pubblicato dalla Utkal Nrutya Natyakala Parishad nel 1954.**

<sup>157</sup> Mahāpātra, M., *Abhinaya Candrikā*, Kalā Vikāś Kendra Ṭraṣṭ Bord, Caṭak, 2009 (1999), p. 6.

<sup>158</sup> Intervista a Ratikant Mohapatra del 4/12/2016 a Bhubaneswar.

<sup>159</sup> Khokar, A.M., *Guru Pankaj Charan Das: Fountainhead of Orissi* in “Nartaki”, 29/06/2010, <http://www.narthaki.com/info/tdhc/tdhc19.html> (ultimo accesso 27/10/2017).

trasformò in *oḍissī*.<sup>160</sup>

Comunemente si attribuisce la nascita del nome moderno al noto poeta, scrittore e musicologo oṛiyā Kalicharan Patnaik (1897-1978), il quale scelse la forma aggettivale femminile *oḍiśī*,<sup>161</sup> che indica appunto ciò che è peculiare all’Orissa. Il nuovo nome venne suggellato dalla pubblicazione del piccolo libro in inglese sulla danza Oḍissī nel 1954 (fig. 13), contenente le fotografie della danzatrice Priyambada Mohanty.<sup>162</sup> Questo primo testo di grammatica della danza sorse per rispondere alle numerose domande che sorgevano in merito alla danza dell’Orissa e fornire uno strumento didattico per le future danzatrici.

A quel tempo coloro che sarebbero divenuti i guru Oḍissī celebri a livello mondiale stavano abbandonando la loro professione teatrale precaria per dedicarsi ad una carriera che garantisse loro un sostentamento adeguato a sopravvivere presso varie istituzioni culturali di Cuttak, Puri e Bhubaneswar, fattore che determinerà l’ascesi o l’oblio di alcuni di essi, come si vedrà in seguito.

Diversamente dal caso della danza Bharatanāṭyam, i fondatori della danza Oḍissī non provenivano da un ambiente culturale altolocato né da famiglie di danzatori o danzatrici, ad eccezione di guru Pankaj Charan Das, nato e cresciuto all’interno di una famiglia *māhāri* tradizionale. Essi non avevano alcuna conoscenza né degli *sāstra* né dello stile e della tecnica lì presentata, per questo motivo il percorso di riconoscimento della danza Oḍissī come stile classico fu maggiormente lungo ed impervio rispetto a quello delle sue sorelle più note che vantavano esponenti di maggiore rilievo culturale, sociale e politico. Dhirendra Nath Patnaik ricorda infatti che fino a metà del XX secolo l’*Abhinaya Caṇḍrikā* non era ancora stato scoperto, la tecnica e lo stile di danza non erano codificati e il repertorio Oḍissī era costituito da una *performance* che includeva danza pura e *abhinaya* in un continuum della durata massima di quindici minuti. Questa forma di danza, considerata più primitiva, spinse danzatrici oṛiyā talentuose come Minati Misra e Sanjukta Panigrahi a recarsi a sud dell’India per apprendere lo stile

---

<sup>160</sup> *Ibidem*. Secondo Khokar il termine Oṛīssi è foneticamente giustificato dal fonema d’origine, Orissa, che solo recentemente si è evoluto in Odiśa.

<sup>161</sup> Il termine oṛiyā *oḍiśī*, corrisponde alla forma hindī *oḍiśī*, più comunemente nota come *oḍissī* e trascritta a livello internazionale semplicemente come *odissi*. Il termine *oḍissī* è femminile a differenza degli altri nomi di danza classiche indiane come Bharatanāṭyam e Kathak. Ileana Citaristi ricorda che nel 1946 e negli anni immediatamente successivi, l’appellativo “Odissi” veniva ancora utilizzato per indicare la musica locale anziché uno stile distinto di danza. Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 69.

<sup>162</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 122 e Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., p. i.

classico Bharatanāṭyam e il danzatore Mayadhar Rout a recarsi a Madras per apprendere lo stile classico Kathakalī.<sup>163</sup> Al loro rientro in Orissa, si sarebbero poi dedicate a sviluppare la danza locale assieme ad altri guru e danzatrici, instradandola senza possibilità di ritorno da danza provinciale a danza classica Oḍissī attraverso un piano concordato di sanscritizzazione.<sup>164</sup>

Il termine sanscritizzazione indica il fenomeno di trasformazione sociale che vede le caste inferiori emulare comportamenti e prassi religiose delle caste, o più in generale delle categorie sociali superiori, al fine di acquisire maggiore prestigio sociale. Nel caso dell'Oḍissī, il processo di sanscritizzazione emancipa la danza dai confini regionali perché possa essere riconosciuta a livello nazionale come parte della tradizione culturale panindiana. Tuttavia questo non fu un processo indolore, perché comportò l'esclusione di tutti quegli elementi di sapore tribale troppo distanti dalle regole severe del *Nāṭyaśāstra*.<sup>165</sup>

Le sculture e i rilievi di Konark e Udayagiri furono indispensabili per la sanscritizzazione della danza che ebbe luogo a partire dagli anni '50 con la fondazione del gruppo Jayantika.

#### ***1.4.2 Nazione e cultura nazionale nell'India post-indipendenza***

Nella cornice socio-politica dell'India post-coloniale, la politica governativa nazionalista ha determinato “i confini normativi attorno ai quali si sono definiti i canoni etici ed estetici femminili.”<sup>166</sup> L'identità collettiva dell'India è stata costruita nel periodo post-coloniale, un periodo di grande accrescimento dei processi di scambio, connessione e interdipendenza tra le varie comunità umane.

---

<sup>163</sup> Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. i-ii.

<sup>164</sup> Il sostantivo “sanskritisation” è stato introdotto dall'antropologo indiano Mysore Narasimhachar Srinivas, specializzato in antropologia sociale e noto per le sue ricerche sul sistema castale e sui processi di “sanskritizzazione” e “occidentalizzazione” nell'India meridionale. Questo termine appartiene a quel sistema autonomo linguistico chiamato Indian-English (IndE) che fonde lingue indiane con la lingua inglese e può essere tradotto in italiano come “sanskritizzazione”. Per approfondimenti si rimanda a Sailaja, P., *Indian English*, Edimburgh University Press, Edimburgh 2009.

<sup>165</sup> Cfr. Bertuletti, S., *art. cit.*, pp. 115 (nota 261) e 117.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 114.

Durante tutto il periodo del governo di Jawaharlal Nehru, dal 1947 al 1964, e negli anni immediatamente successivi, il governo determinò la politica culturale della nazione indiana in maniera non coerente né unitaria, assumendo posizioni agli antipodi come celebrare le proprie tradizioni e al contempo privilegiare la modernità. Le persone che popolavano la nuova nazione erano sempre più interessate a ricostruire quel patrimonio culturale indebolito sotto il peso del colonialismo. Il movimento per l'indipendenza aveva riaccessò l'orgoglio verso tutto ciò che era indiano e considerava la poesia, la letteratura e le arti come la musica e la danza le superstiti di un passato glorioso che era stato offuscato da secoli di dominazione straniera.<sup>167</sup>

Il 26 gennaio 1950 l'India si dichiarò una Repubblica sovrana e il 15 marzo dello stesso anno venne costituita la Planning Commission, un'istituzione nodale per la pianificazione integrativa di una nazione post-coloniale, che vedeva l'arte e la cultura come parti integranti dello sviluppo nazionale.<sup>168</sup>

Dal 1950 ai primi del 1960 il Governo indiano fondò un cospicuo numero di istituzioni che determinarono la sua politica culturale e il paradigma dominante nell'intero campo noto come "Arts & Culture". Il ruolo di queste istituzioni culturali è inscritto nel concetto di "nazionalismo culturale", nel quale le Arti sarebbero state valorizzate e poste in primo piano solo se avessero fornito un contributo, reale o immaginario, alla cultura nazionale. Le istituzioni più rilevanti erano l'Indian Council of Cultural Relations, la Sangeet Natak Akademi, il National Museum, la Sahitya Akademi, la National Akademi of Letters, la National Gallery of Modern Art e la Lalit Kala Akademi. Ad eccezione delle prime due costituite rispettivamente nel 1950 e nel 1953, tutte queste istituzioni vennero costituite nel 1954 secondo una risoluzione parlamentare operata dal primo ministro indiano Jawaharlal Nehru e dal primo ministro dell'Istruzione Maulana Azad. A queste istituzioni seguirono la Film Institute of India (1959), la National School of Drama (1959) e il National Institute of Design (1961).<sup>169</sup> In aggiunta a queste, vi sono altre proprietà culturali intangibili costituite dal governo, come il National Inter-University Youth Festival (IUYF), inaugurato nello stesso anno della maggioranza delle altre istituzioni culturali. Secondo la ricercatrice e critica di

---

<sup>167</sup> Cfr. Sethi, A., *A Moment in History: Story of Three Dancers*, in "Nartanam", vol. XV no. 3, July-September 2015, p. 14 e Gauhar, R., *op. cit.*, p. 86.

<sup>168</sup> Sethi, A., *art. cit.*, p. 14.

<sup>169</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

danza Arshiya Sethi, il Festival, sebbene avesse creato un forum multi-artistico su larga scala, non sorse da una spinta artistica, bensì dal concetto di canalizzare l'energia della gioventù indiana nel processo di costruzione dell'identità nazionale.<sup>170</sup>

A partire dall'Indipendenza, il governo dell'India aveva iniziato a prestare sempre maggiore attenzione verso la popolazione giovanile e i suoi bisogni. La Youth Welfare Section venne costituita all'interno del Union Ministry of Education e nel dicembre 1953 venne sviluppato un programma di servizio e fatto circolare a tutti i Vice-Chancellors delle università indiane e all'interno delle Education Secretaries dei governi statali. In particolare, le attività ricreative e di svago erano il punto cruciale del programma, in quanto avrebbero stimolato e ispirato la gioventù indiana nella costruzione dell'India moderna. Alle organizzazioni nazionali giovanili già esistenti – come la National Cadet Corps, il Central Board of Physical Education and Recreation, l'All India Council of Sports (che agiva da tramite tra il Governo e le Nation Sports Federations), la School Games Federation of India (che mirava a raccogliere i giovani più talentuosi) e la National Discipline Scheme – venne richiesto di formare insegnanti e istruttori qualificati.

L'Inter-University Youth Festival (IUYF) fu il frutto dell'ingegno del Ministro dell'Istruzione Maulana Abul Kalam Azad, il primo forum multi-artistico su larga scala, prodotto dallo Youth Welfare Programme del Governo centrale indiano. Il festival non era focalizzato sulle arti, bensì mirava a soddisfare i bisogni culturali ed emozionali dei giovani. Il risultato artistico fu del tutto inaspettato, un piacevole effetto collaterale inaspettato e sorprendente. Venne inaugurato dal Primo Ministro, Jawaharlal Nehru, che descrisse lo scopo principale dell'iniziativa con le parole “a gift of a prospering and emerging India to the youth”. Il Festival sarebbe poi diventato una pietra miliare nella vita culturale della nazione, in quanto costituì il primo festival di livello nazionale moderno e multi-artistico, organizzato in nome della nuova nazione. I 781 artisti che parteciparono erano ragazzi e ragazze dai 15 ai 24 anni, provenienti da college e università indiane, con un particolare talento per un'arte indiana. La competizione era suddivisa in numerose categorie artistiche, tra le quali Arts and Crafts, One Act Plays, Radio Plays, Classical Dance, Folk Dance, Hindi Elocution, Vocal Classical Music,

---

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

Instrumental Classical Music e Group Singing.<sup>171</sup> Il successo del Festival incoraggiò il governo a dichiararlo evento annuale e venne deciso che le singole università tenessero un Inter-College Youth Festival per facilitare la successiva selezione dei candidati al Festival nazionale. Attraverso questi festival interni alle università, le diverse forme artistiche indiane potevano venire alla ribalta ed essere documentate, secondo il volere degli amministratori delle arti dell'epoca, come si evince dai National Seminars che seguirono a partire dal 1955 in avanti organizzati dalla SNA: il National Film Seminar (1955), il National Drama Seminar (1956), il National Musica Seminar (1957) e il National Dance Seminar del 1958.

Per le danzatrici e i danzatori dell'epoca, l'esposizione alle diverse tradizioni performative fu un'esperienza illuminante. Tutti i partecipanti si fermavano ad osservare con curiosità le prove degli altri colleghi e le conversazioni animavano fino a notte il campus. "There was no competitive spirit really. We were just happy dancing and happier still that so many were seeing us dance.", ricorda Tripat Singh, danzatrice di stile Kathak che partecipò al primo IUYF del 1954.<sup>172</sup> Delhi divenne il centro metropolitano dell'arte che ospitava i maggiori eventi culturali dell'India moderna, tendenza che tra l'altro sopravvive ancora oggi, garantendo alla città il monopolio del patronato artistico.

Il numero di partecipanti ai National Inter-University Festival successivi crebbe in maniera esponenziale, così come i finanziamenti investiti sull'evento. E per oltre cinquant'anni moltissimi artisti conquistarono una fama nazionale anche grazie alla potente connessione con questo festival. La competizione nell'arte della danza distingueva le sezioni "Classical Dance" e "Folk" e all'interno della danza classica si divideva inoltre la categoria maschile da quella femminile.

Nel 1954 il primo premio nella categoria maschile di danza classica venne vinto dal noto guru di Bharatanāṭyam, C. V. Chandrasekhar, proveniente dal Kalakshetra di Chennai, che li rappresentava la Banaras Hindu University. All'interno della stessa categoria maschile, il secondo premio fu assegnato a Dhirendra Nath Patnaik per la sua resa della coreografia *Daśāvatāra*,<sup>173</sup> un danzatore che divenne in seguito uno studioso

---

<sup>171</sup> Sethi, A., *art. cit.*, pp. 17-18.

<sup>172</sup> Tripat Singh in *ivi*, p. 31.

<sup>173</sup> Secondo Priyambada Mohanty Hejmadi questa coreografia costituiva la prima composizione moderna di danza Odissī per il complesso uso delle *mudrā* (fino ad allora molto limitato) che variavano per ciascun *avatāra*. Originariamente creata da guru Pankaj Charan Das e Durlava Chandra Singh, come

noto a livello internazionale profondamente coinvolto nel processo di *revival* della danza Oḍissī all'interno del gruppo Jayantika, un'associazione che vedrà la luce nel 1957 allo scopo di rivitalizzare, ristrutturare e sviluppare la danza Oḍissī. la sua carriera accademica di storico della danza venne sancita dalla pubblicazione del suo volume in lingua oriya, *Oḍisī Nr̥tya* nel 1958,<sup>174</sup> la prima opera comprensiva sull'Oḍissī, successivamente tradotta e stampata in inglese con il titolo *Odissi Dance*, nel 1971. In seguito rivestì l'incarico di Segretario e poi di Presidente dell'Orissa Sangeet Natak Akademi; venne insignito del Central Sangeet Natak Akademi Award nel 1992 e del premio più prestigioso dell'Orissa per le arti performative, il Kavi Samrat Upendra Bhanja Samman. Nel 1955, poco dopo la sua *performance* all'Inter-University Youth Festival, divenne il primo danzatore Oḍissī a vincere la National Scholarship dal Department of Culture del Governo dell'India. Questa fu la spinta propulsiva ad intraprendere la sua ricerca sull'Oḍissī, una ricerca che portò avanti per tutta la vita senza sosta, tanto da assegnargli l'appellativo di “Vyasadeva dell'Odissi”.<sup>175</sup>

Nel 1954 Priyambada Mohanty<sup>176</sup> e Dharendra Nath Patnaik si esibirono per la prima volta di fronte al vasto pubblico del nascente Youth Festival, rappresentando la Utkal University dell'Orissa. Nonostante la controversia che sorse a seguito della presentazione di questo nuovo stile di danza privo di nome e non ancora riconosciuto come classic, Priyambada vinse il terzo premio e Dharendra Nath il secondo premio delle rispettive sezioni femminile e maschile.<sup>177</sup> Priyambada si esibì in una danza espressiva (*abhinaya*) sulle note della popolare canzone oriya *Gumāna Kāhīṅki*.<sup>178</sup>

---

composizione a due per Kelucharan Mohapatra e la moglie Lakshmi Priya Devi. Cfr. Sethi, A., *art. cit.*, p. 20 e 47 (nota 14) e Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 70.

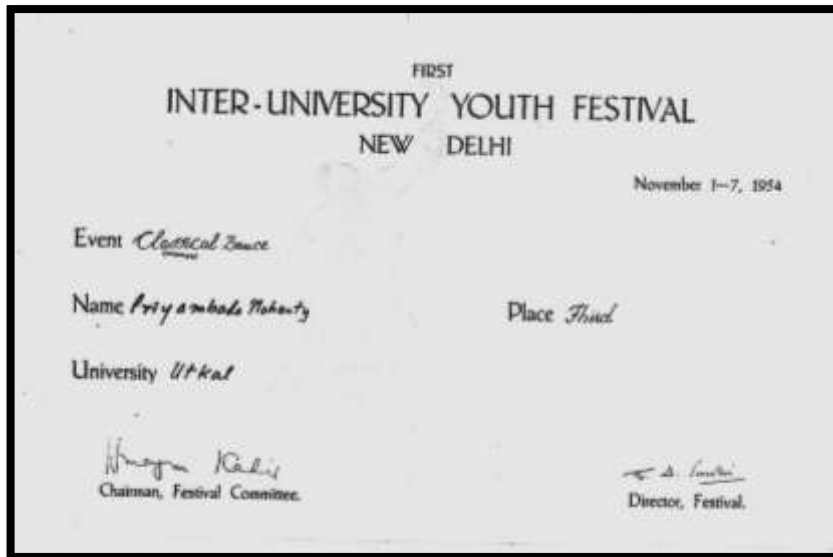
<sup>174</sup> Paṭnāyak, D. N., *Oḍisī Nr̥tya*, Oḍiśā Saṅgīta Nāṭaka Ekāḍemī, Bhuvaneśvara 1958.

<sup>175</sup> Sethi, A., *art. cit.*, pp. 18-21.

<sup>176</sup> Priyambada era accompagnata da guru Debaprasad Das. Cfr. Sethi, A., *art. cit.*, p. 49 (nota 36).

<sup>177</sup> Durante le prove generali del Festival, gli organizzatori dissero a Priyambada che non poteva gareggiare perché la sua danza non poteva essere iscritta in nessuna delle danze classiche riconosciute. Fu solo a seguito delle sue suppliche accompagnate da copiose lacrime che le venne permesso di esibirsi ma senza entrare nella competizione. Tuttavia la sua danza piacque al pubblico e alla giuria al punto da attribuirle il terzo premio. Cfr. Venkataraman, L., *Pre-1952 Odissi: Priyambada Mohanty Hejmadi*, in *Nartaram. A Quarterly Journal of Indian Dance*, Vol. XV No. 3, July- September 2015, p. 59.

<sup>178</sup> Cfr. Hejmadi Mohanty, P., *op. cit.*, p. 56 e Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 91.



**Figura 14. Certificato di Priyambada Mohanty dell'Inter University Youth Festival del 1954. Si noti che non vi sono riferimenti al nome dello stile dopo la categoria "Classical Dance".**

Tra il pubblico del primo Youth Festival di Delhi, vi era anche l'eminente storico e critico di danze indiane del giornale *Statesman*, Charles Fabri. Dopo aver assistito alla *performance* di Priyambada, scrisse nella sezione del giornale dedicata alla danza:

There was a strikingly original "Orissi" dance by Kumari Priyambada Mohanty, obviously a born dancer. Though her style does not quite fit in with any of the better known systems of dancing, it was basically good dancing, expressive and musical.<sup>179</sup>

In seguito al successo del debutto della danza "Orissi", l'anno successivo fu dedicato alla preparazione di un kit dimostrativo per la danza, comprensivo di costume e gioielli:

To start answering the questions that I had faced at the end of my performance, Kali Babu immediately began training me for demonstrations. He brought out a monograph 'Odissi Dance' in English, mostly with my poses to demonstrate the basic stances.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Fabri, C., *The Statesman*, November 5, 1954.

<sup>180</sup> Sethi, A., *art. cit.*, p. 42

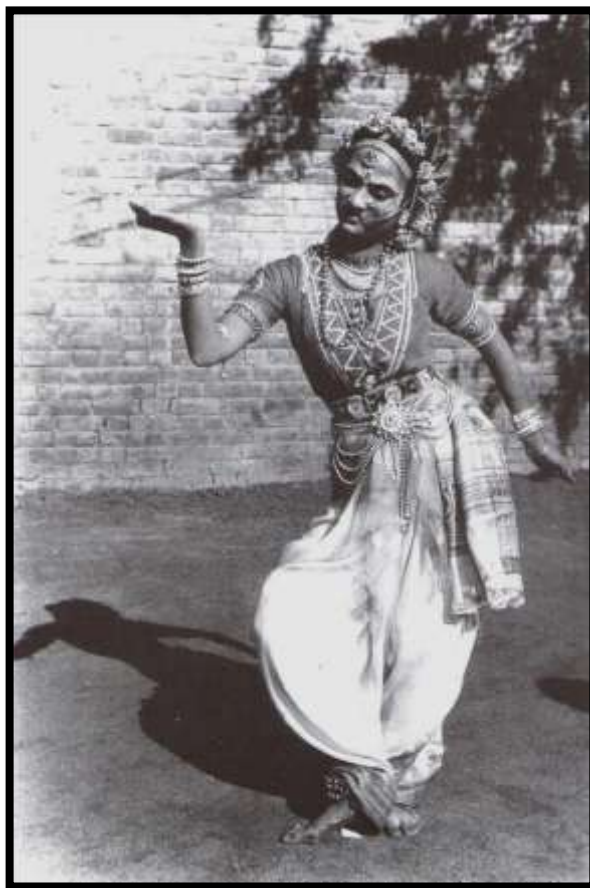


Figura 15. Priyambada Mohanty in posa all'Inter University Youth Festival del 1956, costume in stile *māhāri*.

Su suggerimento di Charles Fabri, gli ornamenti vennero ridotti e l'elaborato trucco decorativo fatto di puntini bianchi sulla fronte e sui lati del viso (*citta*) venne semplificato drasticamente perchè a distanza di pubblico appariva come una spessa linea bianca sul viso.<sup>181</sup>

Nel 1955 Priyambada Mohanty non partecipò al secondo Youth Festival, tuttavia si recò a Delhi per partecipare all'All India Dance Festival danzando per conto della nuova istituzione Utkal Nrutya Natyakala Parishad, oggi nota come Orissa Sangeet Natak Akademi, di cui Kalicharan Pattanaik era il presidente e la madre di Priyambada, Nisamoni Devi, era la vice-presidente. Fu durante la preparazione per questo grande evento che Priyambada incontrò per la prima volta coloro che sarebbero divenuti i padri fondatori dell'Oḍissī moderna: guru Pankaj Charan Das e guru Kelucharan Mohapatra.

---

<sup>181</sup> *Ibidem.*

Nel 1956 Priyambada partecipò per la seconda volta allo Youth Festival di Delhi. Impressionò il pubblico con i suoi *bhaṅgi* (“flessioni”) scultorei e la sua postura ad arco (*dhanur-āsana*).<sup>182</sup> La danzatrice di Kathak Tripat Singh ricorda l’impatto drammatico di quella nuova danza ancora sconosciuta al grande pubblico con queste parole colme di apprezzamento:

Of course the most dramatic dance I saw in our competition was Odissi by Priyambada Mohanty. No one had ever seen it before. I had already seen her rehearsal and had been impressed by her slight smile, delicate grace, her bends and poses, especially the way she often ended by holding her finger under her chin, all of which I had told her reminded me of Konarak sculptures. [...] Priyambada appeared on stage in a white and black costume with silver jewellery. She danced to a different drum in more ways than one. On her face were white streaks that she called *chitta*. She told me later that they were made of sandalwood paste. It gave a lace-like feel to her eyebrows. [...] her dance was lovely and all broke into an applause. [...] Her dance however caused consternation amongst the judges. [...] Priyambada’s controversy was the controversy of the festival. [...] Initially the organizers refused to accept that it was a classical form and that it could even be considered for inclusion. Let alone received a prize. Later, they gave her the third prize as there was a tie for the first two positions.<sup>183</sup>

In questa occasione vinse il primo premio, tuttavia ancora non si conosceva ufficialmente il nome della sua danza, perciò sul certificato le venne scritto “Oriya”. Il costume da lei indossato il primo anno del Festival era di ispirazione *gotipua*, ma dopo il contatto con guru Pankaj Charan Das, discendente di una famiglia *māhāri*, decise di indossare una *sārī* legata secondo lo stile *māhāri* tradizionale:

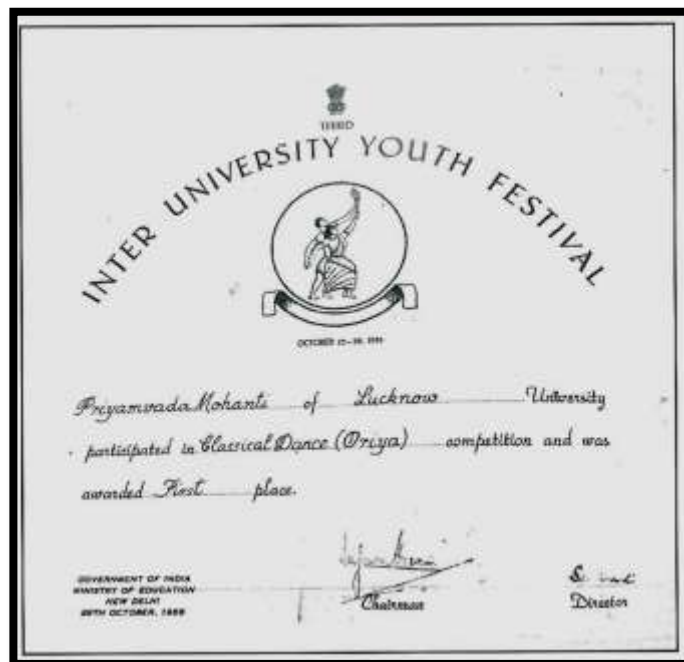
I went to the 1954 festival in a variant of the *gotipua* dress. But in 1956, while representing Lucknow University, because of the fact that with the 1955 performance of Sakhi Gopal, I was exposed to the *Mahari* style dress Guru Pankaj Charan Das’s wife, who was from a Mahari family, taught us how to drape the sari in a Mahari style. I liked it very much and so chose to wear a Banarasi sari in the graceful Kania *kacha* style, with the Kanchala,

---

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 29

<sup>183</sup> Sethi, A., *op. cit.*, pp. 31-33.

which is the velvet blouse with decorative trimmings on top. This added a lot of glamour to the costume. The *tahiya* on my *juda* was a noticeable addition, which was initially worn only by the girls from Puri. This time I danced continuously for 14 minutes, and the presentation included Mangalacharan to *Padanande Gananatha*, a Sabhinaya pallavi to the song *Debhika Para Asare* and a Natangi in fast tempo. Fortunately, this time there was no argument about my inclusion, and when I got the first prize, though they did not know Odissi as yet, they wrote ‘Oriya’.<sup>184</sup>



**Figura 16. Certificato di Priyamba Mohanti dell'Inter University Youth Festival del 1956. Si noti che questa volta dopo la categoria "Classical Dance" venne aggiunto tra parentesi "(Oriya)".**

Grazie al successo del Festival, la notorietà di questa danza e di Priyambada crebbe in maniera esponenziale, infatti sempre nel 1956 venne invitata a danzare per la prima volta al Rashtrapati Bhavan alla presenza di un prestigioso pubblico internazionale, di cui facevano parte il primo ministro Jawaharlal Nehru e il politico sovietico Leonid Breznev.<sup>185</sup>

Nel 1957 l'attenzione mediatica e la personale crociata intrapresa da Charles Fabri per il riconoscimento della danza "Orissi", spinsero un'altra danzatrice già ampiamente conosciuta, Indrani Rahman, ad intraprendere la sua formazione in questo

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>185</sup> Cfr. Hejmadi Mohanty, P., *op. cit.*, p. 62 e Sethi, A., *art. cit.*, pp. 43-44.

stile sotto la supervisione dello stesso primo guru di Priyambada: Debaprasad Das. Figlia della leggendaria danzatrice americana Ragini Devi, Indrani all'epoca era una danzatrice professionista già nota che aveva studiato altri tre stili classici (Bharatnāṭyam, Kuchupudī e Mohiniyattam) ed era nota in tutto il mondo per il suo talento e la sua bellezza. Nel 1958 Indrani si esibì all'AIFACS Hall. In questa occasione, Charles Fabri commentò il programma con parole di grande elogio verso Indrani, che incantava lo spettatore alla stregua di una delle *apsaras* celesti scolpite nelle mura del Tempio del Sole di Konark, e della sua danza scultorea che tanto rassomigliava a quelle danzatrici affascinanti scolpite nei rilievi del Rājarañī Mandir di Bhubaneswar:

Last night was an important milestone in the history of Indian dancing, for this was the first time that a professional ballerina has presented true Orissi classical dances on the stage. [...] the seductive charm of rounded liquid movements marked by exquisite grace and sinuous flowing lines.<sup>186</sup>

Un altro merito di Indrani fu quello di portare per la prima volta in un unico festival quattro stili classici a cura di un'unica danzatrice professionista versata in ciascuno di essi.<sup>187</sup>

Nello stesso anno Indrani partecipò al National Dance Seminar organizzato dalla Sangeet Natak Akademi, durante il quale Kalicharan Pattanaik fornì una presentazione storico-filologica della danza Oḍissī, con la dimostrazione performativa di Indrani.

La causa del riconoscimento della danza Oḍissī era divenuta importante finalmente e molti membri del Parlamento iniziarono a capeggiarla.

Il critico di danza Ashik Mohan Kokhar fornisce un ulteriore dettaglio:

Although dance writers give credit to the 1958 Dance Seminar when Orissi got known and later established enough to be considered a classical form, it is actually Dec 1, 1957 that's the starting point! On this day, Indrani Rahman presented a demo by her guru Deba Das in Delhi in order to popularize the unknown dance style. [...] With Indrani's projection of her Guru Deba Das in 1957 at her residence, a show attended by connoisseurs like Kapila

---

<sup>186</sup> Sethi, A., *art. cit.*, p. 51 (nota 49).

<sup>187</sup> *Ibidem.*

Vatsyayan, Mohan Khokar, Usha Bhagat, and Charles Fabri, all agreed this style had distinct flavor. These people were later also instrumental in according the form a pride of place nationally when the then Union Commerce Minister Nityanand Qunango (hailing from Orissa, hence his interest!) raised a question at the SNA 1958 seminar that how come the SNA did not accept Orissi as a style independent of Bharatanatyam. Since two of its key products, Sanjukta and Mayadhar Raut were studying Bharatanatyam in Kalakshetra then, the general opinion was they were not confident of Orissi as a style and thus were learning Bharatanatyam to enhance it. Mayadhar's later contribution to bringing in usage of sancharis in Orissi is attributed as a direct outcome of his years of learning Bharatanatyam. Ten weeks later, on Feb 19 and 20, 1958, Indrani made her debut in Orissi. The performance was sponsored by Little Theatre Group and this was the first time a full evening of Orissi (of Deba style or any other) was seen outside of Orissa. Around that time Indrani's fortuitous selection as Miss India also added to her name and to Orissi's fortune!<sup>188</sup>

Nel 1959 Indrani Rahman partì per un tour internazionale, durante il quale si esibì in numerosi stili di danza classica, portando con sé guru Dabaprasad Das per curare la parte di danza Oḍissī.

Nel 1960 la famosa rivista di arte *Marg*, dedicò un numero speciale alla danza Oḍissī a cui parteciparono critici del calibro di Charles Fabri e Mohan Kokhar.<sup>189</sup> L'attenzione mediatica nazionale e i vivaci dibattiti capeggiati da intellettuali e figure politiche rilevanti dell'epoca, portò finalmente nel 1964 al riconoscimento della danza Oḍissī come sistema di danza classica, durante un importante seminario nazionale di danza tenutosi a Hyderabad.

---

<sup>188</sup> Cfr. Khokar, A. M., *Guru Deba Prasad Das: Guru of Global Orissi*, in *Narthaki*, November 6, 2010, <http://www.narthaki.com/info/tdhc/tdhc23.html> (ultimo accesso 27/10/2017).

<sup>189</sup> *Marg*, Marg Publications, Mumbai, march 1960.

### 1.4.3 Dramatis Personae

“It was implicit that as in other parts of India, dance was mostly practised by those who were not respected by the contemporary society of the 1940’s.”<sup>190</sup> È con queste parole che Priyambada Mohanty lascia intravedere uno scorcio della società indiana dell’epoca. Come evidenziato precedentemente, prima degli anni ’50, la danza in Orissa non era certo un’attività o un passatempo rispettabile per ragazze di buona famiglia. La rinascita della danza Oḍissī ebbe inizio dall’influsso artistico proveniente dal Bengala. Da secoli la vicinanza geografica dei confini tra i due stati ha giocato a favore degli scambi culturali e sociali tra le popolazioni delle aree limitrofe.<sup>191</sup> Il primo insegnante di danza Oḍissī che ha fornito un significativo contributo alla danza è il guru bengalese Ban Bihari Maity, insegnante di danza originario di Midnapore. A causa della condanna morale della danza, quando Ban Bihari Maity si trasferì nella città di Cuttack non riuscì a trovare abbastanza allieve a cui insegnare. Fu solo grazie alla compassione di Bhagavatcharan Mohanty, padre di Priyambada Mohanty, che egli non morì di fame. Bhagavatcharan Mohanty mandò la figlia a prendere lezioni di danza, salvando quell’uomo dalla rovina e decretando, a sua insaputa, l’inizio della carriera artistica della figlia. Questo gesto compassionevole ispirò inoltre altre famiglie a mandare le proprie figlie a prendere lezioni di danza dall’insegnante bengalese.<sup>192</sup> Anche la madre di Priyambada, Nisamoni Devi, aveva un grande interesse verso le arti ed era una Executive Member della Utkal Sangeet Samaj, un’istituzione all’epoca innovativa dedicata alla musica, fondata nel 1933 in Orissa, che offriva corsi regolari in musica Oḍissī a bambini e ragazzi, in un periodo in cui anche la musica locale veniva ben poco considerata.<sup>193</sup> Tra gli insegnanti di questa scuola vi era Singhari Shayam Sundar Kar che si offrì di insegnare a Priyambada danza, un tipo di *Oḍissī nr̥tya*, e le diede indicazioni sul costume e sugli ornamenti da indossare:

a 14 yard saree draped in Kaccha fashion in what was called “akshini” stile,  
which he maintained was the Mahari way, along with sandalwood steaks

---

<sup>190</sup> Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>191</sup> Cfr. Chand, G., *op. cit.*, p. 35

<sup>192</sup> Ileana Citaristi specifica che la danza insegnata da Maity era *bangala nacha* (lett. “danza bengalese”). Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 90.

<sup>193</sup> Cfr. Venkataraman, L., *Indian Classical Dance. The Renaissance and Beyond*, Niyogi Books, New Delhi 2015, p. 243. La lotta per il riconoscimento della musica Oḍissī come terzo genere musicale – accanto agli altri due Hindustānī e Karnatīka – è ancora oggi in corso.

pasted on the face (to keep away mosquitoes) and jewels aplenty – silver below the waist and gold above it, with fresh flowers pinned on to the jooda. On the other hand, the Puri dancers, when they joined in later in the late forties and fifties for the Utkal Sangeet Samaj performances, were turned out in fresh Juhi Flower Tahia.<sup>194</sup>

La figura di Priyambada Mohanty riveste un ruolo cruciale per la divulgazione della danza Oḍissī, infatti ad ella si attribuisce il merito di essere stata la prima danzatrice a mostrare l'Oḍissī al di fuori dei confini regionali su un palcoscenico di livello nazionale, “not just wearing the nation’s name but created for the first time in the name of the nation.”<sup>195</sup> Il costume, i gioielli, le posture scultoree, i movimenti fluidi e l'espressione dolce e sorridente di Priyambada furono di grande impatto per le autorità culturali e politiche presenti all'epoca che iniziarono a interessarsi a questo nuovo genere e al suo riconoscimento come danza classica. Inoltre il focus mediatico sulla danza in Orissa sfociò in un accorato appello di una parte della popolazione locale al governo dello stato dell'Orissa per ristabilire l'istituzione delle *māhāri*. Priyambada racconta che le autorità religiose del tempio di Jagannātha erano favorevoli all'iniziativa e alcune danzatrici si offrirono di praticare la *sevā* come *māhāri*. Tuttavia, vi erano anche numerosi dissensi, tra cui quello di Priyambada Mohanty stessa, la quale, contraria all'iniziativa, scrisse una lettera al Primo Ministro dell'Orissa Biju Patnaik sostenendo che questo sistema era ormai superato e non fosse possibile tornare indietro nella storia.<sup>196</sup>

Nel 1952 sorse in Orissa la Kumar Utsav, grazie agli sforzi di Minati Misra, Nee Das, Nisamoni Devi Binadevi, Bhubaneswar Misra e altri funzionari dell'AIR.

Vi è un altro pioniere della danza Oḍissī, Dharendra Nath Patnaik, che nel 1954 si esibì a sua volta nello stesso festival, dopo la sessione femminile; anch'egli aggiudicandosi il secondo premio della sessione maschile all'interno della categoria “Classical Dance” per la sua resa della coreografia *Dasāvātāra*.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Venkataraman, L., *art. cit.*, p. 57.

<sup>195</sup> Sethi, A., *op. cit.*, p. 12.

<sup>196</sup> Cfr. Venkataraman, L., *art. cit.*, pp. 60-61.

<sup>197</sup> Secondo Priyambada Mohanty questa coreografia costituisce la prima composizione moderna di danza Oḍissī per il complesso uso delle *mudrā* (fino ad allora molto limitato) che variavano per ciascun *avatāra*. Originariamente venne creata da guru Pankaj Charan Das e Durlava Chandra Singh come composizione a due per Kelucharan Mohapatra e Lakshmi Priya Devi. Cfr. Hejmadi Mohanty, P., *op. cit.*, p. 59 e Sethi, A., *art. cit.*, pp. 20 e 47 (nota 14).

Nel processo di *revival*, l'anno 1957 segna una svolta interna all'Orissa per la codificazione della danza. È proprio in questo anno che si costituisce il gruppo associativo Nikhala Utkala Nritya Shilpi Sangha, in seguito noto come Jayantika, ad opera di alcuni maestri di danza e musica Odissī e diretto da Dharendra Nath Patnaik.<sup>198</sup> Le finalità del gruppo consistevano nell'impegno comune verso la ristrutturazione e la codificazione della danza in Orissa allo scopo di conferirle il riconoscimento formale come danza classica. Tuttavia le attività dell'associazione non progredirono particolarmente fino al 1960. Fu proprio la pubblicazione del volume di Dharendra Nath Patnaik, *Oḍiśī Nrītya*, a dare la spinta propulsiva agli altri guru, studiosi e appassionati della danza e della musica a prendere parte al gruppo Jayantika e attivizzare l'organizzazione, dando origine a un vero e proprio movimento culturale interno all'Orissa. Ciascuno dei membri firmò col proprio sangue la dichiarazione di mantenere la conformità alla tecnica e allo stile di danza che sarebbe stato deciso all'unanimità da tutti i membri.<sup>199</sup> Fronteggiando l'opposizione dei conservatori che condannavano l'Oḍiśī a una volgare imitazione degli altri quattro stili classici, il gruppo Jayantika operò lungo un intero decennio per "ristabilire e rettificare la tecnica, rafforzare la struttura, il repertorio, i costumi e gli ornamenti dello stile Odissi su linee classiche".<sup>200</sup> Questo processo di classicizzazione e sanscritizzazione avvenne grazie all'impagabile ricerca sugli *śāstra* della danza del poeta, scrittore e musicologo Kavichandra Kalicharan Patnaik. Oltre al costrutto teorico della danza, è a lui che dobbiamo il nome moderno "Oḍiśī".

Tra gli altri intellettuali che parteciparono al processo di riconoscimento della danza classica in Orissa, si ricordano Mulk Raj Anand, Mohan Khokar, Kapila Vatsyayan, Jivan Pani, Sadashiv Rath Sharma e Dhirem Dash. Tra questi spicca un solo nome femminile, quello di Kapila Vatsyayan, una grande studiosa a cui si devono importanti pubblicazioni accademiche sulle danze classiche indiane.<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> Cfr. Khokar, A.M., *Guru Deba Prasad Das: Guru of Global Orissi*, in *Narthaki*, November 6, 2010. <http://www.narthaki.com/info/tdhc/tdhc23.html> (ultimo accesso 27/10/2017).

<sup>199</sup> Ciò nonostante, secondo Dharendra Nath Patnaik, Debaprasad Das fu il primo guru a deviare dallo stile Jayantika. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. iv-v.

<sup>200</sup> Gauhar, R., *op. cit.*, p. 87, traduzione mia.

<sup>201</sup> Vatsyayan, K., *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi 2007 (1968).

Ricostruire la danza implica una nuova pianificazione, un'opera di progettazione della nuova struttura formale, il risanamento delle fondamenta antiche, l'inclusione o l'abbattimento delle vecchie mura e l'aggiunta di nuove colonne portanti. Tenendo conto della tradizione e avvalendosene come cavallo di battaglia, gli architetti coinvolti in questo processo di restauro furono i guru Pankaj Charan Das, Deba Prasad Das, Kelucharan Mohapatra e Mayadhar Raut. È grazie a queste personalità che la danza Oḍissī è giunta a noi nella sua forma attuale, pertanto si fornirà di seguito un estratto della loro biografia.

### **Pankaj Charan Das**

Pankaj Charan Das (1925-2003) è considerato il guru dei guru, infatti l'appellativo colmo di rispetto con il quale lo si menziona è *adiguru*, o il guru supremo. Egli fu il guru degli altri guru di cui si tratterà di seguito, nonché delle prime danzatrici di danza Oḍissī. Crebbe a Puri, all'interno di una famiglia *māhāri* tradizionale, ricevendo la sua formazione di danza dalla zia Ratnaprabha Māhāri e successivamente dai guru che guidavano i gruppi di Rāslīlā, Raghunath Dev Goswami e Bhikari Charan Dalai. Inoltre ricevette gli insegnamenti per la formazione dei danzatori *gotipua*; divenne un suonatore di *mardala* e diresse un *akhaḍā gotipua*. Successivamente si unì all'Annapurna Theatre (gruppo B) dove formò gli altri danzatori destinati a diventare i guru più importanti della danza Oḍissī moderna. Insegnò alla Utkal Sangeet Mahavidyalaya di Bhubaneswar e al Bharatya Nritya Kala Mandir di Patna. Il lavoro di Pankaj Charan Das tuttavia fu diverso da quello del gruppo Jayantika, in quanto egli si focalizzò sulla danza che gli era stata insegnata dalla famiglia di *māhāri* in cui era cresciuto, riattualizzandola e collocandola dal tempio al palcoscenico.<sup>202</sup> Tra le danzatrici più importanti che discendono dalla sua scuola si ricordano Yamini Krishnamurti, Ritha Devi, Sumanthi Kaushai. Le sue prime discepole sono Minati Mishra, Ratna Roy, Ritha Devi e Vijay Lakshmi Das (figlia di Pankaj Charan Das). Esse stanno tuttora portando avanti il suo lignaggio.

---

<sup>202</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 94-98; Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., pp. 62-63; Patnaik, D.N., *op. cit.*, pp. 112-113 e Kothari, S., *op. cit.*, p. 93.

## Kelucharan Mohapatra

Kelucharan Mohapatra (1926-2004) nacque a Ragurajpur, vicino a Puri, all'interno di una famiglia di pittori tradizionali (*patacitra*). Il suo contributo allo sviluppo della danza Odissī moderna è incommensurabile; egli fu un insegnante, un danzatore, un coreografo, un ricercatore instancabile e “un tale costruttore del sistema che si identificano gli ultimi 50 anni come ‘l’era di Kelucharan dell’Odissi’”.<sup>203</sup> Da bambino ricevette l’educazione *gotipua* e successivamente si unì al gruppo Raslīlā dell’Annapurna Theatre, dove si distinse per la sua bravura performativa, compositiva e musicale. Nella seconda parte della sua vita, si dedicò a comporre il repertorio Odissī perseguendo anche nel movimento la bellezza statuaria delle sculture dei templi dell’Orissa. La sua conoscenza tecnica nel suonare il *pakhāvaj* e la sua *abhinaya* colma di emozione, innalzarono il suo stile Odissī ad una dimensione superiore, al punto da averla resa la forma di Odissī più celebre al mondo negli ultimi vent’anni. È inoltre stato insignito di numerosi premi, tra cui il prestigioso riconoscimento nazionale Padma Vibhushan per la sua eccellenza artistica.<sup>204</sup> Ha fondato il suo istituto di danza, Srjan, a Bhubaneswar, dove ha istruito alcune tra le danzatrici indiane e straniere più celebri al mondo, vincitrici di prestigiosi premi Padmashree e Padma Bhushan, tra cui ricordiamo Sanjukta Panigrahi,<sup>205</sup> Sonal Mansingh,<sup>206</sup> Kumkum Mohanty,<sup>207</sup> Minati Misra,<sup>208</sup> Madhavi Mudgal,<sup>209</sup> Sharmila Biswas,<sup>210</sup> Aloka Kanungo,<sup>211</sup> Protima Gauri Bedi,<sup>212</sup> Ileana Citaristi,<sup>213</sup> Sharon Lowen,<sup>214</sup> e Sujata Mohapatra.<sup>215</sup>

---

<sup>203</sup> Gauhar, R., *op. cit.*, p. 128, traduzione mia.

<sup>204</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 98-101; Kothari, S., *op. cit.*, pp. 93-95 e Patnaik, D.N., *op. cit.*, pp. 113-115.

<sup>205</sup> Sanjukta Panigrahi (1944-1997) è certamente la danzatrice più celebre a livello internazionale per sua affiliazione con Eugenio Barba e l’International School of Theatre (ISTA) di Holstebro.

<sup>206</sup> Danzatrice e accademica, specializzata inoltre nella danza Bharatanāṭyam e Chau del distretto di Mayurbhanj (Orissa). Ha fondato il Centre for Classical Dance of India di Delhi.

<sup>207</sup> Danzatrice e ricercatrice. Per trent’anni ha diretto con successo l’Odissi Research Centre di Bhubaneswar.

<sup>208</sup> Danzatrice, accademica e attrice cinematografica che ha preso parte a produzioni cinematografiche molto popolari in Orissa.

<sup>209</sup> Celebre guru e danzatrice Odissī particolarmente amata e acclamata sui palcoscenici dell’Orissa. Attualmente insegna al Gandharva Mahavidyalaya di New Delhi, istituzione fondata dal padre nel 1939.

<sup>210</sup> La sua formazione artistica inizia all’età di otto anni al celebre Children’s Little Theatre di Kolkata. Ha fondato nel 1994 l’istituzione Odissi Vision and Movement Centre di Kolkata.

<sup>211</sup> Danzatrice e ricercatrice. Ha fondato la sua istituzione Shinjan Nityalaya a Calcutta.

<sup>212</sup> Protima Gauri Bedi (1948-1998) è stata la fondatrice del “Villaggio della danza” nel 1990, noto come Nrityagram, un *gurukul* tradizionale immerso nella campagna nei pressi di Bangalore.

<sup>213</sup> Danzatrice e accademica italiana, specializzata inoltre nel Mayurbhanji Chau. Ha fondato la sua istituzione Art Vision a Bhubaneswar nel 1994.

## **Deba Prasad Das**

Deba Prasad Das (1932-1986) nacque a Kantapara, vicino a Cuttack e divenne un *gotipua* sotto la guida di guru Mohan Chandra Mohapatra. Divenne il direttore artistico di una delle compagnie teatrali itineranti dell'Orissa e in seguito entrò a far parte dell'Annapurna Theatre (gruppo B) come guru. Nel 1950 abbandonò quell'istituzione. Il suo successo su scala internazionale come guru avvenne con Indrani Rahman, quando la seguì nei suoi tour mondiali dal 1957 al 1963. In seguito si stabilì a Bhubaneswar. Nel 1977 ottenne il prestigioso riconoscimento da parte della Sangeet Natak Akademi per il suo contributo allo sviluppo della danza Oḍissī.<sup>216</sup> Lavorò come Senior Fellowship sotto il Department of Culture del governo indiano, ad un progetto sulla danza in onore del dio Jagannātha, chiamato *Jagannātha Sevāre Nāca*, e un altro sull'istituzione degli *akhaḍā* dei *gotipua*, chiamato *Akhaḍā Sampradāya*. Scrisse inoltre un testo sulla danza in oriya intitolato *Nṛtyamisanarī*. Dal suo lignaggio discendono danzatori e danzatrici del calibro di Durga Charan Ranbir, Ramli Ibrahim, Gita Mahalik, Srinath Raut, Ganjendra Kumar Panda e Sangita Dash.

## **Mayadhar Raut**

Mayadhar Raut, nato nel 1930, è stato formato da bambino secondo la tradizione *gotipua*, sotto la supervisione del fratello maggiore Harihar Raut. Come i guru precedenti, anche egli fece parte di numerose compagnie teatrali, fino a lavorare come guru per il Kala Vikash Kendra nel 1952. Frequentò il College of Fine Arts del Kalkshetra a Madras, dove studiò Bharatanāṭyam sotto la guida di Rukmini Devi Arundale e acquisì una profonda conoscenza degli *śāstra* sulla danza. È stato uno dei guru residenti presso il prestigioso Sri Ram Bhartiya Kala Kendra di Delhi, dove ha formato grandi danzatrici e danzatori, come Aloka Paniker, Kiran Segal, Gita Mahalik e Ranjana Gauhar. Secondo Dharendra Nath Patnaik fu Maydhar Raut ad introdurre la

---

<sup>214</sup> Danzatrice americana che ha dedicato se stessa alla danza e al servizio del guru. Ha prodotto alcuni produzioni cinematografiche e teatrali. È specializzata inoltre nel Mayurbhanj Chau.

<sup>215</sup> Sujata Mohapatra è il nuovo volto dell'Oḍissī contemporanea. Fondatrice dell'istituto Srjan, il più noto a livello mondiale per la formazione delle danzatrici Oḍissī.

<sup>216</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 115.116; Gauhar, R., *op. cit.*, p. 129; Kothari, S., *op. cit.*, p. 98 e Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 92.

complessa *saṅcārya abhinaya* nell'Oḍissī arricchendone grandemente il repertorio.<sup>217</sup> Tuttavia, pur essendo l'unico *guru* testimone di tutto il *revival* culturale ad essere ancora in vita, la sua figura artistica e il suo lignaggio Oḍissī è caduto nell'oblio in Orissa, probabilmente a causa del suo allontanamento da quella regione.

Altri guru degni di menzione sono: Mahadev Rout, Ramani Ranjan Jena, Gangadhar Pradhan, Raghunath Datta e Harekrishna Behera.<sup>218</sup>

In conclusione, lo stile Oḍissī nasce dalla sintesi di due forme di danza tradizionali: la danza delle *māhāri* e la danza dei *gotipua*. Negli anni '50 fu istituita l'associazione Jayantika per la codificazione della danza. Grazie all'opera congiunta di maestri, danzatrici, danzatori, musicisti e intellettuali dell'Orissa si giunse alla fine dello scorso secolo alla codificazione della tecnica, del repertorio, della musica, del costume e del trucco. Questa formalizzazione si basò sul recupero di parte delle forme di danza tradizionali, sullo studio dei bassorilievi scultorei dei templi e sull'analisi testuale di antichi trattati sulla danza. Numerosi elementi vennero scartati perché ritenuti non adatti ad essere presentati sul palcoscenico nazionale. Il repertorio venne grandemente ampliato e rinnovato, tendenza che continua ancora oggi grazie al genio creativo dei guru contemporanei. Le danzatrici non erano più servitrici del tempio ma delle professioniste che facevano della danza il loro mezzo di sostentamento.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>218</sup> Cfr. Mohanty, K. (a cura di), *The Odissi Path Finder*, Odissi Research Centre, Bhubaneswar 2014 (1988), p. iv; Patnaik, D.N., *op. cit.*, pp. 117-124 e Kothari, S., *op. cit.*, pp. 95-104.

<sup>219</sup> Cfr. Carli, D., *op. cit.*, pp. 188-189.

## Capitolo 2

### MEMORIA E TRASMISSIONE

Questa parte della tesi è dedicata alla fase moderna della danza classica dell'Orissa: da un lato affronta le questioni legate alla memoria e alla trasmissione della danza trattando i problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale (2.2), dall'altro si occupa dei grandi temi della coreutica e del teatro in India e specificatamente in Orissa (2.2.1).

La poetica della danza Oḍissī è direttamente mutuata da alcuni trattati antichi scritti tra il XV e il XVIII secolo, alcuni dei quali sono giunti fino a noi esclusivamente in forma di manoscritti su foglie di palma. Questi testi sono stati analizzati nel sottocapitolo 2.3, dove si affronta anche la questione controversa della musica Oḍissī, ad oggi non ancora universalmente riconosciuta come genere classico. Nel sottocapitolo successivo viene introdotto il repertorio standard di danza Oḍissī (2.4), la suddivisione in tipologie energetiche *lāsya* e *tāṇḍava* (2.4.1) e i dettami sul costume, sugli ornamenti e sul trucco Oḍissī (2.4.2). Si prendono in esame le modalità produttive moderne di una coreografia, a partire dal processo compositivo (2.4.3) e si tratta il problema delle notazioni (2.4.4). Il sottocapitolo 2.5 riporta le modalità di preservazione della danza, attraverso le moderne istituzioni sorte nella capitale dell'Orissa che forniscono una formazione specializzata in tale settore, con riferimento ai festival di danza annualmente promossi.

Nella parte finale, si propone una lettura metafisica della danza, attraverso la ricerca degli elementi *śākta* in Orissa (2.6), introducendo il tema del ricorso al mito, riscritto nella contemporaneità (2.6.1). Viene infine analizzato un antico brano del repertorio coreografico a tematica *śākta* che ha per oggetto la rappresentazione delle forme della Dea (2.6.2), presa in analisi nella prima sezione di questa trattazione.

## 2.1 *Sthiti*

*Sthiti* è un sostantivo sanscrito femminile che deriva dalla radice *dhr-* (“mantenere”, “preservare”). Oltre a “mantenimento”, significa anche “stabilità” e indica la continuazione dell’esistenza universale.<sup>220</sup> *Sthiti* è l’atto di preservazione di ciò che è stato manifestato e più in generale descrive una situazione permanente. Suggerisce l’idea della resistenza al cambiamento, il rimanere in un determinato stato o condizione di fissità. Questa tendenza è riscontrabile, almeno apparentemente, nella danza Oḍissī contemporanea che prospera nello stato dell’Orissa e si radica su concetti antichi e apparentemente immutabili. Qui la contemporaneità della danza sembra fondarsi sulla preservazione costante delle proprie caratteristiche formali. In Orissa, infatti, la parola chiave che ricorre nella descrizione della danza Oḍissī è indubbiamente “tradizionale”, in quanto la rispettabilità e il valore del lignaggio propugnato dalle varie scuole di Oḍissī presenti sul territorio sono dati dall’antichità e dalla continuazione della *guruparamparā*, in altre parole, dal perseguimento della tradizione.

## 2.2 Memoria e trasmissione

In India la trasmissione del sapere era anticamente basata sull’oralità, secondo un sistema d’insegnamento tradizionale che investe ogni campo delle scienze e delle arti, fondato sulla stretta relazione tra il guru (maestro) e lo *śiṣya* (“discepolo”). Questo sistema affonda le sue radici nel *Veda*, l’origine del sapere a cui si richiama la cultura hindū ortodossa e a cui si assegnano origini “non-umane” (*apauruṣeya*) ma divine. I *Veda* sono infatti definiti *śruti*, ovvero un insegnamento oggetto di “ascolto”, una conoscenza divina misticamente udita da un consesso di antichi veggenti, i *ṛṣi*, in uno stato di profonda meditazione e da essi trasmessa poi in forma di parola all’umanità. A *śruti* si contrappone *smṛti*, la conoscenza umana accessibile a tutte le categorie e i generi sociali, che viene tramandata di generazione in generazione e include tra gli altri trattati di legge, grammatica, fonetica, lessicografia, etimologia, astronomia, astrologia e precetti rituali. *Śruti* è la conoscenza sacra per eccellenza, senza inizio né fine,

---

<sup>220</sup> <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/> (ultimo accesso 23/10/2017).

eternamente esistente, scevra dall'interferenza umana. In linea di principio trasmessa in forma esclusivamente orale e non insegnata o appresa attraverso testi scritti. I depositari di questa saggezza a cui era affidato il compito di tramandarla attraverso la recitazione e il canto erano la categoria sociale dei *brāhmaṇa* e solo le prime tre categorie sociali (*varṇa*) di genere maschile avevano il diritto a riceverla.<sup>221</sup>

Il sistema di trasmissione e apprendimento della danza segue le stesse leggi dei *Veda*, per cui ogni *guru* è il depositario della conoscenza che a sua volta ha ricevuto da un altro *guru* e trasmetterà al discepolo (*śiṣya*)<sup>222</sup> ed è chiamato *guruśiṣyaparamparā*. La conoscenza in India è considerata come qualcosa di segreto, da custodire gelosamente e per ottenerla il cammino è lungo e impervio, ostacolato da prove che il *guru* pone per saggiare la dedizione del discepolo. Se da una parte la difficoltà nell'ottenere la conoscenza la rendeva appannaggio di pochissimi, dall'altro lato era un sistema per salvaguardarne l'integrità e la purezza. La trasmissione orale del sapere tuttavia presenta un notevole problema, quello della datazione. Nella cultura tradizionale indiana si osserva spesso un certo disinteresse da parte di artisti e scrittori nel collocare gli eventi storicamente.<sup>223</sup> Oltre a questo si aggiunge la problematica filologica dell'identità degli autori delle opere, infatti sono rari i casi in cui troviamo menzione dell'autore e dove presente il nome è semplicemente un epiteto che non si riferisce a una persona in particolare, talvolta è il nome di una figura divina o leggendaria a cui si attribuiscono grandi meriti. Un esempio è dato dal nome dell'autore del *Nāṭyaśāstra*, il saggio Bharata, che viene tradizionalmente interpretato come

---

<sup>221</sup> Cfr. Pelissero, A., *Letterature classiche dell'india*, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 20, 55 e 67; Giri, Ś., *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>222</sup> Si noti l'uso voluto del maschile, in quanto *śiṣya* è un sostantivo sanscrito di genere maschile che indica lo studente, lo studioso o il discepolo ed esclude il genere femminile da quel tipo di istruzione scolastica. Le donne infatti non avevano accesso allo studio del *Veda*, a causa della loro impurità mestruale mensile, ma solamente ad alcuni tipi di *śāstra*. Determinare le modalità dell'istruzione femminile è un arduo compito poiché non v'è n'è menzione nei testi vedici, tuttavia da fonti posteriori come il *Kāmasūtra* del saggio Vātsyāyana, veniamo a conoscenza di donne istruite in determinate scienze e nelle arti, come il canto e la danza. Questa istruzione, finalizzata al compiacimento maschile, permetteva a cortigiane e nobildonne di poter intrattenere nobili e sovrani con erudite conversazioni. Si può ipotizzare che l'istruzione femminile avvenisse in casa, a cura di nutrici, genitori e precettori. Cfr. Vātsyāyana, *Kāma Sūtra. L'eroticismo divinizzato*, Danielou, A. (a cura di), Red Edizioni, Milano 2004, pp. 16-18.

<sup>223</sup> Per approfondimenti si rimanda a Sharma, A., *Hinduism and Its Sense of History*, Oxford University Press, New Delhi 2003.

l'acronimo delle parole *bhāva* ("emozione"), *rāga* ("melodia") e *tāla* ("ritmo"), le tre componenti essenziali del dramma (*nāṭya*).<sup>224</sup>

In questa prospettiva che mette in risalto l'opera, lasciando in ombra il creatore, risulta una questione non di facile soluzione stabilire con esattezza la datazione e l'attribuzione, sia nel contesto letterario sia artistico. Tuttavia è importante dedicare una sezione di questo capitolo ai trattati di musica e di danza che costituiscono i cardini portanti della poetica Oḍissī.

### 2.2.1 Coreutica e teatro

Il termine "danza" non rispecchia la complessità della realtà coreutica indiana, in cui la dicotomia occidentale tra teatro e danza si assottiglia considerevolmente.<sup>225</sup> Con il termine italiano "danza" o con l'inglese "dance", si va qui a indicare una delle arti performative indiane risultante dalla combinazione di movimenti del corpo, delle mani, delle espressioni del volto e degli occhi, su una struttura prestabilita, chiamata "coreografia" o "item" in inglese,<sup>226</sup> con accompagnamento musicale che esalti il tema che quella danza vuole descrivere. Il tema può avere carattere religioso, devozionale, mitologico, epico, leggendario o tratto dalla letteratura classica. Non si tratta unicamente di movimento ritmico, bensì di un'arte poetica e interpretativa. La comprensione di questa particolare arte è il risultato di un lungo impegno che si realizza solo se l'artista e lo spettatore condividono un'ispirazione comune.<sup>227</sup>

In sanscrito vi sono tre termini per connotare la danza e il teatro-danza: *nāṭya*, *nṛtta* e *nṛtya*. Nel *Naṭyaśāstra* si incontrano le prime due definizioni. La terza definizione invece compare solo posteriormente, nei trattati medioevali sulla danza e sul teatro, quali l'*Abhinaya Darpaṇa* di Nandikeśvara (VI-VII sec.) e il *Saṅgīta Ratnākara* di Śāraṅgadeva (XIII sec.).

---

<sup>224</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>226</sup> In Orissa il termine inglese *item* è il più adoperato dai nativi per indicare quella che definiremmo una "coreografia".

<sup>227</sup> Coomaraswamy, A., (a cura di), *Lo Specchio del Gesto di Nandikeśvara*, Casa dei Libri Editore, Limena 2011, pp. 15-16.

## *Nāṭya*

“Danza, rappresentazione mimica, arte drammatica”.<sup>228</sup> Con *nāṭya* ci si riferisce alla rappresentazione drammatica in cui la danza occupa una posizione di rilievo: “il corpo dell’attrice-danzatrice si trasforma invece in un elaborato alfabeto di simboli, in grado di narrare storie, di interpretare liriche, di comunicare emozioni, immagini e pensieri.”<sup>229</sup>

La stessa parola copre entrambi i significati di danza e di teatro e si configura come una forma d’arte intenzionale, intrapresa da un danzatore-attore professionista. Il teatro indiano infatti non contempla la presenza di un dilettante sul palco.<sup>230</sup>

Il primo capitolo del *Nāṭya-śāstra* tratta l’origine, la natura e i benefici dell’arte drammatica.<sup>231</sup> Da *nāṭya* deriva inoltre il termine *naṭa*, con cui si intende comunemente l’attore, ma che mantiene il significato primario di danzatore:

Questo potrebbe suggerire che gli antichi drammi indiani fossero principalmente danzati e che in essi il ritmo e la poesia giocassero un ruolo fondamentale rispetto all’azione. Ciò venne ribadito anche da Rabindranath Tagore che riferendosi a essi scrisse che la parola *nāṭaka*, che indica dramma o rappresentazione, dimostra che la danza ne era un tratto distintivo. Accanto al termine *nāṭya* si incontrano spesso dei sinonimi evocativi della vera natura del dramma indiano; essi sono *rūpaka*, *dr̥ṣyakāvya* o *prekṣakāvya*. La parola *rūpa*, con cui si definisce qualcosa avente forma, è presa dal mondo della letteratura dove è impiegata per designare una figura retorica: la metafora. Ciò avviene perché anche nel dramma si stabilisce uno stato di non differenza tra il personaggio e l’attore chiamato a rappresentarlo. *Dr̥ṣyakāvya* esprime invece l’idea di un poema che viene ammirato anziché letto. Da questi titoli sembra mancare il riferimento all’azione, nell’accezione del termine propria del contesto teatrale occidentale.<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> [www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/](http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/) (ultimo accesso 24/10/2017), traduzione mia.

<sup>229</sup> Giri, Ś., *op. cit.*, p. 17. Cfr. Kothari, S., *op. cit.*, pp. 87-94.

<sup>230</sup> Cfr. Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 13.

<sup>231</sup> Bharata-muni, *op. cit.*, pp. 1-17.

<sup>232</sup> Giri, Ś., *op. cit.*, p. 17.

## *Nṛtta*

Con *nṛtta* si indica la danza pura, ovvero l'esaltazione della bellezza del movimento e della forma fino a raggiungere i più alti livelli di virtuosismo estetico, attraverso l'alternarsi di movimenti accompagnati da ritmo a pose statiche, tendenza particolarmente evidente nella danza Oḍissī. L'attenzione maggiore è posta alla precisione delle linee disegnate attraverso l'uso del corpo. Tuttavia, secondo il dizionario di sanscrito Monier-Williams, questo termine si traduce non solo come "dancing", ma anche come "acting" e "gesticulation".<sup>233</sup> A. Coomaraswamy definisce *nṛtta* come: "movimento ritmico e atematico, e quindi privo di "sapore estetico" (*rasa*)."<sup>234</sup> *Nṛtta* consiste di movimenti prestabiliti accompagnati da una gestualità articolata.<sup>235</sup> Nell'*Abhinaya Darpaṇa* questa categoria assume una connotazione negativa perché l'intento dell'opera è quello di illustrare le tematiche dello spettacolo attraverso il gesto (*abhinaya*) e non si limita all'estetica.<sup>236</sup>

## *Nṛtya*

"Danza", "recitazione", "pantomina".<sup>237</sup> *Nṛtya* indica la rappresentazione danzata di un poema o di un'opera letteraria espressa in canzone (*gītā*), in cui danza, musica (*saṅgīta*) e recitazione si uniscono in una miscela armoniosa.<sup>238</sup> In ciascuna di queste categorie, il corpo è il principale mezzo di espressione, sia attraverso l'uso delle membra, sia attraverso la voce e la mimica facciale. L'attore-danzatore (*naṭa*) o l'attrice-danzatrice (*pātra*) si muovono all'interno di un recinto di regole codificate molto precise, relative all'uso del corpo e dello spazio, volte a raggiungere una qualità scultorea di fissità. In particolare *nṛtya* si presta "ad essere rappresentata durante le incoronazioni, le celebrazioni, le processioni religiose, i matrimoni, i convivi, le nascite, l'entrata in città o in case, e in generale in tutte le occasioni più fauste"<sup>239</sup> e si svolge in

---

<sup>233</sup> [www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/](http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/) (ultimo accesso 24/10/2017).

<sup>234</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 17.

<sup>235</sup> Cfr. Kothari, S., *op. cit.*, pp. 49-53.

<sup>236</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 26.

<sup>237</sup> [www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/](http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/) (ultimo accesso 24/10/2017), traduzione mia.

<sup>238</sup> Cfr. Chauduri, V.K., *Oḍiśī Nṛtya*, H. K. Multimedia, Bhubaneśvar 2001 (1994), p. 1.

<sup>239</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 26.

presenza del pubblico regale di corte.<sup>240</sup> Inoltre, secondo la definizione fornita da Dhanamjaya, *nṛtya* adopera gli stati emozionali (*bhāva*) e rappresenta la danza colta (*mārga*), mentre *nṛtta* rappresenta quella popolare (*deśī*).<sup>241</sup>

### ***Lāsya e tāṇḍava***

Le tre tipologie di danza precedenti sono inoltre suddivise secondo due antiche categorie di origine divina menzionate a partire dal *Nāṭyaśāstra* in numerosi testi tra cui ricordiamo la celebre opera di Dhanamjaya, *Daśarūpa*, trattato drammaturgico del X secolo.<sup>242</sup>

*Tāṇḍava* è un termine sanscrito sia maschile sia neutro, che indica una danza caratterizzata da movimenti vigorosi ed energici, eseguita principalmente dagli uomini. Il mitico creatore di questa danza è il dio Śiva, il quale la insegnò al saggio Taṇḍu.<sup>243</sup> Gli strumenti musicali accompagnano e sostengono la potenza di questa danza che richiede grande forza e resistenza fisica. Sebbene questa danza sia concepita per praticanti di sesso maschile, vi sono alcune eccezioni documentate nella letteratura puranica. Inoltre anche nei templi sono scolpite delle danzatrici di danza *tāṇḍava*, come nel tempio di Cidambaram, in cui la prevalenza di sculture raffigura danzatrici anziché danzatori. In questa danza il *bhāva* dominante è il *raješika*. Nel quarto capitolo del *Nāṭyaśāstra* si dice che Śiva istruì Taṇḍumuṇi alla danza *tāṇḍava* attraverso recita, *aṅgahāra* e *pindivanda*, dopo aggiunse la musica data dagli strumenti e in questo modo si ottenne la *tāṇḍavanṛtya*.

Un esempio di questa tipologia estetica di danza è contenuto nelle coreografie Oḍissī *Śiva Tāṇḍava Stotram* di guru Kelucharan Mohapatra e *Śiva Pañcaka* di guru Gangadhar Pradhan; in quest'ultima la potenza di Śiva emerge nel momento in cui il dio incenerisce Kāmadeva, il dio dell'eros.

---

<sup>240</sup> Cfr. Kothari, S., *op. cit.*, pp. 67-72.

<sup>241</sup> *Daśarūpa* (I. 12-14). Dhanamjaya, *The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy*, Columbia University Press, New York 1912, pp. 4-5. <https://archive.org/details/Dasarupaka> (ultimo accesso 24/10/2017).

<sup>242</sup> *Daśarūpaka* (I. 4). Dhanamjaya, *op. cit.*, p. 2. <https://archive.org/details/Dasarupaka> (ultimo accesso 24/10/2017).

<sup>243</sup> Cfr. Chauduri, V.K., *Oḍiśī Nṛtya*, H. K. Multimedia, Bhubaneśvar 2001 (1994), p. 5.

La danza *tāṇḍava* si divide in due tipologie: *pelavī* (che non utilizza l'*abhinaya*) e *bahurūpa* (utilizza l'*abhinaya* e molti tipi di movimenti corporei).<sup>244</sup>

Lirica e bellissima, generata direttamente dalla dea Pārvatī, la danza *lāsya* dai movimenti delicati evoca sensazioni gradevoli e pacifiche. Il termine sanscrito *lāsya* presenta una versatilità di genere, infatti può essere utilizzato al femminile per indicare una danzatrice o in forma neutra per indicare la danza a livello generale, o specificamente un tipo di danza che raffigura drammaticamente la vasta gamma di emozioni amorose, per questo motivo un tempo costituiva la parte principale del dramma. È accompagnata da musica strumentale e canto. Considerata una danza riservata alle donne, tuttavia il termine *lāsya* può essere affiancato al danzatore di sesso maschile, suggerendo che anche gli uomini potessero compiere la *lāsya nr̥tya*.<sup>245</sup> Oggi in questa categoria si inscrivono le *pallavī* di danza Oḍissī.

La danza *lāsya* si divide in due tipologie: *churīta* (si serve di *bhāva* e *rasa* e consiste in un duetto tra danzatore e danzatrice; questa *abhinaya* rappresenta l'incontro dei due innamorati) e *yauvata* (danzata solo dalle donne e caratterizzata da movimenti corporei armoniosi di grande bellezza, estremamente dolci; può includere l'*abhinaya*).<sup>246</sup>

La distinzione tra questi due aspetti deriva dal mito di Ardhanārīśvara, il “Signore metà donna”, “che può essere considerata l'espressione dell'azione reciproca degli elementi maschili e femminili nel ciclo cosmico.”<sup>247</sup>

The neutral un creative substratum first divides intself into substance and energy. Into a male and female principle. When these again unite, a spark appears which is lust, the source of flow of life. It is this lust which is the apparent origin of manifestation. The division into a male and female constituent represents an attempt to explain the apparence of the spark of lust out of the neutral substratum.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Cfr. Paṭṭnāyak, D., *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>245</sup> *Ivi.*, p. 164.

<sup>246</sup> *Ivi.*, pp. 100-101.

<sup>247</sup> Barba, E. e Savarese, N., *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011, p. 62. Per approfondimenti sulla figura di Ardhanārīśvara si rimanda a Yadav, N., *Ardhanārīśvara in Art and Literature*, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 2001.

<sup>248</sup> Yadav, N., *op. cit.*, p. 132.

La danza creata da Śiva fu primitiva e selvaggia (*tāṇḍava*) mentre quella creata dalla sua metà femminile, Pārvatī, risultò aggraziata, delicata e gentile (*lāsya*).

Nell'Oḍissī moderna, come le donne possono danzare la danza *tāṇḍava*, gli uomini possono danzare la danza *lāsya*. *Tāṇḍava* e *lāsya* sono due versanti di una stessa unità; distinguono la polarità dell'energia adoperata nella danza e non identificano in alcun modo la coincidenza tra personaggio e sesso del danzatore o della danzatrice. Ciascun elemento di una stessa danza, come il ritmo, la musica e il movimento coreografico, può essere descritto in base a queste due nomenclature. Si tratta di due grandi categorie che si riferiscono al modo in cui sono eseguiti i movimenti e non al genere dell'esecutore. Con le parole di Eugenio Barba: "Pertanto, come nella maggior parte dell'Asia, attori e danzatori interpretano i personaggi non tanto in base all'identità del sesso ma con il modellamento dell'energia in una direzione forte o delicata."<sup>249</sup>

La danza Oḍissī è comunemente etichettata come danza "femminile", in quanto è nata e si è sviluppata in grembo alla corrente religiosa *vaiṣṇava*, in particolare al culto del dio Kṛṣṇa in forma di Jagannātha, in cui Dio viene personificato nell'amante divino maschile, circondato dalle pastorelle (*gopī*) che bramano l'unione con lui. In chiave metafisica esse rappresentano l'anima individuale che tende infinitamente a riunirsi con l'Assoluto da cui è generata. In termini estetici rappresenta la morbidezza e la fluidità dei movimenti dei corpi delle danzatrici.

Il giovane danzatore oriya Rahul Acharya si adopera da alcuni anni per combattere la convinzione diffusa (maggiormente all'estero) che la danza Oḍissī sia un genere prevalentemente femminile. In effetti, la diffusione di questa danza sui palcoscenici internazionali è avvenuta ad opera di danzatrici straordinarie, come Priyambada Mohanty, Indrani Rahman, Sanjukta Panigrahi, ecc. che hanno impresso nella mente degli spettatori occidentali l'associazione danza Oḍissī-danzatrice. Rahul sostiene invece che questo stile sia una perfetta combinazione equilibrata di *tāṇḍava* e *lāsya* e che chi sostiene il contrario abbia una visione superficiale, parziale e una scarsa conoscenza dell'argomento.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> Barba, E., *L'arte segreta dell'attore...*, cit., p. 62.

<sup>250</sup> Intervista a Rahul Acharya del 9/01/2015 a Bhubaneswar.

## ***Rasa e bhāva***

In India, lo scopo dell'arte non consiste nella bellezza in sé, ma nell'abilità di evocare gli stati più elevati dell'essere. L'arte utilizza la materia per poi trascenderla. La danza si fonda sull'utilizzo del corpo, allo scopo di lasciar intravedere allo spettatore la bellezza che infinitamente trascende il corpo fisico dell'essere umano.

Nella storia indiana, la complessa teoria estetica del *rasa* è stata oggetto di due studi distinti: da un lato è diventata il perno della speculazione filosofica da parte di molte scuole di pensiero religioso, dall'altro lato è stata studiata come tecnica di esecuzione artistica e ricorre come denominatore comune delle arti indiane.<sup>251</sup>

Il VI e il VII capitolo del *Nāṭyaśāstra* approfondiscono i termini *rasa* e *bhāva*, che possono essere trattati come una coppia gemella, in quanto l'uno non potrebbe sussistere senza l'altro.<sup>252</sup>

*Rasa* è un termine maschile che indica il “gusto”, il “sapore”, ma anche il “succo”, il “nettare” e per significato traslato il “sentimento”.<sup>253</sup> *Rasa* è definito come l'impressione lasciata nella mente dello spettatore qualificato, che assapora il sentimento profondo dell'opera d'arte, fino a sperimentare lo stato di beatitudine trascendente (*rasa-avasthā*). Non è una qualità oggettiva dell'arte, ma un'esperienza spirituale chiamata *āsvāda*. La teoria del *rasa* è sperimentata e vissuta dall'esteta grazie alla messa in scena dall'artista. I contenuti oggetto di rappresentazione sono i sentimenti, le emozioni, gli stati d'animo permanenti e transitori. È sempre nel *Nāṭyaśāstra* che si trovano le procedure tecniche per la creazione del *rasa*, delle vere e proprie istruzioni e metodi per evocare il *rasa* indirizzate a danzatori, attori, scenografi e direttori di scena, ma che più in generale investono tutti i campi dell'arte indiana, ad esempio le proporzioni architettoniche, le misurazioni (*tāla*), la scultura e le posture (*bhaṅga*), il colore della pittura, lo studio dei movimenti delle parti del corpo maggiori (*aṅga*) e minori (*upaṅga*), l'uso della tonalità (*śruti*) e delle note (*svāra*) e la melodia musicale (*rāga*).<sup>254</sup>

*Bhāva* è anch'esso un termine sanscrito maschile che va ad indicare le emozioni manifestate dall'attore-danzatore che suscitano il *rasa* e si configura quindi come la

---

<sup>251</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, p. 18 e Pelissero, A., *op. cit.*, pp. 425-427.

<sup>252</sup> Bharata-muni, *op. cit.*, pp. 100-147.

<sup>253</sup> [www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/](http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/) (ultimo accesso 24/10/2017).

<sup>254</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, pp. 143-144.

causa strumentale del *rasa*. Il *bhāva* si avvale di tutto ciò che è in grado di instillare nello spettatore il significato profondo di una composizione artistica attraverso i mezzi della gestualità corporea (*āṅgika*), della parola (*vācika*) e dell'ideazione (*sāttvika*):

When the meanings presented by Determinants and Consequents are made to pervade (*gamagte*) [the heart of the spectators] they are called *bhāvas* (States).

As in these the inner idea of the playwright (*kavi*) is made to pervade [the mind of the spectators] by means of Words, Gestures, colour of the face and the Representation of the Temperament they are called *bhāvas* (States).

As they cause the Sentiments relating to various kinds of Histrionic Representation to pervade [the mind of spectators], they are called *bhāvas* (States) by those who produce a drama.<sup>255</sup>

Il *bhāva* è costituito da stati determinanti (*vibhāva*) che si dividono in elementi sostanziali (*ālambana*) ed elementi eccitanti (*uddīpana*). Il determinante, o fattore scatenante, il *vibhāva*, viene realizzato attraverso i segni esteriori dell'emozione (*anubhāva*):

Just as a king is superior to other men, and the preceptor (*guru*) is superior to his disciples, so the Dominant States (*sthāyi-bhāva*) are superior to the other States (Determinants, Consequents and Transitory States).<sup>256</sup>

Bharata elenca otto *rasa*, i primi quattro definiti indipendenti e fondamentali, gli ultimi quattro sono invece dipendenti dai precedenti poiché da essi vengono generati. Infatti il sentimento comico (*hāsya*) nasce dall'amore (*śṛṅgāra*), il compassionevole (*karuṇa*) nasce dal furioso (*raudra*), la meraviglia (*adbhuta*) nasce dal valoroso (*vīra*) e l'orrore (*bhayānaka*) nasce dal disgusto (*bībhatsa*). A questi corrispondono altrettante tipologie simmetriche di *bhāva*, suddivise secondo quest'ordine:

---

<sup>255</sup> Bharata-muni, *op. cit.*, p. 118.

<sup>256</sup> *Nāṭyaśāstra* (VII. 8). *Ivi.*, p. 121.

<i>BHĀVA</i>	<i>RASA</i>
<i>Rāṭī</i> (amore, passione)	<i>Śṛṅgāra</i> (amore)
<i>Krodha</i> (rabbia)	<i>Raudra</i> (furia)
<i>Utsāha</i> (entusiasmo)	<i>Vīra</i> (valore)
<i>Jugupsa</i> (disgusto)	<i>Bhīvatsa</i> (ripugnanza)
<i>Hasya</i> (mirto)	<i>Hāsyā</i> (ilarità)
<i>Soka</i> (pena)	<i>Karūṇa</i> (compassione)
<i>Vismaya</i> (sorpresa)	<i>Adbhuta</i> (meraviglia)
<i>Bhaya</i> (paura)	<i>Bhayānaka</i> (terrore)

Il *Nāṭyaśāstra* si ferma queste otto coppie gemelle, tuttavia in seguito altri testi – a partire dal *Dhvanyāloka* di Ānandavardhana del IX secolo – hanno aggiunto una coppia di *bhāva* e *rasa* che integra il sentimento della pace: *śāntarasa*, associato al *sama bhāva*, la placidità.<sup>257</sup>

L'evocatore del *rasa* è colui che combina intuizione e pratica e interpreta gli avvenimenti in un linguaggio poetico ma con realismo. È dotato di particolari competenze: il genio creativo (*pratibhā*), la capacità d'intuizione (*vyutpatti*), la conoscenza degli *śāstra*, la pratica e l'esercizio costante (*abhyāsa*), la mimica (*abhinaya*) e ultimo ma non meno importante, la responsabilità etica, morale e spirituale.<sup>258</sup>

Non meno importante è la competenza dello spettatore, che per approcciarsi adeguatamente all'esperienza estetica deve possedere un cuore puro e uno stato mentale limpido. Solo in questo modo quello spettatore definito *sahr̥daya* ("con il cuore"), avrà una reazione inconscia improvvisa all'emozione (*bhāva*), che agirà sui suoi sentimenti in stato di latenza, causata fattore determinante, il *vibhāva*. La conseguenza di questo processo si rifletterà con una serie di reazioni fisiche e psicologiche (*anubhāva*). Solo il sussistere di queste condizioni potrà condurre lo spettatore al *rasavat* ("imbevuto di *rasa*"), all'esperienza sublime nella mente dello spettatore.

<sup>257</sup> Cfr. Pelissero, A., *Letterature classiche dell'india*, Morcelliana, Brescia 2007, p. 426.

<sup>258</sup> Cfr. Srivastava, V.B., *Dictionary of Indology. Detailed Descriptions of Indian Scriptures, Sanskrit Books, Authors and Trends*, V & S Publishers, New Delhi 201", p. 111.

Si riportano le parole poetiche di A. K. Coomaraswamy per descrivere l'esperienza estetica e l'artista:

Le arti non esistono per istruirci, ma per deliziarci, e tale delizia supera la dimensione stessa del piacere, essendo essa più simile all'estasi e alla liberazione dell'attività incessante della mente e dei sensi, che rappresentano i "veli" della realtà, trasparenti solo quando siamo in pace con noi stessi. Dall'amore che nutriamo per le cose s'intravede l'esperienza dell'Unione e per questa ragione Tiruvenkaṭacari non esita a paragonare l'arte del danzatore-attore alla via dello *yoga*. Il segreto di ogni forma d'arte è dimenticarsi di se stessi.<sup>259</sup>

### ***Drama***

Attualmente in India, lo spettacolo e la recitazione teatrale vengono oggi indicati sotto l'etichetta inglese "drama". Nei trattati coreutici oriyā il termine utilizzato è il sanscrito *nāṭya*, definito come ciò che l'attore (*naṭa*) compie sul palco (*mañca*).<sup>260</sup> L'azione del "rifare", "ripetere", "imitare", compiuta dall'attore è chiamata *anukarāṇa*. Nella storia dell'arte drammatica, le prime rappresentazioni artistiche (*anukṛti*) mimavano scene di lotta. I costumi, il trucco e le emozioni eccitanti connesse alla lotta, la vittoria e la sconfitta, venivano esaltate dal suono profondo dei tamburi e di altri strumenti musicali che accrescevano il successo dell'atto scenico primitivo.<sup>261</sup> L'adozione della danza nell'arte drammatica primitiva introdusse la grazia del gesto, fino all'elaborazione di un'estetica sempre più raffinata e complessa che trova la sua massima espressione nel *Nāṭyaśāstra* di Bharatamuṇi. Dananjaya, l'autore di *Dasarūpaka*, sostiene che se l'attore recita e mima un intero verso adoperando *rasa* e *bhāva*, la sua recitazione viene chiamata *abhinaya*.<sup>262</sup> Il *nāṭya* viene creato in base alle esigenze, alle richieste e alle preferenze del pubblico, perché il motivo principale della creazione del *nāṭya* è lo svago del pubblico attraverso la stimolazione di sensazioni piacevoli che concorrono a evocare il sentimento della felicità negli spettatori. Per

---

<sup>259</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 19.

<sup>260</sup> Paṭṭnāyak, D., *op. cit.*, p. 164.

<sup>261</sup> Chand, G., *op. cit.*, p. 10.

<sup>262</sup> Dhanamjaya, *op. cit.*

ottenere questo stato, l'attore deve percepire dentro di sé il sentimento e la sensazione che vuole mostrare, se questa intima percezione non avviene, anche il pubblico non è in condizione di percepire.

A partire dall'VIII secolo, i sovrani che regnarono sul regno dell'Orissa, scrissero poemi e racconti, patrocinarono i commediografi, la letteratura drammatica e gli spettacoli artistici. Il primo sovrano oriya a finanziare produzioni teatrali fu l'imperatore Kharavela, per celebrare le sue vittorie militari. Secondo gli storici del teatro dell'Orissa, il primo testo teatrale oriya si considera essere *Babajī* di Jagan Mohan Lala, del 1877, scritto in lingua sanscrita.<sup>263</sup> Il teatro sanscrito lamenta un periodo di decadenza a partire dal XVIII secolo, quando la cultura sanscrita venne considerata antica e fuori moda assieme a tutto ciò che costituiva la cultura indiana antica, considerata ortodossa e non scientifica. Tuttavia il teatro non cessò mai di esistere nelle aree rurali, per l'intrattenimento delle masse popolari non istruite.<sup>264</sup> Tra le forme di teatro popolare e folk, il *Jātrā* è una delle più importanti, ancora oggi diffusa in tutta l'area orientale dell'India: Bengala, Orissa, Assam, Bihar, Manipur, Tripura e Bangladesh. *Jātrā* è un termine di derivazione sanscrita (da *yātrā*, "processione" o "viaggio"). Tradizionalmente si considera un teatro fondato da Caitanya all'interno del suo movimento *bhakta*. Infatti all'interno dello *Śrī Caitanya Bhāgavata*,<sup>265</sup> si descrive uno spettacolo devozionale durato un'intera notte nel 1507 d.C., intitolato *Rukminī Haran* ("il rapimento di Rukminī"), durante il quale lo stesso Caitanya prese parte alla *performance* nel ruolo di Rukminī. Il teatro *Jātrā* è un teatro itinerante che incorpora recitazione, pantomima, musica e danza. Una rappresentazione è generalmente composta da uno o più attori di genere maschile che incarnano tutti i caratteri teatrali, di entrambi i generi, e non richiede un teatro o un vero palco per essere eseguita, talvolta infatti si avvale di una sorta di arena all'aperto o di uno spazio allestito per l'occasione. Rispetto al popolarissimo *Jātrā* bengalese, il *Jātrā* oriya pone maggiore enfasi sul canto e sulla danza. L'intento evocativo del teatro popolare indiano si avvale solamente della

---

<sup>263</sup> Panigrahi, R.P., *Perspectives on Odissi Theatre*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar 1998, p. 17.

<sup>264</sup> *Ivi*, pp. 1-2.

<sup>265</sup> *Śrī Caitanya Bhāgavata* è l'agiografia di Caitanya ad opera del suo discepolo Vrindavana Dasa Thakura (XVI secolo).

<http://www.ebooks.iskcondesiretee.com/pdf/Chaitanya%20Biographies/caitanya%20Bhagavat.pdf> (ultimo accesso 23/10/2017).

bravura scenica e del carisma dell'attore, la semplicità scenografica è una costante e una singola sedia può rappresentare a volte un trono altre volte un intero tempio. Questa essenzialità scenografica è, secondo lo studioso di arti performative dell'Orissa Jeevan Pani, un mezzo per permettere all'immaginazione degli spettatori di librarsi oltre i confini delle forme e della materia e attingere agli archetipi universali di cui la rappresentazione è portatrice, al contrario il fasto scenico ne limiterebbe lo sviluppo, concentrando l'attenzione sugli arredi piuttosto che sull'artista.<sup>266</sup> La semiotica del teatro *Jātrā* è ben espressa attraverso le parole di Pani:

Like many other forms of Indian *naatya*, Jatra does not limit the imagination of the audience by using stage settings. Even properties used are very few. The only stage property that is worth mentioning is a simple chair or stool which serves several purposes. If at one time it suggests a throne, at another time a temple. At some other time it may be used as a step of the bathing *ghaat*. And the audience finds absolutely no incongruity in it! Such is the alchemy of the evocative theatricality of Jatra theatre.<sup>267</sup>

La danza contenuta nei *Jātrā* è costituita da danze popolari, di villaggio o folk, sebbene contenga alcune posture tipiche della danza classica. È inoltre comune alla storia dei maggiori guru della danza Oḍissī (es. Kelucharan Mohapatra) la partecipazione in giovane età ai *Jātrā* itineranti dell'Orissa. La musica dei *Jātrā* fonde elementi di musica Oḍissī alla tradizione folk.<sup>268</sup> Oltre ai *Jātrā*, altre compagnie performative itineranti, attive nelle aree rurali, erano quelle della *Rāslīlā*, che si esibivano pubblicamente in spettacoli a tematica devozionale *vaiṣṇava*, rimettendo in scena il celebre gioco amoroso di Kṛṣṇa assieme a Rādhā e alle altre *gopī*.<sup>269</sup> Tuttavia questi gruppi vennero lentamente a scomparire con la fondazione dell'Orissa Theatres, un'istituzione creata dal Kalicharan Patnaik (1898-1978) a Cuttack nel 1938, che vanta di essere stata il primo teatro in Orissa a far recitare sul palco anche le donne e che si

---

<sup>266</sup> Cfr. Pani, *op. cit.*, pp. 17-25.

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>269</sup> Cfr. Thielemann, S., *Rāsalīlā. A Musical Study of Religious Drama in Vraja*, APH Publishing Corporation, New Delhi 1998, pp. 1-3. Per approfondimenti sulla struttura e sulla musica di questa danza, si rimanda a Thielemann, S., *op. cit.*

serviva talvolta anche della recitazione di persone comuni senza una formazione attoriale professionale. L'Orissa Theatres venne chiuso nel 1949.<sup>270</sup>

La formazione del teatro moderno in Orissa trae fortemente ispirazione dal teatro bengalese.<sup>271</sup> In quell'epoca di forti trasformazioni sociali, politiche e culturali, anche le donne iniziavano a prendere parte alla scena teatrale:

This was time of change and the theatre scene was undergoing an upheaval. All over Cuttack and elsewhere, Raas Leela groups were being slowly disbanded and theatre companies focusing on modern theatre were being formed. Following the trends in Calcutta and the influence of the movies, more and more women were slowly becoming a part of the theatre fraternity. Thematically also, theatre was moving away from the mythological stories to social dramas.<sup>272</sup>

Il commediografo bengalese Ashvini Kumar Gosh (1892-1962) scrisse partiture sia religiose sia laiche per il primo teatro professionale dell'Orissa, l'Annapurna Theatre di Puri (originariamente chiamato Annapurna Natya Mandali). È qui che ebbe inizio la formazione artistica degli architetti dell'Oḍissī, come Kelucharan Mohapatra e Mayadhar Raut. Il primo Annapurna Theatre venne fondato a Puri da Bauribhandu Mohanty nel 1936. Il successo delle produzioni teatrali oṛiyā incoraggiò la suddivisione di due gruppi teatrali, denominati “gruppo A” con sede a Puri e “gruppo B” a Cuttack, inaugurato nel 1945 e diretto da Lingaraj Nanda. Si riporta inoltre il tentativo di promuovere anche un terzo “gruppo C” a Berhampur nel 1945, tuttavia questa compagnia si sciolse nel 1946 per mancanza di coesione interna. La danza che accompagnava alcune parti dello spettacolo veniva chiamata “Oriental dance” e includeva numerosi stili e tecniche provenienti da danze eterogenee.<sup>273</sup> A quel tempo danzare significava: “moving the feet together and in rhythm and miming a song”.<sup>274</sup> Negli anni '40 la prima attrice-danzatrice a presentare sul palcoscenico degli Annapurna

---

<sup>270</sup> Cfr. Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 57.

<sup>271</sup> L'avanguardia bengalese diede vita alla fondazione dell'Indian People's Theatre Association (IPTA), istituita a Calcutta nel 1943 e animata da intellettuali, artisti e ricercatori. Il 1943 fu l'anno in cui il Mahātmā Gandhi lanciò la campagna “Quit India” contro i dominatori britannici. Per approfondimenti si rimanda a Chambers, C., *Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum, New York 2002, p. 381.

<sup>272</sup> Kaktikar, A., *Odissi Yaatra. The Journey of Guru Mayadhar Raut*, B. R. Rhythms, Delhi 2011, p. 10.

<sup>273</sup> Cfr. Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., pp. 59-60. Per approfondimenti sugli Annapurna Theatres (organizzazione interna, spettacoli e attori), si rimanda a Kaktikar, A., *op. cit.*, pp. 25-39.

<sup>274</sup> Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 62 e Kaktikar, A., *op. cit.*, pp. 12-13.

Theatres questi brevi inserti di danza, coreografati dal giovane guru Pankaj Charan Das, fu Lakshmipriya Devi, cresciuta frequentando sin dall'infanzia i due teatri, versata in danze folk e tribali. In seguito alla loro conoscenza all'interno del teatro, Lakshmipriya sarebbe diventata la moglie di guru Kelucharan Mohapatra.<sup>275</sup>

L'artista non si limitava a danzare ma doveva essere in grado di cantare contemporaneamente. In seguito a fallimento, i due teatri chiusero definitivamente i battenti nel 1970, lasciando dietro di sé una tradizione drammatica in decadenza, ma anche un'eredità umana costituita dalle straordinarie personalità che rivestirono il ruolo di protagonisti nel movimento di *revival* della danza. Tra i più noti interpreti di questi teatri si ricorda inoltre l'attrice Bhanumati Devi (1934-2013) che solcò il palcoscenico teatrale e successivamente cinematografico dell'Orissa per oltre quarant'anni.

La prima istituzione ad introdurre un corso di laurea ufficializzato in danza Odissī in Orissa fu il Kala Vikash Kendra (KVK), fondato da Babulal Doshi nel 1952 nella città di Cuttack.<sup>276</sup> Oltre alla danza, questa istituzione scolastica proponeva corsi in musica Odissī e teatro. Fu proprio qui che i danzatori emergenti e gli insegnanti si incontrarono. Al Kala Vikash Kendra, guru Kelucharan Mohapatra, Ramani Ranjan Jena, Raghunath Dutta e Maydhar Raut insegnarono Odissī per molti anni.<sup>277</sup> Successivamente, nel 1955, Ananda Charan Das fondò un'istituzione analoga, il Bhubaneswar Kala Kendra, nel quale alcuni dei guru sopramenzionati si recarono a insegnare.<sup>278</sup>

La mentalità puritana ha portato ad una svalutazione del teatro, sulle basi di un'interpretazione edonistica dell'esperienza estetica. Questa tendenza dilagante minaccia la sopravvivenza del teatro tradizionale, già sottoposto allo stesso processo di contaminazione che ha investito tutte le arti indiane soggette all'influenza occidentale.<sup>279</sup> Sebbene la tradizione teatrale abbia sofferto del colonialismo britannico in Orissa, il teatro è stato rivalutato a partire dal periodo post-indipendenza attraverso

---

<sup>275</sup> *Ivi*, pp. 64-71.

<sup>276</sup> Sulla connessione tra nazionalismo e Odissī, è interessante riportare che Babulal Doshi, originario dello stato del Gujarat, venne inviato in Orissa dal leader politico Jayaprakash Narayan per diffondere il messaggio socialista. Imprevedibilmente Babulal si innamorò delle arti performative dell'Orissa a tal punto da abbandonare il suo lavoro precedente per dedicare la sua intera vita alla promozione e alla diffusione della danza Odissī. Cfr. Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., pp. 85-87.

<sup>277</sup> Per approfondimenti si rimanda a Dandavate, R., *Dancing, Playing and Bonding in Kala Vikash Kendra*, Create Space Independent Publishing Platform, Cuttuck 2017.

<sup>278</sup> Cfr. Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., pp. 87-88.

<sup>279</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 19.

l'intervento del governo. Seminari, convegni, festival, competizioni, *dance* e *music recitals*<sup>280</sup> sono stati i mezzi impiegati a tal fine.

Attualmente il più importante *college* dell'Orissa che offre una formazione nelle arti coreutiche ai ragazzi di età compresa tra i 15 e i 19 anni è la Utkal Sangeet Mahavidyalaya di Bhubaneswar. Questa istituzione possiede dodici dipartimenti, tra i quali vi sono quello di "Drama" e quello di "Oḍissī Dance". Gli studenti e le studentesse che scelgono di specializzarsi nel corso di "Drama" vengono preparati alla recitazione attraverso tecniche corporee e verbali, a differenza del dipartimento di Oḍissī che insegna ad aspiranti danzatrici e danzatori *nṛtta*, *nṛtya* e *abhinaya*. Si ricorda che la prima consiste in movimenti corporei che impiegano la totalità delle componenti fisiche in maniera armoniosa e aggraziata con l'ausilio di *laya* e *tāla*. Qui l'accento è posto sulla bellezza del movimento corporeo; l'impiego dei *rasa*, dei *bhāva* e dell'*abhinaya* è completamente escluso dalla definizione di *nṛtta*, essa non crea alcun carattere o rappresentazione drammatica bensì crea bellezza.

L'Orissa Sangeet Natak Akademi, l'istituzione governativa preposta alla valorizzazione e allo sviluppo della musica e della danza in Orissa, organizza annualmente *theatre competitions* per incoraggiare nuovi artisti e sceneggiatori. Queste competizioni sono accolte con grande entusiasmo dal pubblico locale quanto dal pubblico indiano. Oltre a queste, l'Akademi organizza anche seminari e conferenze sul teatro indiano tenute da scrittori, sceneggiatori, drammaturghi e professori. *Performance* teatrali vengono tenute in ogni villaggio durante i festival religiosi come *Daśarā*, *Navarātri*, *Holī*, ecc. Decine di gruppi itineranti di *Jātrā* si esibiscono ogni notte con grande regolarità per tutta l'Orissa e talvolta, la stessa Sangeet Natak Akademi organizza dei *Jatra Festival*. Interessante inoltre l'organizzazione Natya Chetana che organizza festival di *Tribal Drama* oltre a simposi nazionali e internazionali sullo stesso argomento. Una città fiorente dal punto di vista teatrale è Rourkela, dove si tiene il Lok Natak Mahotsav, un competizione teatrale a livello

---

<sup>280</sup> Con *dance recitals* e *musical recitals* si indicano quegli spettacoli di danza o musica Oḍissī di lunga durata che seguono una tematica prestabilita e si eseguono sui grandi palcoscenici nazionali e internazionali. Tra i più bei *dance recitals* di oggi si ricorda la straordinaria *Bancāvatī* a cura del GKMORC presentata in occasione del Konarak Festival 2016, un *recital* di circa 70 minuti che fa grande uso dello spazio e delle direzioni. Il testo narra la storia d'amore tra la figlia di Pārvatī, Bancāvatī e il cacciatore Pravakra.

nazionale, e il Childrens' Theatre Festival, dedicato ai talenti più giovani.<sup>281</sup> Si ricorda infine la celebre International Theatre Festival che si tiene annualmente nella città di Cuttack nel mese di settembre per nove giorni consecutivi e vede sfidarsi artisti internazionali in numerose forme locali e internazionali di teatro, danza, canto e musica.<sup>282</sup>

### 2.3 Trattati di danza e musica Oḍissī

In India si suole dire che la musica può sussistere senza la danza ma al contrario la danza non può sussistere senza la musica. Ciascuna danza classica indiana possiede un suo genere musicale specifico, per esempio la danza Bharatanāṭyam e la danza Kucipudī adoperano la musica carnatica (*karnāṭaka saṅgītam*) mentre la danza Kathak, adopera la musica *hindustānī*. In Orissa invece, si assiste all'unico caso in cui la danza e la musica vanno sotto la stessa nomenclatura: "Oḍissī". L'antichità di questa tradizione musicale è documentata nel XII secolo attraverso il celebre poema di Jāyadeva, il *Gītāgovinda*. Le *aṣṭapādī* scritte in sanscrito sono composizioni uniche nel loro genere, in quanto contengono le indicazioni sul *rāga* e sul *tāla* da adoperare per l'esecuzione musicale.

La tradizione musicale dell'Orissa costituisce un patrimonio per l'India perché documenta l'evoluzione della musica nell'area orientale e costiera. Principalmente si divide in due branche: quella dei *rāga* e quella dei *chānda*. La prima si sviluppò in India a partire dal VII secolo d.C. ed è comune sia alla scuola musicale carnatica sia a quella *hindustānī*. La seconda appartiene esclusivamente alla tradizione dell'Orissa e si basa su una struttura che racchiude pochi *rāga* con un sistema metrico fisso; il *rāga* viene cantato sempre nello stesso modo tradizionale e anche il poema scritto segue questa metrica (*matra* e *khaṇḍa*). La maggior parte dei poemi scritti in Orissa sono stati composti in sanscrito o in oṛiyā e seguono il sistema *chānda*, soprattutto se si tratta di

---

<sup>281</sup> Per approfondimenti sul teatro oṛiyā si rimanda a Harichandan, N.B., *Aspects of Oriya Drama*, Orissa Sahitya Akademi, Bhubaneswar 1992.

<sup>282</sup> <http://www.assitej-international.org/en/2017/03/25th-edition-of-india-theatre-olympiad-international-theatre-festival-2017/> (ultimo accesso 29/10/2017).

opere poetiche *kāvya*. Le *aṣṭapādī* del *Gītāgovinda* possono esserne considerate le precorritrici. Il sistema *chānda* si fissò completamente attorno al XVII secolo.<sup>283</sup>

Il sistema musicale Oḍissī è differente dagli altri due sistemi perciò si configura come terzo genere musicale in India. Tuttavia, a differenza della danza, la lotta culturale per ottenere il riconoscimento ufficiale della musica classica Oḍissī è ancora in atto al giorno d'oggi e causa lo scontento dei musicisti oṛiyā che si percepiscono costretti all'interno delle due correnti musicali egemoniche senza però esserne rappresentati.<sup>284</sup> A questo proposito si riportano le parole di Rajesh Sendh sull'unicità di questo genere musicale a partire dalla sua genealogia:

Owing to the reiterated invasion, the precious scriptures were lost. If we watch carefully to the Odissi music, its speciality is as clear as broad daylight. It is laden with language and emotion. It has no harshness and length. It is moving at medium pace; its rāgas and tālas are elaborate. Odissi music is described as a stage based on performance-oriented music. Primarily it was sensual. It's birth place is Srimandir. The Māhāris were its first servant and patrons. The repeated invasion of the foreign enemies and their torture on the Māhāris destroyed the tradition on the Odissi music. It had its impact on the Jāgāghar and Sangiā Ākhaḍāsat Puri. In the mean time, some persons of noble lineage lured them to enjoy and as a result, the gurus and the accompanists remained away from them. The grammar, the master musicians created for this music and dance was destroyed gradually. Various steps are to be taken to rejuvenate it.<sup>285</sup>

A questo si aggiunge il fatto che per la maggioranza i musicisti e gli insegnanti di musica Oḍissī provengono da una formazione di musica carnatica e/o *hindusthānī*. Un sistema che ricorda chiaramente quello di alcune che, dopo aver compiuto la loro formazione in altre danza già considerate classiche, si adoperarono per rendere anche la danza Oḍissī classica. Questo dibattito aperto solleva questioni spinose, come quelle formulate da Rajesh Sendh: “Odissi dance is classical and hence its music is classical” o

---

<sup>283</sup> Cfr. Pani, J., *Performing Arts of Orissa*, Prafulla, Kolkata 2007, pp. 27-29. Per approfondimenti sul sistema musicale *chānda*, si rimanda a *Chānda Saraṇī*, Guru Kelūcharan Mahāpātra Oḍiśī Gabeṣaṇā Kendra, Bhubaneśvar 2009.

<sup>284</sup> Per approfondimenti sulla musica Oḍissī, si rimanda a Sendh, R., *Odissi. The Third Classical Form of Indian Music*, Kanishka Publishers, Distributors, New Delhi 2015.

<sup>285</sup> Sendh, R., *op. cit.*, p. 6.

ancora: “Maṇipuri dance is partly Hindustani and partly traditional and is in ‘Kirtan’ style. So should we say that every song associated with dance is classical? Is it necessary to sing a classical song in the performance of a classical dance?”<sup>286</sup>

Vi sono numerosi testi che contengono riferimenti alla danza e alla musica, tra i più significativi v’è l’*Ekāmrapurāṇa* del XII sec. d.C., trattato relativo ai templi di Bhubaneswar e ai rituali eseguiti al loro interno. In questo testo viene esaltata l’adorazione di Śiva e Pārvatī, attraverso la danza e la musica, a opera delle *devadāsī*. Tra i testi tardivi, vi sono invece *Svarṇādri* e *Utsava Candrikā*, che racchiudono i medesimi concetti, menzionando inoltre l’importanza di dedicare delle danzatrici e dei musicisti alla divinità del tempio.<sup>287</sup>

Un fedele ritratto della realtà sociale, religiosa, degli usi e delle arti in Orissa è sopravvissuto fino a noi attraverso il poeta Sāraḷā Dāsa, il quale scrisse nel XV secolo il *Mahābhārata oriyā*, a imitazione del celebre *Mahābhārata*. Qui la musica e la danza vengono trattate come forme regali di intrattenimento, in occasione di celebrazioni quali matrimoni, festività, vittorie politiche, ecc. Contiene inoltre alcune dettagliate descrizioni del costume, degli ornamenti e degli strumenti musicali.<sup>288</sup>

Nel XVI secolo Narasiṃha Sena compone il *Parimalakāvya*, in cui viene poeticamente descritta la danza della fanciulla Tilottamā nel corso di un matrimonio. Dalla descrizione minuziosa si può ipotizzare che si trattasse dell’antenata dello stile Oḍissī.<sup>289</sup>

I trattati sul dramma e sulla danza esplorano e codificano il movimento di ogni più piccola parte del corpo umano, in base alla potenzialità espressiva contenuta, al fine di comunicare un’emozione specifica (*rasa*). Esistono inoltre dei trattati specifici sulla danza e sullo stile Oḍissī in particolare che sono ancora oggi adoperati come manuali scenici dai danzatori e dalle danzatrici e figurano tra i testi d’esame all’interno del corso universitario in “Odissi Dance” della Utkal University of Culture di Bhubaneswar. Si tratta dell’*Abhinaya Darpaṇa* di Raja Jadunath Simha, che contiene inoltre degli schizzi che illustrano la danza; la *Nṛtyakaumudī*, celebre nell’Orissa del sud, un compendio delle norme esposte nei manoscritti più antichi; la *Nāṭyamanoramā* e l’*Abhinaya*

---

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>287</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, p. 66.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi...*, cit., p. 67.

*Candrikā*, quest'ultimo in particolare è forse il trattato oriyā più importante perché incentrato sull'arte della danza chiamata *udra*, antenata della danza Oḍissī. Nell'*Abhinaya Candrikā* si elencano dieci varietà di *sthayī nr̥tya*, mentre la *mokśya nāṭa* moderna viene chiamata *nāṭaṅgi* o *baṭu*; un altro tipo di danza menzionata è la *pallavī*.<sup>290</sup>

Vi sono numerosi trattati che testimoniano l'antichità del sistema musicale e coreutico in voga nei regni che oggi costituiscono il territorio dell'Orissa. Il vasto patrimonio della letteratura sanscrita e oriyā antica si trova principalmente sotto forma di manoscritti su foglie di palma, alcuni dei quali sono tuttora conservati allo State Museum di Bhubaneswar, alcuni esposti in una sezione a loro interamente dedicata, chiamata "Palm-leaf Manuscripts". Purtroppo molti manoscritti su foglie di palma sono andati perduti nei secoli a causa dei fattori climatici e dell'incuria umana, sottraendo preziose informazioni sulla musica e sulla danza anticamente praticate in Orissa. Di quelli sopravvissuti, alcuni sono stati pubblicati e tradotti, come vedremo di seguito e altri giacciono negli archivi dei musei e in alcune collezioni private, in attesa di venire nuovamente alla luce.

In Orissa tra i manoscritti sopravvissuti sulla danza e sulla musica in lingua sanscrita, scritti tra il XV e il XVIII secolo, vi sono il *Gītāprakāśa* di Krushnadasa Badajena Mahapatra, il *Nāṭyamānoramā* e il *Samgītarnavacaṅḍrkā* di Raghunath Rath, il *Samgītākalpalatikā* di Kavi Shri Haladhara Mishra, il *Samgītānarāyana* di Kaviratna Purusottam Mishra e l'*Abhinaya Darpaṇaparakāśa* di Raja Jadusingh Mahapatra.<sup>291</sup> Queste opere testimoniano gli ampi scambi culturali che sussistevano all'epoca. Tra questi i più manoscritti i più antichi sono il *Samgītākaumudī* e l'*Abhinaya Candrkā*, del XV secolo.

### ***Samgītākaumudī***

Il *Samgītākaumudī* è anche il testo più antico sulla musica Oḍissī, scritto attorno al XV secolo da un autore sconosciuto. È oggi preservato in forma di manoscritto su

---

<sup>290</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, p. 66; Sendh, A., *op. cit.*, p. 38 e *infra*, pp. 98-105.

<sup>291</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 106 e Kothari, S., *op. cit.*, pp. 33-40.

foglie di palma presso l'Orissa State Museum di Bhubaneswar.<sup>292</sup> Il testo è suddiviso in nove capitoli e non tratta esclusivamente le topiche relative alla musica (*rāga*, *tāla*, *tāla svarūpa*, *bandha*, *graha* e *gītā*) ma si concentra anche sulla danza (*nṛtya*) e sulle sue tipologie nell'ultimo capitolo, menzionando inoltre un certo numero di danze folk. Pur non trattando nel dettaglio la tecnica coreutica, l'autore enfatizza l'importanza di mantenere estrema grazia (*lalitya*) durante l'esecuzione dei *bhaṅgī*, le pose caratterizzate da flessioni degli arti corporei.<sup>293</sup>

### ***Abhinaya Candrikā***

Il manoscritto più oggetto di controversia è invece l'*Abhinaya Candrikā* che tratta esclusivamente della danza chiamata *odranṛtya*.<sup>294</sup> Scritto da Mahesvara Mahapatra della corte di Sriman Naryanadeva del regno di Khemudi, questo manoscritto è stato scoperto solo nella seconda metà del secolo scorso e pubblicato da *paṇḍit* Sadasiva Ratha Sharma nel 1967 con il patrocinio della Raghunandan Library di Puri. Il testo contiene 284 versi, i primi due dei quali dedicati Gaṇapati e Jagannātha. Mentre i versi dal terzo al diciottesimo descrivono l'origine della danza (*nṛtya*) dell'Odra. Gli altri versi rivelano uno studio dettagliato dei vari movimenti del repertorio e delle topiche connesse, ad esempio il ritmo, il costume, gli ornamenti e il trucco.

È stato lungamente discusso riguardo all'autenticità del manoscritto, accusato di essere stato manomesso o falsificato a causa di alcuni versi falsi contenenti specificazioni sulla danza che non potevano certamente essere state compiute nel XV secolo, in quanto furono istituite solo negli anni '50 durante il *revival* della danza.<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> Mahapatra, K. (a cura di), *A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts of Orissa, volume – II, Kāvya, Alaṅkāra and Sangīta (in the collection of the Orissa State Museum)*, Orissa Sahitya Akademi, Bhubaneswar 1996 (1960), pp. 159-160.

<sup>293</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., p. 108; Sendh, R., *op. cit.*, p. 50 e Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 106.

<sup>294</sup> Mahapatra, M., *Abhinaya Candrikā*, Kalā Vikāś Kendra Traṣṭ Bord, Kaṭaka 2009.

<sup>295</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., p. 100 e Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 108.

La versione comunemente nota contiene dettagli sulla danza dell'Odra direttamente connessi all'Oḍissī moderna e contemporanea.<sup>296</sup> Per esempio, il testo si apre con la recita del *Gaṇapati Vandana*, il saluto al dio Gaṇeśa:

*Namāmi bighnarājam tam kalpavṛkśya talasthitam  
Umāputrayam mahākāyam dantinam nṛtyakobidam*<sup>297</sup>

Questo verso sanscrito (*śloka*) è molto adoperato anche oggi all'inizio dei *Maṅgalacaran*, dei brani invocatori con cui si apre ogni spettacolo di danza Oḍissī e che si configurano come una richiesta di protezione alla divinità.

### ***Nāṭyamanoramā***

Il *Nāṭyamanoramā*<sup>298</sup> è un trattato sulla musica e sulla danza Oḍissī in forma di manoscritto su foglia di palma oggi custodito all'interno dello State Museum di Bhubaneswar.<sup>299</sup> L'autore, Raghunath Rath, era contemporaneo di Gajapati Dibyasinghadeva, re dell'Orissa dal 1693 al 1720 e compose la sua opera sotto il patrocinio del re Nilakantha Ragunatha del Kerala. L'autore descrive il suo testo come un compendio alla *Saṅgītārṇava Candrikā*. Quest'opera è stata pubblicata per la prima volta dalla Sahitya Akademi di Bhubaneswar nel 1959. Il testo è suddiviso in cinque capitoli che trattano la tecnica musicale (*saṅgītā prasāṅga*), i modi musicali (*rāga*), i ritmi (*tāla*), le canzoni (*gītā lakhāyana*), gli strumenti musicali (*vadya*) e le diverse varietà di danza.<sup>300</sup>

### ***Saṅgītā Nārāyaṇa***

Il *Saṅgītā Nārāyaṇa* è un trattato scritto nel XVII secolo dal sovrano Gajapati Narayanadeva e si presenta in maniera più sistematica rispetto agli altri testi. Tuttavia secondo alcuni studiosi, il testo è da attribuirsi al *guru* della musica di Gajapati

---

<sup>296</sup> Das, M., *Abhinaya Chandrika and Odissi Dance*, Eastern Book Linkers, Delhi 2001, pp. iii-xvi.

<sup>297</sup> Mahapatra, M., *op. cit.*, p. 1.

<sup>298</sup> Rath, R., *Nāṭya Manoramā*, Oḍiśa Saṅgīt Nāṭak Ekāḍemī, Bhubaneśvar 2000.

<sup>299</sup> Cfr., Mahapatra, K., *op. cit.*, p. 157.

<sup>300</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 102-103; Mohanty Hejmady, P., *op. cit.*, p. 108; Carli, *op. cit.*, p. 185 e Sendh, R., *op. cit.*, p. 55.

Narayanadeva, Kaviratna Purusottama Mishra, e attribuito al re a causa del suo patrocinio artistico. Tra gli altri lavori sulla musicologia di Kaviratna Purusottama Mishra si ricorda *Tāla Sangraha*.<sup>301</sup> È stato pubblicato per la prima volta dall'Orissa Sangeet Natak Akademi di Bhubaneswar nel 1966. Numerose copie di questo testo sono state ritrovate in Orissa, a dimostrazione della grande popolarità dell'opera e sono oggi conservate presso l'Orissa State Museum di Bhubaneswar.<sup>302</sup> Il testo è composto di quattro capitoli così suddivisi: tecnica della musica indiana (*nāda, svāra, grāma, murchanā, rāga* e *rāgiṇi*); descrizione degli strumenti musicali adoperati, tecnica della danza e notazione delle canzoni in sanscrito e in oṛiyā con indicazione dei rispettivi *tāla* e *rāga*. Il terzo capitolo di questo testo tratta esclusivamente di danza e tecnica della danza, rifacendosi però a testi precedenti come il *Saṅgītā Ratnakāra*, il *Saṅgītā Dāmodara*, il *Saṅgītākaumudī* e il *Nāṭya Darpaṇa*.<sup>303</sup> In generale questo testo segue la tradizione del *Saṅgītā Ratnakāra* e del *Saṅgītārāja*. Quest'opera può essere definita come un compendio di testi precedenti, ampiamente citati al suo interno, che pone particolare enfasi sulla musica e sulla danza regionale.<sup>304</sup>

### ***Saṅgītā Mukṭāvalī***

La *Saṅgītā Mukṭāvalī* è un breve trattato sulla musica e sulla danza pubblicato per la prima volta dalla Utkal University di Bhubaneswar. Scritto da Harichandan membro della famiglia reale del Kanika, figlio del re Gopinath Bhanja, è datato attorno alla fine del XVI secolo. Questo testo è stato tradotto ed edito in oṛiyā da *paṇḍit* Banabar Acharya. Come molti altri trattati, la *Saṅgītā Mukṭāvalī* tratta le tematiche gemelle della musica e della danza facendo un compendio delle altre opere precedenti. Si suddivide in quattro capitoli che si occupano delle seguenti topiche: la tecnica della musica (*nāda, svāra* e *murchana*), le modalità musicali (*rāga*), l'enumerazione dei nove *tāla*,<sup>305</sup> la notazione delle canzoni (*gītā*) in sanscrito, le descrizioni degli strumenti

<sup>301</sup> Cfr. Sendh, R., *op. cit.*, p. 48; Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., p. 104 e Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 109.

<sup>302</sup> Cfr. Mahapatra, K., *op. cit.*, pp. 161-164.

<sup>303</sup> Cfr. Sendh, R., *op. cit.*, pp. 44-56.

<sup>304</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 104-105; Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 109 e Sendh, R., *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>305</sup> I *nava tāla* sono: *ādi, jāti, nissāri, āḍa, tripuṭa, rupaka, jhampaka, manth* e *ekatāli*. Questi *tāla* sono condivisi sia dalla musica sia dalla danza Oḍissī. Cfr. Sendh, R., *op. cit.*, p. 49.

musicali (*vādyā*) e le varie forme di danza (*nṛtya*), tra cui viene descritta la *tāṇḍava Nṛtya*. L'opera cita numerose fonti letterarie autorevoli, come il *Nāṭyaśāstra*, il *Viṣṇu-purāṇa*, la *Śiva-saṃhitā*, la *Saṅgītākaumudī*, la *Saṅgītā Candrikā*, il *Gītāgovinda*, ecc.<sup>306</sup>

### ***Abhinaya Darpaṇaprakāśa***

L'*Abhinaya Darpaṇaprakāśa* è un'opera del XVII secolo attribuita a Jadunath Singha. Preservato tra i manoscritti della biblioteca dell'Orissa State Museum di Bhubaneswar, questo manoscritto non è ancora stato pubblicato purtroppo.<sup>307</sup> La sua ampia trattazione della tecnica della danza lo rende un trattato di grande importanza per l'Oḍissī. Il testo si apre con un'invocazione a Sarasvatī, Śiva e Gaṇeśa e procede descrivendo le caratteristiche del canto (*gītā*), degli strumenti (*vadya*), del ritmo (*tāla*) e del tempo (*laya*), i diversi stili di danza e la tecnica associata e il dramma (*nāṭya*). Patnaik sottolinea inoltre che la peculiarità di questo testo sta nell'accuratezza con cui vengono descritti i gesti (*asamṃyutahasta*) e le specifiche modalità del loro impiego (*vinīyoga*).<sup>308</sup>

### ***Gītāprakāśa***

Il *Gītāprakāśa* è un trattato sul canto (*gītā*), esclusivamente dedicato alla musica vocale, da cui trae il suo titolo. Secondo Panigrahi, l'autore, Krishna Das Badajena Mahapatra, fu un poeta eminente, un musicista e un musicologo dell'Orissa vissuto nel XVI secolo. Inoltre secondo alcuni storici, l'autore coinciderebbe con il poeta e musicista Mahapattar vissuto alla corte di Akhbar a metà del XVI secolo.<sup>309</sup> Lo studioso di musica Rajesh Sendh suggerisce invece che il poeta visse alla corte di Mukunḍa Deva (1559-68 d.C.), l'ultimo sovrano indipendente dell'Orissa.<sup>310</sup> Oggi il testo è preservato all'interno dello State Museum di Bhubaneswar.<sup>311</sup> Non si tratta di un lavoro

---

<sup>306</sup> Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 105-106; Sendh, R., *op. cit.*, p. 49 e Carli, D., *op. cit.*, p. 186.

<sup>307</sup> Cfr. Mahapatra, K., *op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>308</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 106-108 e Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 109.

<sup>309</sup> Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 106.

<sup>310</sup> Sendh, R., *op. cit.*, pp. 45-48.

<sup>311</sup> Cfr. Mahapatra, K., *op. cit.*, pp. 154-155

originale ma di un compendio di altre opere sulla *gītā*, suddiviso in sette capitoli. L'intero testo è definito *parikṣā* o analisi sul canto.<sup>312</sup>

### ***Sanḡītākalpalātikā***

La *Sanḡītākalpalātikā*, scritta dal poeta e musicologo Haladhara Mishra, è stata datata alla prima metà del XVII secolo. Il nome dell'autore coincide con quello dell'autore di un altro *kāvya* sanscrito, intitolato *Vasantotsavamahākāvya*, conservato all'Orissa State Museum.<sup>313</sup> Al pari del suo predecessore, il *Gītāprakāśa*, questo testo fornisce un grande contributo alla musicologia Oḡissī, in quanto tratta l'intera gamma che compone *sanḡītā*: *gītā*, *vādyā* e *nṛtyā*. Il testo è suddiviso in diciotto capitoli chiamati *stavaka*, sette dei quali trattano il canto (*gītā*), otto dedicati agli strumenti musicali (*vādyā*) e i tre restanti alla danza (*nāṭyā*).<sup>314</sup>

### ***Sanḡītārṇava Candṛkā***

Un altro testo importante è la *Sanḡītārṇava Candṛkā*, l'autore, *paṇḡit* Raghunath Rath, dedicò questo libro al re Nilakhanta del Kerala. Tuttavia alcuni studiosi ritengono che l'autore del testo sia proprio il sovrano Nilakhanta.<sup>315</sup> Questo testo, scritto attorno al 1689-90 appartiene al periodo tardo medioevale della storia della musica Oḡissī. Si compone di cinque parti (*ullāsa*) dedicate all'origine e alla natura della musica, al canto, agli strumenti musicali e alla danza: i primi tre capitoli sono dedicati a *gītā* e *rāga*, il quarto a *tāla* e il quinto a *vādyā* e *nṛtyā*.<sup>316</sup>

---

<sup>312</sup> Cfr. Sendh, R., *op. cit.*, p. 46.

<sup>313</sup> Cfr. Mahapatra, K., *op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>314</sup> Cfr. Sendh, R., *op. cit.*, pp. 50-52; Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 108-109 e Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>315</sup> Nilamani Mishra, curatore della sezione dei manoscritti dell'Orissa State Museum, sostiene questa tesi e ipotizza inoltre che con "Kerala" si intendesse una zona dell'Orissa ad est del fiume Brahmanī, oggi noto come "Kalakala" nel distretto di Cuttuck. Cfr. Mishra, N., *Utkalika Sangeeta Shastra and Shastrakara*, in *Rangabhumi*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar 1983, pp. 62-77.

<sup>316</sup> Sendh, R., *op. cit.*, pp. 52-54 e Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 107-108.

## 2.4 Repertorio Oḍissī

La danza Oḍissī è fortemente radicata nella religione e il suo fine è considerato più spirituale che estetico. Ogni brano danzato ha un'importanza devozionale e mira ad avvicinare sia l'interprete sia lo spettatore all'esperienza estetica suprema (*rasa-avasthā*).

Il repertorio della danza Oḍissī oggi riconosciuto come standard fu stabilito dall'associazione Jayantika, su ispirazione della danza delle *māhāri* e dei *gotipua*. La danza delle *māhāri*, dedicata al dio Jagannātha, era un danza puramente devozionale (*bhāvātmaka nṛtya*) senza un vero allenamento formale e con scarso studio della tecnica. Successivamente, con l'avvento dei *gotipua*, i guru *gotipua* insegnarono danza anche alle *māhāri*. L'ultimo guru delle *māhāri* fu Mohan Mohapatra di Puri.<sup>317</sup> Tradizionalmente la danza dei *gotipua* si componeva di un unico lungo brano della durata di un'ora circa, in cui erano contenute delle tipologie coreografiche che oggi costituiscono parte del repertorio Oḍissī. Priyambada Mohanty descrive il repertorio Oḍissī più antico in questi termini:

Odissi repertoire has undergone considerable transformation since the 1940's. Odissi was mainly a continuous dance where the dancer used to stand with folded hands when a *Ganesh sruti* was recited. The dance started with what can best be described as the *batu* or *sthayi* then continued into *tarijham* (*pallavi*) and then into *abhinaya*. *Abhinaya* was interspersed with pure dance pieces and finally ended in a short *mokshya*. The duration was between 15-20 minutes.<sup>318</sup>

I brani di repertorio mutuati dalla danza dei *gotipua* sono stati resi celebri dalla scuola di guru Kelucharan Mohapatra e dalle istituzioni derivate, che ancora oggi impartiscono l'insegnamento secondo il modello strutturato in cinque diverse tipologie di coreografie: *Maṅgalacaraṇa*, *Baṭu*, *Pallavī*, *Abhinaya* e *Mokṣa*. È quindi opportuno chiarire che il repertorio moderno di danza Oḍissī non è una diretta continuazione della tradizione antica ma piuttosto la ricostruzione di frammenti coreutici reperiti da diverse

---

<sup>317</sup> Mohan Mohapatra insegnava inoltre negli *akhāda gotipua* e fu il guru di Mayadhar Raut e di Gopi Krushna Behera. Cfr. Kaktikar, A., *op. cit.*, p. 16.

<sup>318</sup> Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 67.

tradizioni e in diversi periodi storici.<sup>319</sup> L'apprendimento della danza Oḍissī dovrebbe seguire questi cinque scalini che conducono a *mokṣa*, la liberazione dal mondo, secondo un percorso graduale e che dura svariati anni sotto l'attenta guida del guru o della *gurumā*. Tuttavia la globalizzazione moderna ha portato con sé la velocità, tendendo a far saltare completamente queste tappe alle danzatrici e ai danzatori soprattutto stranieri o comunque non locali, che non possono trasferirsi permanentemente sul luogo e votare la propria vita al servizio del guru. Il guadagno facile derivante delle allieve (soprattutto straniere) ha condotto molti guru di danza a perdere interesse verso l'insegnamento tradizionale disinteressato, caratterizzato dallo scambio in forma di servizio al guru (*sevā*), e li ha spinti a insegnare solo i brani che l'allieva desidera. Pertanto accade oggi che molte danzatrici alle prime armi, spesso appena all'inizio del lungo percorso d'apprendimento Oḍissī, abbiamo già appreso numerose coreografie di livello avanzato (es. *Abhinaya*, *Mokṣa*), senza seguire l'ordine in cui si dispone il repertorio. Infatti la complessità di certi brani non è necessariamente tecnica ma piuttosto risiede nel coinvolgimento emotivo e spirituale della danzatrice. Sarebbe comunque ingiusto reputarlo un fenomeno dovuto unicamente alla globalizzazione, in quanto l'esperienza della scrivente sul campo mostra come anche la maggioranza delle ragazze locali, appartenenti alla nuova generazione di danzatrici, considerino la danza un'attività ludica e ricreativa e pertanto richiedano espressamente al guru le coreografie che preferiscono imparare per esibirsi al più presto sul palcoscenico e ottenere celebrità.

Questo ricco e variegato repertorio include sia la danza pura (*nṛtta*) sia la danza espressiva (*nṛtya*). Ogni movenza di qualsiasi parte del corpo è regolata dagli *śāstra* sulla danza e segue sequenze altamente codificate che impediscono l'improvvisazione: "il comportamento dell'artista deve essere necessariamente studiato e mai impulsivo; poiché l'attore umano che cerca di descrivere il dramma dei cieli non è già un dio egli stesso; e può raggiungere un'arte perfetta soltanto attraverso un'attenta e consapevole disciplina".<sup>320</sup> Ogni brano è organizzato su uno specifico *tāla* e sul *rāga*, che determinano la musica Oḍissī di accompagnamento, anticamente costituita da *mardala* (tamburo a due facce tipico dell'Orissa), *gini* (cimbali) e *venu* (flauto), oggigiorno arricchita dal violino indiano e dall'organo (*harmonium*).

---

<sup>319</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 86-94 e Carli, D., *op. cit.*, p. 169.

<sup>320</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 13.

## *Maṅgalacaraṇa*

È un brano invocatorio con cui si apre ogni spettacolo di danza Oḍissī e si presenta come una richiesta di protezione alla divinità. La prima parte è caratterizzata dall'ingresso della danzatrice sul palco con movimenti stilizzati e composti, seguito dall'offerta dei fiori (*puśpāñjali*), durante la quale la danzatrice offre dei petali di fiori all'effigie del dio Jagannātha, tradizionalmente presente sul palco alla destra degli spettatori. La danzatrice procede danzando l'invocazione al dio Jagannātha, il *Jagannāthāśtakam* di Śrī Sankaracharya:

*Jagannāthasvami nayanapathagami bhavatu me.*<sup>321</sup>

In passato l'incipit utilizzato era l'invocazione a Gaṇeśa, perché questa è la divinità per eccellenza preposta a rimuovere gli ostacoli (*vighneśvara*). Ma grazie alla creatività di guru Pankaj Charan Das, questa innovazione, inizialmente criticata, è divenuta così popolare da costituire oggi l'invocazione standard con cui si dà inizio allo spettacolo.<sup>322</sup> Segue il saluto alla Madre Terra (*bhumī praṇām*) in cui l'atto di toccare il suolo, nel gesto noto come *catura-mudrā*, e poi condurre le mani a sfiorare le palpebre abbassate oppure a percorrere la testa fino a tornare in preghiera al cuore (*añjali-hasta*) è una richiesta di perdono verso la Madre Terra che viene calpestata durante la danza. A questo punto inizia l'invocazione (*vandana*) alla divinità a cui è dedicato quel *maṅgalacaraṇa* recitata con gesti delle mani (*hasta*), movimenti dei piedi (*pādabheda*), flessioni del busto, del collo e movimenti degli occhi. È con l'ausilio di questi strumenti corporei che la danzatrice esprime il *bhāva*.

Godendo di grande popolarità, la divinità più rappresentata nei *maṅgalacaraṇa* è il dio elefante Gaṇeśa, tuttavia esistono numerose composizioni dedicate ad altre divinità, tra le quali si ricordano Śiva, Kṛṣṇa, Sarasvatī e Durgā. Durante questa recitazione devozionale, il tamburo (*maṛḍala*) rimane in silenzio e la voce del cantante o della cantante colma di profonda devozione si fonde armoniosamente ai movimenti calmi e misurati della danzatrice che incarna sia la devota sia la divinità stessa del *maṅgalacaraṇa*. Al termine dello *śloka* la velocità ritmica cresce e la danzatrice esegue

---

<sup>321</sup> “Che il Signore Jagannātha sia per me ciò che perviene al sentiero degli occhi”. Traduzione di Carli in Carli, D., *op. cit.*, p. 170. Cfr. Mahanti, J.C., *The Saga of Lord Jagannath and Badadeula in Puri (Story of Lord Jagannatha and His Temple)*, Vij Books India Pvt Ltd, New Delhi 2014, p. xxvi.

<sup>322</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 67-70.

movimenti di danza pura scanditi dalle sillabe ritmiche (*ukuta*) ritmate dalle percussioni. Il triplice saluto (*trikhandi pranām*), agli dei, al guru e al pubblico, con le mani in *añjali-hasta*, conclude la danza, come prescritto nel *Nāṭyaśāstra*.<sup>323</sup>

### **Baṭu**

È un brano di danza pura (*nṛtya*) dedicato a uno dei sessantaquattro aspetti terrifici di Śiva chiamato Baṭuka Bhairava. Questa forma di Śiva è menzionata nella letteratura tantrica, in particolare nel *Liṅgapurāṇa* e nel *Mahānirvānatantra* ed è venerata all'interno del culto di origine tantrica, ancora oggi praticato del distretto di Puri. Nel giorno del rituale di Herā Pañcami,<sup>324</sup> l'immagine di Ekapāda Baṭuka viene dipinta sulla facciata delle porte dai pittori tradizionali (*citrakāra*). Sullo stipite della porta viene poi appesa una foglia di palma che reca la seguente invocazione riportata da D.N. Patnaik: "Let the Bhairava Batuka Debo protect me in all activities".<sup>325</sup>

*Baṭu* è uno dei brani più complessi del repertorio, in quanto esplora l'intera gamma delle posizioni fondamentali incluse nella grammatica Oḍissī: *cauka*, *tribhāṅga*, *brahmari* (giri) e *cārī* (camminate). Il *cauka* (lett. "quadrato") è una delle posture base della danza Oḍissī, direttamente mutuata dalle sculture templari dell'Orissa. È una postura quadrangolare simmetrica, ottenuta dalla flessione delle ginocchia aperte e dall'allineamento dei gomiti, aperti e piegati, alla linea delle ginocchia. Si richiama all'iconografia del dio Jagannātha. Il *tribhāṅga* invece è una triplice (*tri-*) flessione (*bhaṅga*) della linea mediana del corpo, di fianchi, torso e testa. Questa postura esalta particolarmente la grazia e la sensualità delle forme femminili ed è la più adoperata delle sculture femminili del tempio del Sole di Konark.

La danza è accompagnata solo da sillabe ritmiche (*ukuta*), adoperate per scandire il tempo del *mardala*, che guidano la danzatrice lungo l'intero brano; non è presente alcun canto o recitazione. L'inizio è nella postura del quadrato (*cauka*), che

---

<sup>323</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 87-89; Mohanty Hejmadi, *op. cit.*, pp. 67-70; Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., p. 81 e Gauhar, *op. cit.*, p. 118.

<sup>324</sup> Herā Pañcami (la "vista del quinto giorno") è un rituale che si osserva durante il periodo del Ratha Yātra, l'annuale Festa del Carro, nel tempio di Jagannātha a Puri. Rappresenta il momento in cui la dea Lakṣmī, considerata la moglie di Jagannātha, abbandonata dal marito, si reca a fargli visita il quinto giorno. Cfr. Apffel Marglin, F., *Wives of the God-king...*, cit., p. 256.

<sup>325</sup> Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., p. 90.

ritorna con costanza nel corso dell'intero brano, in un tempo lento in cui vengono riprodotte una serie di pose scultoree dei templi dell'Orissa, tra cui quella di suonare la *vīṇā* (strumento a corde), il flauto (*veṇu*), i cembali (*manjīra*) e il tamburo (*mardala*). Il ritmo aumenta e vengono introdotte intricate sequenze di danza che comprendono *cārī*, *baṅga* e *āsara*; ciascuna sequenza di danza termina con il *tihai*, la ripetizione di un segmento musicale. Il brano si conclude con un saluto alle tre direzioni (*vandana*). In *Baṭu* sono presenti alcune variazioni *tāla* eseguite dai piedi della danzatrice; quelle maggiormente impiegate sono: *ekatālia* (4 battiti), *jhulatāla* (6 battiti), *aditāla* (8 battiti) e *sariman* (7 battiti).<sup>326</sup>

Non tutti i guru sono concordi nell'attribuire a *Baṭu* la seconda posizione del repertorio, infatti sotto questa categoria guru Pankaj Charan Das e i suoi discendenti pongono *Sthayī nr̥tya*, mentre la scuola di guru Debaprasad Das pone *Thai nr̥tya*, rifiutando *Baṭu*. Questi tre brani di repertorio si equivalgono nel loro apparato tecnico e ritmico, tuttavia rivelano alcune delle caratteristiche stilistiche ed estetiche peculiari a ciascuno dei tre guru.<sup>327</sup>

### ***Pallavī***

Le *pallavī* sono componimenti coreografici di danza pura. *Pallavī* significa “elaborazione” ed è un termine applicato tanto alla danza quanto alla musica e al ritmo. Precedentemente il termine adoperato per questa categoria coreica era *tarijham*, dal nome delle sillabe ritmiche con cui ha inizio il *bhol* di alcune *pallavī*.<sup>328</sup> Una *pallavī* è la rappresentazione visiva di un *rāga*. La *pallavī* appartiene alla categoria di danza pura (*nr̥tta*). Originariamente però vi era una sequenza iniziale di danza espressiva (*nr̥tya*) che introduceva i tratti essenziali del *rāga* su cui la *pallavī* è composta mentre il cantante canta il *rāgarūpa* o *rāgamūrti* di quel particolare *rāga*. In questo modo, attraverso movimenti ritmici del collo, degli occhi e delle sopracciglia (*nakhi*), ella dispiega il carattere peculiare al *rāga* della *pallavī*. Tuttavia oggi nella maggior parte

---

<sup>326</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., p. 91, Carli, D., *op. cit.*, pp. 171-172 e Gauhar, R., *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>327</sup> Cfr. Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 70.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

delle *performance* e nel sistema di apprendimento, questa sezione, della durata di pochi minuti, viene omessa.

Comunemente il termine *pallavī* viene tradotto con la metafora “sbocciare” ed è in questo spirito poetico che si dispiega la coreografia. Come un fiore racchiuso in un bocciolo, che a poco a poco si dischiude in tutta la sua bellezza, la composizione inizia piano, lasciando il tempo allo spettatore di entrare in sintonia con la musica e i gesti iniziali, alcuni dei quali verranno ripetuti nella parte finale, caratterizzata da grande velocità, che lascia lo spettatore senza fiato. L’enfasi è posta sull’aspetto *lāśya* della danza e si fa un uso profuso del *tribhaṅga*, posa che per eccellenza fa ricorso all’energia femminile del danzatore o della danzatrice. Le sequenze di danza pura (*nr̥tta*) sono caratterizzate da pose e movimenti altamente stilizzati che si sviluppano insieme a differenti modelli di note (*svāra*) e di ritmo (*tāla*). La *pallavī* procede aumentando e diminuendo la velocità, in un gioco di ritmo e cavigliere che culmina con un finale estremamente veloce e di difficile esecuzione, che permette di comprendere la bravura e l’allenamento della danzatrice. Le pose statuarie contenute all’interno del brano hanno come modelli iconografici i famosi rilievi presenti nei templi dell’Orissa, in particolare nel tempio di Konark.<sup>329</sup>

*Pallavī* è la nomenclatura generica per indicare queste particolari composizioni, che prendono il loro nome dal *rāga* su cui è impostata la musica di ciascuna *pallavī*. Tra i *rāga* più popolari che danno il titolo alle *pallavī* vi sono: Āravī, Śankāravaraṇa, Kalyān e Vasanta.<sup>330</sup>

### ***Abhinaya***

Nella danza classica indiana l’attenzione non è posta ad una esatta imitazione del reale, quanto alla capacità di suscitare emozioni capaci di stimolare l’immaginazione dello spettatore attraverso l’elaborata teoria estetica da cui traggono origine la maggior parte delle arti in India. Tale teoria estetica si fonda sul presupposto che l’arte sia un’esperienza collettiva, come dimostrato dall’analisi del termine *abhinaya*, tradotto

---

<sup>329</sup> *Ibidem.*

<sup>330</sup> Cfr. Miśra, B., *Pallavī*, Guru Kelūcharan Mahāpātra Oḍiśī Gabeśaśā Kendra, Bhubaneśvar 2009, pp. 9-27 e Gauhar, R., *op. cit.*, p. 119.

con arte istrionica o pantomima. È composto dal prefisso *abhi-* (“verso”) e dalla radice *ni-* (“condurre”) e indica la conduzione dell’esecuzione di un dramma alla comprensione da parte dello spettatore (*Nāṭyaśāstra* III.6).<sup>331</sup> Sia l’artista sia lo spettatore hanno una parte attiva nel conseguimento del fine dell’opera d’arte, il *rasa* o godimento estetico. La spiegazione dei contenuti dell’*abhinaya* si ha in questi due versi del *Nāṭyaśāstra* (I. 120-121):

A mimicry of the exploits of gods, Asuras, kings as well as house-holders in this world, is called drama.

And when human nature with its joy and sorrows, is depicted by means of Representation through Gestures, and the like (*i.e.* Words, Costume and Temperament or *Sattva*) it is called drama.<sup>332</sup>

L’*abhinaya* si fonda su allusioni e richiami impliciti, non è l’esatta imitazione del reale quanto piuttosto il desiderio di suscitare emozioni e per questo motivo fa appello a realtà universali indipendenti dal tempo e dal luogo.

Vi sono varie scuole di pensiero moderne su come diventare versati nell’*abhinaya*, alcune si affidano ciecamente alle prescrizioni antiche dei trattati e aborriscono la personalizzazione della tecnica, altre invece favoriscono un tocco più personale rispetto alla spersonalizzazione.

L’*Abhinaya* è una delle parti più importanti e complesse del repertorio, in quanto la bravura della danzatrice risulta non solo dalla perfezione tecnica, ma soprattutto dalla sua capacità mimica ed espressiva nel rendere il sentimento dominante (*sthāyībhāva*). I brani di *abhinaya* vengono danzati su canzoni cantate in un particolare *rāga*; le parole e i versi vengono interpretati attraverso il linguaggio combinato di mani, volto e corpo (*āṅgikābhinaya*). Questo sistema è basato su precise regole che stabiliscono il portamento, la camminata e l’uso dei gesti dell’interprete, senza lasciare spazio alla personale interpretazione dell’interprete:<sup>333</sup> “È l’azione stessa, non già l’attore, l’elemento essenziale dell’arte drammatica.”<sup>334</sup>

Ciò che viene richiesto a un attore non è tanto una personale interpretazione del testo, quanto un’interpretazione in accordo con le regole prescritte. L’*āṅgikābhinaya*

---

<sup>331</sup> Cfr. Paṭṅnāyak, D., *op. cit.*, p. 102 e Giri, Ś. *op. cit.*, p. 17.

<sup>332</sup> Bharata-muni, *op. cit.*, p. 16.

<sup>333</sup> Cfr. Paṭṅnāyak, D., *op. cit.*, p. 102; Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 13 e Carli, D., *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>334</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 13.

si costruisce sulle tematiche letterarie adattate in musica; la composizione musicale è concepita per corrispondere allo stato dominante e transitorio del brano letterario. I movimenti il più delle volte non sono realistici e quotidiani (*lokadharmi*) ma seguono una precisa stilizzazione (*nāṭyadharmi*). *Abhinaya* non significa soltanto realizzare i movimenti prescritti dal testo, ma anche saper comunicare allo spettatore la profonda intensione estetica.<sup>335</sup>

Le emozioni vengono interpretate dalla danzatrice attraverso l'uso del viso (*mukhābhinaya*), delle mani (*hastābhinaya*) e le flessioni posturali del corpo (*bhaṅgī*).<sup>336</sup> Questa gestualità fisica si sviluppa mediante l'uso degli arti delle diverse parti del corpo, distinte in *aṅga*, *pratyāṅga* e *upāṅga*. La prima include testa, mani, ascelle, fianchi, vita e piedi. La seconda include spalle, scapole, braccia, schiena, ventre, cosce e polpacci. La terza riguarda occhi, sopracciglia, pupille, guance, naso, mascella, labbra, denti, lingua, mento e viso.<sup>337</sup>

Oltre ad *āṅgika* vi sono altre tre tipologie di *abhinaya* elencate nel *Nāṭyaśāstra*:<sup>338</sup>

- *vācika*, supportata dall'aiuto della voce (*svara*), della parola (*vacana*) e della potenza sonora (*dhvani*), allo scopo di liberare il sentimento interiore attraverso la parola e il linguaggio. È il fondamento del teatro-danza (*nāṭya*);<sup>339</sup>
- *āhārya*, il gesto ornamentale che si avvale delle decorazioni del corpo: trucco, costume e ornamenti; varia a seconda del tipo di spettacolo e di caratteri da interpretare; include inoltre la scenografia e la preparazione del palcoscenico. Dhīrendranāth Paṭṭnāyak aggiunge che oggi anche gli oggetti che possono venire usati durante la danza (chiamati in inglese *props*) rientrano in questa categoria. Pur essendo un'invenzione moderna essi contribuiscono a donare un sentimento maggiore all'opera;<sup>340</sup>
- *sāttvika*, la rappresentazione degli otto stati psicofisici: "immobilità, sudorazione, orripilazione, cambiamento di voce, tremore, cambiamento

---

<sup>335</sup> Carli, D., *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>336</sup> Gauhar, R., *op. cit.*, p. 119.

<sup>337</sup> Cfr. Coomaraswamy, A., *op. cit.*, pp. 30-31 e Paṭṭnāyak, D., *op. cit.*, p. 105.

<sup>338</sup> *Nāṭyaśāstra* (VIII. 9). Bharata-muni, *op. cit.*, p. 149.

<sup>339</sup> Paṭṭnāyak, D., *op. cit.*, p. 104.

<sup>340</sup> *Ivi*, p. 105.

di colore, pianto, svenimento”.<sup>341</sup> Questo rappresenta la scala di valutazione della bravura dell’attore-danzatore, maggiore sarà la reazione psicofisica degli spettatore, più alta la considerazione dell’attore.<sup>342</sup>

I caratteri ritratti nell’*abhinaya* sono dei (*deva*) e dee (*devī*), demoni (*āśura*), personaggi umani e animali presenti della mitologia indiana, eroi (*nāyaka*) ed eroine (*nāyikā*) dei drammi indiani.

La più grande sfida per una danzatrice è l’interpretazione delle *aṣṭapadī* del *Gītāgovinda* di Jayadeva. Quest’opera medioevale è stata ed è ancora oggi fonte di ispirazione suprema nel culto vaiṣṇava. Il poema ruota attorno all’amore tra la pastorella Rādhā e il dio mandriano Kṛṣṇa. La loro intensa passione terrena viene usata come metafora dell’amore umano e divino e come allegoria della tensione umana verso Dio. L’amore tra Rādhā e Kṛṣṇa rappresenta la possibilità di infrangere la barriera illusoria che separa l’essere umano dal divino. Vi sono molti altri canti che hanno ispirato l’*abhinaya* Oḍissī. Si tratta principalmente di composizioni medioevali in lingua oṛiyā di orientamento vaiṣṇava incentrate sulla figura di Kṛṣṇa. Gli autori delle liriche più note sono Kavisurya Baladeva Ratha, Gopal Krishna Pattnaik e Banamali Das. Il primo noto per la musicalità delle sue opere, il secondo per la poeticità e il terzo per lo spirito devozionale. Queste liriche costituiscono la controparte in lingua vernacolare di quelle più celebri del *Gītā Govindā* in lingua sanscrita.<sup>343</sup>

La maggior parte delle composizioni usate per l’*abhinaya* si articola in tempi lenti che permettono all’interprete di incarnare e trasmettere i sentimenti predominanti: lo *śṛṅgāra rasa* (amore) e il *bhakti rasa* (amore devozionale).

---

<sup>341</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 30.

<sup>342</sup> Cfr. Paṭṭnāyak, D., *op. cit.*, pp. 102-105.

<sup>343</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 92-93; Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, pp. 70-71; Gauhar, R., *op. cit.*, p. 119 e Narayan, S., *The Sterling Book of Indian Classical Dance*, New Dawn Press, New Delhi 2007 (2005), p. 71.

## *Mokṣa*

È un brano di danza pura (*nṛtta*) che si situa come finale del repertorio in quanto simboleggia il fine ultimo di tutti gli esseri umani: la liberazione suprema dell'essere umano dal *samsāra* attraverso la danza e il ricongiungimento con il Sé universale.

La realtà trascendente dal nostro essere era già stata scoperta dalle *Upaniṣad*, nel V-VI sec. a.C. La ricerca di se stessi porta all'identità con la propria natura divina immortale e imperitura: “Io sono il Brahman”, totalità del reale che abbraccia l'intero universo ed è presente in ciascun essere umano. Il concetto di *mokṣya* è equivalente alla liberazione, all'emancipazione, all'affrancamento, alla salvezza. *Mokṣa* è uno dei cardini delle dottrine religiose e metafisiche dell'India, comune a tutte le correnti e tradizioni: Hinduismo, Jainismo, Sikhismo e affine al concetto di *nirvāṇa* del Buddhismo. Questo termine è inoltre sinonimo di grande avanzamento spirituale.

Questo brano denso di spiritualità si sviluppa su un tempo veloce e include al suo interno una prima parte di danza pura scandita solamente dalla recitazione di sillabe ritmiche (*ukuta*) e una recitazione cantata conclusiva, priva di *mardala*, di uno *śloka* che esprime questo concetto.<sup>344</sup> Uno degli *śloka* più utilizzati è quello contenuto nella *Bṛhadā-aranyaka-upaniṣad* (1.4.14) e comunemente noto come *Śānti Paṭh*:

*Sarve bhsantu sukhinah*  
*sarve santu nirāmayāh*  
*sarve bhadrāṇi paśyantū*  
*mā kaścīḍukhabhāghave!*<sup>345</sup>

La danzatrice dimostra con pochi gesti essenziali le parole dello *śloka* che termina in un silenzio meditativo dopo lo *Śānti-mantra*, il *mantra*<sup>346</sup> della pace universale: *Oṃ śāntih śāntih śāntih...* Lo spettatore ha qui l'occasione di sperimentare

---

<sup>344</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 92-93; Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 72 e Gauhar, R., *op. cit.*, p. 122.

<sup>345</sup> “Che tutti gli esseri possano essere felici, che tutti gli esseri possano essere liberi dalla malattia, che tutti gli esseri abbiamo benessere, che nessuno sperimenti la sofferenza”, traduzione mia. Duddu, S., *Yoga Mantra: Essential Mantras of Yoga Sādhana with Meaning and Detailed Commentary*, ebook, 2018.

<sup>346</sup> Termine composto dal suffisso *-tra* e dalla radice verbale *man-* (“pensare”, “comprendere”, “immaginare”) che reca il significato letterale di “strumento per pensare”. In ambito religioso indica un inno, un sì versetto vedico o una formula liturgica. Per approfondimenti si rimanda a Piano, *Enciclopedia dello Yoga*, cit., pp. 193-195.

lo *śānta rasa*, il sentimento di pace, entrando in quello stato privilegiato nel quale viene sperimentata la beatitudine trascendente (*rasa-avasthā*).

*Mokṣa nāṭa* può essere danzato su diversi *tāla*, tra i cui ricordiamo *pahapata* (4 battiti) e *jhūla* (6 battiti).<sup>347</sup>

### 2.4.1 *Costume e trucco scenico*

La danza Oḍissī dà espressione a quattro forme di *abhinaya*: *āṅgika*, *sātvika*, *vācika* e *āhārya*. L'ultima in particolare si riferisce al costume, agli ornamenti e al trucco. Questi tre elementi hanno subito cambiamenti e adattamenti stilistici a partire dal momento in cui la danza è uscita dai templi per trasferirsi definitivamente sul palcoscenico.

In diversi testi antichi oṛiyā sono presenti dettagliate descrizioni riguardo al trucco e agli ornamenti, elementi di primaria importanza in questa arte visuale. Tra questi testi si ricorda il *Mahābharata* oṛiyā di Sarala Das, scritto nel XV secolo durante il regno di Kapilendradeva. In questo testo è contenuto un ritratto vivido della vita socio-culturale del periodo e un'interessante descrizione della vestizione di Arjuna e degli ornamenti regali. Dhirendra Nath Patnaik menziona inoltre altri testi in lingua oṛiyā in cui compaiono descrizioni su costume, trucco e ornamenti: *Paramālā* di Narasiṅha Sena del XVI sec., *Susisena* di Pratap Ray del XVII secolo e il *Kalālatā* di Arjuna Das anch'esso del XVII secolo.<sup>348</sup>

Secondo Dhirendra Nath Pattnaik il costume prescritto per le *māhāri* del tempio di Jagannātha consisteva di due pezzi separati: una *sārī* indigena (*paṭṭasarī*) dal colore brillante (generalmente rosso o verde) della lunghezza di circa otto metri, indossata in stile *dhotī*, dove un capo è fissato alla schiena e ripiegato sul davanti, e un corpetto aderente (*kāñcula*) con un bordo riccamente decorato da pietre d'imitazione, un pezzo di stoffa decorato (*nibibhanda*) che avvolgeva i fianchi e si legava davanti, e infine il *jhoba*, una corda stretta in vita.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Cfr. Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 92-93; Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 72 e Gauhar, R., *op. cit.*, p. 122.

<sup>348</sup> Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, cit., pp. 95-96.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 96. Cfr. Gauhar, R., *op. cit.*, p. 123.



Figura 17. Subhasini Māhāri (1958), archivio della Sangeet Natak Academi, New Delhi.

Il costume in stile *māhāri* è stato utilizzato anche da Priyambada Mohanty in occasione di alcune tra le sue prime esibizioni. In seguito, su suggerimento del critico di danza Charles Fabri, i ricchi ornamenti vennero ridotti e l'elaborato trucco decorativo fatto di puntini bianchi sulla fronte e sui lati del viso (*chitta*) venne ridotto drasticamente perché nella distanza appariva come una spessa linea bianca.<sup>350</sup> Quella semplificazione ispirata dallo studioso austriaco ha segnato le linee guida di quello che in seguito sarebbe diventato il costume per eccellenza della danza Odissi moderna. Si riporta la descrizione del primo costume Odissi di Priyambada Mohanty, scelto dal suo insegnante di musica e di danza, guru Singhari Shyam Sundar Das, considerato uno dei padri fondatori della musica Odissi:

Singhari insisted that I wear my mother's 14-yard marriage *saree* with a *kachha* in what is known as *dakshini* (South Indian) style, with the end of the

---

<sup>350</sup> Cfr. Sethi, A., *art. cit.*, p. 42.

*pallu* pinned to the blouse at the back which lets the *pallu* hang loose. The make-up consisted of a bowl of sandalwood paste into which he dipped his fingers and before I knew what was happening, I had two striped cheeks and a matching forehead. When I objected to my unusual make-up, he cut me short by saying that it was the customary make-up of *maharis*, the dancers in Jagannath temple and therefore, I need not to make a fuss about it. I was allowed my mother's golden jewellery for the neck and head, and silver jewellery for the arms. It is an Oriya tradition that we did not wear silver jewellery above the waist as silver was not a metal fit to be worn above the waist for the higher caste.<sup>351</sup>



Figura 18 Priyamba Mohanti vestita col costume in stile *māhāri* (1955).

Questo costume segue molti dei dettami dell'*Abhinaya Candrikā* (261-277):

Mudra, Drusti etc. do not look nice without proper costume. Listen to the varieties of costumes which are the favourite of Gods and kings.

---

<sup>351</sup> Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 55.

Hair style is of the three varieties-Pushpachuda Ardhabaktaka and Katibeni (hair Plate) which is slippery like the body of a snake. On both the sides of head Kakara or Ragada of gold and on front and sides Chandra are worn.

Mathamani at the centre (of the head) and beautiful ketaki all made of gold should be nicely worn.

Koraka and Kapa in both the ears. For male dancers Kundala or Biraballi, Nagapasha and Bakulakalika on the upper part of the ears and Chaparasi on the neck should be worn.

On the breast just above the Kanchula (Blouse) neck-laces known as Amalaki, Sasarpi which are like the buds of Champaka flower in design should be worn.

Beautiful Kanchula bedecked with jewels should be worn tightly over the breasts.

Necklace of pendants with big pendant in between the breasts is worn.

Gorachana (Flower and Creeper designs) on the forehead a spot of vermilion in between the eyebrows, beauty spot in black on the chin just like a fly, collirium (kajal) in the eyes as sharp as the back of a fish.

Tayita, Tadaka, Kankan and Rasanabankita mala on the arms and below Kabacha should be worn.

On the lower part of the hands (wrist) Atula, Kalyari and Kankana should be worn palms should be anointed red with Kumkum, Bhekamukha (Bengapatia) should be worn on the waist in the naval zone and the Kapamala above it. Kinkini (small bells) and Jhoba (a decorative thread with tussell) should be tied over the Nibibandha (waist band).

Chapuani on the leg and Nupura, Pahuda and Bala should adorn the feet.

All the fingers (of feet) should be anointed with Alakta (red coloured liquid).

The dance looks beautiful with costume and make up.<sup>352</sup>

In occasione del primo Inter University Festival di Delhi del 1954, Priyambada indossava invece un costume in stile *gotipua*, perché la danza dei *gotipua* era l'unica forma di danza a cui aveva potuto assistere mentre la danza delle *māhāri* era già scomparsa pubblicamente. Le informazioni sullo stile *māhāri* che in seguito adoperò per il suo nuovo costume le vennero fornite dalla moglie di guru Pankaj Charan Das:

---

<sup>352</sup> Mohapatra, M., *op. cit.*, pp. 92-96.

I went to the 1954 festival in a variant of the *gotipua* dress. But in 1956, while representing Lucknow University, because of the fact that with the 1955 performance of Sakhi Gopal, I was exposed to the *Mahari* style dress Guru Pankaj Charan Das's wife, who was from a Mahari family, taught us how to drape the sari in a Mahari style. I liked it very much and so chose to wear a Banarasi sari in the graceful Kania *kacha* style, with the Kanchala, which is the velvet blouse with decorative trimmings on top. This added a lot of glamour to the costume. The *tahiya* on my *juda* was a noticeable addition, which was initially worn only by the girls from Puri.

A seguito del processo di *revival* del gruppo Jayantika, in linea con i cambiamenti introdotti nelle modalità di presentazione della danza, anche il costume subì modifiche sostanziali che lo resero ideale per facilitare i movimenti e sveltirne la vestizione.

Nel 1959 il maestro Kelucharan Mohapatra e la sua migliore discepola, Sanjukta Panigrahi, idearono un nuovo costume che si sarebbe presto imposto come ufficiale.<sup>353</sup> Questo costume è ricavato da una *sārī* di seta o di cotone locale, con il tipico motivo ricamato sul bordo delle zone di Sambalpur o Berampur in Orissa, che danno il nome a quel tipo di *sārī*. Dai sei metri di *sārī* ritagliati e cuciti, si ricavano tutte le cinque parti del costume femminile – *kuñca* (ventaglio), *pant* (pantalone), *blouse* (corpetto), *orovi* (copripetto) e *noṭavari* (copertura posteriore) – e le tre parti del costume maschile – *kuñca*, *pant* e *noṭavari*.<sup>354</sup> Oggigiorno in Orissa in particolare, la scelta del modello del costume indica la *paramparā* da cui si discende: i discepoli e le discepole provenienti dal lignaggio di guru Kelucharan Mohapatra preferiscono il pantalone con il ventaglio cucito lateralmente, un modello che valorizza particolarmente la posa del *tribhaṅga*, mentre i discendenti del lignaggio di guru Debaprasad Das preferiscono il ventaglio centrale che si apre nella posa del *cauka*. È da ricordare inoltre che guru Debaprasad Das si rifiutò sempre di far indossare alle sue danzatrici costumi cuciti, preferendo la tradizionale *sārī* annodata.<sup>355</sup> La celebre danzatrice bengalese Sharmila Biswas racconta

---

<sup>353</sup> <http://cinemanrityagharana.blogspot.it/2013/11/odissi-dance-in-odia-films-including.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>354</sup> Conversazione informale con la sarta oṛiyā Namita Sahoo specializzata in costumi Oḍissī, il 19/12/2016 a Bhubaneswar. Si noti che due dei termini riportati, *pant* e *blouse*, sono in lingua inglese. Nonostante la sarta non parlasse inglese, alla domanda sul perché adoperasse due termini inglesi e se avesse un termine oṛiyā per indicare quelle parti del costume, Namita non seppe rispondere.

<sup>355</sup> Intervista a Rahul Acharya del 31/12/2016 a Bhubaneswar.

che la perforazione della stoffa tramite l'ago è percepita come contaminante, vale a dire che la *sārī* perforata perde la sua purezza.<sup>356</sup> Il rifiuto ad adoperare costumi cuciti è riscontrabile anche in alcuni discepoli diretti di questo guru, tra cui spicca il celebre danzatore malese Ramli Ibrahim.



Figura 19. Sanjukta Panigrahi col costume Oḍissī col ventaglio laterale (1997).

Anche la ricchezza ornamentale prescritta dall'*Abhinaya Candrikā* e rappresentata nelle sculture templari dell'Orissa venne completamente abolita e semplificata a pochi ornamenti femminili: *alaka* (sulla testa), *kapa* (orecchini), *capasari* e *padakatilakā* (collane), *tayita* (bracciali sulla parte superiore del braccio), *karakankan* (bracciali ai polsi) e *beṅgapatya* (cintura). I danzatori invece si ornano con una collana più semplice, con entrambi i bracciali e con la cintura. L'argento è il materiale per eccellenza dei gioielli Oḍissī e la lavorazione più utilizzata è la filigrana (in oṛiyā *tarcasi*). I danzatori La lavorazione dei gioielli Oḍissī avviene tuttora in maniera

---

<sup>356</sup> Intervista a Sharmila Biswas del 16/01/2017 a Bhubaneswar.

tradizionale e richiede lunghi tempi di preparazione.<sup>357</sup> Ad ogni modo, sono anche disponibili imitazioni economiche in metallo di tutti i gioielli Oḍissī.



**Figura 20. Set di ornamenti Oḍissī femminili in argento dal design misto.**

Dall'alto, in centro la collana corta e la collana lunga, l'ornamento per la scriminatura dei capelli (*sinti*), a lato gli orecchini (*kapa*); in centro i due bracciali superiori (*bahichudi* o *bhaju bandha*), l'orecchino da naso (a destra); in basso, i bracciali inferiori (*kankana*) e la cintura (*beṅapatia*).

Le danzatrici raccolgono i capelli e incorniciano il volto con una corona (*mukuta*) di fiori, chiamata *puspacuḍa*, prodotta nella città di Puri secondo la lunga lavorazione tradizionale. È necessario possedere capelli lunghi per realizzare una corretta acconciatura Oḍissī che consiste nel raccogliere la chioma attorno ad una ciambella di stoffa e decorare la testa con i fiori ricavati dal piccolo fusto di una pianta indiana.

---

<sup>357</sup> Per approfondimenti sulla lavorazione dei gioielli Oḍissī si rimanda a: <https://deepamodissi.wordpress.com/2015/07/07/odissi-jewelery/> (ultimo accesso 15/10/2017).



Figura 21. Artigiano di Puri mentre lavora la pianta da cui ricavare la corona (2017).

La forma dei fiori intagliata è quella del *campa* (uno dei fiori delle cinque frecce del dio dell'amore) e del *kādamba* (i fiori dell'albero sotto cui Rādhā attende il suo amato Kṛṣṇa).<sup>358</sup>



Figura 22. Lavorazione manuale del "fiore" (2017).

La corona è composta da due parti: *ghoba* (i fiori che circondano i capelli) e *tahiya*, il fiore che culmina con la punta da inserire al centro dell'acconciatura.

---

<sup>358</sup> Cfr. Monier-Williams, M., *op. cit.*, p. 298.

Quest'ultimo rappresenta il pinnacolo del tempio di Jagannātha a Puri.<sup>359</sup> Oggi l'intera corona di fiori prede il nome generico di *tahiya*.



Figura 23. *Puspachuḍa* o *tahiya*.

Le punte delle dita delle mani e dei piedi sono dipinte con il liquido di colore rosso a base di erbe naturali, chiamato *altā*, che distinguono la danza classica da tutte le altre danze indiane. L'*altā* ha una funzione sia rituale sia estetica. Il rosso è il colore della fertilità e per estensione della Dea e viene adoperato durante i matrimoni e alcune cerimonie per dipingere i piedi.<sup>360</sup> Inoltre dipingere la prima falange delle dita evidenzia le *mudrā* e i passi della danzatrice compiuti sul palcoscenico.

Ultime ma fondamentali sono naturalmente le cavigliere, simbolo per eccellenza della danza indiana. Ogni danza si caratterizza per una tipologia differente di cavigliere, con un numero diverso di campanelli, montati su stoffa o su corda e allacciati alla caviglia tramite cinghiette o arrotolate a spirale. Nel caso dell'Oḍissī le cavigliere

<sup>359</sup> <https://deepamodissi.wordpress.com/2015/07/07/odissi-jewelery/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>360</sup> Cfr. Gauhar, R., *op. cit.*, p. 123. Durante i mesi trascorsi sul campo mi è capitato, al termine della visita a qualche famiglia locale di Bhubaneswar, che la padrona di casa si offrisse di dipingermi i piedi con l'*altā* rossa. Questo gesto è un segno di rispetto verso l'ospite, che con la sua visita ha onorato la famiglia e la casa.

(*ghuṅgrū*) sono costituite da lunghe corde in materiale naturale, solitamente il cotone, di colore chiaro su cui vengono intrecciati a mano dai cinquanta ai cento campanelli, a seconda che il performer sia una bambino o un adulto. Prima di indossarle, il danzatore compie il saluto (*praṇam*) alle proprie cavigliere, chiudendo gli occhi e avvicinandole alla fronte e al cuore con riverenza. Lo stesso gesto viene compiuto a spettacolo terminato, prima di riporle, in segno di rispetto e di ringraziamento. Inoltre, una volta indossate le *ghuṅgrū*, la regola vuole che non si indossi più alcun tipo di calzatura e si mantenga il piede scalzo, per questo motivo vengono indossate per ultime poco prima della *performance*.



Figura 24. *Ghuṅgrū*.

### 2.4.2 *Il processo compositivo*

L'idea è la scintilla di vita da cui potenzialmente divampa il fuoco della composizione coreografica, un fuoco che brucia senza sosta il suo portatore e, come confida guru Bichitrananda Swain, non dà tregua finché la coreografia non è ultimata.<sup>361</sup> Non è solamente una potenza creativa ma anche una forza indomabile, che trascende il controllo della mente umana e rischia di condurre alla follia se non viene adeguatamente incanalata. In India non sono rare le storie di guru entrati nella spirale depressiva dopo aver abbandonato la via dell'arte performativa o di altri che lamentano un dolore costante che agita i sogni per aver ignorato la chiamata a comporre.

Dall'intervista in inglese con guru Lingaraj Pradhan, direttore del Dance Department del college Utkal Sangeet Mahavidyalaya di Bhubaneswar, sul processo compositivo nella danza Odissi, si evince un percorso a tappe che viene generalmente seguito da coloro che oggi compongono coreografie di danza Odissi.<sup>362</sup> Non vi è alcuna distinzione di genere, i coreografi e le coreogafe lavorano alla pari. Si nota tuttavia ancora oggi una maggioranza di guru di genere maschile nella danza in Orissa. Inoltre, salvo alcune eccezioni, la coreografia prende vita maggiormente nei corpi femminili delle danzatrici a causa del numero inferiore di danzatori.

- *Idea/theme*: l'inizio del processo scaturisce dalla creatività del guru o della *gurumā*. L'origine di questa creatività è assunta comunemente come un'origine divina: "God told me to create", oppure "The Goddess came to my dream and she told me to compose"<sup>363</sup> e dà esito a temi devozionali. Più raramente ha un'origine puramente intellettuale, sebbene vi siano anche alcune produzioni di guru, tra le quali ricordiamo Aruna Mohanty e Ileana Citaristi, estremamente concettuali e meno devozionali.
- *Script*: consiste nel recarsi dallo scrittore (*script writer*) e illustrargli dettagliatamente la storia che si vuole rappresentare, i soggetti protagonisti o il singolo soggetto (*character*) di cui si vuole narrare. Lo scrittore comporrà i versi in forma poetica, rispettando la metrica e conferendo musicalità alla partitura. In

---

<sup>361</sup> Conversazione informale con Bichitrananda Swain avvenuta nel mese di marzo 2017.

<sup>362</sup> Intervista a Lingaraj Pradhan del 4/01/2017 a Bhubaneswar. Si è scelto di mantenere il titolo di ciascuna tappa del processo compositivo nella lingua originale dell'intervista.

<sup>363</sup> Intervista a guru Bichitrananda Swain del 21/01/2015 a Bhubaneswar.

Orissa, in riferimento alle scuole, fondazioni e accademie che detengono i più grandi palcoscenici nazionali e internazionali, la figura del guru e quella dello *script writer* non coincidono pressoché mai. Mentre lo scrittore ha un'istruzione universitaria superiore ed è un buon conoscitore della poesia, della letteratura e della lingua sanscrita, i guru generalmente non posseggono una formazione superiore sufficiente a permettere loro di rendersi indipendenti dalla figura dello *script writer*. Tra gli *script writer* più noti in Orissa ricordiamo *paṇḍit* Nityananda Mishra<sup>364</sup> e il poeta oṛiyā Kedar Mishra. Di seguito si riporta una parte dell'intervista che quest'ultimo giovane poeta ha rilasciato al giornalista Shyamhari Chakra. L'intervista è stata pubblicata sul giornale *The Hindu* il 25 agosto 2017 con il titolo *Scripting new narratives*:

**What exactly is script-writing for dance? Should it have to be original writing or is the script writer at liberty to use other's writings?**

Idea of script writing for dance is a comparatively new phenomenon. Earlier dancers used to pick eminent a literary work from ancient or medieval era and fit it to their choreographic work. That was a kind of word to word representation of poetry in dance. Now most of our dancers want something new and innovative. That's why a dance script can be an idea, a concept, a story, a ballad, a lyric or a combination of all above in our times. In my case, I love to work with my own ideas and concepts. Sometimes I borrow some texts from classics of Sanskrit and Odia, but the conceptual flow of my scripts is primarily modern. [...]

**What makes one a successful script writer for dance?**

For dance, a script writer, must have proper understanding of the tradition, the grammar and aesthetics of the particular dance style for which you are writing for. Next, you must be aware of your choreographer's vision. Your partnership with the choreographer is not a mere mechanical one. It has to be truly participatory and a creative collaboration. [...]

**Who decides what has to be written about – the choreographer or script writer?**

The process of scripting is complex. I never work with an imposed or predetermined concept. Whenever a choreographer wants me to write for

---

<sup>364</sup> Anche nel caso di danzatori e studiosi colti come Rahul Acharya, è comunque prassi comune appoggiarsi ad un esperto di sanscrito. Intervista a Nityananda Mishra del 3/01/2015 a Bhubaneswar.

him/her, I make it very clear that I am not going straight on his/her required subjects. As a poet I will prefer my own textual design, but certainly take care of the choreographer's ability and aptitude. At the same time I give full liberty to my choreographer in his/her own interpretation. First we agree upon a concept, then I do the textual design. From there to the music compositions and finally to choreography, I love to involve myself in every phase but I don't interfere.<sup>365</sup>

- *Music*: a questo punto il guru si reca con lo *script* dalla figura responsabile dell'apparato musicale della coreografia, chiamata *music director*. Sovente, la figura del direttore musicale coincide con quella del cantante (*vocalist*, solitamente abbreviato semplicemente con *vocal*). Il guru disquisirà con lui dell'idea e il direttore fornirà suggerimenti e proporrà varie possibilità di rappresentazione musicale. A lui spetta il compito di creare il tono (*tone*) appropriato per ogni momento della coreografia. Infatti, ad ogni situazione corrisponde un diverso sentimento (*bhāva*) che va espresso attraverso il *tāla* appropriato. A questo proposito, è opportuno interpellare la figura del *mardala player*, il percussionista. Il *music director* è una figura chiave nella buona riuscita della composizione finale in quanto la sua scelta del *rāga* e dei *tāla* creerà in sentimento nello spettatore (*rasa*). Per esempio, nel caso di un soggetto coreografico a tematica *śaiva* o *śākta*, la scelta del compositore ricadrà facilmente su un *rāga* che potremmo popolarmente definire "tantrico", come il *Bhairava rāga* e il *Bhairavī rāga*.

Come comportarsi nel caso si voglia riscrivere un *item* già esistente? Secondo Lingaraj Pradhan: "We don't have right to change this dance on this music, but we can create a new music." Tuttavia, nella maggioranza dei casi si assiste a nuove coreografie su musiche già esistenti, questo, spiega Lingaraj Pradhan, è dovuto agli altissimi costi di produzione musicale, spesso insostenibili per la maggior parte dei guru e delle loro scuole.

Il processo di composizione della musica può durare da pochi giorni a un tempo indefinito, talvolta il processo compositivo si arena in questa fase e l'*item* rischia

---

<sup>365</sup> Chakra, S., *Scripting new narratives*, "The Hindu", August 25, 2017. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/scripting-new-narratives/article19558486.ece> (ultimo accesso 30/10/2017).

di non vedere mai la luce. In questo delicatissimo equilibrio artistico ed emotivo tra ideatore, guru, cantante e percussionista e danzatore può accadere che una parte del meccanismo si inceppi, facendo arrestare tutto il processo. Infatti, non è raro che il guru non approvi la composizione musicale e ne richieda una nuova versione; questo vaglio può avvenire sia in itinere, in quei casi in cui il guru assista e partecipi al processo compositivo dei musicisti, sia al termine, quando la composizione gli viene presentata a lavoro finito.

- *Studio recording*: ottenuta l'approvazione del guru, la musica è pronta per essere registrata. Questa fase è indispensabile per creare un prodotto musicale fruibile da chiunque ne acquisti i diritti e per preservarlo inalterato nel tempo. Tuttavia, a causa degli altissimi costi, accade talvolta che colui o colei che commissiona l'opera non sia in grado di coprire il costo della registrazione. In questo caso vengono conservate le partiture musicali per quando la musica verrà eseguita unicamente dal vivo nel corso di una *performance* di danza. Quando invece il budget lo consente, si prenota una sala di registrazione in cui si recheranno i musicisti e il guru. Naturalmente, la scelta dei musicisti è a cura del guru, che si preoccuperà di scegliere un cantante o una cantante (*vocalist*), a seconda se preferisca una voce maschile o femminile per quel particolare *item*, oppure entrambe le voci. La scelta del cantante avviene in base alla sua personalità, che si riflette nella tonalità e nella modulazione musicale, privilegiando quella che meglio si adatta al sentimento che la coreografia vuole suscitare; è quindi una scelta cruciale perché la sua voce determinerà grandemente la percezione emotiva del pubblico. Le altre figure essenziali all'esecuzione musicale sono inoltre quella del percussionista (*mardala player*), del violinista, del flautista, del sitarista e del suonatore di cembali (*manjira player*). Talvolta per ridurre i costi viene chiesto allo stesso suonatore di *mardala* di suonare i cembali in una seconda registrazione, sovrapponendo poi quel suono sulla registrazione musicale in un secondo tempo. Le tempistiche di registrazione possono richiedere dalle 10 alle 12 ore nel caso di brani di breve durata (15 minuti al massimo), mentre nell'eventualità dei *recital* (che durano dai 40 minuti a un'ora circa) possono richiedere anche dei giorni.

- *Mix process*: alla fase di registrazione segue il montaggio, che utilizza le varie registrazioni eseguite per crearne una finale completa e priva di errori. Anche questo processo richiede alcuni giorni ed è a cura dei tecnici audio.
- *Dance composition*. Ultimata la musica si avvia il processo di composizione da parte del *guru* sul *tāla* e sul *bhol* della composizione musicale. Solitamente, questa fase finale richiede la partecipazione della danzatrice o dell'intero corpo di ballo a seconda se la coreografia è stata ideata per la *performance* da solista o per quella di gruppo. Talvolta accade che la stessa coreografia venga riadattata più volte a seconda della disponibilità di una o più danzatrici e a seconda della richiesta degli organizzatori dei festival in cui viene presentata.

### 2.4.3 La notazione coreografica

La storia dell'arte è una storia testimoniata da costruzioni, monumenti e oggetti che in molti casi esistono ancora e hanno attraversato i secoli per giungere dinanzi agli occhi degli studiosi. La storia della danza invece deve sempre e necessariamente affrontare una difficoltà ulteriore, occupandosi di opere d'arte che materialmente non esistono più. Questa mancanza di un manufatto artistico costituisce una delle questioni più cruciali dell'ambito degli studi di danza. L'irripetibilità, l'originalità, la straordinaria mutevolezza di ciascuna esecuzione coreica pongono la studiosa di fronte alla questione della memoria. Il tema della memoria nell'ambito della danza, è oggetto di importanti studi che lo affrontano secondo diversi approcci: coreutico, filosofico, spirituale, scientifico, corporeo-organico, neuronale, ecc.<sup>366</sup>

---

<sup>366</sup> Ecco, a scopo meramente esemplificativo, una lista essenziale di testi sul tema della memoria e della trasmissione culturale in ordine cronologico: Yates, F., *L'Arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972; Graham, M., *Memoria di sangue*, Garzanti, Milano 1992; Nancy, J.L., *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995; Bergson H., *Materia e Memoria*, Laterza, Bari-Roma, 1996; Derrida, J., *Mal d'Archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996; Spinelli, I. e Venuti, R., *Mnemosyne: L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Artemide dizioni, Roma 1998; Bernard, M., *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, 2001; Nancy, J. L., *Corpo Teatro*, Napoli, Cronopio 2010; Doidge, M., *Il cervello infinito. Alle frontiere della neuroscienza: storie di persone che hanno cambiato il proprio cervello*, Ponte alle Grazie, Milano 2007; Nicoletti, M., *Il cervello universale. La nuova frontiera delle connessioni tra uomini e computer*, Bollati Boringhieri, Torino 2015 (2013) e Malone, M.S., *Storia della memoria, tesoro e custode di tutte le cose*, Dedalo, Bari 2014.

La storia della danza Oḍissī manca completamente di studi che includano la trascrizione delle opere coreografiche, così come manca di archivi che custodiscano la memoria del fenomeno coreico. A differenza di altre danze classiche indiane come il Bharatanāṭyam, per questa danza non è mai stato elaborato un sistema di notazione valido universalmente. Con “notazione” si intende la rappresentazione grafica dei movimenti e del vario comporsi di essi in una frase coreica.

La danzatrice e coreografa bengalese Sharmila Biswas sostiene che i sistemi di notazione attualmente più diffusi in Occidente, la *Labanotation* e la *Beneshnotation*, non siano adatti alla notazione dell’Oḍissī, in quanto bisogna tenere in considerazione il contesto storico-culturale sotteso e la scomposizione corporea su più livelli a velocità diverse in uno stesso segmento temporale.<sup>367</sup> Il corpo danzante è un corpo culturalmente situato e determinato, dotato quindi di forte valenza sociale, su cui si iscrive la pratica coreica.

Guru Lingaraj Pradhan spiega che la danza Oḍissī non si basa su un sistema di notazione, la notazione è un concetto prettamente occidentale, estraneo alla cultura locale. Il processo di memorizzazione in India si avvale di tecniche mnemoniche collaudate nel corso dei secoli, principalmente basate sulla ripetizione continua. In India, solo seguendo questo percorso collaudato si possono sviluppare le infinite potenzialità della memoria. La memorizzazione della coreografia inizia dal primo movimento introdotto nel corpo attraverso i piedi, a poco a poco coordinato con le altre membra, con il respiro e con l’emozione. I danzatori e le danzatrici indiane lasciano sempre basita l’osservatrice occidentale per la grandissima capacità di memorizzazione. Senza dubbi e senza confusione, la loro mente congiunta al corpo ricorda decine di componimenti coreografici di durata superiore ai 15 minuti e con varianti di movimento spesso simili e facili da confondere tra i vari brani di repertorio. Alla domanda su come sia possibile che questi ragazzi giovanissimi ricordino così tante coreografie estremamente lunghe e complesse dal punto di vista della coordinazione e del ritmo, Lingaraj Pradhan risponde: “Devono ricordarle. Noi non insegniamo come ricordare, essi devono trovare il loro modo per imparare e ricordare la coreografia. Devi praticare, praticare e praticare”.<sup>368</sup>

---

<sup>367</sup> Intervista a Sharmila Biswas del 16/01/2017 a Bhubaneswar.

<sup>368</sup> Intervista a Lingaraj Pradhan del 4/01/2017 a Bhubaneswar.

Ad oggi anche a livello universitario, per la precisione nel corso di laurea in danza Odissi offerto dalla Utkal University of Culture di Bhubaneswar, non viene presentato nessun sistema di notazione agli studenti. La modalità di memorizzazione e conservazione delle informazioni corporee di movimento ricevuta è una questione interamente in mano alla danzatrice. Se ella rispetta i dettami del guru – la ripetizione continua e costante dei movimenti coreici – la coreografia verrà gradualmente memorizzata all'interno del corpo. Successivamente, sarà solo grazie alla pratica ininterrotta che la danzatrice potrà interiorizzare così profondamente le sequenze di movimenti come codificate nel repertorio, da poter sperimentare uno stato di coscienza superiore durante la danza, un'esperienza di carattere mistico-religioso che avviene solo nell'intima condizione di totale abbandono interiore alla divinità. Danzatrici straordinarie come Sujata Mohapatra praticano da decenni gli stessi identici brani di repertorio insegnati dal guru, senza mai alterarli o modificarne l'estetica. In questa prospettiva, non v'è alcuna noia o soffocamento della creatività individuale nella ripetizione, perché proprio la ripetizione infinita degli stessi movimenti permette di coglierne ogni giorno un nuovo aspetto, spalancando le porte della percezione profonda del sé. Questo percorso di estrema codificazione estetico-religiosa prende il nome di *sādhana*, il sentiero comune a tutte le grandi vie spirituali indiane, che si percorre attraverso rigorose pratiche fisiche e mentali che favoriscono il processo spirituale e il raggiungimento della liberazione.<sup>369</sup> Nella pratica quotidiana Odissi, la tecnica è codificata secondo un'ideologia antica fondata sul binomio allenamento - sforzo/fatica/dolore. Solo da questo grande sforzo fisico e mentale che ha tutte le caratteristiche dell'ascesi yogica, potrà scaturire il frutto spirituale (*phala*) di cui parla Kṛṣṇa nella *Bhagavadgītā* (XVIII. 8):

Se si abbandona l'azione dicendo che è dolorosa e per timore di un dolore corporale, si pratica un abbandono rajasico e non si raccoglie il frutto del proprio abbandono.<sup>370</sup>

Inoltre, questa pratica invariata e ripetitiva viene percepita come segno di umiltà del danzatore nei confronti del guru e dall'arte sacra della danza, che non sono altro che

---

<sup>369</sup> Cfr. Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., p. 288.

<sup>370</sup> Traduzione di Candian, B., in *Bhagavadgītā*, Esnoul, A. (a cura di), Adelphi Edizioni, Milano 2006 (1976), p. 166.

un aspetto della manifestazione cosmica, così misteriosa, complessa e multiforme, a cui ci è dato accostarci coglierne solo minuscole sfaccettature.

La Direttrice storica dell'Odissi Research Centre di Bhubaneswar, Kumkum Mohanty, racconta che nel periodo di creazione delle coreografie che oggi costituiscono il repertorio Oḍissī, non vi erano né fotocamere né cellulari, perciò gli archivi della memoria coreografica erano i guru e le danzatrici. Se questi archivi viventi dimenticavano il brano, la danza andava perduta. Alcune danze sono state riscritte dopo essere andate perdute, sulla base della memoria dei testimoni, tuttavia la riscrittura implica in sé un processo di creazione. *Gurumā* Kumkum Mohanty sottolinea che la discepola ha il dover di ricordare tutto ciò che le viene trasmesso dal guru.<sup>371</sup> Al contrario il guru può dimenticare dopo aver creato. Una concezione mistica della creazione coreografica che avviene su ispirazione divina, secondo il modello antico della *śruti*, la conoscenza divina udita dagli antichi veggenti (*Ṛṣi*).

Durante i trent'anni di direzione del Research Centre, Kumkum Mohanty si era prodigata attraverso la ricerca nel fornire all'Oḍissī delle solide basi teoretiche al pari delle altre danze classiche. Nel corso del tempo aveva inoltre ideato un sistema di notazione che funzionasse da archivio per le future generazioni, evitando la perdita del lavoro prezioso dei guru. Tuttavia questo sistema non entrò mai in uso e oggi non v'è n'è più alcuna traccia come lei stessa dichiara. Durante l'intervista Kumkum Mohanty, la discepola vivente più anziana di guru Kelucharan Mohapatra, dichiara apertamente: "I don't believe in writing". Un'affermazione determinante che nel corso di tutte le interviste svolte a guru e danzatori è sempre stata condivisa implicitamente o espressamente.

Guru Kelucharan Mohapatra suoleva scrivere e appuntare alcuni passi delle coreografie che creava, tuttavia, questo materiale non è più reperibile sfortunatamente, danneggiato dalle condizioni climatiche avverse dell'Orissa, e ciò che è sopravvissuto giace dimenticato negli archivi della famiglia. L'unica immagine reperibile degli appunti di guru Kelucharan Mohapatra è stata allegata di seguito ed è tratta dalla biografia del guru a cura di Ileana Citaristi.<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> Intervista a Kumkum Mohanty del 14/01/2017 a Bhubaneswar.

<sup>372</sup> Citaristi, E., *The Making of a Guru*, cit., copertina interna. Il libro è il frutto di una prestigiosa borsa di studio del Dipartimento di Cultura del governo centrale dell'India accordata a Ileana Citaristi per la sua ricerca sulla ricostruzione della vita del suo guru.

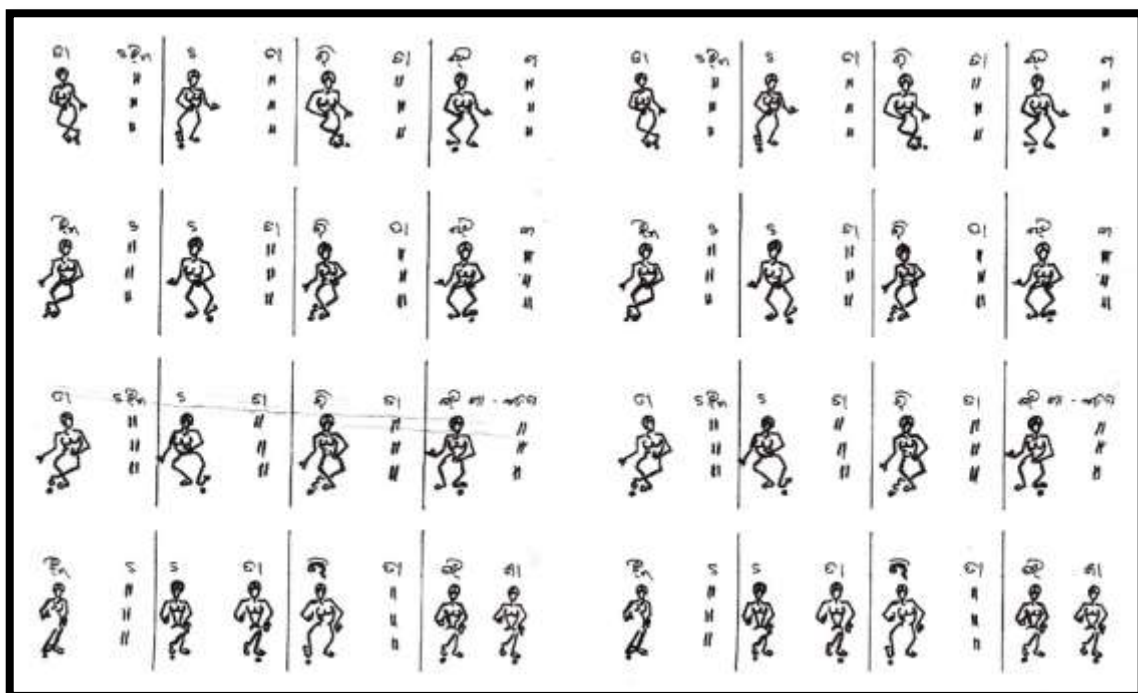


Figura 25. Esempio di notazione di un segmento di *Vasanta Pallavī* di guru Kelucharan Mohapatra.

In alto è riportata la sillaba ritmica in oṛiyā, sotto v'è stilizzato il corpo femminile della danzatrice (si noti il disegno stilizzato dell'acconciatura femminile Oḍissī e del seno). Un puntino nero è disegnato sotto il piede che batte a terra scandendo il ritmo. La flessione delle gambe, del busto, della testa e delle braccia è riprodotta con accuratezza. È anche possibile dedurre il movimento del polso della mano in *haṃsāsyā-mudrā* (pollice e indice congiunto mentre le altre dita si estendono a ventaglio), coordinato a quello dei piedi.

## 2.5 Custodire la tradizione: guru, scuole e festival

La trasformazione dei principi e delle forme della danza Oḍissī è un fenomeno a livello mondiale che riguarda qualsiasi luogo abbia scuole di Oḍissī nuove o consolidate. Il microcosmo dell'Orissa odierna può essere paragonato a una sorta di sacca di resistenza al cambiamento in atto globalmente.

Come noto, il guru è il custode della tradizione, colui che ne salvaguarda l'integrità e la purezza. Di conseguenza il posto riservato all'improvvisazione individuale o alla libera creatività del danzatore è sempre stato molto limitato se non del tutto assente. Questo atteggiamento di modestia è tipico degli insegnanti e dei danzatori indiani. Nell'esperienza sul campo da parte della scrivente non è mai capitato che nel corso di una conversazione informale o di una intervista ufficiale il coreografo o il danzatore non esordissero citando immediatamente il guru da cui discendevano per introdurre se stessi e il proprio percorso. Richiamarsi all'autorità del guru è segno di rispetto e umiltà; il guru è venerato come manifestazione divina incarnata in un corpo umano e solo la sua benevolenza può proteggere e condurre il discepolo a *mokṣa*. Nell'*Abhinaya Candrikā* (198-200) si esprime chiaramente il concetto di “dipendenza” dal guru:

*Dance is a secret and holy art from which one can derive learning (Vidya), Dharma Artha (material gain), Kama, Mokshya all the four ideals of life. Vidya (knowledge) is acquired through the love (liking) for it. It is fruitless for a man who does not possess wisdom. Those who love it acquire the same through the teaching of the Guru. There is no success without practice, following the advice of Guru. It becomes fruitless without meditation.*<sup>373</sup>

Varcato l'ingresso delle scuole di danza Oḍissī in Orissa colpisce immediatamente la presenza immancabile di una grande fotografia o di un poster del guru a capo della *paramparā* Oḍissī promossa da quella istituzione. Un'altra presenza immancabile nella sala di danza è la *mūrti* del dio Jagannātha a cui si compie la *pūjā* quotidiana all'interno della scuola.

Oggi, nelle scuole di danza Oḍissī che offrono corsi di doposcuola per bambini, la lezione inizia con la recitazione cantata del primo verso dell'*Abhinaya Darpaṇa*, il

---

<sup>373</sup> Traduzione di Dharendra Nath Patnaik in Mohapatra, M., *op. cit.*, p. 73

*maṅgala śloka* dedicato al dio Śiva. Le bambine<sup>374</sup> in piedi, con le mani giunte in *añjalī-mudrā* davanti al petto, chiudono gli occhi e intonano:

*Āngikam bhuvanamyasya*  
*Vācikaṃ sarva āṅgmayam*  
*Āhāryaṃ candratārādhi*  
*Tamnamah sātvikamśivam*<sup>375</sup>

A questo *śloka* segue la recitazione del *mantra* del Guru, tratto dalla *Guru Gītā* (verso 58):

*Guru Brahmā, Guru Viṣṇuh*  
*Guru Devo Maheśvarah*  
*Guruh Sākṣāt Param Brahmā*  
*Tasmai Śrī Gurave Namah*<sup>376</sup>

Dopo la preghiera iniziale, si compie il *bhūmi-praṇām*. Poi recitano assieme tutti i *samyuktahasta* (gesti a “mani giunte”) e gli *asamyuktahasta* (gesti a “mani disgiunte”). Si percorre la tecnica di base dei dieci *cauka* e dei dieci *tribhaṅga*. Nel corso dedicato alle bambine con almeno un anno di pratica Oḍissī si danza anche un *maṅgalacaran*, un brano benaugurale con cui si apre lo spettacolo Oḍissī. La lezione ha durata di un’ora e mezza. Le bambine talvolta si distraggono o ridono tra loro, a seconda di quanto è grande il loro timore verso l’insegnante.<sup>377</sup> L’atteggiamento dei genitori delle piccole allieve ricorda quello di qualsiasi genitore che porti la figlia a fare danza: si fermano a guardare la figlia, sorridono, scattano una foto, si lamentano se la figlia non ha danzato in prima fila all’*annual function* della scuola (una celebrazione che include una parte performativa, da parte dei piccoli allievi, analoga al nostro saggio scolastico di fine anno). La scuola in questione dove si è potuto assistere e partecipare a queste lezioni è

---

<sup>374</sup> Al di fuori dell’istituzione *gotipua*, la percentuale di bambini che fanno danza classica come attività extra scolastica è minima.

<sup>375</sup> “Mi inchino dinanzi a Śiva, il Puro, il movimento del Suo corpo è l’espressione del mondo, il Suo verbo è l’origine e la *summa* di tutte le lingue, Suoi ornamenti sono la Luna e le Stelle”. Traduzione di A. Coomraswamy, in *op. cit.*, p. 24.

<sup>376</sup> “Il guru è Brahmā, il guru è Viṣṇu, il guru è il dio Maheśvara (Śiva), mi inchino a quel Guru che in verità è l’Essere Supremo risplendente”, traduzione mia. Vyāsa, *Guru Gītā*, p. 5, [http://sanskritdocuments.org/doc\\_giitaa/gurugita.pdf](http://sanskritdocuments.org/doc_giitaa/gurugita.pdf) (ultimo accesso 29/10/2017).

<sup>377</sup> I corsi delle bambine vengono tenuti generalmente dai ragazzi che risiedono nella scuola, tra cui vi sono numerosi ex *gotipua*. Il guru si occupa della formazione dei danzatori più grandi.

la Rudrakshya Foundation di Bhubaneswar, di cui si riportano alcune informazioni di seguito.

### **Rudrakshya Foundation**

La Rudrakshya Foundation di Bhubaneswar è stata fondata nel 2000 da guru Bichitrananda Swain (discepolo di *gurumā* Sanjukta Panigrahi).<sup>378</sup> Questa è una scuola residenziale, che prende il nome di *gurukul*: un'istituzione in cui risiedono il guru e i discepoli (*śiṣya*), questi ultimi servono per anni il maestro attraverso il lavoro devoto (*sevā*) ricevendo in cambio i suoi insegnamenti. Il guru non percepisce alcun compenso economico, riceve solamente la *sevā* dei discepoli. Prima dell'avvento del sistema scolastico britannico, questo era il sistema educativo indiano tradizionale. In passato si trattava di un sistema interamente maschile in cui non vi era spazio per il genere femminile. La Rudrakshya Foundation<sup>379</sup> tuttora accoglie stabilmente bambini e ragazzi, soprattutto ex *gotipua*, economicamente disagiati, al contrario la residenza all'interno della scuola è vietata al genere femminile. La frequentazione delle lezioni e dei corsi è permessa a entrambi i generi. Questa scuola è inoltre considerata la migliore dell'Orissa nella formazione di danzatori Oḍissī di genere maschile e attira ogni anno nuovi danzatori indiani e stranieri talentuosi che cercano un insegnamento tradizionale.

---

<sup>378</sup> Negli anni dal 2011 al 2012 oltre alle lezioni di danza di gruppo e private, mi venne richiesto da guru Lingaraj Pradhan di frequentare le lezioni serali con le bambine piccole per imparare alcuni fondamenti di tecnica base che nel corso adulti non venivano più ripetuti.

<sup>379</sup> <http://rudrakshyafoundation.org.in/home.html> (ultimo accesso 15/10/2017).



Figura 26. Danzatori della Rudrakshya Foundation di Bhubaneswar mentre danzano la coreografia *Daśāvātara*.

## Srjan

Vi sono invece altre istituzioni, come il *gurukul* di *gurumā* Sujata Mohapatra – Guru Keenti Srjan nel villaggio di Balasore – che accoglie soprattutto bambine. Srjan,<sup>380</sup> la scuola di Bhubaneswar diretta da Sujata e dal marito Ratikant Mohapatra, è considerata la migliore scuola dell’Orissa nella formazione di danzatrici. L’unicità di questa scuola è data dal possedere un corpo di ballo femminile che risiede in pianta stabile all’interno nella scuola, allenandosi ogni giorno per svariate ore, e viene regolarmente stipendiato, a differenza delle altre realtà artistiche dell’Orissa che spesso non possono contare su tale stabilità finanziaria e faticano a sopravvivere. Questa istituzione è stata fondata nel 1993 da guru Kelucharan Mohapatra e nel 1995 è stato creato il primo Award Festival della scuola. Ad oggi, ogni anno la scuola commemora il suo guru con il prestigioso “Guru Kelucharan Mohapatra Award Festival” della durata di cinque giorni consecutivi, nel quale si esibiscono nove artisti oltre alla compagnia permanente di Srjan che danza un intero *dance recital* a tematica religiosa e mitologica. Le *performance* sono di altissimo livello e guru Ratikant Mohapatra spiega che l’intento

---

<sup>380</sup> <http://www.srjan.com/index.php> (ultimo accesso 23/10/2017).

del Festival è soprattutto quello di sensibilizzare il pubblico e avvicinare le nuove generazioni alla danza:

Starting with a single-day festival in 1995 (21 years ago), the Award Festival now grown to a 5-day celebration of scintillating performances featuring 9, artistes and a dance recital by Srjan's own repertoire group. The aim here is to give our Odisha audience an exposure to classical fare of the highest level; we do aspire to sensitise captive audiences, especially the younger section and students, so that an enthusiasm for the subtle flavours of classicism is planted in them. In planning the festival we try to provide a mix of famous performers and some relatively new names who are all artistes of quality. The idea is to showcase artistes whom our Odisha audience has not yet tasted, both established and budding artistes. Apart from the obvious novelty of a star performer, the added benefit is to a new generation of dance and music students who get a direct exposure to artistes that they have only heard about. Plus, we take care in designing each evening's performance with an eye on the most suitable combination of artistes and genre.<sup>381</sup>



Figura 27. Compagnia Srjan, Bhubaneswar.

---

<sup>381</sup> <http://www.srjan.com/gkcmawardfestival.php> (ultimo accesso 23/10/2017).

Questa compagnia è estremamente attiva a livello internazionale e ogni anno si reca negli Stati Uniti e in Europa per esibizioni e seminari che riscuotono grandissimo successo. L'esposizione alla danza classica, moderna e contemporanea occidentale nel corso delle tournée è stata fonte di grande ispirazione per guru Ratikant Mohapatra, che, nelle sue coreografie, accanto alla più rigorosa estetica tradizionale, inserisce armoniosamente nuovi passi e forme direttamente mutuati dalla danza moderna e contemporanea occidentale.<sup>382</sup>



Figura 28. Compagnia Srjan, esempio di movimento contemporaneo.

### **Orissa Dance Academy**

Un'altra scuola di spicco è indubbiamente l'Orissa Dance Academy (ODA),<sup>383</sup> fondata nel 1975 da guru Gangadhar Pradhan (discepolo di guru Kelucharan Mohapatra) e da Dhirendra Nath Patnaik. Attualmente è diretta dalla *gurumā* Aruna Mohanty, la quale accoglie anche bambini *gotipua* che risiedono stabilmente all'interno dell'accademia. Questa accademia è estremamente attiva sul territorio nazionale mentre non figura tra le mete di danzatori e danzatrici straniere. È a questa istituzione che si

---

<sup>382</sup> Intervista a Ratikant Mohapatra dell'11/04/2017 a Bhubaneswar.

<sup>383</sup> <http://orissadanceacademy.org/> (ultimo accesso 15/10/2017).

deve l'organizzazione dei più importanti festival dell'Orissa, tra cui risplende il Konark Dance & Music Festival, che dal 1986 anima per cinque serate la cittadina sul mare di Konark. Sebbene dal 2008 non sia più in carica dell'intera organizzazione del Festival, l'Academy continua a partecipare attivamente all'evento con un corpo di danza scelto per l'occasione, presentando *dance recitals* di grande impatto scenico. Un altro importante Festival organizzato dall'Academy è il Dhauli – Kalinga Mahotsav, ai piedi del santuario buddhista di Dhauli, a circa dieci chilometri da Bhubaneswar. Il Festival della durata di tre sere riscuote enorme successo tra il pubblico locale di tutte le età e di tutte le estrazioni sociali. L'Orissa Dance Academy organizza inoltre l'Annual Festival di San Diego negli USA in collaborazione con il Centre for World Music.



Figura 29. Danzatrici e danzatori dell'Orissa Dance Academy di Bhubaneswar

## Art Vision

La quarta istituzione che riportiamo è Art Vision fondata nel 1996 a Bhubaneswar dalla *gurumā* italiana Ileana Citaristi assieme ad un gruppo di artisti specializzati in varie discipline, come pittura, cinema e letteratura. L'istituzione nasce come piattaforma d'incontro e condivisione delle esperienze artistiche, per stimolare la creatività del gruppo. Negli anni, la natura eclettica e multi-disciplinare di questa istituzione è venuta alla luce attraverso numerosi festival ed eventi culturali, tra cui si ricorda il Festival of Arts for Environment dell'ottobre 1996 a Bhubaneswar, in cui diverse forme d'arte – pittura, fotografia, teatro e danza – sono state il mezzo per esprimere l'attenzione alle questioni ambientali. Un altro importante festival organizzato da Art Vision è lo storico Festival of Films on Performing and Visual Arts, istituito nel 1996 a Bhubaneswar. Questo festival offre un'opportunità unica nel suo genere per gli appassionati di arti performative, raccogliendo capolavori cinematografici sul tema dell'arte Indiana. Alcuni di questi film sono stati diretti da registi famosi come Satyajit Ray, Mani Kaul, Kumar Sahani, Gautam Ghosh e Gulzar. In aggiunta, Art Vision ha sede nella zona antica della città di Bhubaneswar, sul sponde del lago Bindu Sagar; al suo interno è stato costruito un vero e proprio palco per gli spettacoli, con una grande sala per le funzioni della scuola. Su questo palco si sono svolte numerose danze tipiche del teatro popolare e folk oṛiyā, come le danze *gotipua*, *Das Katia*, *Rās Līlā*, *Rādhā Prema Līlā*, *Ram Līlā*, *Bharat Līlā*, *Gīti Nāṭya* e *Līlā Daṇḍa*.

Dal 2003 Art Vision promuove inoltre annualmente un noto festival di arti marziali ai piedi del santuario buddhista di Dhauli, il Kalinga Mahotsav. Dal 2006 organizza annualmente “Sangam, a confluence of Dance” il giorno 5 settembre, che nel calendario hindū corrisponde alla festività Gurudibasa, il giorno in cui si rende omaggio al guru. Dal 7 aprile 2008 ha avviato la tradizione annuale del festival di danza “Remembering Guruji”, per commemorare l'anniversario della morte di guru Kelucharan Mohapatra.

Oltre al corso in danza Oḍissī, l'accademia tiene anche corsi di danza Mayurbhanji Chau, una danza folk tipica dell'Orissa, in cui *gurumā* Ileana Citaristi si è specializzata.<sup>384</sup>

---

<sup>384</sup> <http://www.artvisionindia.com/web/> (ultimo accesso 23/10/2017).



Figura 30. La compagnia Art Vision di Bhubaneswar. In centro, Ileana Citaristi.

### **Guru Kelu Charan Mohapatra Odissi Research Centre**

L'ultima istituzione riportata è un centro storico di ricerca sulla danza Odissi: l'Odissi Research Centre.<sup>385</sup> Questa istituzione è stata fondata nel 1986 dal Governo dell'Orissa e appassionatamente diretta da Kumkum Mohanty per più di trent'anni, al fine di “promuovere e diffondere la danza Odissi, la musica Odissi e condurre ricerca nei vari aspetti di questo ricco patrimonio culturale dello Stato”.<sup>386</sup> Attualmente la nuova direttrice del centro è la celebre cantante Odissi Sangita Goswain.

In segno di onore e rispetto verso il lavoro di guru Kelucharan Mohapatra, l'istituzione ha cambiato il suo nome in “Guru Kelu Charan Mohapatra Odissi Research Centre” (GKCMORC). Nonostante il nome, il centro afferma di continuare a fare ricerca anche sugli altri due stili di danza Odissi: quello di Pankaj Charan Das e quello di Debaprasad Das.

---

<sup>385</sup> <http://www.odissiresearchcentre.org/> (ultimo accesso 23/10/2017).

<sup>386</sup> [http://www.odissiresearchcentre.org/about\\_us.html](http://www.odissiresearchcentre.org/about_us.html) (ultimo accesso 23/10/2017).

Gli obiettivi del centro spaziano dall'ambito archivistico a quello performativo:

- i) To promote research in the field of Odissi dance and music and in pursuance of that end to establish model institutions devoted to the teaching of and research in dance and music;
- ii) To Co-ordinate the activities of different associations & institutions of dance and music;
- iii) To co-operate with the organizations corresponding in objective to this institute and with similar institutes, other institutions and associations for the furtherance of its object so as to encourage the exchange of ideas and refinement techniques in regard to the arts of dance and music in different regions;
- iv) To publish literatures of Indian and Odishan dance and music;
- v) To sponsor Odissi dance and music festivals and competitions;
- vi) To receive grants, subscriptions, gifts, endowments and other donations and in furtherance of the activities of the Institute to purchase land, own property of all kinds and maintain, sale, mortgage or otherwise dispense of the same;
- vii) To build, construct, improve, alter, demolish and repair such building works and constructions as may be necessary for carrying out the objects of the institute.

L'importanza di questo centro è data dalla presenza di un archivio storico, nel quale sono contenute numerose videocassette (VHS), alcune delle quali digitalizzate, a partire dagli anni '80 dei seminari condotti dai guru e dalle danzatrici sulla danza Oḍissī. Previa registrazione, lì è possibile visionare l'archivio dei video contenenti la danza dei *gotipua* risalente agli anni '80 e la danza delle tre anziane *māhāri* – Kokila Māhāri, Parasmani Devi Māhāri e Dhungrī Māhāri – invitate ai numerosi tenuti nel 1984-85, indetti da Kumkum Mohanty, all'epoca direttrice dell'Odissi Research Centre, per la codificazione ufficiale della danza Oḍissī. Nell'archivio è inoltre contenuto moltissimo materiale musicale Oḍissī su cassetta e raccoglie numerose opere pittoriche raffiguranti i guru e le guru che hanno segnato la storia della danza e della musica in Orissa. Il lavoro di nomenclatura delle posizioni e della tecnica Oḍissī è stato sistematizzato in due pubblicazioni in lingua oṛiyā, successivamente tradotte in inglese: *The Odissi Dance Path Finder*, di cui si tratterà nel capitolo 3 (3.3.2).

Dal 1987 il Centre offre la possibilità a studenti indiani e stranieri di frequentare un corso in danza e in musica Oḍissī della durata complessiva di tre anni e per questo mette a disposizione una borsa di studio annuale.



Figura 31. Statua commemorativa di guru Kelucharan Mohapatra in posa di danza, all'ingresso del GKCMORC.

Le scuole e i festival sopramenzionati appartengono alla *paramparā* egemonica di guru Kelucharan Mohapatra, tuttavia è corretto ricordare che vi sono altre scuole Oḍissī in Orissa che promuovono il lignaggio di guru Pankaj Charan Das – la Pankaj Charan Das Odissi Research Foundation<sup>387</sup> – e di guru Debaprasad Das – Debaprasad Das Foundation “Debangana” – attraverso festival di danza annuali.<sup>388</sup> In particolare, la Pankaj Charan Das Odissi Research Foundation promuove annualmente un prestigioso concorso nazionale per *solo performer* (“soliste”), chiamato “Mahari Award”, che bandisce annualmente un cospicuo premio di circa 50,000 rupie, sponsorizzato dalla State Bank of India. Il premio è rivolto alle donne danzatrici in riconoscimento della loro eccellenza nel campo della danza Oḍissī.

<sup>387</sup> <https://www.facebook.com/odissimahari/> (ultimo accesso 30/12/2017).

<sup>388</sup> <https://www.debaprasadfoundation.com/events/> (ultimo accesso 30/10/2017).

## 2.6 Il culto *śākta* nel repertorio Oḍissī

Il danzatore e studioso Rahul Acharya, discendente da una famiglia brahmana di Puri affiliata alla tradizione tantrica dell'Orissa, racconta che anche il culto di Jagannātha è intrecciato al culto *śākta*: tantricamente, come prescritto dal *Mahānirvāṇatantra*, Jagannātha è venerato come Mahākālī, Subhadra come Bhubaneśvarī e Balabhadra come Tārā o Ugratārā, tre divinità che compongono il gruppo delle *daśamahāvidyā*. Jagannātha, Subhadrā e Balabhadra sono infatti seduti sugli *yantra*<sup>389</sup> delle tre *daśamahāvidyā*.<sup>390</sup>

L'influenza pervasiva del Tantra si riflette anche nell'arte naturalmente e non manca di ispirare la danza, la musica e l'architettura. L'Orissa è un luogo privilegiato in cui questo incontro dà esito ad un interessante connubio artistico. Infatti, in questo stato è grande l'originalità architettonica dei templi e possiede uno stile e caratteristiche architettoniche peculiari, che vanno sotto il nome di stile del Kaliṅga, dall'antico nome dell'Orissa.

I templi forniscono un ritratto della società e della religiosità dell'epoca, rivelando come il Tantrismo e la danza fossero intrinsecamente legati. Il ricercatore Rajesh Sendh afferma che il Tantrismo abbia ispirato un proprio stile di danza, come provano gli *yoginīpīṭha* dell'Orissa,<sup>391</sup> dei santuari isolati dalla città dedicati alle sessantaquattro *yoginī*, costruiti tra l'VIII e il X secolo.<sup>392</sup> Storicamente il *pīṭha* testimonia la continua venerazione del principio femminile che era popolare in tutta l'Orissa durante l'VIII e il IX secolo e continuò a dominare le decorazioni dei templi *śaiva* del X secolo dell'Orissa orientale.<sup>393</sup>

Il culto delle *yoginī* compie le sue prime apparizioni attorno all'anno 700 d.C. e sembra essersi diffuso su gran parte dell'India. Nella prima metà del X secolo il culto raggiunse notevole popolarità e grazie al patronato delle dinastie regnanti vennero

---

<sup>389</sup> Lo *yantra* è uno psicocosmogramma, una rappresentazione geometrica della divinità.

<sup>390</sup> Intervista a Rahul Acharya del 31/12/2016 a Bhubaneswar.

<sup>391</sup> I *pīṭha* sono luoghi considerati sacri in cui vennero edificati dei templi in onore della Devī, eretti nei 51 luoghi dove caddero parti del corpo di Pārvatī, smembrato dal disco (*cakra*) di Viṣṇu. Cfr. Monier-Williams, M., *op. cit.*, p. 629. Per approfondimenti sui *pīṭha* si rimanda a Sircar, D.C., *The Śākta Pīṭhas*, Motilal Banarsidass, Delhi 1973.

<sup>392</sup> Sendh, R., *op. cit.*, p. 24.

<sup>393</sup> Cfr. Donaldson, T.E., *Hindu Temple Art of Orissa*, vol. I, E.J. Brill, Leiden 1985, pp. 262-263; Brighenti, F., *Śakti Cult in Orissa*, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 2001, p. 132. e Siṃh, R.P., *op. cit.*, p. 68.

costruiti templi in pietra ospitanti le raffigurazioni di queste divinità.<sup>394</sup> In Orissa la prova tangibile della diffusione del culto è evidente dalla costruzione dei due *pīṭha* ipetri delle *cauṅsaṭ yoginī* (“sessantaquattro yoginī”), a Hirapur nel distretto di Puri e a Ranipur-Jharial nel distretto di Bolangir. In questi due templi circolari ipetrali, unici in tutta l’India, le immagini delle *yoginī* sono scolpite superbamente e le forme fasciose del corpo femminile sono mostrate in tutto il loro splendore, riccamente adornate da gioielli e acconciature elaborate, secondo lo stile scultoreo dei primi del X secolo, gli ultimi anni dell’egemonia Bhaumakara (736-945 circa) nell’Orissa orientale. L’aspetto delle *yoginī* del tempio Hirapur appare affascinante e terribile al tempo stesso, vi sono infatti *yoginī* dall’aspetto spaventoso, come quelle che scoprono denti lunghi e appuntiti, mostrano visi deformati dall’ira o altre dotate di un viso teriomorfo. Le *yoginī* sono scarsamente abbigliate con vesti sottili ad effetto bagnato che scivolano sui fianchi, mostrando le gambe completamente nude.<sup>395</sup> Le pose erette da loro assunte sono estremamente varie e creative e in generale dinamiche e vigorose rispetto alle consuete raffigurazioni della Dea nelle sue forme benevole, caratterizzate da staticità e compostezza. Il dinamismo di queste figure però non è connesso a corpi snelli dalle forme flessuose, bensì si lega a corpi robusti, forme più pesanti, fianchi prosperosi e seni turgidi e rigogliosi. La peculiarità del tempio di Ranipur-Jharial è invece data dalle pose danzanti delle *yoginī* e del dio Bhairava (Śiva) posto al centro del tempio. Quasi tutte le *yoginī* sono scolpite per lo più nella stessa posa danzante: la posizione delle gambe è tipica della danza classica indiana, in particolare dello stile Oḍissī, e si realizza con le gambe divaricate, le ginocchia piegate e ampiamente aperte ed è comunemente nota come *cauka*. È interessante riportare a riguardo alcune osservazioni compiute da Charles Fabri nella sua opera magistrale *History of the Art of Orissa*.<sup>396</sup>

Why do all women dance here? Was dancing part of the esoteric practice scarried out, at dead of night, in these arenas, combined with wine and meat and erotics? That devadāsīs girls attached to the Hindū temples, were women of easy virtues who contributed to the prostitution of many religious practises, is widely known and universally accepted. But then, why are none of the women at Hīrāpur dancing?

<sup>394</sup> Cfr. Dehejia, V., *Yoginī Cult and Temples*. New, National Museum, New Delhi 1986, p. 85 e Brighenti, F., *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>395</sup> Questo tipo di abbigliamento esplicitamente seducente è comune alla maggior parte delle sculture precedenti l’invasione islamica del XII e contrasta profondamente con quello pudico di altre raffigurazioni femminili successive in cui il corpo viene coperto fino alle caviglie.

<sup>396</sup> Fabri, C.L., *History of the Art of Orissa*, Orient Longman Ltd., New Delhi 1974, p. 86.

La domanda di Fabri rimane priva di una risposta attendibile, a causa della mancanza di fonti che trattino il culto delle *yoginī* in maniera dettagliata ed esaustiva. Secondo Dehejia, il fatto che sia Śiva sia le *yoginī* siano in posa danzante sembra semplicemente essere un originale adattamento iconografico.<sup>397</sup>

Con la sua struttura inusuale e le sue raffigurazioni cariche di fascino e mistero, eredità di un culto segreto e perlopiù ancora sconosciuto, il tempio di Hirapur stimola la creatività umana ancora oggi, come dimostrato dalle opere letterarie e pittoriche dell'artista oriya Suresh Balabantaray<sup>398</sup> e dal festival della danza "64-Yogini Mahotsav" promosso dall'organizzazione culturale Nrutya Prativa di Bhubaneswar, nata con l'intento di stimolare l'interesse verso questo sito poco conosciuto che costituisce un antico patrimonio dell'umanità. La suggestione delle immagini sensuali e terribili delle *yoginī* non cessa di sedurre lo spettatore e l'eccentrico guru oriya di danza Oḍissī, Surendranath Jena (1924-2007) venne fortemente ispirato da questo tempio nella composizione di una coreografia interamente dedicata alle *yoginī*, intitolata *Śaktirūpa Yoginī*.<sup>399</sup> Questa coreografia riproduce fedelmente le pose delle sessantaquattro *yoginī* del tempio, adoperando quei *rasa* più inconsueti nelle rappresentazioni Oḍissī tipiche dell'Orissa: la rabbia (*raudra rasa*) e il disgusto (*bībhatsa rasa*).<sup>400</sup> Tra le esperienze rimaste impresse nella memoria di chi scrive v'è quella in cui si assistette per la prima volta ad uno spettacolo di Oḍissī coreografato da guru Surendranath Jena e dalla figlia Pratibha, a Delhi il 12/04/2011. A danzare erano Pratibha Jena e due giovani allieve. Nel corso del lungo brano, descrivendo la figura del dio Śiva e gli spaventosi frequentatori dei terreni crematori – fantasmi e spiriti maligni come *preta* e *bhūta*, ed entità ambivalenti come le *yoginī*, ecc. – l'utilizzo delle espressioni facciali superava quello consueto della danza Oḍissī "tradizionale" dell'Orissa: i volti delle danzatrici mutavano continuamente contraendosi in smorfie talvolta grottesche, gli occhi si spalancavano e roteavano scompostamente, le bocche si aprivano mostrando i denti e

---

<sup>397</sup> Dehejia, V., *Yoginī Cult and Temples*, National Museum, New Delhi 1986, p. 103.

<sup>398</sup> Membro dell'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH) e Presidente dal 2007 del Chausathi Yogini Mahotsav di Hirapur.

<sup>399</sup> Cfr. Keul, I., *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and beyond*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 2012, p. 197.

<sup>400</sup> Cfr. Monier-Williams, *op. cit.*, p. 869.

digrignandoli, la lingua si riversava fuori dalla bocca, roteando proprio come descritto nei testi dedicati a Kālī e ad altre divinità terrifiche.<sup>401</sup>

Nel 2005 questo brano venne danzato da Pratibha Jena per la prima volta ad Hīrāpur sul *sūryamaṇḍapa* del tempio, su impulso di Alessandra Lopez y Royo, Senior Lecturer of Visual Culture della Roehampton University di Londra e Research Associate of the Centre for Media and Film Studies presso la School of Oriental and African Studies (SOAS). La studiosa immortalò questa esecuzione filmandola e inserendola all'interno di un progetto sulla ri-costruzione dell'Oḍissī ad opera di guru Surendranath Jena. Il progetto fu sviluppato dal 2004 al 2006 e culminò nella pubblicazione di un DVD dal titolo: *Perfoming Konarak, Performing Hirapur*.<sup>402</sup> In questo progetto, l'attenzione del pubblico viene riportata alle antiche divinità femminili di una tradizione ormai decaduta, senza bisogno di un approccio intellettuale-filosofico, appannaggio degli studiosi, bensì con l'accessibilità della danza, che guida l'animo dello spettatore in un universo di percezioni e impressioni personalissime e irripetibili.<sup>403</sup>

Surendranath Jena insegnò a Delhi per molti anni presso l'istituzione artistico-culturale Triveni Kala Sangam, dove oggi le redini della sua opera visionaria e creativa sono state prese con successo dalle tre figlie, in particolare dalla figlia maggiore, Pratibha, che ha dedicato la sua vita a divenire la realizzazione vivente del sogno artistico del padre, incarnando nel suo corpo il modello Oḍissī peculiare a guru Surendranath Jena.

---

<sup>401</sup> Per approfondimenti sulle *yoginī* in relazione alla danza, si rimanda a Ottoboni, L., *Le sessantaquattro yoginī in Orissa: i templi e la danza*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 2011-2012.

<sup>402</sup> Lopez Y Royo, A. *The Sakti Rupa Yogini and Hirapur. Performing Konark. Performing Hirapur*. <http://humanitieslab.stanford.edu/517/1033> (ultimo accesso 28/02/2013).

<sup>403</sup> Cfr. Ottoboni, L., *sessantaquattro yoginī in Orissa*, cit., p. 223.



Figura 32. L'uccisione dei demoni da parte della Devī, esemplificazione del *raudra rasa*.

A quanto ci risulta, in Orissa non vi sono composizioni coreiche dedicate alle *yoginī*. Sebbene l'Orissa sia l'unico stato indiano ad aver conservato ben due templi delle sessantaquattro dee – di cui il tempio di Hirapur è tuttora luogo di culto attivo – i guru dell'Orissa non hanno mai codificato dei brani interamente dedicati a queste figure. Ileana Citaristi rivela di aver domandato a *gurumā* Sanjukta Panigrahi perché non avesse mai chiesto a Gurujī (Kelucharan Mohapatra) di coreografare le sessantaquattro *yoginī* per lei, Sanjukta rispose che temeva di scatenare la loro ira se l'esecuzione non fosse stata perfetta, lasciando intravedere con questa affermazione il timore comune in Orissa nei confronti di queste dee, dal carattere volubile e suscettibile, ammantate da un alone di pericolosità.<sup>404</sup>

---

<sup>404</sup> Intervista a Ileana Citaristi dell'1/04/2017 a Bhubaneswar.

### 2.6.1 *Il ricorso al mito*

Guru Bichitrananda Swain, riferendosi a guru Kelucharan Mohapatra (comunemente chiamato Kelu Babu), racconta che la fonte di ispirazione nella creazione della danza Odissī proviene dalle attività quotidiane, i gesti di ogni giorno che possono essere stilizzati nella danza fino a rappresentare il simbolo di quella quotidianità.<sup>405</sup> “The everyday practice is a transaction between actors embedded in contingency, whereas ritual practice is relatively fixed”.<sup>406</sup> La mitologia gioca un ruolo fondamentale, grazie alla sua funzione educativa, presentando tematiche intramontabili che da secoli colpiscono gli animi degli spettatori. A questo si aggiungono oggi la storia contemporanea, le religioni, l’ambiente urbano che ingloba quello rurale, i viaggi all’estero, l’arte e la danza occidentale, la televisione e internet.<sup>407</sup> I significati culturali sono racchiusi nei rituali e nei miti come in altre espressioni culturali, in quanto non differiscono da altre pratiche della realtà hindū:

In India il mito ha sempre conservato, per i suoi utilizzatori, il carattere di una storia sacra, non soltanto portatrice di verità, ma fondatrice di senso, nella sfera rituale e sociale: la sua enunciazione solenne, efficace *ex opere operato*, purifica il recitante, trasforma il mondo, costituisce la forma essenziale delle grandi festività del calendario. La sua ermeneutica è stata essenziale in ogni stagione del pensiero teistico del sub-continente e le lezioni di essa possono sollecitare un interesse non superficiale nell’occidente che scelga di studiarla: non tensione troviamo qui, non opposizione, ma collaborazione cordiale, in cui le valenze simbolico-allegoriche di *Veda* e *Purāṇa* vengono all’occasione messe sapientemente a profitto senza rigettarne la lettera.<sup>408</sup>

Secondo il *Nāṭyśāstra*, il teatro indiano è stato creato dalle divinità e poi trasmesso agli uomini nel corso di un periodo di grave crisi socio-cosmica, per ristabilire la continuità fra i tre mondi: il microcosmo umano, il mesocosmo sociale e il

---

<sup>405</sup> Intervista a Bichitrananda Swain del 21/01/2015 a Bhubaneswar.

<sup>406</sup> Apffel-Marglin, F., *Female Sexuality in the hindu world*, in Apffel-Marglin, F., *Rhythm of Life, Enacting the world with the Goddesses of Orissa*, Oxford University Press, New Delhi 2008, p. 56.

<sup>407</sup> Intervista a Bichitrananda Swain del 21/01/2015 a Bhubaneswar.

<sup>408</sup> Piantelli, M., *L’India e il peccato*, in *Scritti scelti di Mario Piantelli*, StudiUm Dost, Critical Studies 16, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2013, p. 194.

macrocosmo celeste.<sup>409</sup> Tale *Sanātana-dharma* rivela l'interdipendenza di tutte le parti che compongono l'universo, concetto espresso nella *Bhagavadgītā* col termine *lokasamgrahā*, ovvero l'azione di "tenere l'universo insieme".

Nella danza classica, qualunque sia il brano messo in scena, il danzatore rammenta questo principio e lo vivifica poiché prima di entrare nello spazio scenico tocca il suolo con la mano destra, poi si sfiora la fronte coprendo un momento gli occhi e la poggia sul cuore, chiedendo simbolicamente perdono alla Madre Terra per calpestarla e farla rimbombare con la potenza del battito dei piedi che danzano. La potenza creatrice conferita all'attore-danzatore permette di suggerire in scena personaggi e avvenimenti in realtà assenti e dona loro più importanza della realtà visibile, come nel caso del gesto di saluto alla Madre Terra (*bhūmīpraṇam*), dove lo spazio scenico diventa la Madre Terra. L'artista indiano appartiene alla sua propria cultura locale, ma la ricezione dei suoi gesti da parte del pubblico nel momento in cui culla un infante o si infuria e uccide sono universali. Da solista, l'attore-danzatore interpreta tutti i ruoli, senza elementi di scena, e si rivolge a personaggi assenti come se si trovassero al suo fianco.

Le coreografie a tematica *śākta* sono coreografie eterogenee per autore, stile, tema ed esecutori. Infatti si riscontra la presenza di questa tematica coreografica anche nelle scuole come quella egemonica di guru Kelucharan Mohapatra, di orientamento vaiṣṇava, di cui il presente studio si occupa maggiormente. Lo stile coreografico è da intendersi come quell'iscrizione della valenza idiomatica in grado di connotare fisicamente i presupposti estetici di un determinato coreografo. Queste produzioni sono un prodotto nazionale indiano che si ispira solo ed esclusivamente alla cultura locale (*svadeśi*).

---

<sup>409</sup> Cfr. Légeret, K., *Divenire danzatore contemporaneo del "Nāṭya": una creatività transculturale fondata sulla conoscenza dei gesti codificati del teatro detto "tradizionale"*, in Casari M. e De Concini, G. (a cura di), *Danzare il Nāṭya: permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano*, "Arti della Performance: orizzonti e culture", n. 5, University of Bologna Digital Library 2015, pp. 73-76.

## 2.6.2 Navadurgā

*Navadurgā* è un' *abhinaya* tradizionale, ovvero un brano di teatro-danza dedicato a Durgā, dea guerriera che personifica la potenza creativa femminile chiamata Śakti. Il titolo di questa *abhinaya* è *Navadurgā* (in sanscrito e in hindī) o *Nabadurgā* (in oṛiyā) e significa “le nove (manifestazioni di) Durgā”.

Si è scelto di riportare e analizzare questo brano per la sua storicità, questa è infatti la coreografia del guru dei guru, Pankaj Charan Das, a tematica *śākta*, più antica nel repertorio ufficializzato dal gruppo Jayantika. Composta alla fine degli anni '70 da questo straordinario guru proveniente dalla tradizione *māhāri*, la creazione coreografica rivela come nella devozione hindū non vi sia pretesa di esclusività. Nel panorama multiforme della religiosità indiana Dio è uno, senza nome né forma e trascende infinitamente i limiti concettuali della mente umana, ma può assumere molteplici nomi e “forme per rendersi accessibile a coloro che lo cercano.”<sup>410</sup> Pankaj Charan Das pur essendo cresciuto in un ambiente tradizionale di orientamento prettamente vaiṣṇava ha composto una coreografia interamente dedicata alla Madre Divina a dimostrazione che la devozione verso Dio non conosce confini e onora anche le altre divinità che in ultima analisi altro non rappresentano che aspetti dell'Assoluto privo di nomi e di forme. Quest'idea riflette una caratteristica fondamentale dell'approccio indiano al divino, che, secondo la definizione di Caracchi, potremmo definire “il primato del principio di complementarità su quello di non-contraddizione”.<sup>411</sup> Un principio che riconosce che il carattere illimitato della realtà non può essere colto nella sua interezza dalla mente umana limitata.

### **Il mito**

*Nabadurgā* si colloca tra le coreografie di *abhinaya*, in cui prevale la tematica mitologica e che per la maggioranza conservano una narrazione di tipo episodico.

Il mito più popolare su Durgā è quello della lotta cosmica tra le forze benevole degli dei (*deva*) e quelle demoniache degli anti-dei (*asura*), narrato nel celebre

---

<sup>410</sup> Caracchi, P. *art. cit.*, p. 11.

<sup>411</sup> *Ibidem*.

*Devīmahātmya*, testo fondamentale nel culto *śākta*. In tempi pacifici e prosperi, la dea si manifesta come Lakṣmī, emblema della prosperità, ma quando gli *asura* si scatenano nel tentativo di sovvertire l'ordine cosmico – il Dharma – Durgā viene invocata per salvare l'umanità e gli stessi *deva* dalla catastrofe. La dea Durgā si manifesta, bellissima e invincibile, con tre occhi e dieci braccia, ciascuna delle quali reca in mano un'arma mortale donatale direttamente dagli dei. Non v'è scampo per i nemici del Dharma, il malvagio demone bufalo Mahiṣa viene trafitto dal tridente di Durgā. Il mondo è salvo e l'ordine cosmico ricostituito.

Un altro mito che fa la sua comparsa in questa coreografia è quello dei demoni Śumbha e Niśumbha. Secondo il *Devīmahātmya* i due anti-dei si invaghiscono della bellezza della Dea e le chiedono di sposare uno dei due. La Dea risponde che solo chi la sconfiggerà in battaglia diverrà suo marito. Eserciti di demoni vengono inviati per catturarla, ma vengono completamente disintegrati dalla Dea. I due demoni sono costretti ad affrontarla direttamente, incorrendo nella morte.

Tra gli altri miti presenti marginalmente nella coreografia, v'è quello di Andhaka. Il mito di Andhaka è narrato in numerosi *Purāṇa*: il *Vamanapurāṇa*, il *Kurmapurāṇa*, il *Liṅgapurāṇa* e lo *Śivapurāṇa*. Nello *Śivapurāṇa* (2.5.42.16-26) si narra che un giorno Śiva e la moglie Pārvatī si trovavano sul monte Mandāra e Pārvatī, scherzosamente coprì gli occhi di Śiva con le mani. Ma quando gli occhi del dio vennero chiusi, un'immensa oscurità piombò sul mondo e dal contatto col terzo occhio di Śiva, scaturì un potente calore che fece sudare le mani di Pārvatī.<sup>412</sup> Dal sudore colato nacque un demone orribile nell'aspetto, cieco e deforme. Nonostante l'orrore suscitato da quella vista, si trattava pur sempre di un essere generato dalla potenza divina, perciò venne donato al demone Hiraṇyākṣa che tanto desiderava un erede e così Andhaka venne incoronato re dei *datya*. Attraverso una durissima asceti egli ottenne così tanto potere da conquistare l'intero universo piegando persino gli dei al suo volere. Tuttavia, ignaro della parentela, si invaghì della bellezza della dea Pārvatī e tentò di rapirla a più riprese. Inutile dire che Śiva lo sconfisse trafiggendogli il cuore con il suo tridente, ma Andhaka, pentito, elogiò grandemente Śiva prima di morire, che infine lo salvò e gli concedette di ricoprire il ruolo di capitano del suo esercito divino dei *gaṇa*. Anche

---

<sup>412</sup> *The Śiva-purāṇa*, vol II, Motilal Banarsidass, Delhi 1970, pp. 997-1002.

Pārvatī lo accolse infine come figlio.<sup>413</sup> Secondo un'altra versione del mito narrata nel *Liṅgapurāṇa* invece la dea ha un ruolo attivo. Il mito qui narrato presenta alcune varianti rispetto al mito precedente: non v'è nessun tentativo di rapire la madre e la Dea si infuria e interviene alla battaglia. La storia narra che il malvagio re Andhaka era diventato così potente che gli dei pregarono Śiva di salvarli. Durante la sanguinosa battaglia che imperversava tra l'esercito di Śiva e l'esercito demoniaco di Andhaka, il guerriero generato da Śiva, Vīrabhadra, non riusciva ad uccidere il demone perché ogni goccia di sangue del demone che cadeva a terra generava un altro demone. La dea, furiosa, generò Kālī che bevve ogni goccia di sangue del demone prima che toccasse il suolo impedendogli di rigenerarsi. Il demone venne sconfitto e si appellò al dio Śiva, il quale gli conferì una nuova vita.<sup>414</sup> Nel *Mārkaṇḍeyapurāṇa* la dea assume la forma di Ambikā e trafigge essa stessa il demone con le sue frecce.<sup>415</sup>



**Figura 33. Esibizione Oḍissī di gruppo in occasione di una celebrazione annuale scolastica di Bhubaneswar. La coreografia è *Nabadurgā*, danzata da cinque danzatrici e due danzatori, sotto la direzione artistica di Sanjukta Dutta Pradhan. La posa qui rappresentata è l'inchino alla grande madre Durgā.**

<sup>413</sup> Cfr. Donaldson, T.E., *Tantra and Śākta Art of Orissa*, vol. II, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 2002, pp. 721-722.

<sup>414</sup> Dillard Collins, C., *The Iconography and Ritual of Śiva at Elephanta*, State University of New York Press, New York 1988, p. 58.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

## Caratteri

I personaggi principali dell'opera incarnati dal soggetto performativo sono: il devoto/la devota, la dea Durgā nel suo aspetto benevolo, la Dea nel suo aspetto di Mahiṣāsūramardīnī e il demone Mahiṣa. Tra i caratteri secondari vi sono invece in ordine: gli anti-dei Śumbha e Niśumbha, il dio Ardhanārīśvara e il malvagio re Andhaka. Nonostante il brano sia dedicato alla figura divina di Durgā e alle sue imprese salvifiche, si può affermare che la categoria dei devoti sia la coprotagonista. Il brano è infatti colmo di movimenti di prostrazione e inchini alla dea e mira a suscitare commozione e devozione nello spettatore di fronte al *darśana*, l'esperienza della visione divina.

Nella parte finale di questa *abhinaya*, vengono rappresentati i nove aspetti di Durgā, attraverso lunghe pose statuarie di equilibrio.

Il brano termina con l'inchino a terra del devoto, a cui viene dato il *darśana* di Durgā.



**Figura 34. Mahādurgā, le cui dieci braccia brandiscono un'arma mortale.**

Il danzatore a terra rappresenta il demone sconfitto (in basso a sinistra). In centro, la danzatrice Sanjukta Dutta Pradhan, Rudrakshya Foundation di Bhubaneswar.

## Testo

L'inno del mistico poeta indiano Vyāsa,<sup>416</sup> il *Bhagavatī stotram*, che canta le lodi della Dea, celebrandone la grazia, la benevolenza e il potere salvifico.

Si allega la translitterazione in caratteri latini delle liriche sanscrite e si fornisce una traduzione poetica in italiano del testo originale, basata sulla spiegazione dei guru Lingaraj Pradhan e Sanjukta Dutta Pradhan durante l'insegnamento della coreografia.

Si riportano di seguito la prima, la seconda, la terza e la quinta lirica sanscrita del *Bhagavatī Stotram* cantate in *Nabadurgā*:

*Jaya bhagavati devī namo varade  
jaya pāpavināśini bahu phalade.  
Jaya śumbhaniśumbhakapāladhare  
praṇamāmi tu devi narārtihare.  
Jaya candradivākaranetradhare  
jaya pāvakabhūṣitavaktravare.  
Jaya bhairavadehanilīnapare  
jaya andhakadaityaviśoṣakare.  
Jaya mahiṣavimardini śulakare  
jaya lokasamastakapāpahare.  
Jaya devi pitāmahaviṣṇunate  
jaya bhāskaraśakraśiro: vanate.  
Jaya devi samastaśarīradhare  
jaya nākavidarśini dukkhahare.  
Jaya vyādhivināśini mokṣakare  
jaya vāñchitadāyini siddhivare.<sup>417</sup>*

La traduzione poetica in italiano delle liriche, a cura dell'autrice di questa tesi, è la seguente:

*Vittoria a Te, oh Gloriosa Dea! Il mio saluto si rivolge a Te che concedi grazie ai tuoi devoti!*

*Vittoria a Te Dea, distruttrice di tutti i mali che affliggono l'umanità e dispensatrice di doni!*

---

<sup>416</sup> A Vyāsa (lett. "redattore") vengono attribuite numerose raccolte vediche e puraniche. Il nome "vyāsa" indica la figura del *diaschevaste*, centrale nella tradizione indiana. Cfr. Pelissero, A., *op. cit.*, pp. 20 e 74-77.

<sup>417</sup> [http://greenmesg.org/mantras\\_slokas/devi\\_durga-bhagavati\\_stotram.php](http://greenmesg.org/mantras_slokas/devi_durga-bhagavati_stotram.php) (ultimo accesso 29/10/2017).

*Vittoria a Te Dea, che porti le teste dei malvagi demoni Śumba e Niśumbha.*  
*Mi inchino a Te Dea, che rimuovi gli ostacoli e la sofferenza dagli esseri umani...*  
*Vittoria a Te, oh Dea, i cui occhi sono il sole e la luna!*  
*Vittoria a te Dea, il tuo volto bellissimo è adorno del bagliore del fuoco.*  
*Vittoria a te Dea, il cui corpo è fuso in quello del dio Bhairava.*  
*Vittoria a te Dea, tu che hai sconfitto il malvagio re demoniaco, Andhaka.*  
*Vittoria a te Dea, che imbracci un tridente e hai annientato il terribile demone Mahiṣa.*  
*Vittoria a te Dea, che distruggi i mali di tutti i mondi.*  
*Vittoria a te Dea. A Te si inchinano Brahmā (Pitāmaha), Viṣṇu e il potente Bhaskara!*  
*Vittoria a te Dea, che racchiudi tutti i corpi.*  
*Vittoria a te Dea, che conferisci la visione del cielo spirituale, distruggendo la radice della sofferenza.*  
*Vittoria a te Dea, che rimuovi gli ostacoli al nostro progresso spirituale e doni la Liberazione*  
*Vittoria a te Dea, che accogli le nostre richieste guidandoci verso la più alta perfezione spirituale.*

Al *Bhagavatī Stotram* si affiancano due antiche liriche sanscrite del *Tantroktam Devi Śūktam* (“la preghiera tantrica alla Dea”), l’antico inno alla Dea contenuto all’interno del *Caṇḍī Pāṭh* (versi 25 e 12):

*Yā devi sarvabhūteṣu*  
*Mātr rūpeṇa saṁstītā*  
*Namastasyai namastasyai*  
*Namastasyai namo namah*  
*Yā devi sarvabhūteṣu*  
*Śakti rūpeṇa saṁstītā*  
*Namastasyai namastasyai*  
*Namastasyai namo namah*<sup>418</sup>

La traduzione in italiano di questi due śloka è la seguente:

*Rendiamo omaggio alla Dea la cui presenza è in tutte le cose*  
*Colei che è in forma di Madre*  
*A Lei ci inchiniamo, a Lei ci inchiniamo*  
*A Lei continuiamo a prostrarci.*

---

<sup>418</sup> *Caṇḍī Pāṭh*, cit., pp. 351 e 355.

*Rendiamo omaggio alla Dea la cui presenza è in tutte le cose  
Coei che risiede sotto forma di energia  
A Lei ci inchiniamo, a Lei ci inchiniamo  
A Lei continuiamo a prostrarci.*

Nella parte finale della coreografia, vengono rappresentati i nove (*nava*) aspetti della dea Durgā, alcuni benevoli e materni, altri temibili, come quella della distruttrice di demoni:

1. *Vana Durgā*, aspetto materno della Dea che esaudisce i desideri dei devoti;
2. *Mahā Durgā*, aspetto benevolo della Dea che si rivela in tutta la sua magnificenza statuaria;
3. *Girī Durgā*, aspetto meditativo della Dea, raccolta in profonda ascesi tra le vette delle montagne;
4. *Jayā Durgā*, aspetto vittorioso della Dea che trionfa su ogni battaglia;
5. *Śūli Durgā*, aspetto guerriero della Dea che brandisce il tridente;
6. *Durgā Mahishāsuraṃardinī*, aspetto guerriero della Dea, distruttrice del demone Mahiṣa;
7. *Śakti Durgā*, aspetto guerriero della Dea, che con l'apertura del suo terzo occhio incenerisce con furia i nemici;
8. *Ghora Durgā*, aspetto terrifico della Dea, la cui furia genera un'immensa energia che si sprigiona dal suo corpo come fuoco e distrugge tutti i malvagi;
9. *Caṇḍa Durgā*, aspetto terrifico della Dea che indica la ferocia di cui è dotata in battaglia e viene rappresentato raffigurando il tridente splendente della Dea.

### **Scheda tecnica**

Questa coreografia viene considerata un'*abhinaya*, sebbene comunemente con il termine *abhinaya* ci si riferisca ai componimenti su Rādhā e Kṛṣṇa.

La coreografia è stata originariamente ideata per la *performance* da solista, ma nel corso degli anni sono state sviluppate decine di varianti coreografiche di *Navadurgā* sia per il duo che per il gruppo.

La peculiarità di questo brano è la compresenza al suo interno di elementi *lāsya* e *tāṇḍava*: quando la dea viene rappresentata nel suo aspetto materno e in tutta la sua bellezza emerge l'aspetto *lāsya*, mentre la scene di guerra e di lotta – la decapitazione dei demoni Śumbha e Niśumbha, la lotta tra Durgā e Mahiṣāsura, l'annientamento del re Andhaka – rappresentano l'aspetto *tāṇḍava* della danza.

Il *rasa* prevalente è il *bhakti rasa*, che impregna di devozione tutta l'opera.

La musica è stata composta dall'eminente musicista Balakrushna Das. La direzione musicale è di Śrī Harihar Panda. Il *tāla* adoperato è il *Jyoti tāla*; il *rāga* adoperato è il *rāga Bhairavī*. Gli strumenti adoperati per la musica sono: il *mardala*, il *sitār*, il violino indiano, l'*harmonium* e i *mañjīra* (cimbali). La durata del brano è 12 minuti. Nel primo minuto e mezzo di musica la danzatrice attende dietro le quinte del palcoscenico, con le mani giunte in *añjali-mudrā*, e lascia sorgere dentro di lei la devozione alla Dea alla quale renderà omaggio attraverso la sua danza. L'introduzione musicale è fondamentale anche per lo spettatore, che entra in contatto con il *rāsa* devozionale dell'opera attraverso l'immersione uditiva nella musica.

L'intera coreografia è danzata su un ritmo lento in 14 battiti, il *Jāti tāla*. Presenta al suo interno una vivace accelerazione nel momento centrale della lotta tra Durgā e il demone Mahiṣa che corrisponde al settimo minuto della coreografia.

Si noti infine che questa *abhinaya* dedicata alla Dea è cantata dalla voce profonda maschile di Harihar Panda e anche nei rifacimenti recenti di questa composizione musicale continua a dominare il canto della voce maschile rispetto a quella femminile.

### **Analisi coreografica e iconografica**

Le liriche sono corredate dalle fotografie della *performance* dell'autrice di questa trattazione, in occasione dell'Odissi International Festival 2016 di Bhubaneswar. Questo festival annuale è organizzato dall'organizzazione Samskrti, di cui il giornalista e critico di danza Shyamhari Chakra è uno dei membri fondatori. Il Festival nasce nel 2010 e si tiene ogni dicembre in uno degli auditorium di Bhubaneswar; non possiede alcun finanziamento del governo pertanto si avvale di sponsor privati: le istituzioni di danza di Bhubaneswar e di tutta l'India. L'obiettivo del Festival è quello dei riunire la

grande famiglia dell'Oḍissī sparsa nel mondo nel luogo di origine di questa danza, l'Orissa, generando nei cuori dei danzatori e delle danzatrici un senso comunitario che trascenda la nazionalità e la lingua. L'Oḍissi International Festival del 2016 è stato dedicato in particolare alla memoria di guru Ramani Ranjan Jena (1941-2016), insegnante del Kala Vikash Kendra di Cuttuck e del Kalakshetra di Chennai. Ha inoltre partecipato attivamente al *revival* dell'Oḍissī.<sup>419</sup>

Il Festival si è tenuto dal 20 al 24 dicembre 2016 dalle 10.00 alle 22.00, presso il teatro Bhanja Kala Mandap di Bhubaneswar. La struttura organizzativa di questa festival è attiva dal mattino alle 18.00. Le esibizioni diurne sono riservate alle danzatrici più piccole (categoria *junior*). Dopo una pausa, subentra una presentatrice diversa da quella precedente che apre lo spettacolo serale, presentando la danzatrice, il guru e la coreografia in oṛiyā e in inglese. Lo spettacolo serale è inaugurato con una *performance* di altissimo livello di un danzatore o di una danzatrice Oḍissī famosa, in particolare i nomi che ad oggi richiamano maggiore pubblico sono quelli di danzatrici leggendarie come Sujata Mohapatra, Aruna Mohanty, Kumkum Mohanty, Minati Misra e degli straordinari giovani talenti di Rahul Acharya, Lingaraj Pradhan, Rajeshree Praharaj e Leela Mohanty.

Nel 2016 le istituzioni che hanno partecipato al festival sono: Srjan, Orissa Dance Academy e Rudrakshya Foundation di Bhubaneswar; Nrityantar di Bangalore; Dancing Deer di Mumbai; Kalpana Dance Theatre di Kuala Lumpur; IGurukul Foundation e Indradanush dagli USA.

Il Festival offre la possibilità anche alle danzatrici internazionali di esibirsi su un prestigioso palco della capitale, un'iniziativa che ha estremamente successo sia a livello nazionale sia internazionale. Il pubblico riempie l'auditorium per le cinque serate del Festival.

Le fotografie riportate sono state scelte su criteri estetici, per poter confrontare maggiori posture con perizia nella tecnica e nella semiotica del gesto. La didascalica di ciascuna posa segue i criteri di classificazione interpretazione dell'iconografia delle opere d'arte indiane. Si ritiene che questo approccio sia il migliore nella descrizione dei componenti Oḍissī tradizionali che ambiscono ad una qualità scultorea, plastica e statuaria, tipica di questa danza. I caratteri descritti si ispirano alle iconografie

---

<sup>419</sup> [www.narthaki.com/info/prv16/prv1098.html](http://www.narthaki.com/info/prv16/prv1098.html) (ultimo accesso 23/10/2017).

tradizionali dei templi e delle *mūrti* delle divinità, allo stesso modo la danzatrice si impegna a dare vita davanti agli occhi dello spettatore alle icone familiari delle divinità.

Di seguito si procede con la descrizione didascalica attraverso la quale si forniscono innanzitutto le caratteristiche tecniche di ciascuna parte del corpo coinvolta nella postura immortalata, con relativa nomenclatura Oḍissī in lingua sanscrita. La descrizione della tecnica coreica segue fedelmente l'ordine adoperato nel sistema di apprendimento tradizionale della coreografia in Orissa: la prima parte insegnata sono le posizioni e i movimenti dei piedi (*pādabhedā*), a cui seguono il busto, le *mudrā*, il collo, la testa e gli occhi. L'ultima parte da integrare è il sentimento (*bhāva*) che emerge solo quando la tecnica è sufficientemente avanzata e la memoria del brano consolidata. Finché l'energia fisica e mentale è concentrata sui passi che si succedono non è possibile dedicarsi a sviluppare il sentimento poetico. Si procede con la spiegazione del carattere rappresentato e con il sentimento relativo che la danzatrice raffigura, sulla base delle spiegazioni fornite dai guru Lingaraj Pradhan e Sanjukta Dutta Pradhan durante un lungo percorso annuale di apprendimento della tecnica coreografica, del ritmo e dell'espressività. Infine si riporta la lirica rappresentata in quel segmento di cui la posa immortalata fotograficamente rappresenta il culmine.

Durante la danza, la danzatrice estende i suoi arti principali e sussidiati in diverse direzioni, coprendo uno spazio di 360°. Lo spazio performativo adoperato dalla danzatrice demarca il palcoscenico in dieci direzioni:<sup>420</sup> il fronte della danzatrice corrisponde al pubblico (n. 5), in senso antiorario v'è il lato sinistro (n. 6), la parte posteriore (n. 7) e il lato destro (n. 8); il fondo del palco è il numero 9, mentre il bordo è il numero 10. Anche i quattro angoli del palco sono numerati in senso antiorario: il primo angolo è a metà tra il fronte (n. 5) e il lato destro (n. 8), il secondo angolo divide

---

<sup>420</sup> Le dieci direzioni (*pāla*) includono i quattro punti cardinali a partire dall'est e aggiungono quattro punti intermedi protetti dalle divinità guardiane (*lokapāla*), a cui si associano otto coppie di elefanti (*gaja*) di entrambi i sessi; ai guardiani si affiancano inoltre degli altri aiutanti chiamati *dīkpāla*. Ad ogni direzione è associata un'arma, un colore, una casta, un numero, una qualità e così via. Le otto direzioni principali sono: est, sud-est, sud, sud-ovest, ovest, nord-ovest, nord e nord-est. A queste si aggiungono due ulteriori direzioni: lo *zenith* e il *nadir*. Cfr. Walker, B., *Hindu World. An Encyclopedic Survey of Hinduism*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, New Delhi 1983, pp. 282-283 e Salentore, R.N., *Encyclopaedia of Indian Culture*, volume 1, Sterling Publishers Private Limited, New Delhi 1985 (1981), pp. 384-385.

a metà il fronte (n. 5) e il lato sinistro (n. 6), il terzo angolo divide il lato sinistro (n. 6) e il retro (n. 7) e il quarto angolo divide a metà il retro (n. 7) e il lato destro (n. 8).<sup>421</sup>

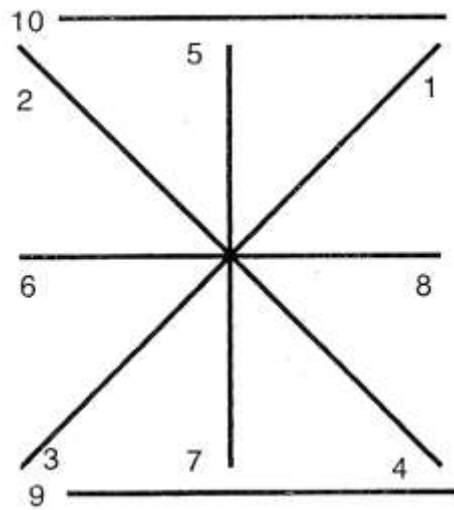


Figura 35. Lo spazio performativo

Procediamo ora con l'analisi delle pose iconografiche della danza.

---

<sup>421</sup> Mohanty, K. (a cura di), *Odissi Dance Path Finder* (volume II), Odissi Research Centre, Bhubaneswar 1995, p. i.



Figura 36. Inchino devoto alla Dea

La danzatrice si inchina, utilizzando la diagonale alta destra (n. 1) dello spazio scenico. Nella postura del *tribhaṅga* con il piede destro in *kuñcita-pāda* (avampiede a terra e flessione dell'arco plantare di profilo in riferimento allo spettatore), il busto si inchina trasversalmente, il capo è reclinato e gli occhi chiusi. Le mani in *mayūra-mudrā* presentano una flessione dei polsi; le braccia e le mani vengono mostrate di profilo, entrambe flesse, con il braccio destro sollevato rispetto al sinistro. La danzatrice incarna la categoria del devoto e si inchina alla magnificenza della dea Durgā.

Il verso rappresentato è: *Vittoria a Te, oh gloriosa Dea! Il mio saluto si rivolge a Te che concedi grazie ai tuoi devoti!*



Figura 37. La Dea solleva la testa mozzata del demone.

Il corpo della danzatrice è frontale al pubblico, in posa di equilibrio sulla gamba destra; la gamba sinistra è flessa, col ginocchio puntato in alto e aperto lateralmente in *uttolita-pāda*. Il braccio destro è piegato lateralmente con il polso flessa in *alapadma-mudrā*, gesto estetico che chiama l'attenzione

dello spettatore all'acconciatura e agli ornamenti del personaggio incarnato. Anche la mano sinistra, protesa verso l'alto, compie la stessa *mudrā*, tuttavia indica qui l'atto di sollevare la testa mozzata del demone sconfitto. Il volto è ruotato di tre quarti verso sinistra (diagonale n. 2), gli occhi concentrati sulla mano sinistra. Non v'è traccia di sorriso sul volto. In questo segmento della coreografia si richiama il mito dei due re degli *asura*: i fratelli Śumbha e Niśumbha, invaghiti della bellezza della Dea e da lei stessa sconfitti.

Il verso rappresentato è: *Vittoria a Te, oh Dea, che porti le teste dei malvagi demoni Śumba e Niśumbha.*



Figura 38. Inchino alla Dea.

La danzatrice discende a terra rivolta verso il pubblico (n. 5), con il ginocchio destro piegato e la gamba sinistra allungata indietro. Le mani giunte in *añjali-mudrā* potesse verso il cielo in segno di preghiera. La schiena arcata e il viso rivolto al cielo in una supplica alla Dea ad occhi chiusi.

La lirica rappresentata è: *Mi inchino a Te, oh Dea, tu che rimuovi la sofferenza dagli esseri umani.*



Figura 39. Inchino a terra di fronte al *darśana* di Durgā.

La danzatrice ruota il corpo in corrispondenza della diagonale alta a destra del palco (n. 1). Mantiene tutto il piede destro aderente a terra mentre il tallone sinistro sale e il peso corporeo si sposta in centro in equilibrio; poggia a terra il ginocchio sinistro aperto piegato e pone il perineo in corrispondenza del tallone sinistro. Durante tutto il movimento lento e profondo della discesa mantiene le mani giunte in *añjali-mudrā* e il volto ruotato di tre quarti verso destra con un'espressione dipinta di meraviglia e commozione che le fa brillare gli occhi e fa sorgere un sorriso commosso. La danzatrice incarna la categoria dei devoti della Dea. A questo punto non vi sono indicazioni da parte del guru su come porre il volto, spetta alla danzatrice lasciar sgorgare la devozione dal suo cuore. In questa immagine il viso si reclina leggermente e gli occhi si chiudono inebriati dalla visione divina della Dea. Il verso rappresentato è: *Mi inchino a Te!*



Figura 40. La Dea si manifesta ai suoi devoti.

Questa posa di equilibrio è la posa immediatamente successiva a quella analizzata sopra. La danzatrice ruota sulla diagonale opposta. È in equilibrio sulla gamba sinistra leggermente flessa; il ginocchio destro è piegato, a contatto con l'area poplitea della gamba sinistra; la parte inferiore della gamba destra si apre lateralmente verso sinistra, di profilo. Questa posizione dei piedi è chiamata *mīnapuccha-pāda*. Il busto è traslato a destra (*dakṣya-cala*). Il braccio destro è flesso e la mano compie *abhaya-mudrā*, il gesto del non-timore che incoraggia il devoto a rivolgersi alla Dea senza paura; il braccio sinistro è distanziato dal corpo e disteso verso il basso, con una leggera flessione a livello del gomito, questa posizione del braccio è chiamata *ḍola-hastā*. Il volto ruota nella direzione speculare a prima, verso a sinistra, la bocca è sorridente e lo sguardo rivolto verso il basso. La danzatrice incarna qui la Dea che si manifesta per accogliere le preghiere dei devoti rappresentati nella scena precedente. Questo momento è connaturato dall'assenza della voce del cantante, la posa acquista un grande effetto drammatico, accompagnata solo dalle note profonde della musica.



Figura 41. Gli occhi di Durgā sono il sole e la luna.

Il corpo della danzatrice è frontale rispetto al pubblico (direzione n. 5). Il peso posto sulla gamba sinistra leggermente flessa, mentre la gamba destra è piegata dietro con il piede poggiato di profilo sull'avampiede, con il tallone sollevato. Questa posizione dei piedi si chiama *prṣṭadhānu-pāda*. Il busto, il collo e gli occhi si spostano alternativamente prima verso destra, mentre il braccio destro articola il movimento della luna, poi verso sinistra, quando il braccio sinistro articola il movimento del sole. Entrambe le braccia sono aperte lateralmente e si piegano avvicinando le mani al volto. La mano destra è in *candrakalā-mudrā* (gesto del “sedicesimo lunare”), la *mudrā* che rappresenta la luna, mentre la mano sinistra è in *alapadma-mudrā*, gesto dalle molteplici valenze, che qui rappresenta il sole. Curiosamente, nonostante nella tradizione hindū sia il lato destro del corpo quello connesso al sole e il lato sinistro alla luna, qui i gesti vengono invertiti. Tuttavia nessuno degli intervistati ha saputo dare una spiegazione a questo fenomeno. Il volto è sorridente ed esprime la bellezza sovranaturale della dea.

Il verso rappresentato è: *Vittoria a Te, oh Dea, i cui occhi sono il sole e la luna!*



Figura 42. Ardhanariśvara

Posa della dea nell'abbraccio stilizzato al dio Śiva: la gamba destra è flessa in avanti in una torsione dinamica a spirale, mentre la gamba sinistra si allunga indietro con l'appoggio sull'avampiede; il braccio destro è in *ḍola-hastā* e il sinistro sollevato in alto – con la mano che dispiega le dita a ventaglio – in *alapadma-mudrā*. Il volto è sollevato di profilo. La danzatrice rappresenta Ardhanariśvara, la forma divina in cui Śiva e Śakti sono uniti in un unico corpo: la metà destra ha le sembianze maschili del dio Śiva, la metà sinistra ha le sembianze femminili di Durgā. Dietro alla presenza fisica femminile della danzatrice-Dea, il palco si riempie della presenza energetica maschile del dio Śiva fuso nell'abbraccio della Dea. Si noti inoltre il cambio di luci che dal bianco passano al rosso per dare maggiore impatto enfatico alla scena.

Il verso qui danzato è: *Vittoria a Te, oh Dea, il cui corpo è fuso in quello di Bhairava.*



Figura 43. Distruzione del malvagio re Aṇḍaka.

Il corpo della danzatrice è frontale al pubblico. Le gambe sono in *pr̥ṣṭadhānu-pāda*, con la gamba destra davanti in *tribhaṅga* e la gamba sinistra flessa dietro con il piede appoggiato di profilo sull'avampiede. Il busto è flesso a sinistra. La mano destra è in *patāka-mudrā* e simboleggia l'uccisione del malvagio demone, mentre il braccio sinistro è in *dola-hastā*. Il volto ruota di tre quarti verso destra (diagonale n. 1) assorto nella contemplazione. Da una scena predente a carattere vigoroso (*tāṇḍava*) si passa a una posa estatica a carattere dolce (*lāsya*). Un'espressione estasiata si dipinge sul volto della danzatrice che da dea guerriera diviene la devota che ha appena assistito all'impresa divina. La luce rossa si riflette sulla pelle fisica e scenica della danzatrice, il costume e gli ornamenti argentei risplendono di bagliori rosso sangue sotto i riflettori, che paiono ricordare allo spettatore di non dubitare mai della potenza della Dea.

Il verso qui rappresentato è: *Vittoria a Te Dea, che hai annientato il malvagio re demoniaco, Andhaka!*



Figura 44. Mahiṣāsura

La danzatrice rappresenta il demone bufalo Mahiṣa al centro del palco. La posa si ottiene con un salto che fa ripiegare internamente la gamba destra, la quale atterra appoggiando il piede destro al suolo aprendolo lateralmente. Il ginocchio è aperto lateralmente ed è flesso perpendicolarmente alla caviglia. Il peso del corpo è distribuito su entrambe le gambe. Questa posizione, che presenta numerose somiglianze con la posizione *vīrabhadrāsana* dello Yoga (“posizione del guerriero”), è chiamata nella danza *pratyālīḍa pāda*, una posizione guerriera usata spesso per indicare il combattimento. Il busto è flesso verso destra (*dakśyacala*) e le braccia si estendono lungo la stessa diagonale della gamba sinistra (linea 8). Il braccio destro si estende verso l’alto, mantenendo la flessione del gomito, con la mano destra in *ardhacandra-mudrā*, gesto che in questo caso rappresenta la spada; il braccio sinistro è flesso lateralmente verso il basso, la mano sinistra è chiusa a pugno in *muṣṭi-mudrā* e rappresenta lo scudo. Il volto del demone è ruotato di tre quarti verso la dea Durgā alla sua destra (diagonale n. 1), che lo sfida nella battaglia finale. Il carattere *tāṇḍava* di questa parte della coreografia si rivela anche nell’espressione del viso, tesa, con gli occhi spalancati che fuoriescono dalle orbite e la bocca serrata. L’ira che fomenta nel demone si riflette nel vigore della posa: le gambe divaricate nella postura, le braccia che brandiscono le armi mostrano nella tensione delle fasce muscolari la forza combattiva. Il respiro gonfia il petto del demone che attaccherà nella sequenza di danza successiva.



Figura 45. Durgā trafigge il demone con il tridente.

Posizione d’equilibrio in cui la dea è raffigurata nell’atto di infilzare con il tridente il petto del demone sconfitto ai suoi piedi. L’equilibrio è sulla gamba sinistra flessa, la gamba destra è piegata con il ginocchio chiuso puntato avanti. Il busto è dritto e le braccia brandiscono il tridente mortale della dea. Il braccio destro piegato è in alto sopra la testa, con il gomito aperto e la mano chiusa a pugno (*muṣṭi-mudrā*); il braccio sinistro è piegato verso il basso con il gomito aperto e la mano compie il gesto del tridente (*triśūla-mudrā*: il pollice blocca il mignolo flesso e insieme disegnano un cerchio, mentre le altre dita stese raffigurano le tre punte dell’arma). Il viso è rivolto verso il basso, ai piedi della dea, dove giace il demone sconfitto; un’espressione spaventosa si dipinge sul volto, gli occhi si spalancano e fuoriescono dalle orbite, le palpebre tremano dall’ira e la bocca si tende, rivelando la furia della dea che fa scaturire la violenza dell’uccisione. Questa parte della danza rientra nella categoria *tāṇḍava*.

Il verso rappresentato è: *Vittoria a te, Oh Dea, che imbracci un tridente e hai ucciso il terribile demone Mahiṣa!*



Figura 46. Durgā Mahiṣāsuramardinī

Posa della dea Durgā nella sua forma di distruttrice del demone Mahiṣa. La danzatrice ruota verso la diagonale alta a sinistra (n.2). la gamba destra è posta avanti mentre la gamba sinistra si estende dietro con il piede poggiato a terra sull'avampiede di profilo. Il busto è spostato verso sinistra (*vamacala*). Le mani imbracciano il tridente mortale della dea: il braccio destro sollevato con la mano in *muṣṭi-mudrā* e il braccio sinistro con il gomito flesso lateralmente e il polso flesso internamente con la mano in *triśūla-mudrā*. Il volto è ruotato verso la diagonale alta sinistra e lo sguardo rivolto verso l'avversario. L'espressione del viso drammatica con gli occhi spalancati che fuoriescono dalle orbite e la bocca serrata. In questa parte della coreografia di carattere esplicitamente *tāṇḍava*, la musica è priva di canto, il ritmo incalzante del violino e del *mardala* animano la scena drammatica dell'uccisione finale del demone.



Figura 47. Durgā in forma di Potenza divina.

La danzatrice si sposta nel quadrante in alto a sinistra rispetto al pubblico. Solleva la gamba destra piegata in alto e dopo qualche secondo di equilibrio scende poggiando il piede destro al suolo, poi solleva il tallone destro e fa scendere il ginocchio a terra, aprendolo lateralmente. La gamba sinistra rimane distesa lateralmente per tutta la discesa, fino a terra. Il busto si flette verso sinistra e il volto ruota di tre quarti nella stessa direzione. Le braccia che erano stese in alto, sorreggendo il tridente della dea sopra la testa, disegnano un cerchio antiorario rispetto alla danzatrice e poi si separano: il braccio destro sale flesso oltre la testa, il polso si flette verso l'alto e la mano destra è in *muṣṭi-mudrā*; il braccio sinistro flesso scende, il polso si flette, la mano è in *muṣṭi-mudrā* in corrispondenza del fianco destro. L'espressione del viso è seria e concentrata, gli occhi si spalancano e il respiro aumenta, tutto il corpo viene pervaso dalla *śakti*. Trattandosi di una posa di lunga tenuta, della durata di circa 5-6 secondi, la danzatrice deve sostenere con tutta la sua presenza scenica la postura, trasmettendo allo spettatore la forza e la potenza della dea, in caso contrario risulta una posa statica e priva d'emozione.

Il verso rappresentato è: *Rendiamo omaggio alla Dea la cui presenza è in tutte le cose, Colei che risiede sotto forma di Energia.*



Figura 48. *Mokṣa*

La danzatrice è in equilibrio sulla gamba sinistra leggermente flessa. La gamba destra è piegata all'indietro e il piede allineato alla gamba rimane nascosto. Il busto e la testa sono centrali. I gomiti ruotati lateralmente. Le mani precedentemente in *puṣpañjalī-mudrā* (il gesto d'offerta dei fiori), si muovono dal livello del petto: la mano sinistra ruota di profilo sulla linea parallela al suolo in *patāka-mudrā*, mentre la mano destra in *sūcī-mudrā* passa dietro alla mano sinistra per salire lentamente sopra la testa. Il tempo di salita della mano destra è coordinato a quello della salita della gamba destra. Nonostante la testa rimanga ferma, lo sguardo partecipa del movimento, seguendo la salita della mano destra fino in cima. Questo movimento della mano rappresenta l'ascesi dell'anima individuale verso il ricongiungimento con l'anima universale, attingendo alla liberazione ultima dal *saṃsāra*: *mokṣa*. Questo equilibrio ha un tempo di tenuta di circa 8 secondi, nei quali dopo che il movimento della gamba e del braccio è giunto alla posa prescritta, anche gli occhi della danzatrice si chiudono lentamente ed ella si immerge nella meditazione.

Il verso rappresentato è: *Vittoria a te, oh Dea, che soddisfi i nostri desideri guidandoci verso la più alta perfezione spirituale.*

### Capitolo 3

## TRASGRESSIONE E ORDINE INVERSO

L'ultima parte della tesi è stata intitolata emblematicamente "Trasgressione e ordine inverso". Con il termine "trasgressione" si intende l'atto "dell'andare oltre i limiti consentiti", la "violazione di una norma, di un ordine, di una legge" e per estensione la "deviazione dal comportamento condiviso dalla maggioranza, in una società o in un gruppo sociale."<sup>422</sup> In questa parte infatti, si procederà con una messa in discussione e con la problematizzazione di alcuni saperi tradizionali sulla base dell'esperienza etnografica e somatica dell'autrice di questa trattazione. Domandare chiarimenti, mettere in dubbio e discutere gli insegnamenti sono pratiche estranee all'apprendimento tradizionale del sapere secondo il sistema *guruśiṣyaparamparā*, in cui l'allievo devoto accoglie l'insegnamento del guru senza domande perché il guru conosce esattamente ciò di cui l'allievo ha bisogno per la sua crescita ed elargisce il suo prezioso insegnamento con grande parsimonia.<sup>423</sup> Mettere in discussione o peggio criticare l'insegnamento del guru è un atto grave, considerato trasgressivo e sbagliato tradizionalmente. L'inversione dall'atteggiamento di fiducia incondizionata del discepolo, all'atteggiamento critico ed epistemologico fa incorrere in una punizione, che può significare la negazione dell'insegnamento da parte del guru.

Gli aspetti presi in considerazione sono la contemporaneità della danza Oḍiṣī in Orissa, nel suo incontro con la società occidentale e l'avvento di una nuova mentalità laica e secolarizzata, che influenza anche l'estetica della danza.

---

<sup>422</sup> <http://www.treccani.it/enciclopedia/trasgressione/> (ultimo accesso 23/10/2017).

<sup>423</sup> Sul principio di accettazione incondizionata e devota dell'insegnamento del guru, si riportano le riflessioni di Julia Varley su Sanjukta Panigrahi, conosciuta all'ISTA di Holstebro: "the work at ISTA had given her a greater awareness of the principles concealed behind the blindly accepted rules of her traditions. During her apprenticeship she had revered the rules and the forms that were passed down from one generation to another through the teachings of the gurus, without ever questioning them. Now she was able to identify the principles contained in the form and she felt she was more proficient in protecting the essence and the idiosyncrasies of the Odissi dance." Varley, J., *Sanjukta Panigrahi Danced for the Gods in Aṅgarāg – All the Visual Matters. A Journal of Performing and Visual Arts*, n. 3, Spring 2007, Bhubaneswar, p. 45.

Nella prima parte di questa sezione si prende in analisi il complesso tema di genere sull'esperienza dell'identità e della corporeità nella danza Oḍissī nell'Orissa contemporanea (3.2). Si affronta il tema generale della proprietà culturale e il suo rapporto con le idee di identità e patrimonio culturale sotto diverse prospettive disciplinari: antropologica, etnografica e linguistica (3.4).

Questo capitolo riassume inoltre i risultati della personale indagine condotta sul campo per analizzare i metodi usati da coloro che attualmente insegnano danza Oḍissī (3.3), allo scopo di comprendere come questi insegnanti hanno e stanno trasformando e istituzionalizzando i metodi tradizionali di trasmissione della danza in risposta alle opportunità emergenti della contemporaneità multi-culturale e multimediale (3.3.5 e 3.4). Gli aspetti presi in considerazione sono la contemporaneità della danza Oḍissī in Orissa, nel suo incontro con la società occidentale e l'avvento di una nuova mentalità laica e secolarizzata. Tenendo presente l'aspirazione al sacro del mondo indiano il danzatore o la danzatrice intendono trasmettere non soltanto un'emozione estetica ma anche far intravedere una realtà superiore, espressione del rapporto tra l'essere umano e il divino. Tuttavia, mentre nella danza tradizionale la religione rappresentava un tratto centrale, in queste forme odierne essa rimane una questione aperta (3.4).<sup>424</sup> L'analisi critica della contemporaneità mette in evidenza la progressiva secolarizzazione dei rapporti tra guru e allieva/o e tra danza e pubblico, riassunta nei paragrafi 3.3.1, 3.3.2 e 3.3.3. Nella contemporaneità si assiste a una rivisitazione dei trattati locali, a una riscrittura delle musiche tradizionali Oḍissī, al ricorso alla mitologia tradizionale all'interno della coreografia assieme alla composizione di coreografie Oḍissī a tematica laica. I miti della tradizione sono oggetto di una riscrittura contemporanea, spesso vengono inglobati all'interno di spettacoli complessi e strutturati come ponte di collegamento tra il passato e il presente. La poetica della danza Oḍissī è direttamente mutuata da alcuni trattati antichi scritti tra il XV e il XVIII secolo, sistematizzati e sintetizzati nei manuali coreutici moderni (3.3.2), alcuni dei quali disponibili esclusivamente in lingua oriya e mai tradotti in inglese. Alcune pagine di questi testi moderni sono state riportate in appendice con relativa traduzione in italiano e galleria fotografica annessa. Si riportano inoltre alcune informazioni sulle riviste di arti performative diffuse in Orissa e in India (3.3.2). Infine si tratterà del caso che ha

---

<sup>424</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, p. 25.

sconvolto l'Orissa nei mesi di marzo e aprile 2017, come spunto di riflessione per un'analisi antropologica, sociologica ed estetica della contemporaneità coreica in Orissa (3.4.1 e 3.4.2).

### 3.1 *Pralaya*

*Pralaya* o *laya* è l'ultimo componente della triade cosmogonica indiana. È un termine maschile che indica la dissoluzione, la distruzione, il riassorbimento.<sup>425</sup> È lo stato in cui ogni attività cessa, infatti il *pralaya* corrisponde alla dissoluzione cosmica e al riassorbimento dei mondi che si verifica alla fine di ogni evo cosmico (*kalpa*).<sup>426</sup> Al termine di un'intera vita del dio Brahmā si verifica inoltre il *mahāpralaya*, la “grande dissoluzione cosmica”, alla quale presiede la dea Mahākālī. Tutto l'universo e tutto ciò che lo costituisce scompare riassorbendosi nell'Assoluto.

Secondo il *Sāṃkhya-darśana*, la manifestazione dell'universo avviene dalla scomposizione dell'equilibrio delle tre qualità costituenti (*guṇa*) della natura (*prakṛti*) che dà origine alla manifestazione cosmica e solo nel momento del *mahāpralaya* questo equilibrio torna a ricomporsi.<sup>427</sup>

*Ciò che viene chiamato pralayā, fine del mondo, può essere di tre specie: provocata, naimittikā; naturale, prākṛitā; e immediata, atyantika.*

*Naimittikā, la distruzione provocata [concernenti tutti gli esseri sulla terra] ha luogo alla fine di ogni kalpa, ed è detta accidentale o provocata, naimittikā.*

*Prākṛitā, la distruzione naturale concerne l'universo intero.*

*Si realizza quando cessa il sogno divino nel quale è contenuto il mondo, e con esso anche la materia, lo spazio e il tempo svaniscono. Ha allora luogo la Fine dei tempi, parardhā.*

(*ViṣṇuPurāṇā*, 1, 3)<sup>428</sup>

<sup>425</sup> <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/> (ultimo accesso 23/10/2017).

<sup>426</sup> Un *kalpa* è un giorno della vita del dio Brahmā, un periodo cosmico equivalente a oltre quattro miliardi di anni umani.

<sup>427</sup> Cfr. Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., p. 258.

<sup>428</sup> Daniélou, A., *op. cit.*, p. 44.

La dissoluzione coincide però con il concetto di liberazione dall'illusione della molteplicità e il ritorno ad uno stato di unità ed è quindi percepita come positiva:

La terza distruzione detta immediata (*atyantika*) si riferisce alla liberazione dell'individuo che comporta la fine del mondo in quanto apparenza. La distruzione immediata concerne quindi l'individuo, la distruzione provocata l'insieme delle specie viventi sulla terra, la distruzione naturale l'universo intero.<sup>429</sup>

La dissoluzione è l'esito ultimo della parabola discendente della nostra umanità e del suo allontanamento dai principi spirituali.

In un'altra accezione, *pralaya* indica "creazione in ordine inverso" e viene interscambiato con i termini *samhāra* ("annientamento") e *pratisañcara* ("riassorbimento").<sup>430</sup> L'accezione di "creazione in ordine inverso" è quella che più riguarda il punto di vista proposto da questa sezione finale della ricerca (3.4.1 e 3.4.2).

## 3.2 Corporeità e identità

L'identità culturale dell'artista si sviluppa in un mondo in cui la globalizzazione sta velocemente incrementando i processi di scambio, connessione e interdipendenza. "Cultura e identità sono, innanzitutto, costrutti teoretici e retorici impiegati sia dagli studiosi che dagli attori sociali per creare discontinuità all'interno di un *continuum* di differenze".<sup>431</sup> La scelta di un'identità ha effetti visibili e la sua definizione va difesa al pari del territorio geografico e politico che occupa.

L'identità visibile, mediata dalla materialità del corpo, è un processo di costruzione e negoziazione, che si materializza in pratiche o racconti, trasmettendosi alle future generazioni sotto forma di narrazione identitaria. La dimensione morale-temporale risulta costitutiva nel processo di formazione dell'identità. Come si è visto nella prima parte della ricerca, se da un lato l'Indipendenza dell'India spinse il nuovo governo a rivalutare e valorizzare il proprio patrimonio artistico, architettonico e

---

<sup>429</sup> *Ibidem.*

<sup>430</sup> Cfr. Bäumen, B., *op. cit.*, p. 319.

<sup>431</sup> Bertuletti, S., *art. cit.*, p. 114.

letterario, dall'altro lato considerò ogni legame con la tradizione delle *devadāsī* un fardello di cui disfarsi. Si tratta di un processo di negoziazione dell'identità che passa attraverso la negazione dell'identità tradizionale, una negoziazione che sottende il cambiamento in atto nella produzione, nella gestione e nel consumo delle proprietà culturali tangibili e intangibili dell'India postcoloniale. La rivendicazione e la negoziazione delle proprietà culturali è uno dei più diffusi ed efficaci modi, pragmatici e retorici di negoziazione dell'identità.

La storia indiana rivela una profonda ricerca di stabilire una continuità tra prima e dopo, connettendo il passato al presente in un *continuum* storico che prende la forma del cerchio in cui non è possibile dividere l'inizio dalla fine, al contrario della percezione temporale lineare dell'Occidente. La dimensione temporale si esplica nel suo ruolo connettivo dell'identità assumendo una caratterizzazione normativa. L'India del periodo post-coloniale ha plasmato una nuova identità collettiva attraverso la politica governativa nazionalista, determinando inoltre i confini normativi entro i quali si sono definiti i canoni etici ed estetici femminili.<sup>432</sup>

La danza è un atto sociale che contribuisce all'emergere della cultura e si modifica sulla base dell'identità collettiva iscritta nella dimensione temporale.<sup>433</sup> La studiosa Maratt Mythili Anoop la descrive in questi termini:

Dance is a form of symbolic behavior constitutive of culture, whose forms are coded in accordance with their functions and contexts of performance. [...] Cultural codes and conventions are scripted into movement vocabularies and subtly articulate the dynamics of power in particular societies.<sup>434</sup>

La danza secolare esisteva ed era praticata sin dall'antichità da entrambi i generi, invece la danza templare femminile divenne prominente solo a partire dal IV secolo. La pratica devozionale maschile per mezzo della danza è sempre esistita, come testimoniato dalle sculture templari e dalle opere letterarie quali il *Nāṭyaśāstra* che si rivolgono al danzatore-attore. Un'ulteriore testimonianza è data dalle antiche sculture

---

<sup>432</sup> *Ibidem.*

<sup>433</sup> Hanna, J.L., *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Gender*, University of Chicago Press, London 1988, p. xiii.

<sup>434</sup> Anoop, M.M. e Gulati, V., *Scripting Dance in Contemporary India*, Lexington Books, London 2016, pp. ix-x.

oṛiyā. Con la riforma sociale che ebbe inizio a partire dal XIX secolo, le forme di danza praticate dalle donne vennero sottoposte a un processo di “cristianizzazione” e “sanitarizzazione”. A questo proposito è interessante il termine adoperato da Rahul Acharya nella descrizione di questo processo di creazione della danza Oḍissī: “sterilization”.

uso la parola “sterilizzazione” perché è stato un processo di purificazione in un certo senso, per assicurarsi che rimanessero solo un certo tipo di contenuti. [...] Per Rukmini Devi tutto ciò che aveva a che fare con i sensi e la sensualità non era spirituale. Era sposata con un inglese. [...] L’influenza cristiana era forte. [...] La sensualità andò perduta. Il vecchio stile di Bharatanāṭyam, *Bharatanāṭyam gharana*, di Balasarasvati Devi, era diverso. Vedi i danzatori del Kalakshetra, non hanno alcuna libertà nella danza. [...] Nell’Oḍissī c’è piena libertà di fluire con la musica e con *sahityā*. Nel Bharatanāṭyam non ci può essere contatto fisico, nell’Oḍissī c’è!<sup>435</sup>

Questo processo di riforma sociale spinse alla ricerca di un’identità nazionale e al bisogno di legittimare, teorizzare e giustificare l’esistenza di tali tradizioni in termini di antichità, utilizzando come ancora di salvezza le sculture templari, i miti e le fonti testuali sanscrite. Richiamandosi alle arti figurative, molti dei dello Hinduismo sono danzatori e vengono rappresentati in pose danzanti nelle sculture dei templi di tutta l’India. Per esempio il dio Kṛṣṇa danza con le pastorelle di Vrindavan la danza *Rāsa Maṅḍala* e si esibisce in una danza trionfale sopra la testa del malvagio serpente Kāliya, dopo averlo sconfitto. I più celebri danzatori divini sono il dio Śiva e il dio Kṛṣṇa, insieme questi dei costituiscono Harihara.<sup>436</sup> Le divinità principali nel *Nāṭyaśāstra*, invocate nel primo verso, sono Brahmā, il manifestatore cosmico, e Maheśvara, il “grande Signore” anche noto come Śiva. Entrambi gli dei sono fortemente associati alla danza, in quanto il primo è il creatore del *Nāṭyaveda*, considerato il “quinto *Veda*”, mentre Śiva possiede la forma di Naṭarāja, o “re della danza”.<sup>437</sup> Unica è la figura di Śiva Naṭarāja che riveste al contempo il ruolo di insegnante, danzatore e attore, come dimostra il *Maṅḍala śloka* che apre l’*Abhinaya Darpaṇa*:

---

<sup>435</sup> Intervista rivolta a Rahul Acharya il 31/12/2016 a Bhubaneswar.

<sup>436</sup> Narayan, S. *op. cit.*, p. xi.

<sup>437</sup> Cfr. Giri, Ś., *op. cit.*, p. 271 (nota 1).

Mi inchino dinanzi a Śiva, il Puro,  
Il movimento del Suo corpo è l'espressione del mondo,  
Il Suo verbo è l'origine e la *summa* di tutte le lingue,  
Suoi ornamenti sono la Luna e le Stelle.<sup>438</sup>

In questa invocazione, Śiva è paragonato a un attore, i cui mezzi d'espressione (*abhinaya*) sono il gesto, la voce e gli ornamenti. È attraverso questi tre fattori che egli si manifesta nell'universo. La relazione tra creazione, conservazione e distruzione, il ciclo eterno del divenire, è rappresentata meravigliosamente nella danza di Śiva, che si esibisce sia in danze di distruzione sia di trionfo, a ulteriore dimostrazione della sua natura ambivalente. Similmente, la dea Kālī danza sul terreno crematorio, che simbolicamente “rappresenta il cuore del devoto reso vuoto dalla rinuncia.”<sup>439</sup>

Principalmente sono le divinità maschili più note a danzare, distinguendosi inoltre per la loro funzione di insegnanti che veicolano una conoscenza sacra all'umanità. Secondo questo lignaggio divino, tradizionalmente l'insegnante di danza è un uomo, mentre il soggetto ricevente l'insegnamento può essere di entrambi i generi. Ancora oggi possiamo affermare che in Orissa vi sia una prevalenza di guru e una minoranza di *gurumā*, mentre la categoria dei *performer* ne ribalta i generi, con una netta prevalenza di ragazze dedite alla danza, in quanto si è sviluppata negli ultimi due secoli un'idea, di retaggio coloniale, che vede il danzatore effeminato. Rahul Acharya afferma che nessuna famiglia di ceto sociale medio-alto manderebbe il figlio in una scuola *gotipua*. I bambini acrobati sono per lo più orfani o figli di famiglie così povere da non riuscire a nutrirli,<sup>440</sup> alcuni di essi sono invece figli e nipoti degli insegnanti *gotipua* e seguono lo stesso destino dei progenitori, almeno fino alla pubertà.<sup>441</sup> D'altro canto anche il numero di *māhāri* era nettamente diminuito già nell'Ottocento e la vita templare delle servitrici del dio era sempre più ostacolata, da un lato per la mancanza di sostentamento dall'altro per la vita monastica a cui erano obbligate, che vietava ogni interazione umana al di fuori delle poche figure nel tempio con cui era loro ammesso interagire. Perciò secondo la prospettiva pragmatica di Rahul Acharya, l'istituzione

---

<sup>438</sup> Traduzione di A. Coomaraswamy in Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 24.

<sup>439</sup> Coomaraswamy, A., *op. cit.*, p. 18.

<sup>440</sup> Intervista a Rahul Acharya del 9/01/2015 a Bhubaneswar.

<sup>441</sup> Quest'ultimo caso è quello del danzatore Arun Pradhan, nipote del fondatore dell'istituzione *gotipua* Natya Mandap. Arun Pradhan ha avuto un ruolo fondamentale nella traduzione dei testi in lingua oṛiyā riportati in appendice.

delle *devadāsī* sarebbe stata destinata a scomparire con o senza la formulazione legislativa di un atto che ne decretasse lo scioglimento. Senza schierarsi con la legge colonialista e i suoi strascichi post-indipendenza, egli formula un'interessante riflessione che non ha il sapore del grido all'ingiustizia dell'antropologia americana moderna, come vedremo in seguito, ma quello pragmatico dell'evoluzione sociale: “Le *māhāri* non potevano uscire dai confini delimitati dalla zona a loro riservata, non potevano avere figli legittimi né scambi sociali, non potevano nemmeno mangiare cibo preparato al di fuori del tempio, era una vita molto difficile” e pone una domanda problematica che riguarda l'identità femminile nella società moderna, iscritta nei percorsi della globalizzazione, che tende all'evoluzione scientifica e tecnologica: “Chi vorrebbe essere una *māhāri*?”.

La diminuzione del numero delle *māhāri* va certamente di pari passo con l'avvento del colonialismo, tuttavia sin dall'antichità le *māhāri* erano per la maggior parte bambine donate al tempio dalle famiglie o dal sovrano per adempiere a un voto e propiziarsi il favore della divinità e in rarissimi casi si trattava della libera scelta della fanciulla.<sup>442</sup> Non si dimentichi inoltre l'avvento del cinema in India a fine del 1800, che negli anni ha reso centrale e riscattato la figura femminile dell'attrice dandole popolarità. Diventare l'eroina di un film divenne un nuovo ideale femminile delle generazioni a venire.<sup>443</sup>

Secondo il pensiero marxista, la politica e la società muovono l'arte, quindi la cultura è considerata una sovrastruttura. L'arte e la cultura non possono sviluppare un prodotto diverso dalla società che le ha generate, esse sono uno strumento fondamentale attraverso il quale il potere si riproduce. Michael Foucault sostiene che è la comunicazione a creare il potere, non l'economia.<sup>444</sup> Il corpo è il luogo attraverso cui il potere si iscrive ed è a partire dal corpo che avviene la negoziazione dell'identità. L'identità si costituisce in base alla propria tradizione, il nucleo familiare di crescita, la lingua ricevuta, l'istruzione, ecc. La questione identitaria pregna il discorso neo-marxista di una valenza nuova che lascia spazio al cambiamento: tutto quello che

---

<sup>442</sup> Cfr. Paṭṅnāyak, D., *op. cit.*, pp. 82-89 e *infra*, appendice, pp. 238-241.

<sup>443</sup> La prima attrice indiana proveniente da un ceto sociale alto fu Durga Khote nel 1936. Per approfondimenti sulla figura femminile nel cinema indiano, si rimanda a Aime, E., *Breve Storia del Cinema Indiano*, Lindau, 2005, pp. 28-31.

<sup>444</sup> Pandolfi, A. (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3.1978-1985. Estetica dell'esistenza etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 290-291.

abbiamo ereditato può essere cambiato, tutto può essere trasformato attraverso la politica dei corpi. Sebbene la nostra identità sia iscritta nella prigione genetica di strutture culturali è possibile liberarsi da tutto questo.

### 3.2.1 *Il corpo*

Secondo un'antica concezione della cultura indiana e della filosofia dello Yoga tantrico, il corpo umano è la rappresentazione in scala ridotta del cosmo. Questa corrispondenza è evidente dai termini sanscriti utilizzati per veicolare l'idea di corpo, tra cui ricorrono maggiormente *deha*, *śarīra* e *kāya*. Questi termini hanno un'accezione molto vasta, che solo in parte corrisponde a quella a cui siamo comunemente abituati. Nell'essere umano, il corpo fisico è solo uno dei suoi tre corpi e viene chiamato *sthūla* o corpo "grossolano"; le sue caratteristiche sono plasmate dalle forze del *karman* individuale ed è composto di sette sostanze anatomiche fondamentali (*dhātu*): chilo, sangue, carne, grasso, ossa, midollo e sperma. Il secondo è il corpo "sottile" (*sūkṣma*), che comprende gli elementi psichici, una struttura immateriale nella quale sono contenuti i fondamenti dell'individualità: l'intelletto (*buddhi*), il senso dell'io (*ahaṃkāra*), le facoltà sensorie (*indriya*) e gli elementi sottili (*tanmātra*). L'ultimo è il corpo causale (*karāṇa*), costituito dalle forze karmiche che sono causa delle nuove rinascite. Pertanto, da un punto di vista hindū, si può parlare di corpo anche per quegli esseri non-umani, come gli dei e i demoni. Dopo la morte il corpo materiale si dissolve completamente, restituendo alla natura i cinque elementi cosmici (terra, acqua, fuoco, aria, spazio) di cui sono composti i *dhātu*, mentre il corpo sottile sopravvive indenne e si trasferisce in un nuovo embrione, recando con sé le tendenze psicologiche latenti e le inclinazioni maturate nelle precedenti esistenze. È in questo modo che si determinano le caratteristiche fisiche e mentali del nuovo essere. La connessione tra questi due corpi è garantita dal soffio vitale (*prāṇa*), il cui controllo, ottenuto attraverso il *prāṇāyāma*, è oggetto dello Yoga.<sup>445</sup>

---

<sup>445</sup> Cfr. Caracchi, P., *art. cit.*, p. 3 (nota15) e Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., pp. 307-308.

Secondo la dottrina del *Sāṃkhya-darśana* e dello Yoga, il corpo è la somma delle componenti fisiche e psichiche di un individuo, appartiene alla natura (*prakṛti*) ed è perciò condizionato dai suoi costituenti (*guṇa*).

In alcuni testi di ispirazione tantrica, come lo *Yogabīja*, il corpo umano è anche detto *piṇḍāṇḍa* e inteso come microcosmo, posto in relazione al macrocosmo o *brahmāṇḍa*.<sup>446</sup> Tra i due vengono stabiliti una serie di corrispondenze, per esempio all'*axis mundi*, costituito dal monte Meru,<sup>447</sup> fa riscontro la colonna vertebrale, ai diversi mondi vengono sovrapposti i *cakra* (centri energetici) posti nell'essere umano, ai fiumi le *nāḍī* ("canali" del corpo sottile), ai sette continenti le sette sostanze corporee e così via.<sup>448</sup>

In questo verso della *Bhagavadgītā* (II. 22) viene esplicito il concetto di *punarjanman* o "rinascita":

*Come un uomo si sbarazza dei vecchi abiti e ne prende altri nuovi,  
così colui che possiede un corpo si sbarazza dei corpi vecchi e si unisce ad  
altri nuovi.*<sup>449</sup>

Qui la visione del corpo fisico si oppone drasticamente a quella dell'Occidente: esso non va a designare interamente l'essere umano ma è soprattutto un veicolo del corpo sottile, non percepibile coi sensi grossolani; il corpo materico è una dotazione che giunta ad un certo livello di usura viene sostituita. La *Bhagavadgītā* chiama inoltre il corpo "campo" (*kṣetra*) e considera lo spirito il "conoscitore del campo" (*kṣetrajña*). Questo stesso spirito è anche denominato *dehin*, "colui che possiede un corpo".<sup>450</sup>

La visione non dualistica della danza e del corpo supera il dualismo cartesiano che separa corpo e mente. Il corpo è strumento, movimento, mente e corpo della danza, attualizzazione e realizzazione; non è più "concepito come "oggetto" di conoscenza ma come soggetto produttore di senso, vero e proprio protagonista del processo di autocoscienza dell'uomo."<sup>451</sup>

---

<sup>446</sup> <https://www.scribd.com/doc/66357142/Yoga-Bija-Sanskrit-Only> (ultimo accesso 30/10/2017).

<sup>447</sup> Meru è la montagna che sorregge l'universo nella cosmologia hindū.

<sup>448</sup> Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., p. 256.

<sup>449</sup> Traduzione di S. Piano, in *Bhagavadgītā. Il canto del glorioso Signore*, a cura di Piano, S., San Paolo, Cinisello Balsamo 1994, pp. 103-104.

<sup>450</sup> Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, cit., p. 86.

<sup>451</sup> Di Bernardi, V., *Cosa può la Danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni Editore, Roma 2012, p. 44.

Nella filosofia del corpo espressa nella teoria dell'*embodiment* è interessante notare come la danza non esista separata dal corpo danzante:

The body is not something I possess to dance with. I do not order my body to bend here and whirl there. I do not think “move”, then do move. No! I am the dance; its thinking is its doing and its doing is its thinking. I am the bending and I am the whirling. My dance is my body as my body is myself. [...] Although I am embodied in my dance, it is not who I am that is projected in my dance. Something changes. My dance presence is not the same as my personal life presence.<sup>452</sup>

### 3.2.2 *Purezza e impurità*

Il corpo può anche rivestire una valenza negativa, di impurità, una condizione prettamente femminile che accompagna l'esistenza di ogni donna indiana dalla pubertà alla morte. In particolare, due termini femminili designano la condizione di impurità corporea *tout court* in cui versa l'essere umano: il sostantivo *aśuddhi* e l'aggettivo *aśuci*.<sup>453</sup> Degli stessi termini esiste la forma neutra (*aśucitva* e *aśauca*) ma non la forma maschile. Questo perché i fattori d'impurità che coinvolgono l'individuo possono essere la risultante della sua condotta biasimevole oppure anche il semplice intercorso con persone o eventi portatori d'impurità, specificatamente la nascita (*janma*), la morte (*mṛtyu*) e le mestruazioni (*strīrajas*). A queste ultime in particolare si riferiscono *aśuddhi* e *aśuci*. Le mestruazioni sono talmente impure da rendere la condizione della donna mestrata pari a quella di un'intoccabile, così anche l'atto sessuale è impuro, eppure, la contraddizione di valori hindū si rivela anche qui, dipanandosi nel consueto cerchio che unisce gli estremi senza inizio e senza fine, molto diverso dalla morale occidentale comune che vede i due opposti inconciliabili. Infatti le mestruazioni saranno seguite dal periodo di fertilità femminile adatto al concepimento e l'atto sessuale sottintende a una nuova vita. Nel contesto della danza Oḍissī, le mestruazioni non sono una condizione inibente alla danzatrice nel caso di una *performance* sul palcoscenico,

---

<sup>452</sup> Fraleigh, S.H., *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1987, p. 32.

<sup>453</sup> Per approfondimenti sul lessico sanscrito nell'ambito del male umano, cfr. Piantelli, M., *L'India e il peccato*, cit., pp. 191-211.

tuttavia nessuna ragazza oriyā si allena durante il periodo mestruale, raccogliendosi nella privacy della sua casa o, anche quando si rechi nella sua scuola di danza, rimanendo seduta in un angolo ad osservare silenziosamente la lezione.<sup>454</sup>

Il tema dell'apparentemente irriducibile condizione di purezza divina e impurità umana occupa gran parte della letteratura indiana antica. Nella lingua sanscrita e nella maggior parte delle lingue indiane – tra cui la hindī – la dicotomia tra termini viene veicolata linguisticamente attraverso il prefisso privativo *a-*, come nel caso del sostantivi *śauca/aśauca* (“purezza”, “pulizia”, “chiarezza”, onestà” vs “impurità”, “sporcizia”, “contaminazione”) o degli aggettivi *śuddha/aśuddha* (“puro”/“impuro”) e *pavitra/apavitra* (“santo”, “sacro”/“impuro”).<sup>455</sup>

L'antropologa Apffel-Marglin sostiene che l'opposizione che queste coppie antitetiche rappresentano non è necessariamente il segno di un'opposizione binaria, bensì si tratta di un'opposizione privativa asimmetrica, in quanto ciò che è “impuro” deve essere mantenuto separato da ciò che è “puro”. Tuttavia, il contrario non è sempre vero, si veda a questo proposito l'unione mista tra categorie sociali differenti (*varṇa*), in cui se l'uomo rappresenta la categoria sociale superiore, da questa unione, definita in antropologia unione “ipergamica”, si possono originare nuove caste (*jāti*); mentre nel caso in cui la donna sia di categoria sociale superiore all'uomo, si generano fuoricasta, un'unione definita “ipogamica” e considerata aberrante dalla società hindū tradizionale. Questa asimmetria tra ordine diretto e ordine inverso si esplica in numerosi comportamenti sociali della quotidianità hindū come quello del *prasād*, il cibo offerto dagli dei, simbolo di purezza perché rispettoso dell'ordine del *dharma*, in quanto disceso dal mondo degli dei giunge benedetto alle persone o nel caso dell'acqua usata per lavare i piedi santi delle divinità e poi bevuta dai devoti perché benedetta. Al contrario chi appartiene alla categoria sociale superiore (*brāhmaṇa*) deve prestare molta attenzione al cibo che assume per non contaminarsi, per esempio una moglie può mangiare gli avanzi del marito ma non viceversa. Questo principio di dominio delle categorie sociali superiori (maschili) su quelle inferiori è riscontrabile quindi non solo in ambito religioso ma anche familiare tra i due sessi.<sup>456</sup> In merito alla proliferazione di

---

<sup>454</sup> Intervista a Sanjukta Dutta Pradhan del 9/01/2017 a Baripada (Orissa).

<sup>455</sup> <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/> (ultimo accesso 23/10/2017).

<sup>456</sup> Apffel-Marglin, F., *Types of Oppositions in Hindu Culture in Rhythms of Life*, cit., pp. 31-32.

nuove *jāti* attraverso unioni miste, Tambiah afferma che i *Dharmasāstra* – i trattati sulle leggi morali, sociali e religiose – presentino una teoria di tassonomia nella quale due principi chiamati *hierarchical principle* (principio gerarchico) e *key principle* (principio chiave) sono all'opera.<sup>457</sup>

Come osserva acutamente Apffel-Marglin, l'asimmetria tra caste dipende dal trattamento differente che il movimento da impuro a puro riceve e viceversa. Il puro non necessariamente viene tenuto separato dall'impuro, come si evince dagli esempi precedenti. Quando il principio di dominio della categoria sociale superiore su quella inferiore lo richieda, i confini di ciò che è *śuddha* possono venire oltrepassati senza che avvenga inquinamento.<sup>458</sup>

A questo proposito, la teoria dell'inquinamento di Douglas si può applicare non soltanto alla relazione tra le diverse caste ma anche a livello corporeo: se il corpo viene considerato un'entità limitata da precisi confini, superarli equivale a contaminarlo.<sup>459</sup> Veena Das sottolinea come nell'essere umano gli stati scomposti o disarticolati del corpo (es. capelli sciolti) indicano uno stato di impurità.<sup>460</sup> Le stesse condizioni fisiche vengono interpretate in maniera diametralmente opposta in ambito divino: Kālī è nota per i suoi capelli scomposti e la lingua riversa in fuori, si ciba di carne, sangue e alcool (alimenti destramente impuri e tamasici); Śiva ha i capelli sciolti e aggrovigliati, è mezzo nudo, si adorna di serpenti e frequenta i luoghi più impuri del pianeta, i terreni crematori, ma in quanto divinità trascende i confini umani senza venirne inquinato, insegnando come tutto sia parte della manifestazione divina indipendentemente dalla forma materiale esteriore. Questo conferma il principio di gerarchia di cui tratta Tambiah e la teoria dell'inquinamento di Douglas. Apffel-Marglin spiega inoltre:

In other words, events, actions and persons, were either auspicious or inauspicious [...] the coexistence of the auspicious and the inauspicious is not an exclusive binary one, but one that lacks a fixed boundary between the two poles. Such lack of separation or boundary between signs allows them to carry meaning of dynamism, such as the flow of time, processes of growth,

---

<sup>457</sup> Tambiah, S., *From varna to caste through mixed unions*, in Goody, J., *The Character of Kinship*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.

<sup>458</sup> Apffel-Marglin, F. *Types*, cit., pp. 34-35.

<sup>459</sup> Douglas, M., *Purity and Danger*, Prager, New York 1966.

<sup>460</sup> Das, V., *Structure and Cognition: Aspects of Hindu Caste and Ritual*, Oxford University Press, New Delhi 1982, Epilogo.

maturation and decay, or a dynamic force like *śakti*. The auspicious/inauspicious opposition cannot be rendered graphically as a linear axis with two opposite poles, one positive and the other negative. The auspicious/inauspicious dichotomy is of a different kind from that of the pure and the impure. The former opposition fits neither the ‘hierarchical’ principle that generated exclusive binary oppositions, nor the ‘key’ principle that generates new classes by mixing prior ones. I would propose to identify the opposition between the auspicious and the inauspicious as one that exemplifies a ‘transformative principle’. Methodologically, the transformative principle can be thought of as the opposite of the hierarchical principle.<sup>461</sup>

In Orissa, tale contraddizione (da un punto di vista occidentale) viene esemplificata dal gruppo sociale dei *daitā*. Il termine oṛiyā *daitā* deriva dal sanscrito *daitya* (“demone”) e indica popolazioni tribali, considerate parenti del dio dell’Orissa, Jagannātha, corrispondenti alla categoria degli antenati. Ai *daitā* non era permesso partecipare alle celebrazioni nei templi in quanto il loro semplice tocco alle immagini sacre (*mūrti*) avrebbe reso impuro l’intero tempio, eppure sono proprio quegli stessi *daitā* ad occuparsi di alcuni servizi al tempio e alle sue divinità, sovrintendendo i processi di nascita e di morte delle stesse *mūrti* in occasione della festività Naba Kalebara (lett. “nuovo corpo”) che ha luogo a Puri ogni dodici anni. Essi procurano i tronchi nei quali intagliare le immagini divine che vivificheranno il tempio e si occupano di determinati e circoscritti servizi templari. Essi sono a tutti gli effetti dei veri e propri specialisti del tempio. I compiti dei *daitā* si pongono in contrapposizione con quelli delle *devadāsī*, le mogli di Jagannātha, controparti terrene di Lakṣmī, e pertanto considerate auspiciose (*maṅgalanārī*). I *daitā* si occupano della “morte” e della “rinascita” delle icone delle divinità, atti estremamente impuri, mentre le serve del dio si occupano della gioiosa celebrazione all’interno del tempio. Esse sono *ahya*, donne che non diverranno mai vedove in quanto mogli di colui che sempre esiste: “The devadāsīs signify kingship. They represent wealth, an abundance of food, well-being, and the active sexuality of the *ahya*, as opposed to the sexually inactive widow.”<sup>462</sup>

<sup>461</sup> Apffel-Marglin, F., *Types...*, cit., p. 35 e 49-50.

<sup>462</sup> *Ivi.*, pp. 42-43. Per approfondimenti sui *daitā* e una dettagliata descrizione dei loro rituali, si rimanda a Apffel-Marglin, F. *Types...*, cit., pp. 36-53.

### 3.2.3 *Regolare vs irregolare*

Si può affermare che lo *hinduismo* sia un'etichetta che si applica a correnti religiose estremamente eterogenee sorte in ambito panindiano. L'Hinduismo moderno, anche noto come *neohinduismo*,<sup>463</sup> è stato asservito al nazionalismo indiano, un movimento fondato sul modello europeo, che interessò l'India alla fine del 1800.<sup>464</sup> Questo termine religioso diventa bandiera dell'immagine nazionale indiana e nel dialogo che avviene tra India e Occidente, l'India ha cercato di presentare un'immagine di se stessa accettabile agli occhi europei, con conseguente esclusione, se non rifiuto, di culti e pratiche corporee e meno trascendentali. L'epurazione di culti e di credenze riprovevoli secondo la società vittoriana si estende fino al tentativo estremo di cancellare le tracce dell'esistenza di tali pratiche che oggi vengono ormai considerate estinte non essendosi conservata memoria degli antichi rituali.

Il *revival* della danza in India è strettamente intrecciato al nazionalismo hindū che anche in questo caso esclude danze di matrice non hindū. Per quanto concerne la danza Odissī, l'incontro tra l'estetica orientale e quella occidentale genera materiali eterogenei che attingono ad elementi locali ma anche stranieri. Esemplicativo di questa commistione è il caso di Rukmini Devi, che giunse a studiare la danza del proprio paese d'origine su consiglio dell'*etoile* russa Anna Pavlova, dopo lo studio del balletto classico.

Le danzatrici di quella che oggi chiamiamo danza odissī, provenivano dalla borghesia locale, di conseguenza presero la distanza da certe forme di femminilità tradizionali come quella delle *māhāri* – non ascrivibili all'interno delle categorie femminili puritane dei colonialisti – desiderando essere associate ad una femminilità più "rispettabile". Nel movimento nazionalista la donna viene rappresentata nella sua condizione "regolare" di moglie rispettabile, quella tipologia di donna conforme alle regole sociali. Tuttavia le antiche credenze, i miti tramandati di generazione in

---

<sup>463</sup> Cfr. Piano, S., *Il neo-hindūismo*, in Della Casa, C., Piano, S., Piantelli, M., *op. cit.*, pp. 247-252.

<sup>464</sup> Cfr. Chatterjee, B., *Foundations of Nationalism in India*, Ajanta Publications, Delhi 1989, pp. 35-47 e Rigopoulos, A., *Guru*, Carocci Editore, Roma 2009, pp. 189-213.

generazione e altri elementi culturali concorrono a rovesciare questo stato di “regolarità” imposto dalla società hindū moderna: basti ricordare l’amore extraconiugale tra Radhā e Kṛṣṇa, in cui Radhā, sposata, abbandona ripetutamente la casa coniugale con vari stratagemmi per congiungersi al suo amato. Questa stessa storia tra una coppia “irregolare”, socialmente parlando, è proprio la più rappresentata nella danza Oḍissī grazie all’*abhinaya* tratta dal *Gītāgovinda*.

Si potrebbe affermare che le danzatrici che parteciparono alla codificazione dell’Oḍissī moderna avevano come massima aspirazione quella di mettersi al servizio di chi rappresentava l’autorità, perché solo distanziando drasticamente la nuova immagine della danzatrice da quella precedente della *devadasī*, la danza avrebbe potuto acquisire un ruolo prestigioso sul palcoscenico nazionale e internazionale delle arti performative. A tal proposito, è emblematica la scelta del sostantivo che guru Sujata Mohapatra associa alla danza Oḍissī nel corso dell’intervista: “The morality of the dance”.<sup>465</sup>

Nella pratica di trasmissione è sempre implicita un’ideologia, di conseguenza l’allieva, seppur inconsapevolmente, la assorbe in sé. La tecnica e l’estetica in Orissa sono strettamente legate all’ordine morale, il quale regola le pratiche di trasmissione della danza. Secondo la studiosa e danzatrice Dafne Rusam Carli, questo pone di fronte alla questione spinosa sulla spiritualità dell’individuo, profondamente condizionata da canoni estetici e valori morali puritani così onnipervasivi nella società oriyā da frapporre un grosso ostacolo tra l’individuo e la sua relazione più profonda col divino. Carli individua un binomio in lingua oriyā ricorrente che si avvale degli archetipi di giusto e sbagliato: *ṭik* vs *bhūl*: *ṭik* (“bene”, “buono”) descrive ciò che è giusto e ricopre tutta l’area comportamentale dell’essere umano, ad esempio come ci si esprime, come ci si veste, con che mano si porta il cibo alla bocca, in quali giorni è possibile assumere cibi di derivazione animale, ecc.; *bhūl* è tutto ciò che è sbagliato, irregolare e quindi va contro le regole precedenti.<sup>466</sup> Carli osserva inoltre che in molte scuole di danza è più importante il modo di presentarsi e comportarsi rispetto alla pratica coreica e alla tecnica, che passano in secondo piano. L’affermazione è suffragata da un *modus operandi* tipico di tutte le scuole e in Orissa: prima che abbia inizio la lezione, l’allieva/o riceve quotidianamente una serie di domande sul suo stato di salute,

---

<sup>465</sup> Intervista a Sujata Mohapatra del 3/12/2016 a Bhubaneswar.

<sup>466</sup> Intervento di Dafne Rusam Carli sul corpo. Seminario dottorale sull’*Esperienza estetica e tecnica nella Danza indiana*, a cura di Alberto Pelissero, 17/06/2015, Università degli Studi di Torino.

sull'alimentazione seguita, sulle attività compiute il giorno prima al di fuori della scuola, ricevendo in cambio indicazioni su come è meglio comportarsi. Una modalità contrapposta all'assunto di Merce Cunningham: "Rather than being someone, the dancers are doing something", prima di essere qualcuno i danzatori fanno qualcosa.<sup>467</sup>

### 3.2.4 *La vergogna*

Durante un'intervista degli anni '80, rivolta a Lalita, una *māhāri* che apparteneva alla divisione rituale *bhithāra gāuṇī* (coloro preposte al canto), l'antropologa Apffel-Marglin chiese alla giovane *māhāri* perché ella non continuasse il rituale. In tutta risposta Lalita le spiegò della vergogna che provava a causa dello stigma sociale sulle *māhāri*:

I feel shame. All my friends either got married or took up jobs. My closest friend Bhanumati left temple service and I do not feel like continuing. Formerly the pilgrims used to give gifts such as money, ornaments, and saris while we were dancing, but nowadays they don't give anything. We also used to have lands given by the king, but these lands were taken away so now we don't have any land.<sup>468</sup>

Il termine vergogna, utilizzato in queste interviste mediate da una terza lingua (l'inglese), corrisponde all'equivalente inglese *shame* e presenta forti connotazioni cattoliche. Tuttavia, in riferimento all'estetica indiana, non c'è vergogna nel senso più cattolico (*śarmā*), bensì c'è pudicizia (*lajjā*), termine che nel Veda acquisisce un senso positivo, considerata un ornamento pregevole per la donna. Essere dotate di *lajjā* non è un difetto né una caratteristica negativa, è ciò che rende ancora più attraente la donna indiana. Sfortunatamente, l'influenza di una o, come vedremo, più culture straniere si rivela marcatamente nell'interiorizzazione del sentimento della vergogna, data da un'azione non conforme all'ordine morale, religioso e sociale riconosciuto, in termini cristiani, dal peccato.

---

<sup>467</sup> Preston-Dunlop, V., *Dance Words*, Routledge, Oxon 1995, p. 111.

<sup>468</sup> Apffel Marglin, F., *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*, Oxford University Press, Delhi 1985, p. 57.

La vergogna delle *māhāri* deriva dall'ostruzionismo sociale, una pratica sociale confermata dallo studioso e danzatore brahmano Rahul Acharya, discendente della famiglia reale di Puri, che ricorda a partire dalle sue memorie d'infanzia la bassa considerazione di cui esse già godevano tra le caste superiori sin dai tempi dei suoi progenitori.<sup>469</sup>

In riferimento alla morale indiana, non è presente la vergogna nel senso più cattolico (*śarmā*), bensì v'è pudicizia (*lajjā*), termine che nel *Veda* acquisisce una valenza positiva, considerata un ornamento pregevole per la donna. Non è un difetto né una caratteristica negativa, è ciò che rende ancora più attraente la donna indiana. Si può forse intravedere nella “vergogna” di cui parla Lalita Māhāri un concetto inculcato da una cultura estranea, quella cristiana. Si ricordi però che la cultura “estranea” è giunta in India già nel XII secolo con l'Islām, portatore di un'adesione intellettuale differente, una cultura semitica e rigidamente monoteistica, profondamente diversa da quella indiana, che seppur monoteistica non si può certo accusare di essere rigida. Forse è più corretto osservare il fenomeno come una questione culturale, non sottoposta solo a confini fisici e di passaggio. Infatti, l'invasione musulmana giunse, sebbene in ritardo e in maniera minore rispetto all'area settentrionale indiana, anche in Orissa, portando con sé un cambiamento culturale e sociale irreversibile a partire dal XIII secolo d.C. Successivamente a partire dal XIX secolo l'Orissa divenne meta di missionari cristiani, che recarono con sé idee e sensazioni nuove – come quelle del peccato e della vergogna – che si propagarono in maniera veloce e contagiosa, avendo tra i vari esiti una vera e propria presa di posizione di un gruppo umano, la neo-borghesia indiana educata all'inglese, nei confronti di un altro gruppo umano, quello delle *māhāri*. In questo modo, il senso della vergogna in Orissa è diventato parte del patrimonio culturale poiché tante generazioni hanno aderito a quella modalità di pensiero e diventa così concreazione di una cultura esterna. Così facendo un determinato gruppo umano legato a una corporazione è venuto a sparire, poiché la loro stessa esistenza era paragonabile ad una lettera scarlatta sul petto dell'Orissa.

---

<sup>469</sup> Intervista a Rahul Acharya del 9/01/2015 a Bhubaneswar.

### 3.2.5 *Negoziazione dell'identità*

Le composizioni coreografiche che mettono in scena il *Gītāgovinda*, come ad esempio *Kuruyadu Nandana* (*aṣṭapādī* 24) di guru Kelucharan Mohapatra, instillano nello spettatore sia il sentimento erotico sia quello devozionale. L'interiorità dello spettatore è continuamente mossa da questi due sentimenti, lo *śṛṅgara rasa* e il *bhakti rasa*, senza tuttavia percepirne alcun conflitto. La definizione appropriata è *mādhurya bhakti*: la devozione colma di amore appassionato per Dio, invocato come l'Amante divino. L'amore tra Rādhā e Kṛṣṇa è lo stesso amore dell'anima individuale che tende infinitamente verso l'anima universale. A tal proposito, lo studioso di arti performative Richard Schechner ha osservato che nelle rappresentazioni mitologiche del teatro-danza indiano esiste una "porosità dei confini tra l'umano e il divino".<sup>470</sup>

Il tema della separazione tra i due amati e dell'assenza dell'amato è chiamato *vihar* e in termini metafisici rispecchia la sofferenza che deriva dalla non-unione con una realtà trascendente e l'anelito umano a dissolvere la propria piccola individualità nell'unione con l'Assoluto, il Bhahman. Il tema del *vihar* è un *topos* letterario che ricorre nella poesia, nel teatro e nella danza, esso costituisce l'elemento fondante della poesia classica. Il repertorio di *abhinaya* Oḍissī vanta tra le sue più belle composizioni *Yāhi Mādhava Yāhi Keśava* (*Gītāgovinda* XVIII. 17),<sup>471</sup> che narra proprio lo struggimento di Rādhā nell'attesa che torni il suo amato Kṛṣṇa. Seppur stilizzata e allusiva, la presenza dell'aspetto erotico è innegabile in questo particolare brano.

La letteratura devozionale kṛṣṇaita, di cui il *Gītāgovinda* è uno dei massimi capolavori, ha numerose chiavi di lettura – storica, sociale e religiosa – tuttavia la tendenza diffusasi a partire dall'epoca coloniale è quella di leggere la poesia erotica esclusivamente come spirituale, secondo una lettura che epura l'aspetto erotico, fatto di sensazioni tattili, sudore e pelle che lasciano tracce evidenti sui corpi protagonisti, anche su quello divino. In *Yāhi Mādhava Yāhi Keśava*, quando Kṛṣṇa ritorna al mattino, dopo una notte d'amore appena trascorsa in compagnia di un'altra donna, Rādhā si infuria terribilmente alla vista del corpo dell'amato segnato dai graffi delle unghie dell'amante, dal *kajal* sbavato e dal trucco dell'amante rimasto addosso a Kṛṣṇa. I segni del tradimento sono iscritti nella materialità corporea. Il corpo è qui la chiave

---

<sup>470</sup> Schechner, R., *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London 2002, p. 116.

<sup>471</sup> Śrījaya-deva, *Gītāgovinda*, Śrīmatī Bīṇā Mahānti, Kaṭak 2010, p. 81.

dell'esperienza amorosa, rivelatore dei segreti che le parole di Kṛṣṇa negano. L'estasi dell'unione tra Rādhā e Kṛṣṇa o tra la *māhāri* e Jagannātha allude alla spiritualità; è desiderio di liberazione (*mokṣa*) che passa attraverso la corporeità femminile in forma di estasi sessuale. La *māhāri* votava la sua esistenza alla devozione verso il dio Jagannātha, che l'avrebbe condotta a *mokṣa* attraverso la via dell'estasi suprema, il suo desiderio verso il congiungimento totale con il dio era la chiave della sua devozione. La sua vita all'interno del tempio si fondava su due pilastri, *śṛṅgāra* e *bhakti*. Il suo amore sublime era fisicamente irrealizzato, immaginato, parziale, mentre la sua estasi diveniva performativa, danzata e svelata in un intimo rituale dedicato al dio, protetto dalle mura del tempio, nell'ultima sala dove nessun altro aveva accesso.<sup>472</sup>



**Figura 49 Kelucharan Mohapatra danza *Yahi Madhava Yahi Keśava*. Egli ritrae attraverso le *mudrā* e l'*abhinaya* le lacrime di Rādhā che sgorgano copiose dagli occhi, poiché la fanciulla dopo aver atteso Kṛṣṇa tutta la notte invano scopre di essere stata tradita.**

La *pruderie* moderna dell'eros, del piacere e dell'amore fisico, il *kāma*, è un retaggio vittoriano, un fenomeno di radicalizzazione che si costituisce nell'Ottocento e ha come esito un forte irrigidimento dei costumi, delle tradizioni e degli usi locali. Nella strutturazione delle relazioni sociali con l'Occidente rappresentato dai colonialisti, la tipizzazione è il fenomeno dell'appartenenza. Alla base della tipizzazione sta la consapevolezza di appartenere a una determinata entità sociale (un gruppo, una categoria o una casta) in un sistema dai confini ben definiti. È evidente come la figura

---

<sup>472</sup> Cfr. Sarkar, K. e Boyce, P., *Mahari Then and Now. Queering Performativity in Odissi*, in *Contemporary Women's Writing in India*, p. 136.

della *devadāsī* fosse difficile da inquadrare per i colonialisti dell'epoca vittoriana, che perciò si sbrigarono ad ascrivere queste donne a un gruppo sociale più ampio e semplice da individuare, quello delle prostitute.

Si precisa che la cultura “estranea” è arrivata già con l'Islām, portatrice di un'adesione intellettuale differente, trattandosi di una cultura semitica e rigidamente monoteistica, profondamente diversa da quella indiana, che seppur monoteistica non si può certo accusare di essere rigida. La questione dell'interiorizzazione di nuovi sentimenti e valori è dunque un fatto culturale, non sottoposta solo a confini fisici e di passaggio. L'invasione musulmana giunse, sebbene in ritardo e in maniera minore rispetto all'area settentrionale indiana, anche in Orissa, portando con sé un cambiamento culturale e sociale irreversibile a partire dal XIII secolo d.C. Idee e sensazioni nuove che si propagarono in maniera veloce e contagiosa, come avvenne sei secoli più tardi con l'avvento del Rāj britannico. L'Islām fu il primo fattore “restringente” nei confronti della libertà femminile in India e segnò l'inizio del declino della popolarità e del prestigio delle *devadāsī* a partire dal XIII sec. d.C. in avanti. Non dimentichiamo inoltre che l'Orissa è stata anche meta di missionari cristiani da secoli e il propagarsi della religione cattolica ha fatto sì che il senso della vergogna e del peccato diventassero parte del patrimonio culturale poiché tre generazioni hanno aderito a quella modalità “straniera” di pensiero, consentendo così il processo di concreazione di una cultura esterna.

La questione dell'identità femminile è un tema fortemente attuale in India. Il tema scottante delle *devadāsī* ha suscitato un ampio dibattito tra le antropologhe americane o indo-americane – tra cui si ricordano B. Anurima, A. Chatterjea, S. Nandini, N. Sikand e K. Sarkar – che ha dato esito a numerosi articoli, saggi e tesi di denuncia sociale.<sup>473</sup> Al contrario sul suolo nazionale indiano la letteratura sulle *devadāsī* è inferiore e affronta l'argomento con atteggiamento diverso rispetto a quello del femminismo americano. Dalle interviste compiute sul campo, l'atteggiamento comune riscontrato nei confronti delle *māhāri* è di pietà per la loro miserevole condizione. Il pensiero comune indiano sulla storia nazionale vede con compassione le *devadāsī* e

---

<sup>473</sup> È opportuno precisare che queste studiose di origine indiana si sono formate in Europa e negli Stati Uniti secondo i moderni studi antropologici. Di conseguenza esse recano un punto di visto transculturale e per certi versi “occidentale”, che non rispecchia il pensiero locale dell'Orissa.

attribuisce la corruzione e la degenerazione della loro istituzione principalmente agli invasori musulmani che tolsero loro il sostentamento. L'influenza coloniale non è percepita come decisiva nella morte di questa istituzione. Le *devadāsī* sono viste come povere donne vittime di un sistema patriarcale che non lasciava più posto a quella forma di devozione tutta al femminile.

Questa presa di posizione locale è completamente opposta a quella problematizzante di antropologi come Kaustavi Sarkar e Paul Boyce, che decostruiscono la produzione coreografica di guru Kelucharn Mohapatra in relazione alla tradizione *māhāri*, secondo i *queer-studies* dello studioso José Esteban Muñoz:

Despite the controversial interpretations of *Jayadeva's* erotic ballad as both spiritual and pornographic, Kelucharan's performance brings forth an honest attempt to combine the *Jivatma-Paramatma* motif through movement. His devotional hearth comes through as he attempts to navigate in between the liminal space of the tangible concert stage and the intangible spiritual realm. Indulging in a languid portrayal of the *Alasa Kanya*, Kelucharan creates an image of the Mahari inside the inner sanctum of the *Jagannatha* temple, offering her body to the divine. [...] I read Kelucharan deconstructively, against the grain of his choreographic intentionality, to read the Mahari body in its sensual exuberance. I intend to show how the *Mahari* provides a possible escape from normative heterosexuality and patriarchy of the Indian heritage project. [...] While narrating the *Ashtapadi* from the *Gitagovinda*, Kelucharan makes space for discussing a social recognition of the *Mahari* that oscillates between the chaste and the promiscuous *Mahari*. She is a historical figure and is no longer conscious. In Kelucharan's *Ashtapadi*, she haunts the stage space.<sup>474</sup>

Perché la figura della *māhāri* solleva così tanto interesse? La studiosa Anna Morcom teorizza che la *māhāri* rappresenta ciò che non si iscrive nell'eteronormatività,<sup>475</sup> ella è inquadrata nella categoria della vittima o della selvaggia,

---

<sup>474</sup> Sarkar, K. e Boyce, P., *Mahari Then and Now. Queering Performativity in Odissi*, in *Contemporary Women's Writing in India*, p. 133.

<sup>475</sup> "Eterosessismo" è un termine utilizzato per la prima volta nel 1971 dall'attivista per i diritti gay Craig Rodwell e indica un sistema di atteggiamenti che ammette relazioni sessuali solo tra persone di sesso opposto, diventando "eteronormatività", una posizione prescrittiva che allinea la sessualità alla norma biologica, all'identità di genere e ai ruoli di genere. Cfr. D'Ippoliti, C., Schuster, A., *DisOrientamenti*.

la sua legittimità e la sua *agency*<sup>476</sup> sono negate e questo conflitto d'identità conduce a provvedimenti legali che negano il suo diritto di esistenza.<sup>477</sup> Nella società patriarcale indiana la figura femminile può acquisire due valenze: sposata (positiva) vs. non sposata (negativa). Gli studiosi occidentali enfatizzano l'auspiciosa condizione della *māhārī* per il suo matrimonio divino che la protegge dallo stato di vedovanza, gli studiosi locali menzionano semplicemente che già alla fine dell'Ottocento la tradizione *māhārī* stava scomparendo, nessuno aveva più assistito ad alcuna loro danza pubblica.

Secondo gli studi di antropologia americana pubblicati dalle studiose sopramenzionate, il fenomeno di occultamento della tradizione della danza è un vero e proprio ostracismo culturale, un'operazione culturale non conforme alla tradizione del "rinascimento" della danza. A partire dallo scorso secolo, nel periodo del *revival* delle danze classiche indiane, le *devadāsī* dell'Orissa, le *māhārī*, vennero relegate al ruolo passivo di mistiche ispiratrici della danza, impedendo loro tuttavia di prendere parte attivamente al processo di concreazione del nuovo stile "classico". Le testimonianze dalle ultime *māhārī* viventi, raccolte dall'antropologa Apffel-Marglin nei primi del 1980,<sup>478</sup> rivelano allarmanti mutamenti psicologici da un sentimento di orgoglio verso la propria condizione ad uno di umiliazione e vergogna.<sup>479</sup>

Sebbene sulla base degli studi attuali, sia opinione condivisa in Occidente che quelle donne poste al centro della sanscritizzazione della danza furono escluse dal dialogo durante tutto il processo,<sup>480</sup> in questa ricerca si è venute a contatto con alcune informazioni discordanti, che mettono in discussione i confini ben delineati di inclusione/esclusione prettamente occidentali. D'altronde durante tutta la ricerca esposta finora si è cercato di introdurre il lettore alla percezione locale della realtà coreutica, di conseguenza non dovrebbe stupire questa presa di distanza finale dagli studi propri dell'antropologia americana.

---

*Discriminazione ed esclusione sociale delle persone LGBT in Italia*, Armando Editore, Roma 2011, pp. 82-83.

<sup>476</sup> Il termine *agency* o *agentività* si è diffuso nel contesto antropologico all'inizio degli anni ottanta ad opera del sociologo Antony Giddens "per spiegare come le azioni umane siano dialetticamente connesse alla struttura sociale e, tra loro, reciprocamente costitutive." Per approfondimenti, si rimanda a Bertuletti, *art. cit.*, pp. 119-124.

<sup>477</sup> Morcom, A., *Illicit Worlds of Indian Dance: Cultures of Exclusion*, Oxford University Press, New York 2013, p. 19.

<sup>478</sup> Apffel Marglin, F., *Wives of the God-king*, cit., pp. 25-45.

<sup>479</sup> Sikand, N., *Beyond tradition: the practise of sadhana in odissi dance*, in "Journal of Dance and Somatic Practises", IV, n. 2, 2012, p. 235.

<sup>480</sup> *Ibidem*.

La ricerca presso l'archivio del GKMORC di Bhubaneswar ha rivelato una serie di otto interessanti DVD, intitolati genericamente *Seminars*, realizzati tra il 1984 e il 1985 su impulso della direttrice del centro: Kumkum Mohanty.<sup>481</sup> Questi documenti digitali sono pressoché sconosciuti persino in Orissa, in quanto la loro esistenza non è minimamente pubblicizzata. Chi scrive ne è venuta in contatto grazie all'indicazione diretta di Kumkum Mohanty. Ogni DVD contiene riprese di durata da una a due ore circa dei seminari organizzati dall'Odissi Research Centre per codificare assieme la tecnica, la musica e il repertorio ufficiale Oḍissī. L'unica lingua adoperata è la lingua oṛiyā. Le riprese sono avvenute nei locali dello State Archive di Bhubaneswar e vedono la partecipazione di una trentina di persone tra cui:

- i guru Pankaj Charan Das, Kelucharan Mohapatra, Debaprasad Das, Surendranath Jena, Rangunath Datta, Ramani Ranjan Jena, Gangadhar Pradhan, Mahadev Raut e Ratikant Mohapatra;
- alcuni anziani guru *gotipua*, tra cui Maguni Das e Virabara Sahoo;
- le danzatrici Lakshmipriya Mohapatra, Priyambada Mohanty, Sanjukta Panigrahi, Minati Misra, Kumkum Mohanty, Sharmila Biswas, Aloka Kanungo, Cauduri Vidyatta, Pratibha Jena e Ileana Citaristi;
- tre anziane *māhāri*: Kokila, Parasmani e Dungri.

La struttura dei seminari procedeva regolarmente secondo questo schema: Kumkum Mohanty chiamava di fronte alla telecamera uno dei partecipanti e chiedeva di raccontare la propria esperienza artistica a partire dall'infanzia, poi chiedeva di mostrare i passi di danza base della loro tecnica e infine di spiegare i *tāla* adoperati ed eventualmente cantarli. Al termine della breve dimostrazione, seguiva un applauso generale, prima di passare al soggetto successivo.

Le tre *māhāri* anziane da un primo momento di timidezza di fronte alla telecamera – esemplificato dal gesto pudico di coprirsi la testa con il velo della *sārī* e nascondere il viso – raccontavano con poche parole concise che il loro apprendimento di danza era avvenuto tramite un guru *gotipua*. Su grande incitamento di tutti i presenti vincevano infine la timidezza e mostravano davanti alla telecamera i passi di danza delle *abhinaya* su Jagannātha e Kṛṣṇa che ancora ricordavano, recitavano le sillabe

---

<sup>481</sup> *Seminars*, DVD n. 1-8, Archive, Guru Kelucharan Mohapatra Odissi Research Centre, Bhubaneswar 1984-85.

ritmiche e cantavano qualche breve lirica *vaiṣṇava*. Al termine della loro dimostrazione, tutti i partecipanti le acclamavano con grande affetto, guru Kelucharan Mohapatra le ringraziava per aver condiviso il loro sapere e il volto delle tre *māhāri* si illuminava di un fragile sorriso.

L'ultimo DVD della serie *Seminars*, contiene inoltre la ripresa di alcuni minuti di uno spettacolo del 1985 a Bhubaneswar di guru Kelucharan Mohapatra e dell'anziana Dhungri Māhāri, che, seduta sul palco, compie una dolce *abhinaya* dedicata a Kṛṣṇa. Non sfugge il suono degli applausi calorosi del pubblico al termine dello spettacolo.

Formulare una riflessione conclusiva che chiarisca definitivamente la questione controversa delle *māhāri* non è possibile. Tuttavia, alla luce di ciò che è emerso nelle ultime pagine, non possiamo certo accusare i guru Oḍissī di aver escluso queste donne dal processo di ricostruzione della danza.

### 3.3 Riscrivere la tradizione

La mentalità laica e secolarizzata mal si concilia con una visione della vita sociale e individuale in cui ogni aspetto è sacralizzato, ritualizzato e codificato. La globalizzazione<sup>482</sup> altera e stravolge gli antichi ritmi tradizionali e sostituisce la *guruśikṣyaparamparā* con i *workshop* intensivi della durata di pochi giorni. Citando le parole della monaca hindū Śuddhananda Giri:

La danza indiana odierna, pur mantenendo aspetti della tradizione, è soggetta a trasformazioni continue e rapide che la rendono sempre più un intrattenimento da palcoscenico, su cui si esibiscono danzatori che non vantano un insegnamento tradizionale e che non fanno dell'arte una pratica di devozione. Questo processo è aiutato dalle comunicazioni di massa e dalla crescente globalizzazione che offre a molti la possibilità di esibirsi e di insegnare all'estero e quindi di acquisire valori e stili prettamente occidentali. Si deve citare infine l'impatto che ebbe il cinema; prima della seconda guerra mondiale esso diede lavoro a molti danzatori e musicisti essendo la danza e il canto elementi indispensabili dei film indiani. Questa fu tra le altre cose anche una fonte di guadagno per il mantenimento di insegnanti tradizionali.<sup>483</sup>

Oggi vi sono nuovi artisti indiani che inventano in India e sulle scene straniere una nuova forma di creatività o di resistenza a certe norme sociali, servendosi di fonti non solo letterarie ma anche popolari e di movimenti nuovi, per infrangere le interdizioni proprie alle rappresentazioni tradizionali indiane sulla danza "classica", come si vedrà nel sottocapitolo 3.4. Prendendo a prestito la definizione che Katia Légeret dà al processo di creazione che riguarda l'attore-danzatore contemporaneo educato secondo il teatro tradizionale indiano, e rapportandolo al caso specifico dell'Oḍissī, "la creatività transculturale si fonda sulla conoscenza di gesti, movimenti ed

---

<sup>482</sup> Si utilizza il termine "globalizzazione" riferito alle scienze sociali, secondo la definizione del dizionario Treccani: "Sul piano culturale, tra i principali aspetti della g. figurano i fenomeni connessi con il progressivo abbattimento delle barriere spaziali fra le nazioni indotto dallo sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Anche se la diffusione di tali tecnologie è estremamente squilibrata, la crescita delle reti di comunicazione è continua ed esercita effetti rilevanti sull'evoluzione dei rapporti tra i popoli". <http://www.treccani.it/vocabolario/globalizzazione/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>483</sup> Giri, Ś., *op. cit.*, p. 25.

espressioni codificate del teatro detto “tradizionale”.<sup>484</sup> Avendo acquisito una formazione sul linguaggio estetico formato in gran parte su testi sanscriti quali il *Nāṭyaśāstra* e l'*Abhinaya Darpaṇa*, diventare danzatori e coreografi contemporanei capaci di introdurre elementi di innovazione degni di nota è molto complesso. La conoscenza dei codici teatrali e coreutici tradizionali si contamina con i nuovi codici contemporanei dando esiti impreveduti, tra cui quelli della popolarizzazione e commercializzazione. Questi fenomeni investono tutte le arti performative indiane. Per esempio lo studioso oṛiyā Jeevan Pani lamenta la commercializzazione del teatro Jātrā sempre più influenzato dalla cinematografia dell'Orissa:

Now the kind of jatra that is extremely popular, especially in the rural and semi-urban areas of Orissa, has retained only the theatricality; but it is so influenced by the commercial movies that it appears like a three dimensional and live Oriya movie rather than a traditional Jatra performance. The question is: should we say Jatra of Orissa is continuing with fully vitality? [...] In the case of Jatra of Orissa the artistic quality has been brought down in order to keep up its popularity.”<sup>485</sup>

Nuovi guru e nuovi danzatori, tour internazionali e nuovo pubblico, sete di fama e di guadagni, sperimentazione e creatività, queste ed altre sono alcune caratteristiche del modello d'insegnamento e della *performance* contemporanea.<sup>486</sup> Oggi i depositari della sapienza antica sono i guru e i danzatori della nuova generazione, che si muovono sul terreno della creatività transculturale e transmediale, diffondendo la danza Oḍḍisī in ogni angolo del pianeta. Essi sono spinti da desiderio di rinnovamento della tradizione ma al tempo stesso ad essa si richiamano per legittimare le proprie opere. Per essi creare significa riscrivere la tradizione o meglio costruirsi una tradizione propria.

---

<sup>484</sup> Cfr. Légeret, K., *art. cit.*, p. 68.

<sup>485</sup> Pani, J., *op. cit.*, p. 39.

<sup>486</sup> Sulla danza come hobby e il desiderio di fama, si riportano le amare parole di Krishod Prosad Mohanty, General Secretary del Kala Vikash Kendra di Cuttack: “I had the opportunity of interacting with the students, teachers, examiners. Keen observations driven me to infer that the students are joining the dance classes merely as a hobby centre. Neither the class teachers nor the guardians are serious about the quality of training. Contrarily the guardian is in a great hurry to find his ward on stage or Television screen. Teachers' reputation is primarily linked to his ability to put the student on stage. It is deplorable that all of them are after capsule lessons so that the students pick up the so called “Items” only. The students loose the basic grooming and ignore the fundamental grammar. Most of the teachers are neither conversant with music composition nor with playing mardal.” Mohanty, K.P., *Guide to Odissi Dance*, Trust Board, Kala Vikash Kendra, Cuttack 2011, p. i.

### 3.3.1 *Contemporaneità e Oḍissi*

Nel contesto accademico il termine “contemporaneità” è ampiamente utilizzato negli studi performativi moderni e presenta più di una singola implicazione. Come aggettivo può implicare uno stile oppure un periodo temporale in attuale svolgimento. In riferimento allo stile, secondo Kethu Katrak, la danza Indiana contemporanea coinvolge un gruppo di danzatrici “who create a hybrid form with traditional Indian dance and other movement vocabularies [...] cutting edge themes of gender and sexuality.”<sup>487</sup> All’interno di questo gruppo sono contenuti anche insegnanti, danzatori e danzatrici che, seppur non modificando il vocabolario estetico di base, innovano la forma tradizionale includendo nuovi temi, musiche e costumi. Come sostantivo, la parola “contemporaneità” stabilisce una relazione temporale condivisa tra le persone e il fenomeno. Ogni studio della contemporaneità implica l’applicazione delle teorie pre-esistenti al presente, ai processi in atto, riconoscendo la presenza contemporanea della ricercatrice come partecipante.<sup>488</sup> Come asseriva Einstein, colui che compie l’esperimento è a sua volta parte dell’esperimento stesso. L’osservatore influenza potentemente ciò che osserva e “deforma” l’oggetto d’osservazione attraverso la sua competenza modale che gli consente di filtrare e vedere alcuni aspetti e non altri dell’oggetto osservato.<sup>489</sup>

In Orissa il termine “contemporaneo” non è accettato da tutti. Infatti si è riscontrata una reazione comune di sorpresa, straniamento, perplessità e rifiuto da parte di tutti gli insegnanti e danzatori oṛiyā intervistati – che tuttora vivono in Orissa – di fronte al termine “contemporaneo” applicato alla danza Oḍissī. Al contrario, si è riscontrato un copioso uso del termine da parte di studiosi, ricercatori, insegnanti e danzatori indiani e non-indiani che non risiedono in India.<sup>490</sup> Questo può portare a formulare una teoria sull’influenza dell’antropologia e della sociologia, soprattutto americana, nella formazione intellettuale degli esperti e delle esperte di danza, indiani o non-indiani che filtra la ricezione della danza indiana, mentre dall’altro lato si collocano

---

<sup>487</sup> Katrak, K., 2011, p. 11, [www.palgrave.com](http://www.palgrave.com) (ultimo accesso 10/10/2017).

<sup>488</sup> Cfr. Anoop, M.M. e Gulati, V., *op. cit.*, p. x.

<sup>489</sup> Cfr. Lorusso, A.M. e Violi, P., *Semiotica del testo giornalistico*, Editori Laterza, Roma-Bari 2004, p. 115.

<sup>490</sup> A tal proposito si riporta l’opera di Ratna Roy, danzatrice e studiosa, allieva di guru Pankaj Charan Das e residente negli Stati Uniti: *Neo Classical Odissi Dance*, Harman Publishing House, New Delhi 2009.

gli esperti e le esperte locali che accostano alla danza Oḍissī i termini “classica” e “tradizionale”. Il danzatore e studioso oṛiyā Rahul Acharya rifiuta il termine “contemporaneo” riferito in generale a qualsiasi tipo di danza, suffragando la sua affermazione sulla base dei contenuti del *Nāṭyaśāstra*:

La parola “contemporaneo” non mi soddisfa, perché quando apri il *Nāṭyaśāstra* il vocabolario è già presente. Di qualsiasi movimento usato nella danza, persino nel balletto, è già presente la nomenclatura nel *Nāṭyaśāstra*. Il *Nāṭyaśāstra* è talmente esteso che per esempio, un movimento del balletto come il *rond de jamb* è chiaramente *akaśa-cārī* nel *Nāṭyaśāstra*. (Questo testo) è così esteso e profondo che non possiamo trovare un vocabolario oltre al *Nāṭyaśāstra*. Quello che oggi è chiamato con le parole “moderno” o “contemporaneo” è già presente nel *Nāṭyaśāstra* ma le persone non si addentrano in una lettura profonda del testo, restano al livello superficiale. Quando ho visto un *paso doble* dei balli latino americani o Martha Graham, la mia mente mi ha immediatamente riportato al *Nāṭyaśāstra*... Sono diventato così esperto di grammatica che ho pensato: oh mio Dio, posso dare un nome a quel movimento!”<sup>491</sup>

Dall’intervista rivolta a Sujata Mohapatra, la danzatrice dichiara che né lei né la sua scuola, Srjan, diretta dal marito (figlio di guru Kelucharan Mohapatra) promuovono la “Contemporary Oḍissī”. Il loro stile è “tradizionale” e quindi “autentico”, direttamente trasmesso da Guruji.<sup>492</sup> Sujata Mohapatra e il marito Ratikant Mohapatra sono inoltre concordi nel rifiutare il termine “modern” riferito all’Oḍissī trasmessa dal loro istituto, non percepiscono alcun bisogno di dare un nuovo nome che distingua il loro stile. La politica dell’autenticità è un fenomeno complesso: da un lato vi è una forte spinta propulsiva al cambiamento e al rinnovamento, dall’altra vi è un’immagine prestigiosa da mantenere che è valsa a questa scuola l’egemonia internazionale nell’ambito della formazione femminile Oḍissī. È l’unica scuola inserita nel programma di scambi culturali internazionali promossi dall’Indian Council for Cultural Relations

---

<sup>491</sup> Intervista a Rahul Acharya del 31/12/2016 a Bhubaneswar. Per una maggiore scorrevolezza nella lettura, l’intervista è stata tradotta in italiano.

<sup>492</sup> Intervista rivolta a Sujata Mohapatra del 13/09/2015 a Firenze e intervista a Ratikant Mohapatra del 4/12/2016 a Bhubaneswar. I termini “tradizionale” (*traditional*) e “autentica” (*authentic*) sono le esatte parole utilizzate dagli intervistati per descrivere il loro stile di Oḍissī.

(ICCR)<sup>493</sup> attiva sul territorio di Bhubaneswar e ogni anno attrae decine di studentesse e aspiranti danzatrici straniere provenienti da ogni paese del mondo per studiare l'“autentica” danza indiana Odissi tradizionale. Affascinate dalla figura storica delle danzatrici templari, esse si recano nel luogo d'origine della danza Odissi per apprendere non solo uno stile performativo ma soprattutto una cultura, dei valori, uno stile di vita più essenziale che nei propri paesi d'origine è andato perduto:

L'Oriente stesso era in un certo senso un'invenzione dell'Occidente, sin dall'antichità luogo di avvenute, popolato da creature esotiche, ricco di ricordi ricorrenti e paesaggi, di esperienze eccezionali.<sup>494</sup>

Questo retaggio culturale, che accomuna la visione diffusa dell'India e più in generale dell'Oriente, va sotto il nome di Orientalismo:

vale a dire un modo di mettersi in relazione con l'Oriente basato sul posto speciale che questo occupa nell'esperienza europea occidentale. L'Oriente non è solo adiacente all'Europa; è anche la sede delle più antiche, ricche, estere colonie europee; è la fonte delle sue civiltà e delle sue lingue; è il concorrente principale in campo culturale; è uno dei più ricorrenti e radicati simboli del Diverso. E ancora, l'Oriente ha contribuito, per contrapposizione, a definire l'immagine, l'idea, la personalità e l'esperienza dell'Europa (o dell'occidente).<sup>495</sup>

Si tratta tuttavia di categorie permeabili e mai statiche, che si evolvono attraverso i processi globali in atto di scambi culturali e politici, non dimentichiamo infatti il fenomeno della *diaspora* che coinvolge un'enorme fetta della popolazione indiana emigrata all'estero:

Dobbiamo prendere molto sul serio l'osservazione di Vico che gli uomini sono gli artefici della loro storia, e ciò che possono conoscere è quanto essi stessi hanno fatto, per trasporla su un piano geografico: quali entità geografiche e culturali, oltre che storiche, “Oriente” e “Occidente” sono il

---

<sup>493</sup> Questa istituzione è stata fondata nel 1950 da Maulana Abul Kalam Azad, il primo Minister of Education dell'India indipendente. Tra i vari programmi culturali attivi, l'ente promuove lo studio delle arti indiane (pittura, musica e danza).

<sup>494</sup> Said, E.W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 11.

<sup>495</sup> *Ibidem*. Cfr. Todorov, T., *Teoria del simbolo*, Garzanti, Milano 1984, pp. 11-12.

prodotto delle energie materiali e intellettuali dell'uomo. Perciò, proprio come l'Occidente, l'Oriente è un'idea, ha una storia e una tradizione di pensiero, immagini e linguaggio che gli hanno dato realtà e presenza per l'Occidente. Le due entità geografiche si sostengono e in una certa misura si rispecchiano vicendevolmente.<sup>496</sup>

### 3.3.2 *Manuali moderni e riviste sulla danza*

I trattati locali antichi presi in esame nel capitolo 2 vengono rivisitati da nuovi trattati moderni che raccolgono e sistematizzano il sapere sulle origini, le storie, l'evoluzione e la tecnica e della danza Oḍissī. I trattati moderni più rilevanti per la formazione scolastica e accademica dei danzatori Oḍissī sono cinque in particolare: *Bhāratīya Nr̥tyakalā* dello storico Dharendra Nath Pattnaik; *Oḍiśī Nr̥tya* della studiosa Viduth Kumārī Chauduri; *Mudrā Biniyoga Prakriyā* dello studioso Manoj Kumār Beherā e *The Odissi Dance Path Finder* (volume I e II) dell'Odissi Research Centre di Bhubaneswar. Questi testi si configurano come trattati sistematici della storia, della tecnica e dell'estetica della danza. Secondo l'atteggiamento tipico degli autori indiani più antichi, questi autori moderni non hanno alcuna pretesa di originalità, si occupano di sistematizzare le conoscenze antiche assieme a quelle moderne per dare prestigio e lustro nazionale alla danza classica Oḍissī, senza mai portare l'attenzione direttamente su se stessi. Vediamo alcune informazioni più dettagliate sulle tematiche affrontate da ciascun testo. I primi due sono parzialmente riportati in appendice completi di traduzione dall'oriyā all'italiano e di corredo fotografico.

#### ***Bhāratīya Nr̥tyakalā***

*BhāratīyaNr̥tyakalā*,<sup>497</sup> scritto in oriyā nel 1971 dallo storico Dharendra Nath Pattnaik, tratta principalmente la storia della danza Oḍissī, dalle prime evidenze archeologiche della danza, alla danza rituale nelle varie religioni che diffuse a livello

---

<sup>496</sup> *Ibidem.*

<sup>497</sup> Pattnaik, D., *op. cit.*

panindiano, alla danza di corte fino alla storia moderna della danza Oḍissī. il testo affronta inoltre le questioni della tecnica e dell'estetica, insieme a molti aspetti filosofici e metafisici complessi insiti nella danza, principalmente mutuati dal *Nāṭyaśāstra*.<sup>498</sup>

### ***Oḍiśī Nr̥tya***

*Oḍiśī Nr̥tya*,<sup>499</sup> scritto nel 1994 dell'accademica Viduth Kumarī Chauduri, tratta l'origine della danza Oḍissī dal punto di vista spirituale ed estetico. Il testo, interamente in lingua oṛiyā, contiene inoltre i *tāla* adoperati nella danza e si conclude con una appendice contenente i nomi e le fotografie dei principali guru e delle danzatrici più famose dell'epoca.<sup>500</sup>

### ***Mudrā Biniyoga Prakriyā***

*Mudrā Biniyoga Prakriyā*<sup>501</sup> è un testo scritto dall'accademico e guru di danza Manoj Kumār Beherā e dedicato a guru Debaprasad Das. Questo testo è un manuale drammaturgico in lingua oṛiyā adoperato dagli studenti della Utkal Universit of Culture di Bhubaneswar per la preparazione degli esami dei corsi che contengono sia una parte teorica sia una parte pratica performativa di fronte ad una commissione di esperti danzatori e musicisti. Il testo tratta di *abhinaya* e contiene informazioni sulla semiotica della danza Oḍissī: i ventotto gesti delle mani (*mudrā*) disgiunte e i ventitre gesti delle mani giunte declinati nei loro molteplici usi teatrali; l'uso dei nove movimenti della testa (*śira*) nell'espressione del *rasa*; gli otto movimenti degli occhi (*dr̥ṣṭi*) per richiamare l'attenzione dello spettatore su un carattere o per esprimere il *rasa* e i quattro movimenti del collo (*gr̥ībā*) che collaborano con gli elementi precedenti nell'evocazione del *rasa*.

---

<sup>498</sup> Cfr. *infra*, pp. 235-241.

<sup>499</sup> Chauduri, V.K., *op. cit.*.

<sup>500</sup> *Ibidem*, pp. 157-166.

<sup>501</sup> Beherā, M.K., *Mudrā Biniyoga Prakriyā*, Yugal Debatā, Cuttack 2008.

### *The Odissi Dance Path Finder*

*The Odissi Dance Path Finder*<sup>502</sup> è un testo pubblicato nel 1988 dall'Odissi Research Centre di Bhubaneswar secondo le ricerche condotte dalla direttrice del centro: la studiosa Kumkum Mohanty. Il testo è costruito sotto forma di vocabolario di base per guidare il praticante dai primi passi nella danza Oḍissī fino all'apprendimento dei brani del repertorio. Contiene gli esercizi preparatori alla danza, la tecnica di scomposizione delle varie parti del corpo (torso, piedi, testa, collo, occhi, mani, piedi e flessioni del corpo), le posture base, i salti, i giri, le camminate e il *tāla*. Nel 1995 è stato pubblicato il secondo volume che prosegue gli studi del primo, delineando il vocabolario e la fraseologia cinetica della danza Oḍissī. Questo secondo volume si propone inoltre di fissare una nomenclatura coreica riconosciuta universalmente.<sup>503</sup>

Oltre ai trattati, vi sono riviste e giornali che trattano di danza in Orissa. Le riviste indiane di arti performative diffuse sono principalmente quattro: *Aṅgarāg*, *Nartaram*, *Kala Vikash Kendra Journal* e *Narthaki*. A queste si aggiunge una quinta rivista, *Sruti*, tuttavia meno diffusa in Orissa. Alcune di queste hanno una frequenza di pubblicazione alquanto regolare, editori riconosciuti e un comitato scientifico autorevole. Questa fioritura pubblicistica è il segnale di un'espansione degli studi teatrali e coreutici nazionali. La diffusione di questi studi rivela una politica culturale di espansione. I teatrologi, i musicologi e tutti gli studiosi d'arti performative indiane si confrontano attraverso pubblicazioni di monografie, saggi e articoli. L'India è una nazione moderna che si caratterizza per la vastità geografica e la convivenza così eterogenea di popolazioni, culture e idiomi. La tendenza all'inglobazione e all'accoglienza è sempre stata superiore al rifiuto del nuovo e del diverso. La riscoperta per il proprio glorioso passato è direttamente connessa all'orgoglio nazionale. Allo stesso tempo la sete di modernizzazione e "occidentalizzazione" dilaga tra le nuove generazioni, stimolando il desiderio di sperimentazione. Gli esperimenti e le fusioni performative concorrono a creare il nuovo volto dell'identità nazionale e sono documentate e valorizzate sulle riviste cartacee e digitali.

---

<sup>502</sup> Mohanty, K. (a cura di), *The Odissi Dance Path Finder*, Odissi Research Centre, Bhubaneswar 1988.

<sup>503</sup> Mohanty, K. (a cura di), *The Odissi Dance Path Finder* (volume II), Odissi Research Centre, Bhubaneswar 1995.

### ***Aṅgarāg***

*Aṅgarāg* – *All the visual matters: a Journal of Performing and Visual Arts*, una rivista semestrale in lingua inglese pubblicata a Bhubaneswar dal Guru Debaprasad Dance Institute. Attualmente è diretta dall'artista di fama internazionale Dhinanath Pathy. È disponibile solo in formato cartaceo. Al suo interno raccoglie articoli sulle arti performative e visive di tutto il mondo.

### ***Nartanam***

*Nartanam: A Quarterly Journal of Indian Dance*, una rivista trimestrale in lingua inglese pubblicata a Hyderabad da Sahridaya Arts Trust, un'organizzazione non profit nata dall'unione di artisti, studiosi, patroni e appassionati di arte per nutrire l'espressione creativa in India. La Trust si propone di rendere la danza classica popolare e non appannaggio esclusivo di un'élite culturale. È disponibile solo in formato cartaceo.<sup>504</sup>

### ***Kala Vikash Kendra Journal***

*Kala Vikash Kendra Journal* era la rivista annuale del celebre istituto di formazione superiore specializzato in arti performative dell'Orissa, nella città di Cuttack, il Kala Vikash Kendra. Questa rivista è stato il primo giornale interamente dedicato alle arti performative dell'Orissa con attenzione anche alla tradizione tribale e folk. Gli articoli raccolti all'interno erano per la maggioranza in lingua oṛiyā, ma ogni edizione presentava almeno un paio di articoli in lingua inglese. Nonostante la pubblicazione della rivista è purtroppo sospesa attualmente, si è ritenuto importante citarla, in quanto alcune copie sono tuttora reperibili presso librerie e biblioteche specializzate e rispetto alle altre riviste moderne, è certamente la più nota in Orissa. Non è raro vederne una copia del *Kala Vikash Kendra Journal* conservata nelle collezioni personali degli esponenti di danza.

---

<sup>504</sup> <https://nartanam.in/> (ultimo accesso 30/10/2017).

### *Narthaki*

*Narthaki* è una piattaforma digitale che raccoglie articoli e informazioni relative alla danza in India. La rivista venne fondata nel 1992 da Anita Ratman e passò al digitale nel 2000. La rivista è oggi diretta da tre esperte di arti performative: Anita Ratman, Lalitha Venkat e Sumathi. All'interno del sito vi sono sezioni diverse su ciascuna delle danze classiche, folk e tribali dell'India; v'è inoltre una pagina dedicata allo Yoga, una alla Danza Terapia e una ai festival di danza in programmazione. Tra gli scrittori presenti su questa rivista si annoverano alcuni nomi prestigiosi a livello internazionale, come quello di Sunil Kothari e Ashish Mohan Khokar.<sup>505</sup>

### *Sruti*

*Sruti* è il giornale mensile sulle arti performative più popolare in India. È stata fondata nel 1985 dall'editore Pattabhi Raman e si occupa di musica, teatro e danza indiana e internazionale. Gli obiettivi della rivista sono molto ambiziosi e apparentemente in contrasto: preservare la tradizione e stimolare l'innovazione. Tuttavia, gli articoli variegati e le tematiche ad ampio respiro trattate rappresentano bene lo spirito indiano tradizionale che, pur apprezzando l'innovazione, sa riconoscere e valorizzare le proprie radici. La rivista ha estrema popolarità in tutto il sud dell'India e viene pubblicata nella città di Chennai. È disponibile anche in formato *ebook*. Tra gli autori più noti di questa rivista spicca il nome di Leela Venkataraman, storica e critica di danza.<sup>506</sup>

È corretto ricordare altri due prestigiosi titoli di riviste indiane che trattano di arti performative: il trimestrale *Sangeet Natak Journal*, edito dal 1965 dalla Sangeet Natak Academy (l'Accademia nazionale di Musica, Danza e Teatro) e la rivista trimestrale *Marg*, edita per la prima volta nel 1946 a Mumbai. Queste due riviste non sono state riportate assieme alle precedenti perché non sono diffuse in Orissa.

---

<sup>505</sup> <http://www.narthaki.com/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>506</sup> <http://www.sruti.com/> (ultimo accesso 15/10/2017).

### 3.3.3 *Guru vs insegnante*

“La danza è molto spirituale, non è un lavoro... Devi essere molto devota, hai bisogno di fede, è un sistema spirituale”. Queste sono le parole pronunciate lentamente e con dolcezza da Sujata Mohapatra, mentre sta compiendo la sua *pūjā* mattutina rivolta verso il grande altare domestico che occupa la maggior parte della sua camera da letto. Offrendo a ciascuna *murtī* un fiorellino bianco da lei appena colto, prosegue: “La nostra danza è la *sevā* a Jagannātha, la offriamo come le *devadāsī* offrivano la loro danza, la danza è Offerta. Guruji diceva: “La danza non è diversa dal Divino”.” Dopo parla del concetto di abbandono devoto – usando il termine inglese *surrender* – di resa incondizionata a Dio e al guru, manifestazione della coscienza divina in un corpo materiale: “‘Guruśiṣya’ significa che hai bisogno di connetterti al tuo guru, hai bisogno di sentire di avere un tetto sopra la testa. Stare col tuo guru ti aiuta a crescere. Devi avere pazienza, se non ne hai non otterrai nulla in fretta, ma vedendo il lavoro del guru si ottiene motivazione.”<sup>507</sup>

A questa visione devozionale si contrappone quella problematizzante della studiosa e danzatrice Dafne Rusam Carli sulla trasmissione tradizionale in Orissa basata su:

un rapporto di potere, su un rapporto gerarchico per cui c'è la totale sottomissione dell'allievo che in termini aulici servirebbe a far sparire l'ego... [...] Solo nell'accettazione di un rapporto gerarchico in cui il maestro è il demiurgo che sa cosa è *ṭik*, cosa è giusto, e cosa è *bhūl*, cosa è sbagliato e l'allievo lo deve accettare. Il fatto che il maestro abbia tutte le risposte significa che il movimento arriva da fuori e questo si ricollega a un ordine morale, nel senso che c'è una forma ideale, c'è qualcosa che sappiamo che è *ṭik*, che è giusto, a quello che arriva.<sup>508</sup>

Quale posto occupa il guru nell'Orissa contemporanea? La tecnologia ha portato velocità nelle comunicazioni, la mentalità laica e secolarizzata delle generazioni post-indipendenza vede la danza come intrattenimento, le nuove generazioni sono spesso educate in scuole cristiane perché considerate di maggiore prestigio. La figura del guru è tuttora rispettata e i bambini che frequentano la lezione di danza si recano immediatamente a toccare i piedi del guru in segno di rispetto prima che abbia inizio la lezione. Tuttavia, ad eccezione dei *gurukul*, la *sevā* al guru non è più praticata se non in

<sup>507</sup> Intervista a Sujata Mohapatra del 3/12/2016 a Bhubaneswar.

<sup>508</sup> Dafne Rusam Carli in seminario dottorale sull'*Esperienza estetica e tecnica nella Danza indiana*, a cura di Alberto Pelissero, 17/06/2015, Università degli Studi di Torino.

piccoli e sporadici gesti e la figura del *sevaka* (“colui che pratica la *sevā*”) è stata sostituita da allievi di danza. Dall’osservazione diretta della scrivente, si è assistito ad allievi e allieve locali che alle spalle criticavano il guru oppure si opponevano alla sua autorità silenziosamente, alzando gli occhi al cielo, eseguendo le attività con pigrizia e senza cura.

Un altro fenomeno a cui si è assistito è quello dell’autorità genitoriale che si scontra con quella del guru: ci si riferisce in particolare a lamentele da parte dei genitori delle bambine al guru perché la figlia non aveva abbastanza occasioni di esibire la sua danza pubblicamente. Altre volte invece danzatrici e danzatori criticano il guru e richiedono che vengano loro insegnate più coreografie o che venga loro data la possibilità di esibirsi più spesso.

Nell’esperienza della scrivente, il rapporto tra il guru e la nuova generazione di danzatori oggi ha confini permeabili e la figura sacra e venerata del guru può assumere il carattere laico dell’insegnante di danza. D’altro canto nel sistema educativo tradizionale, la caratteristica primaria del guru era quella di non ricevere alcun compenso o pagamento per i suoi insegnamenti, un ideale che vede nell’insegnamento della conoscenza la massima sacralità, pertanto nessun bene mondano potrebbe mai ricompensare adeguatamente il guru. L’unico dono previsto al compimento della formazione del discepolo veniva chiamato *guru-dakṣina*, ancora oggi perpetuato. Per quanto rispettato, apprezzato e amato, l’insegnante di danza può essere sostituito con un altro di maggiore gradimento, a differenza del guru che, una volta scelto il discepolo, a lui rimarrà per sempre legato. Non si sostituisce il guru, non si abbandona, non si intercambia con un altro guru e anche quando la morte fisica sopraggiunge, il discepolo continua a pregare e rivolgere le sue offerte al guru: “Senza il sole noi non possiamo sopravvivere, il guru è come il sole, senza di lui siamo al buio.”<sup>509</sup> Sujata Mohapatra compie la *pūjā* quotidianamente anche all’albero Tulsi perché lì sono conservate le ossa (*guru asthi*) del suo guru, Kelucharan Mohapatra, che in questo modo continua a vivere nei cuori di coloro che lo amano e lo rispettano, diffondendo il suo insegnamento oltre la morte.

---

<sup>509</sup> Intervista a Sujata Mohapatra del 3/12/2016 a Bhubaneswar.

### 3.3.4 *Palco e pubblico*

Il contesto è quella serie di messaggi che organizzano la percezione del destinatario dell'evento comunicativo, lo spettacolo. La cornice teatrale conferisce autorità alla danza e richiama l'attenzione dello spettatore ai contenuti performativi. Nel caso dei prodotti artistici, sottolineare l'aspetto comunicativo di tali segnali e dichiararne esplicitamente il messaggio è particolarmente importante, perché questi ultimi funzionano da inquadramento psicologico e dicono allo spettatore: questa è danza classica. Una serie di segnali di contestualizzazione permettono il riconoscimento dell'opera artistica e conferiscono autorità alla danza. Da tutta una serie di artefatti cognitivi, come il programma, i manifesti e gli articoli apparsi sul giornale, il pubblico viene avvertito della rilevanza dell'opera che andrà a vedere.

Il teatro diviene uno spazio privilegiato per far riemergere e per osservare esperienze che nel quotidiano sono inaccessibili, in ciò la *performance* assolve a una funzione analoga a quella del rito.

Il rapporto tra teatro e vita quotidiana è strettamente connesso in Orissa. Gli auditorium adibiti a teatri per spettacoli musicali o di danza offrono programmi di danza ogni settimana nei mesi invernali; sebbene nei mesi estivi la frequenza rallenti, la danza continua ad animare i teatri della capitale dell'Orissa. Il luogo privilegiato su cui si manifesta la danza è il palco, chiamato *mañca* sia in sanscrito che in oṛiyā. Nell'India meridionale, la tradizione di danza vuole che l'iniziazione di una fanciulla sul palcoscenico avvenga attraverso un evento pubblico di grande prestigio noto come *mañca-praveśa* ("entrata sul palcoscenico"). Questa cerimonia viene tuttora praticata da ragazze provenienti da famiglie abbienti. In Orissa invece non è comune. Qualche giovane danzatrice di buona famiglia sceglie talvolta di organizzare questa cerimonia anche in Orissa, ma si tratta di un fenomeno sporadico mutuato dal sud dell'India.<sup>510</sup>

Con la scomparsa delle *māhāri* dopo l'Indipendenza, è scomparsa anche la tradizione di danzare all'interno del tempio. Oggi è proibito, tuttavia il governo e le istituzioni di danza non rinunciano al fascino notturno dei templi e allestiscono dei palcoscenici temporanei nelle vicinanze del tempio in occasione di quattro importanti festival annuali: il Konarak Festival nella cittadina di Konark (nel mese di dicembre), il Mukteswar Festival a Bhubaneswar (nel mese di gennaio), il Dhauli Festival a Dhauli

---

<sup>510</sup> Intervista a Ileana Citaristi dell'1/04/2017 a Bhubaneswar.

(nel mese di febbraio) e il Chausati Yogini Festival nel villaggio di Hirapur (nel mese di dicembre). Questi quattro festival prendono il nome del tempio o del santuario sullo sfondo del quale vengono allestiti. Sebbene il tempio abbia perso il suo ruolo di spazio privilegiato della danza rituale, lo scenario evocato nelle ore serali dallo sfondo templare, dalla musica e dalla danza toglie il fiato ed emoziona lo spettatore tanto quanto il danzatore. Prima dell'inizio della danza, un officiante del culto (*pūjāri*) si reca ai piedi del palco sull'estremità a destra per svolgere la *pūjā*, lì sono collocate le statue sacre (*mūrti*) delle tre divinità tutelari dell'Orissa – Jagannātha, Subhadrā e Balabhadra – oppure la *mūrti* singola del dio Jagannātha.



Figura 50. *Mūrti* di Jagannātha sul palco del Bhanja Kala Mandap di Bhubaneswar.

Questo atto rituale alla presenza delle divinità innalza il palcoscenico ad uno spazio sacro, in cui la danza si configura come un'offerta alla divinità. Questa tendenza tipicamente hindū a riconoscere ovunque la presenza del divino dà esito ai concetti di spazio sacro e tempo sacro. Innanzitutto l'India intera si presenta come spazio sacro o

*punya bhūmi* (“terra del merito”). Un altro dei nomi con cui ci si riferisce all’India è *Bhārata Mātā*, la Madre India, terra dei discendenti di Bharata.<sup>511</sup> La ricerca di un luogo da consacrare ed elevare a somma sacralità è evidente anche dall’enfasi posta sull’aggettivo “ritualistico” durante la presentazione ufficiale in inglese della danza *Oḍissī* al Konark Festival 2016: “Odissi is a ritualistic dance”.<sup>512</sup> Lo stesso aggettivo è stato grandemente utilizzato dallo studioso e danzatore Rahul Acharya nel corso dell’interviste avvenute a Bhubaneswar il 31/12/2016. Ancora a questo proposito si riportano le parole colme di devozione della danzatrice Sujata Mohapatra: “It is known as *Jagannāth sevā*... Dance was like the *devadāsī*. In that *devadāsī* dance we offer, so dance is an offering. Gurujī says: “Dance is nothing apart the Divine”. But if you feel dance is only technique then you won’t feel the Divinity in that.”<sup>513</sup> *Gurumā* Sujata prosegue spiegando che lei compie la *pūjā* tutti i giorni al suo altare domestico, raccoglie i fiori freschi al mattino da offrire alle divinità e al guru, immortalato in una foto che gode di venerazione al pari delle altre divinità e recita numerosi *mantra*, a partire proprio dal *mantra* di *Jagannātha*. Pertanto, quando sul palco, Sujata danza un *Maṅgalacaran*, con le mani in *puṣpañjali-mudrā* colme di petali, cammina fino alla *mūrti* di *Jagannātha* e sulle parole del *Jagannātha aṣṭakam* offre i fiori alla divinità, ella sta compiendo la sua *sevā* abituale. L’iterazione del rituale domestico può diventare un atto performativo in maniera del tutto naturale, perciò nonostante la polemica sorta nel caso della danza *Bharatanāṭyam* sulla presenza dell’“icona” sul palcoscenico e dell’inadeguatezza del tentativo di trasformare in questo modo il palcoscenico nel tempio, possiamo affermare che l’adorazione delle *mūrti* è una caratteristica onnipervasiva della cultura hindū: al mattino presto, prima di cominciare a lavorare, si possono comunemente osservare gli autisti di *rikṣa* compiere la *pūjā* al minuscolo altarinò allestito dietro al volante del mezzo oppure i gestori degli *Internet Point*, che proliferano ad ogni angolo di strada, compiere una breve *pūjā* in un piccolo altarinò all’ingresso del locale inserito su una mensola tra un computer e una stampante. Insomma, la religiosità e il culto trovano infiniti modi di esplicitarsi in India, perché non la danza sul palcoscenico? La *Bhagavadgītā* insegna che la liberazione si ottiene

---

<sup>511</sup> Cfr. Caracchi, P., *art. cit.*, p. 19.

<sup>512</sup> Il Konark Mahotsav è l’unico festival di danza dell’Orissa che offra una presentazione multilingue per facilitare la comprensione da parte di tutti gli spettatori: inglese, oriya e hindī.

<sup>513</sup> Intervista a Sujata Mohapatra del 3/12/2016 a Bhubaneswar.

rinunciando al frutto dell'azione, solo l'azione priva di attaccamento per i risultati che produrrà rende l'essere umano libero dalla sofferenza del *samsāra*. I guru intervistati, Sujata Mohapatra, Bichitrananda Swain, Lingaraj Pradhan, Sanjukta Dutta Pradhan e Rahul Acharya sono concordi nell'affermare che la danza è un'offerta rituale, sebbene non si danzi più all'interno del tempio, si continua a danzare al cospetto di Dio: "You offer your dance to God".<sup>514</sup>



**Figura 51. Da destra a sinistra: Jagannātha, Subhadrā e Balabhadra.**

Le divinità dell'Orissa poste sul lato destro del palco del Konark Festival 2016. Le *mūrti* sono scolpite in legno e dipinte a mano da artigiani qualificati; vengono poi allestite con ricchi ornamenti. Prima dell'inizio dello spettacolo un *pūjāri* compie la *pūjā* alle *mūrti*.

Vi sono inoltre altri gesti rituali adoperati dal danzatore prima dell'ingresso in scena. Dietro le quinte, il danzatore compie il *bhūmī-praṇām* prima di solcare il palcoscenico. Per esempio, Lingaraj Pradhan compie un breve saluto con le mani giunte in *namaskāra-mudrā* a tutte le direzioni. Si tratta di una pratica intima, non verbalizzata, di cui egli si stupisce che desti l'interesse di chi scrive. Lingaraj spiega di aver letto il *Nāṭyaśāstra* nel corso dei suoi studi universitari e di aver lì appreso delle divinità che presiedono ogni lato e angolo dello spazio dedicato alla danza. Per propiziarle, il

<sup>514</sup> *Ibidem*. Conversazione informale con Lingaraj Pradhan e Sanjukta Dutta Pradhan avvenuta in dicembre 2016 a Bhubaneswar.

danzatore è tenuto a mostrare rispetto salutandole prima dell'inizio della sua danza. Entrato in scena, il danzatore rende omaggio alla singola divinità o alle tre divinità tutelari dell'Orissa poste all'estremità destra del palcoscenico.<sup>515</sup>

Nello spettacolo teatrale, perché l'evento abbia luogo, deve darsi la compresenza fisica di danzatore o danzatrice e spettatore o spettatrice. Il termine locale più adoperato per indicare il pubblico è il termine inglese "audience", rappresentativo di entrambi i generi. Questo termine pone enfasi sulla qualità uditiva, mentre il termine italiano "spettatore" enfatizza la qualità visiva nella ricezione dell'opera d'arte. Entrambi i termini paiono relegare lo spettatore all'uso di un senso, escludendo la relazione con colui che danza. Al posto di due termini precedenti, il padre della *performance*, Richard Schechner preferisce utilizzare le parole *performer* e *partaker*, enfatizzando la condivisione che avviene tra le due parti. Infatti, il *partaker* prende parte alla *performance* e il *performer* diviene a sua volta *partaker*.<sup>516</sup>

Attualmente, la tipologia dello spettatore qualificato, il *rasika* descritto nel *Nāṭyaśāstra* è una tipologia estremamente rara tra il grande pubblico, troppo spesso composto per la maggioranza da spettatori casuali. La finalità principale della programmazione di musica e danza in Orissa è infatti quella di promuovere festival di grande qualità performativa gratuiti. Se da un lato questo supporto governativo permette un'esposizione completa alla danza e alla musica in Orissa, dall'altro lato vede le sedie del teatro scaldate da visitatori casuali e disinteressati che maneggiano il cellulare o chiacchierano tra loro anziché immergersi nell'esperienza performativa.

All'ingresso degli auditorium governativi, tra cui spicca il maestoso Rabindra Mandap, v'è sempre la presenza di un grande cartello su cui si reca le scritte: "Vietato fumare. Vietato mangiare. Vietato sputare. Vietato gettare spazzatura per terra". All'interno, le prime file di sedie sono sempre riservate ai personaggi politici importanti e agli ospiti d'onore. Le file successive che consentono una buona visuale sono solitamente riservate agli stranieri e anche se non v'è un cartello per prenotare i posti, gli *oṛiyā* tendono a non occuparli e si siedono tra le ultime file. I fotografi dei giornali invece si accovacciano sotto al palco e godono di estrema libertà di movimento, girando tra le prime file per fotografare gli spettatori più importanti. Immane ad ogni festival è la foto degli spettatori stranieri accecati dal flash delle macchine professionali

---

<sup>515</sup> Conversazione informale avvenuta in dicembre 2016 a Bhubaneswar.

<sup>516</sup> Schechner, R., *Performance Theory*, Routledge, New York 2003 (1988), p. 356.

dei fotografi, mentre tentano di godersi lo spettacolo. Un' *audience* occidentale è sempre motivo di vanto nazionale in Orissa e viene esibita sui giornali e sui canali nazionali come l'Odisha Live.

Il teatro o l'auditorium è un luogo che potremmo definire zona franca in India. Andare a vedere uno spettacolo di danza è uno dei pochi eventi che si pone al di sopra delle differenze di casta, genere, religione ed età. Infatti, durante il viaggio di ricerca sul campo si è riscontrata la presenza di varie persone di bassa estrazione sociale sedute nei posti in fondo all'auditorium, presenze solitarie che si manifestano silenziosamente e spariscono a fine spettacolo senza lasciar traccia della loro presenza. Questi "fantasmi" delle ultime file dei teatri osservano lo spettacolo con la massima attenzione e la loro partecipazione emozionale pare echeggiare per tutta la sala; non è raro assistere a scene di profonda commozione da parte degli spettatori più umili mentre assistono a brani devozionali su Kṛṣṇa e Rāma. A differenza degli spettatori più importanti, su cui ricade l'attenzione mediatica, questi spettatori partecipano della rappresentazione in atto con lo stesso spirito di quando si recano a visitare il tempio per avere il *darśana* della divinità. Al contrario, molti personaggi politici che fanno parte del pubblico d'eccellenza degli spettacoli Oḍissī svolgono spesso un ruolo di rappresentanza e una volta scattate le foto che correderanno gli articoli dell'inserto sulla danza del giorno successivo, abbandonano velocemente il teatro.

Ileana Citaristi racconta che non vi sono grandi differenze tra il pubblico oṛiyā, indiano e occidentale: nel momento in cui si compone una nuova musica Oḍissī e una nuova coreografia, occorre spiegare al pubblico che cosa andrà a vedere. Il pubblico oṛiyā impazzisce per le musiche e le liriche celebri come quelle di Jayadeva, di Banamali e di Gopalakrushna. Il pubblico indiano non oṛiyā ama maggiormente i componimenti basati sulle epiche del *Rāmāyaṇa* e del *Mahābhārata*. I contenuti preferiti all'estero sono quelli di carattere drammatico, in cui i personaggi sono ben definiti psicologicamente e lo spettatore può riconoscere gli archetipi universali che rappresentano. Un nuovo componimento richiede un'introduzione a qualsiasi pubblico di tutto il mondo, perché la lingua dell'Oḍissī è una lingua per pochi iniziati. Le liriche antiche infatti sono in sanscrito o in oṛiyā medioevale, una lingua letteraria che risulta incomprensibile alle nuove generazioni. Sorprendentemente Ileana dichiara inoltre che all'estero si spesso trova un' *audience* più attenta di quella locale. La mentalità empirica

e razionale dell'Occidente spesso si scontra con la trama della danza trovando incongruenze temporali che lo spettatore indiano non percepisce come tali nel funzionamento complessivo della storia narrata.<sup>517</sup>

È solo il *pubblico* occidentale che non è abituato a saltare dall'uno all'altro personaggio in compagnia dello stesso attore; che non è abituato a entrare in relazione con qualcuno di cui non può decifrare facilmente il linguaggio; che non è abituato a un'espressione fisica che non sia immediatamente mimetica o non si incanali nelle convenzioni della danza.<sup>518</sup>

Lo stile contemporaneo richiama lo stile antico o “tradizionale”, tuttavia può deliberatamente distorcerlo, spezzarne la simmetria, presentarlo in maniera non convenzionale e quindi suscitare un effetto straniante. Questo processo di destrutturazione richiede al pubblico uno sforzo immaginativo nuovo, un'apertura mentale completa.<sup>519</sup>

### 3.3.5 *Creatività transculturale e transmediale*

La globalizzazione ha influenzato la vita politica, sociale e culturale delle persone di tutto il mondo. L'arte coreutica stessa ne rimane coinvolta; la velocità della comunicazione attraverso mezzi come internet, televisione, *iphone* e *smartphone* consente agli insegnanti e agli artisti di scambiarsi informazioni in tempo reale, ispirando, influenzando e arricchendo il proprio bagaglio artistico. A partire dall'epoca moderna, i maestri ripetono pazientemente gli insegnamenti antichi ricevuti e tuttavia ne modificano alcune forme, ne arricchiscono il repertorio secondo il gusto contemporaneo che ritengono più adatto ad attrarre il pubblico. L'insegnante Sanjukta Dutta ripete alle sue allieve: “You know the item, now put some *masala*”,<sup>520</sup> sottolineando con questa metafora culinaria l'importanza di personalizzare l'esecuzione coreografica, che

---

<sup>517</sup> Intervista a Ileana Citaristi del 1/04/2017 a Bhubaneswar.

<sup>518</sup> Barba, E., *L'Arte Segreta...*, cit., p. 248.

<sup>519</sup> Anoop, M.M. e Gulati, V., *Scripting Dance in Contemporary India*, Lexington Books, London 2016, p.

X.

<sup>520</sup> Conversazione informale avvenuta nel periodo compreso tra novembre 2016 e aprile 2017.

altrimenti rimane una sequenza di forme geometriche e scultoree prive di anima o sentimento (*bhāva*).

La facilità di spostamento permette ai danzatori e alle danzatrici di mostrare la propria forma d'arte anche in luoghi in cui ancora è pressoché sconosciuta o comunque non familiare. Le tecnologie multimediali innovative facilitano maestri e danzatori ad estendere la loro creatività ai nuovi media, tuttavia entrambi si scontrano con l'ostacolo di rendere la loro arte comprensibile ad un pubblico multi-culturale.<sup>521</sup>

L'avvento della tecnologia ha anche modificato il processo di apprendimento. Il tema della memoria e della trasmissione, affrontato nel capitolo 2, ha rivelato il mantenimento di un sistema tradizionale di memorizzazione visiva e corporea che non si avvale di alcun supporto scritto ma unicamente dell'intelligenza cinestetica della danzatrice. La danzatrice recepisce attraverso il proprio movimento corporeo l'insegnamento del guru ed è tenuta a memorizzarlo senza alcun supporto materiale esterno al corpo. Oggigiorno tuttavia, alcuni insegnanti di nuova generazione sono maggiormente elastici nei confronti della tecnologia digitale e permettono alle allieve straniere di filmare i passi delle coreografie e, talvolta, l'intero brano danzato dagli stessi insegnanti. Nell'esperienza di chi scrive, non si è mai riscontrata la richiesta di filmare le coreografie da parte di danzatrici e danzatori oṛiyā. Nel caso di danzatrici indiane non residenti in Orissa invece, il fenomeno si manifesta analogo a quello delle danzatrici straniere, lasciando supporre che la tecnologia digitale sia d'aiuto a tutti coloro che non hanno la possibilità di imparare e praticare la danza Oḍissī stabilmente sotto la guida del guru.

---

<sup>521</sup> Cfr. Dandavate, R., *Indian Dance Education in Changing Times*, in "Aṅgarāg – All the visual matters, A journal of performing and visual arts", n. 3, Guru Debaprasad Das Institute, Bhubaneswar, Spring 2007, "Editor Speaks", p. 101.

### 3.4 Popolarizzazione

Questo capitolo espone due fenomeni particolarmente significativi derivati dalla tendenza moderna alla popolarizzazione della danza. Con questo termine si intende il processo di adattamento di una forma d'arte al gusto e alla mentalità comune o popolare, è l'atto di rendere popolare e diffondere tra il popolo la danza. Il concetto di *popularisation* è un elemento chiave nella danza Odissi contemporanea.

La fama della danza Odissi è finalmente diffusa e la trasformazione dei principi e delle forme stilistiche Odissi è un fenomeno a livello mondiale che riguarda qualsiasi luogo abbia scuole di Odissi nuove o consolidate. Il microcosmo dell'Orissa odierna costituisce una sorta di sacca di resistenza al cambiamento in atto globalmente. Nelle grandi città indiane come Delhi, Mumbai, Calcutta e Bangalore gli spettacoli di danza classica indiana che includono lo stile Odissi si caratterizzano per esperimenti e fusioni. Le scenografie sono riccamente elaborate e durante la coreografia si utilizzano effetti scenici e si fa uso di illuminazione-tecniche. L'impatto visivo è forte e si discosta dal rigore spartano e purista dei palcoscenici dell'Orissa che focalizzano l'intera attenzione dello spettatore sul volto e sui movimenti della danzatrice.<sup>522</sup>

L'Odissi dell'Orissa rifiuta l'improvvisazione (*improvisation*), la fusione tra due stili (*fusion*), a meno che non siano due stili classici, gli esperimenti performativi (*experiment*), l'uso di supporti scenici (*props*). Si noti che la nomenclatura riportata è in lingua inglese perché è in questa lingua che si suole indicare quegli elementi, anche in lingua oriyā. Questo può suggerire una sorta di presa di distanza linguistica da quelle innovazioni ancora percepite come estranee. Alla domanda sul perché questi elementi scenici vengano visti con diffidenza Lingaraj Pradhan risponde: “Questa non è la nostra tradizione. Nell'Odissi non si usano i *props*. A cosa servono questi oggetti in scena? Tu sei la danzatrice, tu dovresti essere in grado di rappresentare qualsiasi cosa e farla comprendere al pubblico”<sup>523</sup>

---

<sup>522</sup> Intervista ad Aloka Kanungo del 17/02/2017 a Calcutta.

<sup>523</sup> Conversazione informale con guru Lingaraj Pradhan avvenuta a gennaio 2017 a Bhubaneswar.

### 3.4.1 Il caso “*Shape of You*”

Questo paragrafo riporta il caso che ha sconvolto l’Orissa nei mesi di marzo e di aprile 2017.

In marzo 2017 è stato realizzato un video di danza Odissī sulle note della popolare hit musicale del cantautore britannico Ed Sheeran: “*Shape Of You*”. Questo singolo pubblicato il 6 gennaio 2017 ha scalato le classifiche mondiali, posizionandosi al primo posto delle hit musicali di quasi trenta paesi al mondo. In India è il video internazionale più cliccato su YouTube e vanta due milioni di visitatori. Analogamente al resto del mondo, in India questo video è stato oggetto di decine di *cover* e rivisitazioni, nei diversi stili di musica indiana e nella maggior parte delle lingue indiane. In Orissa è stato prodotto dalla Detour Odisha, un’organizzazione che promuove il turismo in Orissa.<sup>524</sup> Il video è stato pubblicato il 19 marzo 2017 sul web sui vari *social network*: YouTube, Facebook, Instagram e Twitter, con il titolo “ Indian Odissi Classical Dance || Ed Sheeran - Shape Of You ” e ha una durata di 4.25 minuti.<sup>525</sup> Cinque ragazze giovani e attraenti danzano sorridenti sullo sfondo delle località storico-religiose più importanti dell’Orissa: il santuario buddhista di Dhauli, le rovine di Sisupalgarh e il Brahmeswar Mandir di Bhubaneswar. Questi luoghi oggetti di turismo nazionale e internazionale, vengono adoperati dalle ragazze come teatri all’aperto e la danza Odissī viene ricollocata in un contesto estraneo al palcoscenico convenzionale. Le protagoniste del video sono danzatrici della scuola Nrutya Naiveda di Bhubaneswar, diretta dal giovane guru Pravat Swain. I loro nomi sono: Biswarupa Dixit, Smruti Puspa Panda, Sulagna Jena, Priyadarshini Pradhan e Madhusmita Swain. La cinematografia è di Sabyasaci Jana, Vinay Pateel e Krshna Jenamoni. Il video è stato diretto da Vinay Pateel.

---

<sup>524</sup> [www.detourodisha.com](http://www.detourodisha.com) (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>525</sup> Il video è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw> (ultimo accesso 15/10/2017).



Figura 52. Le cinque protagoniste del video.

Il video si apre con il primo piano delle danzatrici che si decorano la punta delle dita delle mani con l'*altā* rossa e prosegue con i particolari dei preparativi per la danza Oḍissī: il trucco allo specchio, il nodo alle cavigliere, il *bhūmi-praṇām*. Si inquadra per un secondo anche il fugace gesto di toccare il suolo su cui si danzerà prima di andare in scena (da non confondere con il *bhūmi-praṇām*), tipico non solo dei danzatori ma anche dei musicisti indiani.



Figura 53. Preghiera iniziale in *aṅjali-mudrā*.

Ultimata la preparazione ha inizio la coreografia di danza, che si iscrive nella categoria di danza pura (*nṛtta*) e include numerosi passi presenti nelle *pallavī* più note, tra cui *Saveri Pallavī* e *Rajeśrī Pallavī*.

Il primo luogo inquadrato come scenario della danza è Dhauli, l'antico santuario buddhista a otto chilometri di Bhubaneswar che custodisce gli editti rupestri dell'imperatore Aśoka; anticamente questo luogo fu la sede della battaglia del Kalinga condotta dall'imperatore Aśoka nel 261 a.C. Oggi è sede dell'importante "Dhuli Kalinga Dance Festival".



Figura 54. Posa con cui inizia la danza, Dhauli Shanti Stupa.

Le danzatrici sono allineate in un'unica fila con le braccia aperte in *dola-hastā* e le mani in *mayura-mudrā* ad altezze diverse e si muovono come un unico corpo mosso dalle onde, per poi dividersi velocemente come piccole manifestazioni di un'unica creazione. La coreografie prosegue con le pose scultoree del tempio di Konark: la fanciulla che indossa un orecchino, la fanciulla che incornicia il volto nella ghirlanda disegnata dalle braccia, la fanciulla che si guarda allo specchio, la fanciulla che indica le cavigliere e la fanciulla che annoda la collana. Segue una brevissima *abhinaya* con la posa iconografica di Rādhā che appoggia dolcemente le mani intrecciate sulla spalla sinistra di Kṛṣṇa che suona il flauto. La danza ritorna pura (*nṛtta*) e prende velocità.



Figura 55. Veduta frontale del Dhauli Shanti Stupa.

Il secondo luogo mostrato nel video è la località di Sisupalghar, a pochi chilometri da Bhubaneswar, nel distretto di Khurda. Di questa città anticamente fortificata sono oggi rimaste le affascinanti rovine datate III-IV sec. a.C., protette dall'Archeological Survey of India.



Figura 56. Posa iconografica sullo sfondo delle rovine di Sisupalghar.

Il terzo luogo adoperato come spazio performativo è il tempio hindū Brahmeswara, situato nella parte antica della città di Bhubaneswar e circondato da altri meravigliosi complessi templari coevi. Il tempio è stato eretto alla fine del XI secolo d.C. sotto la dinastia Somvamsī. Questo tempio interamente in pietra è stato classificato architettonicamente come *pañcatanaya*, un complesso di quattro strutture – tempietti sussidiari – poste ai quattro angoli della struttura templare principale. Le facciate esteriori del tempio sono decorate da rilievi raffiguranti danzatrici e musicisti. Vi sono persino alcune sculture erotiche e alcune divinità tantriche, tra cui la dea scheletrica Camuṇḍā seduta sul corpo di Śiva cadavere con in mano un tridente e una testa mozzata, posta sulla facciata occidentale del tempio principale. Inoltre sulla base di un'iscrizione rinvenuta in loco, in questo tempio v'era la presenza delle *devadāsī*. Il sito è oggi protetto e conservato dall'Archeological Survey of India.<sup>526</sup>



Figura 57. Brahmeswar Mandir, Bhubaneswar.

Dopo il Brahmeswar Mandir il video si avvia alla sua conclusione con alcuni brevi frammenti del backstage delle danzatrici che rivelano un clima rilassato e giocoso;

---

<sup>526</sup> Per approfondimenti si veda la schedatura tecnica dell'Indira Gandhi National Centre for the Arts, [http://ignca.nic.in/asi\\_reports/orkhurda028.pdf](http://ignca.nic.in/asi_reports/orkhurda028.pdf) (ultimo accesso 15/10/2017).

si odono inoltre degli applausi e la voce del regista congratularsi con le danzatrici in lingua inglese: “It was brilliant. Perfect”.

Infine il video termina con un messaggio sociale in lingua inglese che recita letteralmente: “La danza e la musica non hanno barriere linguistiche”.



Figura 58. Ultima inquadratura del video.

In questi cinque mesi trascorsi da marzo 2017, il video ha ottenuto ben 612.177 visualizzazioni sulla piattaforma YouTube e oggi gode di popolarità internazionale.

Nel paragrafo successivo verranno riportata la controversia che ha infiammato il dibattito pubblico in Orissa dal 22 al 31 marzo 2017.

### 3.4.2 Reazioni e critiche al video

La prima reazione mediatica al video risale al 24 marzo 2017, quando un noto canale della televisione nazionale oṛiyā, Kanak News, realizzò un'intervista alle cinque danzatrici della durata di 6 minuti.<sup>527</sup> Il titolo del video è *Meet The Ed Sheeran- Shape of You Odissi Dance Team* e al 15/10/2017 ha raggiunto 8446 visualizzazioni. L'intervista è connotata dall'esclusiva presenza femminile e avviene in un clima informale, in cui le sei ragazze sono sedute a semicerchio sull'erba assieme alla presentatrice; indossano tutte abiti tradizionali e comunicano in lingua oṛiyā tuttavia si può notare la presenza saltuaria di termini inglesi riferiti al video – tra cui ricorre “viral” – e di alcune intere frasi in inglese che verranno riportate. Il microfono passa da una

<sup>527</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=RP0\\_IINgRV8](https://www.youtube.com/watch?v=RP0_IINgRV8) (ultimo accesso 15/10/2017).

ragazza all'altra; sono tutte sorridenti e rispondono a turno all'intervistatrice con voce emozionata. L'intervista pone enfasi sulla diffusione "virale" del video e interroga le protagoniste sulle modalità della nascita e sugli obiettivi del progetto. Le ragazze rispondono di non aver avuto nessun intento particolare se non quello di dimostrare che la danza Odissi è attuale, divertente e popolare. Una delle fondatrici indiane di Detour Odisha, Sophia Simon, dichiara di averlo ideato al fine di promuovere l'Orissa come destinazione turistica. Sulagna Jena si dichiara la guida del team di danzatrici e alla domanda dell'intervistatrice sul perché avessero scelto proprio una canzone inglese, Sulagna risponde: "Let's experiment". L'intervistatrice chiede quali commenti abbiano ricevuto e Sulagna riferisce di aver ricevuto sia commenti positivi sia negativi, tuttavia le altre ragazze enfatizzano che le reazioni di entusiasmo al video sono state numerosissime. Non si entra nel dettaglio delle critiche ricevute e dello scandalo suscitato dal video negli ambienti tradizionali, come si vedrà nel prossimo paragrafo. Sulagna dichiara diplomaticamente: "Dance and music has no barriers. It can be done in any language. Regarding the senior dancers we respect their views absolutely [...] we were doing it just for fun, with love and emotions." Sophia Simon aggiunge: "We don't want to show the picture perfect, we want to show the emotion of dance as well". Sophia racconta che le riprese sono durate cinque ore. La presentatrice definisce il progetto "Odissi experiment" e si complimenta con le ragazze per quanto abbiano reso attraente l'estetica del video attraverso i movimenti, i costumi, il trucco e il volto sempre sorridente.



**Figura 59. Intervista alle danzatrici e all'organizzatrice Sophia Simon (la prima a sinistra). L'intervistatrice è girata di schiena a destra dell'inquadratura.**

Tuttavia a seguito della popolarità acquisita dal video, le reazioni del pubblico sono letteralmente esplose. Le reazioni a questo video si dividono tra due fazioni, quella oṛiyā capeggiata da guru, danzatori e scuole dell'Orissa e quella non-oṛiyā, che include la ricezione da parte di danzatori, appassionati e curiosi indiani e internazionali.

Ad eccezione di due brevissimi momenti di *abhinaya* – adoperati nella raffigurazione di Rādhā e delle *gopī* per esprimere lo *śṛṅgāra rasa* – la danza adoperata è danza pura, la coreografia armoniosa e di gusto estremamente tradizionale, intendendo con quest'ultima affermazione che tutti i passi contenuti sono stati codificati negli anni dai guru fondatori dell'Oḍissī. Non vi sono segni di sperimentazione estetica nemmeno nel costume, nel trucco o negli ornamenti. Senza il sottofondo musicale, il video si iscrive in una coreografia Oḍissī tradizionale di gruppo che passerebbe il vaglio di qualsiasi giuria critica di esperti di danza Oḍissī. A questo punto il quesito che aleggia nell'aria è perché questo video abbia destato così tanto scalpore in Orissa.

Innanzitutto è fondamentale precisare che questo video è stato appoggiato e condiviso sui *social* dal direttore Nityam Jawal del Dipartimento del Turismo dell'Orissa, l'Odisha Tourism. Una condivisione cruciale per la diffusione del video, che gli ha garantito un'altissima visibilità. Ad oggi i commenti riportati su YouTube a fondo video sono principalmente positivi; provengono da osservatori indiani di

entrambi i generi perlopiù estranei alla danza e contengono spesso un ringraziamento per la diffusione del video che ha permesso a nuove persone di entrare in contatto con la danza Oḍissī. Di seguito si riportano alcuni commenti tra i più significativi scritti da osservatori indiani e pubblicati da marzo a ottobre 2017: “we genuinely want more videos of our great odishi dance form with modern masala”; “wonderful fusion and beautiful dance”; “I am very happy to see something like this.....well done guys. its not easy to do Odissi in English song”; “Proud to be an ODIA after watching this video”. Questi commenti rivelano il desiderio di modernità in India e una forte connessione con il senso di nazionalismo. Il prodotto audiovisivo risulta appetibile e accattivante per avvicinare alla danza e all’Orissa anche chi non ne era mai venuto a contatto.

Sorprendentemente i commenti negativi appartengono proprio alle danzatrici e ai danzatori indiani e oṛiyā, che accusano il video di distruggere la tradizione e di oltraggiare la memoria dei guru. Di seguito riportiamo alcuni dei commenti negativi: “this is not a correct description of odissi don't upload useless stuff that hurts sentiments and deforms the religion and social sentiments of the religion. Jai Jaganath”; “this is bullshit. u shd not make fun of those dances which are meant for only gods. stop these nuisance. totally ridiculous”; “idiots! it's a disrespect of odissi dance”; “A Great example of native culture being digested into Western Universalism”<sup>528</sup> I commenti negativi si fondano sul concetto di religione, sacralità della danza e rispetto della danza, ad eccezione dell’ultimo commento che lascia intravedere un’analisi del fenomeno di tipo filosofico.

Ai commenti segue il battesimo ufficiale del video sui giornali nazionali. Il 22 marzo 2017 il giornale indiano di distribuzione nazionale “Indian Times” acclama la bravura di organizzatori e danzatrici nell’aver creato un esperimento così ben riuscito da trasportare lo spettatore in un’atmosfera da sogno.<sup>529</sup> Contemporaneamente i siti web di informazione più popolari danno il benvenuto a questo video che combina la *hit* virale “Shape of You” con l’Oḍissī e i luoghi turistici dell’Orissa: *Zee News*,<sup>530</sup> *India*,<sup>531</sup> *inUth*,<sup>532</sup> *EEnadu India*<sup>533</sup> e *T2Online*.<sup>534</sup>

---

<sup>528</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>529</sup> Articolo scritto da Bhavya Sadhwani, pubblicato il 21 marzo 2017.

<http://www.indiatimes.com/entertainment/celebs/these-odissi-dancers-perform-on-ed-sheeran-s-shape-of-you-it-s-the-best-one-till-now-273987.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>530</sup> [http://zeenews.india.com/culture/odissi-dancers-dance-to-ed-sheeran-s-shape-of-you-prove-dance-and-music-have-no-language-barriers\\_1988621.html](http://zeenews.india.com/culture/odissi-dancers-dance-to-ed-sheeran-s-shape-of-you-prove-dance-and-music-have-no-language-barriers_1988621.html) (ultimo accesso 15/10/2017).

In breve tempo il video è virale e la sua eco giunge fino ai guru che dirigono i più importanti istituti di formazione di danza in Orissa. A questo punto scoppia una vera e propria bomba morale. Il direttore di Srjan, guru Ratinkant Mohapatra riunisce tutte le dieci allieve straniere della scuola e chiede loro di scrivere alcune righe su cosa pensino di questo video e sul perché non è appropriato e raccolti questi commenti si reca ad una riunione d'emergenza indetta da Ileana Citaristi, Aruna Mohanty e Ratikant stesso, che vede la partecipazione attiva della maggior parte dei guru, dei danzatori e dei critici di danza di Bhubaneswar, per un totale di circa cinquanta persone. Il caso si fa grosso e vengono convocate anche le cinque protagoniste del video. Guru Lingaraj Pradhan racconta che quando venne chiesto loro perché avessero danzato Oḍissī su una musica straniera dal testo così inappropriato, esse risposero con imbarazzo e vergogna che non si erano rese conto delle parole della canzone e non ne conoscevano il significato.<sup>535</sup> Le ragazze, spaventate dalla disapprovazione della comunità, si scusano pubblicamente con i guru. Tutti sono tenuti a prendere una posizione e la netta maggioranza decreta la condanna del video.

Il 23 marzo il giornale *The Times of India* pubblica un articolo in inglese a cura della giornalista Minati Singhal. Nell'articolo si riportano le parole dei tre guru a capo della denuncia del video, a partire da guru Ratikant Mohapatra:

"I really appreciate the efforts of young dancers who tried to do something different but in the name of innovation we cannot promote something nonsense and absurd. There should be some justification for any act of innovation. And each of must be very careful when we create something which has a wider impact on our culture and tradition," said Odissi Guru Ratikanta Mohapatra, director of Srjan, an Odissi institute founded by Guru Kelucharan Mohapatra.

Seguito dal commento di guru Aruna Mohanty:

---

<sup>531</sup> <http://www.india.com/buzz/indian-odissi-classical-dance-on-ed-sheerans-shape-of-you-is-the-most-magical-performance-ever-watch-video-1950587/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>532</sup> <http://www.inuth.com/trends/social-virals/watch-this-odissi-classical-dance-choreography-to-shape-of-you-is-the-perfect-fusion-of-east-and-west/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>533</sup> <http://www.eenaduindia.com/entertainment/other-entertainment/2017/03/22120451/Experience-Odisha-through-Ed-Sheerans-Shape-of-You.vpf> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>534</sup> <http://t2online.com/the-spin/ed-sheeran-s-shape-of-you-now-takes-odissa-by-storm/cid/1.69622> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>535</sup> Conversazione informale avvenuta il 17/04/2017 a Bhubaneswar.

"We have to be very clear about the purpose of any experiments. Odissi is not only about the technique of the dance but music is an integral part of it. Language is not a problem but there must be a meaning and proper coordination with the music and dance steps. Any immature way of presenting Odissi may send a wrong message about the classical and established dance form," said Odissi guru Aruna Mohanty.

Opinioni condivise da guru Ileana Citaristi:

"As an experiment it is well produced but it is something which does not appeal to me. And I would be careful in using it as promotional tool to Odisha culture. It can give a totally wrong impression if taken seriously," commented noted Odissi danseuse and guru Ileana Citaristi.<sup>536</sup>

Questo articolo è particolarmente interessante perché è l'unico giornale reperito che riporti anche la risposta del direttore del Dipartimento del Turismo dell'Orissa, Nitin Jawal e il commento dell'organizzatrice del progetto, Sophia Simon:

Reacting to the views of an Odissi dancer who described the video as 'funny', director tourism Nitin Jawale commented "One should not be an artistic fundamentalist! Everyone has the right to experiment. You surely haven't liked it but its ok with us. But you shouldn't be telling others what to do."

However, the objective of the video is to take Odissi dance to a larger audience, claimed its makers. "Shape of you ...by Ed Sheeran is a very popular song and is breaking records worldwide. The song has a mass appeal and also has a very nice beat a rhythm. So we thought of doing it with Odissi and use as a catalyst to reach out to more young people. Dance and music does not have any language barrier," said Sophia Simon, director of Detour Odisha Pvt Limited.

Il 24 marzo il quotidiano *The Hindu* saluta con un benvenuto la diffusione virale del video citando nell'articolo molte altre cover indiane di danza fatte sulla canzone "Shape of You".<sup>537</sup>

---

<sup>536</sup> <https://timesofindia.indiatimes.com/city/bhubaneswar/odissi-dance-to-the-tune-of-english-music-sparks-controversy/articleshow/57798010.cms> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>537</sup> <http://www.thehindu.com/entertainment/ed-sheerans-shape-of-you-is-the-internets-newest-dance-anthem/article17638083.ece> (ultimo accesso 15/10/2017).

Il 25 marzo il giornale *New Indian Express* pubblica un articolo in inglese a cura della giornalista Diana Sahu sulla base delle interviste rilasciate dai guru più noti. Di seguito si riporta parte dell'articolo:

Danseuse Ileana Citaristi says as an experiment, the video is well produced. "But it is something which does not appeal to me. And I would be careful in using it as promotional tool to Odisha culture. It can give a totally wrong impression, if taken seriously," she says.

Ratikanta Mohapatra, director of Srjan, says though the Odissi dance and locations in the video are beautiful, the fusion of an English song and classical dance is not palatable. There are many different ways to bring in innovation to Odissi, says the Odissi guru, adding that there is no need to borrow music of another country to showcase Odisha's classical dance form. "I do not approve of this because it does not showcase the purity of Odissi. There is a line of control in every classical dance form and newness shall be brought to the form by remaining within this line."

Dancer Aruna Mohanty agrees to Ratikant's view. She says in the dance form, music is the foundation on which the story rests. "But in this case, there is no Odissi music or story. It does not convey any message," says Aruna, who has adopted many novels and stories from different cultures and presented them through Odissi. "In the name of innovation, one cannot do away with Odissi music from the dance form. If this be the case, then people may end up using Bollywood songs for Odissi dance," she says.<sup>538</sup>

Il 28 marzo anche la rivista "Hindustan Times" dà il benvenuto al video come ausilio alla promozione del turismo in Orissa.<sup>539</sup>

Il 30 marzo l'assemblea dei guru prepara un comunicato stampa firmato da circa trenta tra guru ed altri importanti esponenti Odissī, in cui essi prendono le distanze da questo tipo di prodotto per la promozione nazionale e internazionale dell'Orissa e della danza classica e dichiarano pubblicamente il rifiuto ad associare la loro immagine e notorietà con questa Odissī promossa dall'ente del turismo. I guru si recano fisicamente presso gli uffici editoriali dei giornali di maggiore visibilità in Orissa per consegnare il

---

<sup>538</sup> <http://www.newindianexpress.com/entertainment/2017/mar/24/shape-of-you-odissi-choreography-class-vs-mass-debate-rages-on-1585165--1.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>539</sup> <http://www.hindustantimes.com/music/shape-of-you-hey-ed-sheeran-the-internet-is-in-love-with-this-tune-by-you/story-8USSivktQkcH48iPIAzHeP.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

loro comunicato stampa da pubblicare. Fino a quel momento tutti i giornali hanno pubblicato articoli che documentano il successo del video, non vi sono ancora posizioni contrarie ufficiali da parte delle istituzioni.

Il 31 marzo esce un articolo in lingua oṛiyā che racconta lo scandalo causato dal video sui tre giornali più popolari dell'Orissa: *Sambād*,<sup>540</sup> *Orissa Post*<sup>541</sup> e *Dharitri*.<sup>542</sup> Anche il popolare sito web *Odisha Sun Times* riporta l'accaduto con un articolo dal titolo: *Eminent odissi dancers criticise music video 'Shape of You'*.<sup>543</sup>

Questa reazione a catena ha causato nei giorni successivi prima una nota al *post* del Direttore del Turismo, Nitin Jawale, alla sua condivisione del video, in cui dichiarava a nome del Tourism Department dell'Orissa che il video non era stato commissionato né veniva appoggiato dall'ente e successivamente ne ha causato la rimozione delle pagine *social* dell'Odisha Tourism.

Il video è ancora presente sugli altri *social* – YouTube, Facebook, Twitter e Instagram – e sulla pagina di Detour Odisha.

La catena causale messa in moto da questa *cover* in Orissa è davvero impressionante e merita un'analisi dei fattori considerati così offensivi verso la cultura locale. Il testo della canzone è certamente l'elemento considerato più oltraggioso per il suo contenuto esplicitamente sessuale, di cui riportiamo solo alcuni versi a titolo esemplificativo:

Say: "Boy, let's not talk too much  
Grab on my waist and put that body on me"  
Come on now, follow my lead  
Come, come on now, follow my lead  
I'm in love with the shape of you  
We push and pull like a magnet do  
Although my heart is falling too  
I'm in love with your body  
Last night you were in my room  
And now my bed sheets smell like you

---

<sup>540</sup> <http://www.sambadepaper.com/epapermain.aspx> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>541</sup> <http://www.orissapost.com/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>542</sup> [www.dharitri.com](http://www.dharitri.com) (ultimo accesso 15/10/2017).

<sup>543</sup> <http://odishasuntimes.com/2017/03/31/eminent-odissi-dancers-criticise-music-video-shape-of-you/> (ultimo accesso 15/10/2017).

Every day discovering something brand new [...]  
Last night you were in my room  
And now my bed sheets smell like you  
Every day discovering something brand new  
Oh, I'm in love with your body

Kedar Mishra, un importante giornalista oṛiyā e critico di danza, reagisce all'uscita del video pubblicando questo *post* sulle sue pagine *social*:

So Odissi needs Ed Sheeran to be it's play back!!

Now Odissi dancers need to dance with utterly provoking lines like "I am in love with your body" or "I want to see you in Bar" or " I am in love with your shape". That sounds truly self destructive. and there is mad rush in media to brand it as a great experiment. You want to promote Odia culture and Odissi by following western Pop and dancing like robotic girls!! That is utterly mindless and nonsense.

I am a great supporter of experiment in Odissi. But is it experiment?

Your song speaks about bedroom, pub, bedsheets smelling with girly odors, and you are showing Dhauli and Rajarani in the backdrop!! Wao, what a creative cultural sense!!

If you are so keen to mix up Pop with Odissi, than express what the song is saying- If you have the real guts!! Don't make Odissi a third rated robotic dance.

You can not promote your culture through your own language!! Again we are very proud of our classical language status. Shamelessly it is being promoted by Director, Tourism.<sup>544</sup>

La visibilità del *post* è alta e Kedar Mishra riceve numerosi commenti di assenso e condivisione della sua indignazione. Il commento di Kedar Mishra fornisce interessanti spunti di riflessione: la creatività transculturale e transmediale è ammessa entro certi limiti, la coerenza tra testo e danza è fondamentale, lo status classico della danza e della lingua locale non va contaminato.

I commenti precedenti di guru Ratikant Mohapatra pongono enfasi sulla “purezza” della danza Odissī, una categoria sociale che ha un peso fondamentale nella

---

<sup>544</sup> *Post* su Facebook del 24 marzo 2017. <https://www.facebook.com/kedar.mishra> (ultimo accesso 15/10/2017).

vita di ogni hindū, come visto in precedenza. La seconda parola chiave che emerge dalle interviste rilasciate da Ratikant è “controllo”: “C’è una linea di controllo in ogni danza classica e la novità può essere condotta a quella forma rimanendo entro questa linea.” Il concetto di controllo è fondamentale nella cultura indiana e riguarda gli aspetti più disparati della vita umana: rapporti interpersonali, emotività, istintualità, ecc. Nella danza il controllo riguarda sia il guru sia i discepoli: controllare il discepolo è appannaggio del guru, mentre controllare il corpo e il movimento corporeo è compito del danzatore.

Guru Ileana Citaristi si focalizza sull’utilizzo di questo video come strumento promozionale per presentare a livello nazionale e internazionale l’immagine dello stato dell’Orissa. Nel corso di un’intervista rivolta da chi scrive a Ileana sul caso “Shape of You”, Citaristi dichiara:

Ci sono anche delle danzatrici Oḍissī che non vivono in Orissa che sono neutre, che dicono ‘Ah è una cosa che non ci tocca tanto’, quindi questa differenza di reazioni... Noi qui siamo abbastanza uniti a essere contro, però non l’intera fraternità Oḍissi<sup>545</sup> che comprende anche quelli che vivono all’estero oppure quelli che sono non in India. La reazione non è stata così immediata da parte loro come è stata per noi qua in Orissa. [...] Per me è stato come un colpo, per un attimo ho pensato a tutta la mia vita, a tutto quello da cui sono venuta via e che ho trovato qua, questa continuità tra quello che danzo con quello che vedo, con quello che sento come musica, con la letteratura, la filosofia – che tutto è una cosa unita per cui sono rimasta e dopo tutto questo vedo il cerchio quasi si ricollega a quello che ho lasciato! Queste ragazze adesso si vantano e sono contente di poter presentare questa danza con una letteratura così cruda, con una poesia così cruda e senza nessun significato né filosofico né estetico né etico, ecc. [...] Ho visto altre cose ma non mi hanno mai colpito così tanto come questa qui, perché questa qui era per la promozione dell’Orissa Culture e Orissa

---

<sup>545</sup> L’uso del termine “fraternità” rivela la concezione comunitaria della danza Oḍissī in Orissa, in cui convivono esponenti e istituzioni di lignaggi diversi e all’occorrenza essi sono pronti a riunirsi e difendere i valori della propria tradizione. Lo stesso termine è riscontrabile nell’intervista allo *script writer* oṛiyā Kedar Mishra, che parla di “Oḍissi fraternity”. Chakra, S., *art. cit.*, <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/scripting-new-narratives/article19558486.ece> (ultimo accesso 30/12/2017).

Tourism quindi è stata tutta una cosa che aveva delle ambizioni molto maggiori che degli esperimenti isolati.<sup>546</sup>

*Gurumā* Aruna Mohanty è una delle principali sperimentatrici e innovatrici della tradizione. Ha composto coreografie e *recital* Oḍissī sui temi più disparati, tra cui il confronto tra le religioni del mondo e la stilizzazione delle pratiche rituali di ciascuna religione. Ciascuna delle sue coreografie sono danzate su musica Oḍissī creata appositamente. Aruna pone l'accento sul messaggio che la danza trasmette, se non v'è un messaggio corretto dato dal testo e dalla musica scelta si rischia di approvare la produzione Oḍissī su musica Bollywood o peggio di sentirsi in diritto di adoperare canzoni moderne prive di contenuto spirituale o poetico per descrivere una danza classica.

Il 4 aprile 2017 compare un lungo articolo sulla rivista *Narthaki* a cura della celebre storica indiana Leela Venkataraman dal titolo: *Fusion or Confusion?*<sup>547</sup> Questa è l'unica voce di contrasto al di fuori dei confini dell'Orissa di una scrittrice non oṛiyā che si ponga in antitesi rispetto al clima generale di entusiasmo nei confronti del video. L'articolo si apre con una critica sul cattivo gusto del video e prosegue commentando la superficialità delle danzatrici protagoniste e l'orrore (giustificato) della comunità Oḍissī:

The language of the lyric apart, the text used in this context with Odissi dancers performing to it makes a mockery of the entire exercise - negating what the dance and the music should be. The singer of whom I know little, may be very famous though the composition with sentences like "your love was handmade for somebody like me" and "being in love with the shape of you," sentences of "Push and pull like a magnet" and even mention of the bed sheet with lingering smells and much else make it plain that what fits into nightclub singing or perhaps even a pop show with its catchy tune and beat, sounds ridiculous as the musical backdrop for the stylised idiom of Odissi. The five dancing participants, who obviously thought of an easy way to film fame, and faithfully rendered movements of a Pallavi to this love song, explained their act as "just for fun" when approached by the not surprisingly miffed and horrified Odissi establishment comprising critics and writers like Kedar Mishra, and established artists like Aruna Mohanty, Ratikant Mohapatra and Ileana Citaristi - who also approached government authorities, looking after tourism promotion to

---

<sup>546</sup> Intervista a Ileana Citaristi del 1/04/2017 a Bhubaneswar.

<sup>547</sup> <http://www.narthaki.com/info/taalam/taalam28.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

register their protest at what they felt was a devaluing of Odissi. While the producer of *Detour Odisha* stoutly defended both tenor and language as absolutely communicative about Orissan tourism to the cosmopolitan public, Kartik Aruda, a member of the group, lightly dismissed it as just a fusion experiment to portray the rich heritage of the state of Odisha.

L'articolo prosegue esprimendo la disapprovazione dell'autrice verso la posizione difensiva presa dal Tourism Department e difende dalle accuse di fondamentalismo i guru dell'Orissa:

The tourism department of Odisha, one understands, cites helplessness, for this is a free country and the creative efforts, whatever the nature, of a person who has not been approached by the State machinery in any way, cannot concern them. Meanwhile on You Tube, the video has gone viral. The protests of the classical Odissi establishment have earned these dancers the name of being *fundamentalists*. The further argument is offered that the stuffy performing dancers apart, nobody else has objected to the video - which, according to an artist like Ileana too, is well produced, though she has grave misgivings about the content. One presumes that when tourism tries to sell the idea of a tour to Odisha, the purpose is to acquaint the tourist with the cultural identity of a place, which is what sets it apart from other places. Culture does not come from an isolated event. It represents the totality of a way of life from language, literature, fine arts including performing arts and sculpture to even the physical terrain of a region which together play a part in shaping a culture, giving it a definitive quality. Odissi as a dance has been shaped by all these aspects (and the textual format to which the dance is rendered is important) - and while the artistic freedom to innovate is always understood, like everything else, it cannot distort the original identity of what is being presented. The usual arguments about why the conservative group cavils at eroticism when the profusion of sculpted figures on temple walls, and texts like Jayadeva's Gita Govindam clearly point to a people who freely accepted the place of eroticism in life, are speaking without fully understanding the world view from which these exquisite examples of classical art sprang. And to compare this crooner's effort with such examples is comparing two incomparables. To add insult to injury, this film is shot in venues like Dhauli, Mukteshwar and Shishupalgarh - showing a total absence of feeling for the sacredness and sanctity of certain aspects of a culture. Everything cannot be brought down to the lowest denominator.

Leela Venkataraman conclude l'articolo con le parole del titolo, suggerendo al Dipartimento del Turismo di scegliere con maggiore cautela i messaggi pubblicitari da

lanciare, le fusioni artistiche non devono dare un messaggio confuso o fuorviante della cultura di provenienza:

And would it be interfering with freedom of expression for the Cultural Affairs and Tourism wing of the government to lay down guidelines for the kind of message publicity material can deal with? When so much in the world today is up for grabs, please let us cling on to some aspects of our culture we are proud of. In an interactive world, fusion cannot become confusion.

## CONCLUSIONI

In India il fenomeno coreico sta crescendo in maniera esponenziale negli ultimi cinquant'anni a livello mondiale. La danza è oggi onnipervasiva. La consapevolezza dei suoi benefici psico-fisici si sta diffondendo, declinandosi anche in attività come quella della danza-terapia. Differenti gruppi sociali, di età e generi sessuali diversi si interessa a questa attività corporea, abbattendo i pregiudizi che fino a metà dello scorso secolo albergavano nella mentalità indiana più diffusa. Oltre alle danze moderne e folk, di cui la danza Bollywood è l'esponente più popolare e stilisticamente onnicomprensiva, anche la danza classica viene oggi adoperata come animazione o intrattenimento all'interno di festival, convegni, seminari ed eventi di beneficenza. Essa è un mezzo per comunicare messaggi di rilievo sociale e riaffermare la propria identità nazionale.

L'estetica della danza Oḍissī è stata elaborata secondo criteri mutuati da una tradizione teatrale antica e ancora molto viva ai tempi in cui essa fece la sua apparizione sui palcoscenici nazionali. Questi criteri estetici si pongono in linea di continuità con l'estetica tradizionale nel suo complesso. L'Oḍissī reca con il suo stesso nome moderno la sanitarizzazione e l'epurazione degli elementi più rurali, tribali e folk e, prendendo a prestito il termine adoperato da Rahul Acharya, la *sterilization* di quel grembo materno in cui prosperava l'istituzione delle *devadāsī*, un lignaggio femminile perduto, a cui oggi gli stessi indiani guardano con nostalgia e ne rivalutano la tradizione in chiave romantica, secondo una costruzione post-coloniale che tende a idealizzare il passato. Tuttavia, questa ricerca ha dimostrato che non possiamo semplicemente e superficialmente accettare il dualismo tradizione/modernità poiché la tradizione è costantemente negoziata e riformulata, se non addirittura reinventata e riscritta.

Il quadro generale che emerge da questa ricerca è che il confine tra la cultura autoctona e le influenze "esterne" o "straniere" non è mai stato rigido in India. Attraverso la migrazione di artisti, l'ampliamento o la riduzione dei confini politici e il patronato artistico di sovrani e regnanti, le culture si incontrano e acquisiscono nuove tradizioni. La contaminazione è un fenomeno che investe tutte le culture e riguarda il modo in cui queste si incontrano e si confrontano. Le contaminazioni possono essere

definite “come le assunzioni all’interno dello stesso universo culturale, di tecniche e strumenti provenienti da altre culture e da queste estrapolati senza trascinar dietro anche i principi regolativi dell’ordine sociale, con i quali si ricollegano nella cultura originaria.”<sup>548</sup> Si insinua tra culture diverse e porta alla creatività artistica; nel caso dell’Orissa ci porta a osservare i grandi cambiamenti intercorsi con uno sguardo demistificante, capace di integrare la tradizione e la modernità. Queste riflessioni spingono a riconsiderare le parti che compongono la danza, il *performer* e il *partaker*, e lo spostamento dei luoghi e degli intenti della danza, dal tempio al palcoscenico, un luogo a cui vengono fatte assumere le caratteristiche del tempio ospitando la sacra *mūrti* di Jagannātha. Interrogandosi su quale sia il ruolo della danza Odissī contemporanea, possiamo affermare che convivano due piani di esistenza, quello spirituale e quello secolare: la danza può essere sia offerta a Dio sia intrattenimento, la differenza d’intenti è percepita nel cuore e manifestata attraverso la danza del danzatore e della danzatrice.

La danza rappresenta in sé la cultura del nuovo stato dell’Orissa, è il riflesso dell’India di oggi. Nuovi movimenti, nuovi colori, nuovi suoni, compongono il quadro attuale della danza Odissī. La tecnica tradizionale strettamente codificata, l’estetica sofisticata e rigorosa, vengono assunte come base dalla nuova generazione di guru e insegnanti per sviluppare un dialogo nuovo, che si serve della tradizione, come di un alfabeto su cui costruire fondamenta grammaticali stabili ma non come confine che inibisca la creatività personale. Forse una delle sfide più impegnative che oggi la danza Odissī si trova ad affrontare è quella di salvaguardare i valori più alti e sacri della propria tradizione spirituale, resistendo alla completa sottomissione alle leggi di mercato e al consumismo, senza cedere alle facili lusinghe di quei modelli culturali d’importazione che tendono ad uniformare il microcosmo artistico indiano sotto la comune etichetta di “esotismo”, che ancora oggi non smette di attrarre le grandi masse occidentali verso l’India con il suo richiamo della sirena.

È difficile prevedere cosa possa avvenire in futuro ma si può ipotizzare, grazie agli incontri con guru e danzatori, che la danza Odissī non perderà facilmente le proprie caratteristiche, tecniche, estetiche e poetiche distintive, continuando a preservare il proprio patrimonio classico. Come tutte le danze classiche indiane tende a celebrare se stessa e le sue tradizioni di riferimento, creando così una continuità fra passato e futuro,

---

<sup>548</sup> Nardi, A., *Identità e contaminazioni. Aspetti del linguaggio e nuove forme di comunicazione in educazione*, Armando Editore, Roma 2002, p. 92.

coinvolgendo i partecipanti, in un percorso di riscoperta, che diventa non solo intrattenimento ma anche cultura, bagaglio di appartenenza e di condivisione, un rito antico eppure sempre attuale che consente la continuazione di un patrimonio precedente.

Sarebbe superficiale approdare a conclusioni univoche perché l'India scardina molte dicotomie insite nel pensiero occidentale o euro-americano sulla purezza, la sacralità e il misticismo insito nelle danze classiche indiane contrapposte alla secolarità e all'intrattenimento delle altre danze indiane moderne più famose. La danza Oḍissī si sviluppa all'interno di un sistema di vita completamente diverso dal nostro, in cui i confini tra categorie opposte si confondono e talvolta si sovrappongono. La danza si è mossa dal tempio al palcoscenico, dalla ritualità alla secolarità, tuttavia nelle presentazioni dei festival più importanti dell'Orissa – come il Konarak Festival, il Muktesvar Festival, il Dhuli Festival – il presentatore esordisce rivolgendo l'invocazione al dio dell'Orissa: “Namaskār. Jay Jagannāth”. L'Orissa si configura formalmente come una sacca di resistenza al cambiamento portato dalla globalizzazione in tutto il continente indiano, tuttavia anch'essa è spinta dalla tendenza verso la popolarizzazione dell'Oḍissī. Guru Ileana Citaristi spiega che tutto è in mano alle nuove generazioni di danzatrici e danzatori e si domanda, con una nota di preoccupazione nella voce, se questi avranno interesse a mantenere lo stile puro e conservare il repertorio più antico oppure se si indirizzeranno decisamente verso nuove coreografie, fusioni ed esperimenti. In questo momento tutto dipende soprattutto dai guru che stanno formando i nuovi talenti Oḍissī; a seconda di quanto i guru sapranno preservare e trasmettere delle conoscenze antiche, pur nella velocità delle trasformazioni epocali dell'India contemporanea, anche la danza Oḍissī potrà arricchirsi senza perdere le proprie radici locali. Le istituzioni attuali descritte nel capitolo 2 si adoperano grandemente per preservare la tradizione Oḍissī codificata a partire dalla seconda metà del secolo scorso, formando la nuova generazione di danzatrici e danzatori che in futuro diverranno a loro volta insegnanti di danza, ricevendo il testimone dai propri maestri. Dan Lortie, sociologo specializzato nel lavoro degli insegnanti, ha coniato il termine “apprenticeship of observation” per descrivere la conoscenza dell'insegnamento che ci deriva dall'osservazione negli anni dei nostri insegnanti.<sup>549</sup> Secondo Lortie, per alcuni

---

<sup>549</sup> Lortie, D., *Schoolteacher: A Sociological Study*, University of Chicago Press, London 1975, p. 61.

di noi la motivazione primaria a voler diventare insegnante risiede nell'immagine del nostro insegnante preferito. Questa osservazione può essere utilizzata anche per descrivere il processo di apprendimento della danza indiana. Gli studenti si focalizzano nell'emulare il guru, nella speranza di assorbirne la conoscenza, a differenza della danza moderna e contemporanea che insegna a liberare la creatività personale, lasciando inoltre considerevole spazio all'improvvisazione.

Possiamo concludere richiamando l'immagine cosmologica del grandioso teatro del *samsāra*, lo scorrere infinito di tutte le rinascite e le ri-morti, segnato dall'impermanenza e regolato dalla legge del *karman*, in cui non vi è reale differenza tra soggetto e oggetto, entrambi costituiscono l'intero sistema. L'obiettività è una costruzione positivista; eliminare la soggettività di chi osserva, arrivando a depurare completamente l'attività conoscitiva dalle briglie della morale e dell'ideologia è di difficile realizzazione. Pertanto la ricerca è stata condotta con onestà e curiosità e i risultati raccolti in questa trattazione si configurano come un punto di vista senza la pretesa di essere la verità assoluta, in altri termini è definibile come un *darśana*.

L'apprendimento diretto della danza Oḍissī da parte dell'autrice della tesi, il confronto con gli esponenti delle diverse scuole di danza, le interviste agli esperti del settore unite alla visione di numerosissimi spettacoli ha fornito maggiori strumenti critici nei confronti di quanto esperito. Il profilo storico della danza e l'analisi tecnica sono stati compiuti sulla base dei più importanti studi sull'argomento. Per le tematiche religiose ci si è avvalsi di studi indologici utilizzati secondo un confronto critico. L'analisi coreografica Oḍissī è frutto delle competenze dell'autrice della tesi e trae le sue fondamenta dall'analisi iconografica dell'arte indiana.

In questi capitoli si sono toccati molti temi complessi, come la classicità, il nazionalismo, la sacralità, l'intrattenimento e la globalizzazione, ma anche la tecnica e l'articolazione dei linguaggi della danza attraverso la letteratura e la pratica di incorporazione somatica della *performance*. Il mondo metafisico di miti e rituali di cui è pregna questa ricerca, popolato da creature divine e demoniache, antenati, animali e oggetti magici, è parte del mondo umano e contribuisce alla sua continuazione. La danza Oḍissī evoca ciascuna di queste presenze nel corpo extra-quotidiano che trascende il sesso del performer e rompe lo schema dei ruoli maschili e femminili. L'energia con cui il danzatore e la danzatrice operano è ancora una volta Śakti, la

potenza allo stato puro che risiede in ogni essere umano e a livello universale costituisce la forza della manifestazione, una forza straordinaria che avvinghia alla terra e ci ricorda la sensazione terrestre e sensuale della danza Oḍissī nelle sue pose iconiche del *cauka* e del *tribhaṅga*. La letteratura religiosa indiana tratta ampiamente la manifestazione cosmica intesa come quel dinamismo che si genera dalla tensione tra il principio attivo femminile Śakti e il principio passivo maschile Puruṣa. È questa frizione tra le due polarità a generare la danza della Creazione di cui il microcosmo dell'essere umano non è che un frammento riflesso.

## APPENDICE

### Raccolta di testi oriyā

In questa sezione verranno presentate alcune pagine estratte dai testi in lingua oriyā utilizzati presso istituzioni preposte alla pubblica istruzione, che offrono agli studenti indiani corsi di studio in danza e musica Oḍissī. La Utkal University of Culture di Bhubaneswar ospita la facoltà di arti performative e offre un corso di laurea dedicato alla danza Oḍissī,<sup>550</sup> mentre la Utkal Sangeet Mahavidyalaya di Bhubaneswar si occupa dell'istruzione dei ragazzi dai 15 ai 20 anni. Entrambe le istituzioni utilizzano questi ed altri manuali di studio; si tratta di testi obbligatori per gli studenti, considerati materia d'esame e reperibili unicamente in Orissa, sebbene con alcune difficoltà dovute alla scarsità di copie disponibili, trattandosi in alcuni casi di testi fuori stampa. A questo si aggiunge la difficoltà di consultazione, evidente in situazioni incresciose come quella della biblioteca di Danza, Musica e Spettacolo della Utkal Sangeet Mahavidyalaya, chiusa da mesi e tuttora non ancora riaperta a causa delle gravi faide interne del personale addetto alla tutela dell'archivio, che hanno dimezzato il patrimonio bibliotecario in maniera irreparabile... Inoltre l'appendice è stata corredata di alcune pagine del quaderno dell'autrice di questa trattazione, contenente le traduzioni in inglese dei testi in questione, scritte a mano. Nelle traduzioni in italiano riportate, le ripetizioni, la profusione aggettivale e i passaggi tecnici tipici dello stile dei vernacoli indiani sono stati semplificati per dare maggiore scorrevolezza alla lettura.

Dal punto di vista antropologico ed etnografico, può essere interessante raccontare il contesto di traduzione dell'ultimo viaggio di ricerca svolto in India da novembre 2016 ad aprile 2017 finalizzato all'osservazione della realtà attuale della danza Oḍissī contemporanea e al reperimento di fonti oriyā mai tradotte in altre lingue. Dopo una lunga serie di peripezie per venire in possesso dei manuali moderni di danza classica indiana, segnata da numerosi incontri ufficiali e di socializzazione con i maggiori esponenti del mondo della danza e della musica in Orissa, il compito più arduo

---

<sup>550</sup> <http://uuc.ac.in/> (ultimo accesso 12/7/2017).

fu quello di trovare un traduttore locale. La maggioranza dei danzatori non era in grado di comunicare in inglese e, al contrario, coloro che possedevano un buon livello d'inglese erano estranei all'ambito della danza e non ne conoscevano né la terminologia né il contesto. Gli indaffaratissimi guru di fama internazionale, che vantavano un inglese formale e accurato, essenziale ai loro spostamenti all'estero, come intuibile, non avevano tempo sufficiente da dedicare alla traduzione. Dopo quasi due mesi di ricerca accanita, quando ormai la speranza stava svanendo, conobbi Arun Pradhan, ex danzatore *gotipua* e nipote del celebre direttore del Natya Mandap di Konarak, guru Gangadhar Pradhan. Questo giovane e colto insegnante di danza Oḍissī, che ha votato la sua vita all'insegnamento di quest'arte nella sua forma più fedele alla tradizione locale, si rese disponibile ad aiutarmi nella traduzione dall'oriyā all'inglese. Tuttavia, le condizioni per ottenere questo servizio erano estrema flessibilità oraria da parte di chi scrive e scrittura unicamente manuale. Il primo giorno in cui iniziarono i lavori di traduzione, infatti, si rifiutò di tradurre alla presenza di un registratore, nonostante questo venisse usato esclusivamente come ausilio alla memoria e non come sostituto alla scrittura. Sebbene i testi da tradurre raggiungessero alcune centinaia di pagine e il tempo a disposizione fosse molto stretto e limitato, nonché soggetto a tutti gli infiniti e sorprendenti imprevisti che solo chi ha intrapreso ricerca accademica in India potrà immaginare, in nessun modo fu possibile utilizzare l'apparecchio di registrazione. La scrittura manuale di ogni singola pagina tradotta fu l'unico mezzo attraverso il quale acquisire le preziose traduzioni, un tesoro conquistato con infinita pazienza e dedizione. Alla domanda sul perché vi fosse tale accanimento contro la tecnologia, Arun Pradhan rispose: "This is not the traditional way of learning".<sup>551</sup> Tradizionalmente infatti vi era solo l'oralità e la memoria era l'unico ausilio tecnologico ammesso.<sup>552</sup> Questo lavoro amanuense si giustifica secondo il concetto antichissimo di *śruti*, letteralmente "ascolto". *Śruti* è la conoscenza sacra trasmessa oralmente da bocca di maestro a orecchio di discepolo, tradizionalmente tramandata dai brahmaṇi di generazione in generazione. Infatti con il termine *śruti* si designano i *Veda*, le cui parole sacre vennero udite dai

---

<sup>551</sup> La prima sessione di traduzione è avvenuta il 24/1/2017 a Bhubaneswar.

<sup>552</sup> Con l'aggettivo "tecnologico" si intende ciò che Michel Foucault chiamava "tecnologie del sé": tutte quelle tecniche "che permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima [...] e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità". Foucault, M., *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 13.

mistici *ṛṣi*. La conoscenza deve essere trasmessa solamente per via orale, come nel celebre episodio del saggio Vyāsa che dettò l'intero *Mahābhārata* a Ganeśa e il dio elefante si spezzò una zanna per poterla utilizzare per la scrittura dell'opera. *Mutatis mutandis*, con l'avvento della modernità e della globalizzazione, oggi il processo ha subito alterazioni di forma ma non di contenuto, l'utilizzo di una penna non rende meno lungo e impervio il cammino per ottenere la conoscenza nel contesto indiano tradizionale. Infine si ricorda che la scrittura dona corporeità al pensiero e alla parola. Secondo Amelie Nothomb: “scrivere convoca un importante segmento del corpo, è un'applicazione fisica del pensiero”.<sup>553</sup>

---

<sup>553</sup> Nothomb, A., *Il viaggio d'inverno*, Voland, Roma 2010.

## *Bhāratīya Nr̥tyakalā*

Il primo testo qui presentato è *Bhāratīya Nr̥tyakalā*,<sup>554</sup> scritto in oriya nel 1971 dallo storico Dharendra Nath Pattnaik. Si tratta di un'opera degli anni '70, oggi fuori stampa, di cui pochissimi possiedono una copia e che gli studenti e le studentesse del college e dell'università studiano direttamente sulle poche copie presenti nelle biblioteche e raramente fotocopiano, probabilmente a causa dei costi relativamente elevati delle fotocopie e del numero consistente di pagine di testo. Per gentile concessione del giornalista e critico di danza Oḍissī oriya, Shyamhari Chakra, è stato possibile ottenere una copia digitale del prezioso testo in suo possesso.

Dhirendra Nath Pattnaik (1934-2009) è stato uno dei pochi storici della danza Oḍissī. Considerato uno dei più importanti protagonisti coinvolti nel processo di rivitalizzazione della danza, ha sostenuto il risorgimento dell'Oḍissī con la solidità di un pilastro. Assieme al suo collega Kalicharan Pattnaik, si è occupato di riunire i guru sparsi per tutta la regione al fine di avviare il processo di ricostruzione. È grazie al suo infaticabile impegno per diffondere e popolarizzare la danza dell'Orissa, che l'Oḍissī oggi è conosciuta in tutto il mondo. In aggiunta a questo, Dharendra Nath Pattnaik fu il primo danzatore Oḍissī ad esibirsi su un palcoscenico nazionale, assieme a Priyambada Mohanty, in occasione dello Inter University Youth Festival di Delhi del 1954. Nel 1955, fu il primo danzatore Oḍissī a vincere una borsa di studio nazionale del Dipartimento alla Cultura del Governo indiano. Nel 1957 fondò l'associazione Jayantika assieme agli altri guru dell'Oḍissī e nel 1964, nel corso di un seminario sulla danza nella città di Hyderabad, il dottor Pattnaik presentò le sue accurate ricerche sulla storia della danza in Orissa, facendo finalmente ottenere all'Oḍissī il riconoscimento nazionale di danza "classica". L'impegno e la dedizione profusi nella ricerca sulla danza, gli sono valsi l'appellativo con cui si indica l'autore del *Mahābhārata* e del *Veda*, il "Vyasadeva" della danza Oḍissī.<sup>555</sup>

Di seguito sono state estratte otto pagine del testo originale del capitolo ritenuto particolarmente interessante dedicato alla figura delle *devadāsī* con rispettiva traduzione in italiano, documentata dalle fotografie delle pagine originali del testo, scattate a

---

<sup>554</sup> Pattnāyak, D., *op. cit.*

<sup>555</sup> Cfr. Acharya, R., *Dr. Dhirendranath Pattnaik*, Narthaki, 2 Jan 2009.

<http://www.narthaki.com/info/profiles/profil96.html> (ultimo accesso 23/7/2017).

Bhubaneswar lunedì 30 gennaio 2017, e dalle scansioni delle traduzioni in inglese scritte a mano dall'autrice di questa trattazione.



Figura 60. Copertina

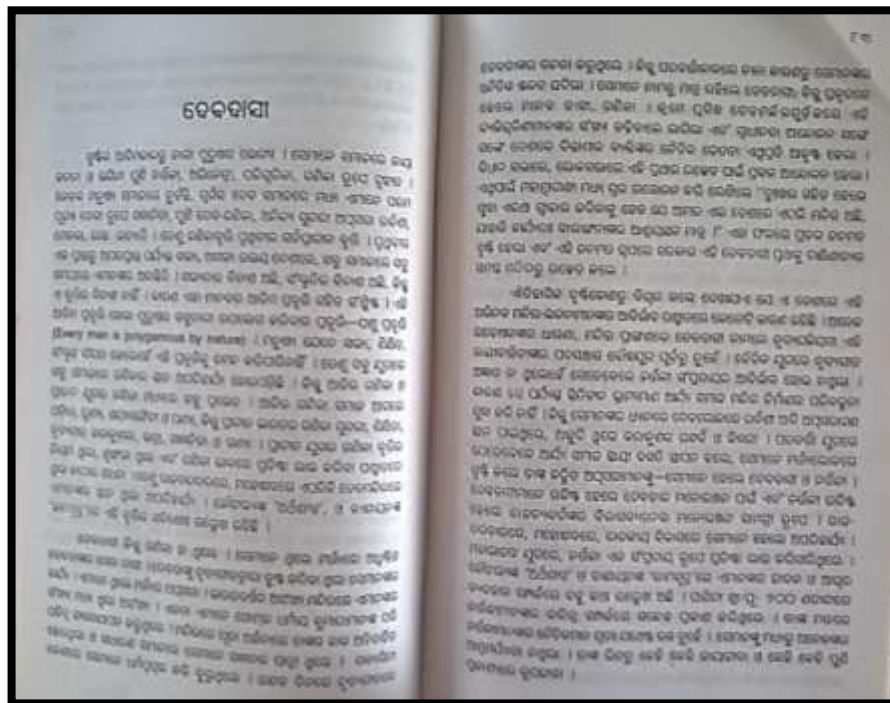


Figura 61. *Bhāratīya Nṛtyakalā*, pp. 82-83.

## DEVADĀSĪ

Tra le creazioni della natura, la donna è il godimento dell'uomo. Nella società sono chiamate madri, sorelle, danzatrici, attrici, serve e prostitute, ma non solo sotto forma di esseri umani, esse sono presenti anche nel mondo celeste come dee; inoltre possono essere ninfe celesti e danzatrici divine.

Il mestiere più antico del mondo è la prostituzione e si riscontra in ogni luogo. Quel mestiere fa parte della natura umana e sin dall'antichità l'uomo desidera andare con molte donne. Questo riguarda anche la natura animale. Ogni uomo è poligamo per natura. Qualsiasi atto compia non può controllare la natura. A causa di questo nasce il bisogno della prostituzione ma oggi la prostituzione è considerata molto negativamente.

Anticamente le donne ottenevano grande rispetto per lo svolgimento di questo mestiere e un alto livello sociale. Il mestiere era estremamente strutturato e regolato da leggi, per questo motivo le donne venivano rispettate. Questo è scritto nell'*Ārthaśāstra* di Kautilya e nel *Kāmasūtra*.

Le *devadāsī* non sono prostitute, sono servitrici di Dio sulla terra. Il loro compito era donare felicità alla divinità attraverso la danza e la musica. Esse possedevano l'arte delle celesti *apsaras*. Moltissime dimoravano all'interno del tempio, compivano la *pūjā* nel tempio ed erano rispettate da tutta la società. Alcune di loro erano "rinuncianti" (*saṃnyasin*) e tenevano dei discorsi pubblici per diffondere il culto. Le appartenenti a quest'ultima tipologia di *devadāsī* frequentavano il tempio esclusivamente per i rituali ma risiedano esternamente. Pur essendo chiamate *devadāsī*, di fatto erano servitrici degli esseri umani. Per questo motivo, in molti templi famosi, il loro numero crebbe grandemente. Tuttavia quando gli indiani ottennero l'Indipendenza, tutti gli intellettuali e i filosofi rifiutarono questa tradizione e la vollero fermare, perché queste fanciulle si prostituivano e allo stesso tempo servivano il tempio. L'assemblea del Parlamento e il Mahātmā Gandhi interruppero questa pratica fermamente.

La tradizione delle *devadāsī* residenti stabilmente nel tempio non era ancora iniziata prima dei tempi di Buddha, perché nel *sātya yūga* non vi era alcuna tradizione di danza.

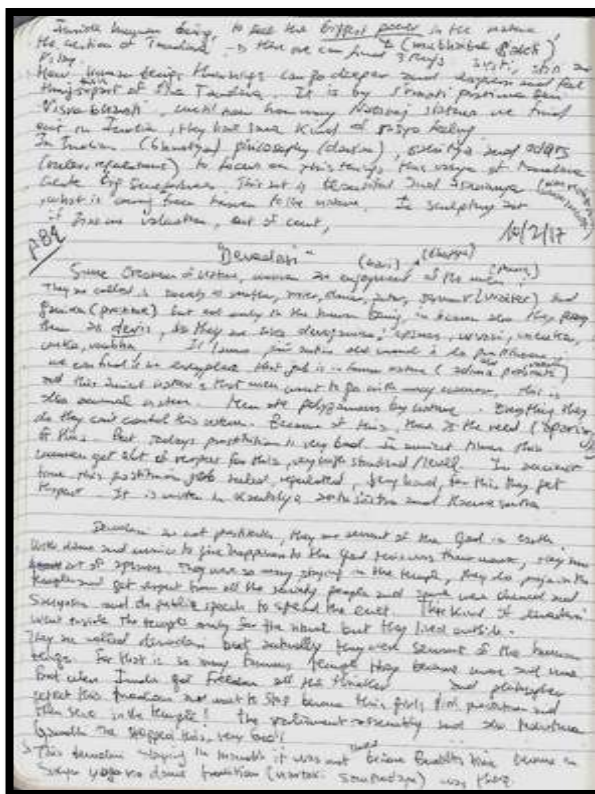


Figura 62. Quaderno, traduzione del libro pp. 82-83.

Ciò era dovuto al nomadismo delle genti *arya*, che si spostavano nel paese senza mantenere una fissa dimora. In seguito, quando divennero stanziali e costruirono i templi, iniziarono ad introdurre anche le *devadāsī* e le danzatrici, per dare felicità alla divinità e al sovrano.

Nelle corti, nei festival e in tutti gli intrattenimenti regali, le danzatrici erano richieste. La tradizione delle *nārtakī*<sup>556</sup> ebbe inizio ai tempi del *Mahābhārata*. Ma anche in Vatsyayana sono presenti numerosi riferimenti alle danzatrici.

Nel 200 d.C., Paṇini scrisse riguardo alle danzatrici. Tuttavia la loro figura era ambigua e non possedevano una chiara posizione sociale. Egli disse che esse erano donne di basso livello, prive di rispetto. Alcune di queste lavoravano all'interno dei palazzi, altre al di fuori. Colui che possedeva sufficiente denaro poteva averle.

Secondo lo storico Aklekar, il re donò le danzatrici al tempio. Allo stesso tempo dal mondo degli dei, Viṣṇu e Śiva diedero al tempio le *devadāsī* e alla corte le danzatrici.

Nel 300 d.C. la tradizione delle *devadāsī* doveva essere già diventata molto famosa perché quando vennero costruiti i templi a nord e a sud dell'India, molti offrirono le *devadāsī* al tempio. Esse sono note anche nei *Jātaka* del Buddha. Nella letteratura buddhista compaiono numerose danzatrici pittoresche. Siddhārtha divenne un asceta proprio a causa di una bellissima donna che stava cantando attorno a lui di come abbandonare questo mondo.

Secondo alcuni *paṇḍit*, questa tradizione delle ebbe inizio nel *Mālavikāgnimitram* di Kālidāsa nel 300 d.C. Lì il personaggio principale, Malavikā, è una sorta di *nārtakī*. Nel *Meghadūta* di Kālidāsa v'è scritto che nel tempio di Mahākāla erano presenti le *devadāsī*. Nello *Skandabhaviṣa* e nel *Padmapurāṇa* si menzionano le *devadāsī*. Nel *Bhaviṣapurāṇa* v'è scritto che colui che vuole ottenere la salute del dio Sūrya deve donare le *devadāsī* al tempio del Sole. Hvensa scrisse che a Multa erano presenti le *devadāsī*.

Nel XVIII sec., in Kaśmir si riporta della tradizione delle *devadāsī* nel libro *Rāgatarangirī*, tuttavia esse non danzavano all'interno del tempio, danzavano pubblicamente per la gente in luoghi speciali. Era una tradizione familiare.

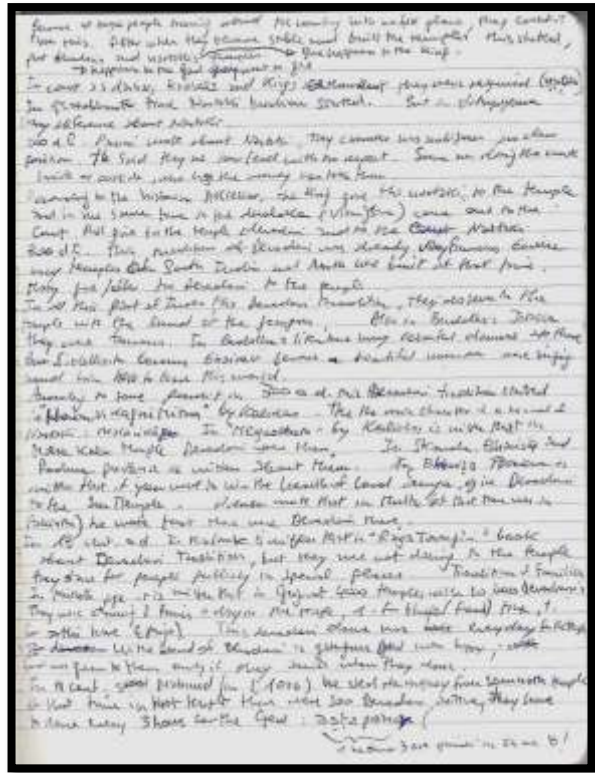


Figura 63. Quaderno, traduzione del libro pp. 83-85.

<sup>556</sup> Termine generico con cui l'autore indica la categoria delle danzatrici, siano esse *devadāsī* o semplici cortigiane.

In epoca medioevale si riportano in Gujarāt 4000 templi dotati di 20000 *devadāsī*. Esse danzavano due volte al giorno all'interno del tempio, durante il momento del pasto della divinità e della *ārthi puja*. Questa danza delle *devadāsī* veniva eseguita ogni giorno in favore del tempio. Grazie al suono delle cavigliere delle *devadāsī* Dio era felice. Le *devadāsī* ricevevano il cibo solo se danzavano sorridenti.

Nell'XI sec.(1026), Mahmud rubò il denaro del tempio di Somnāth. A quel tempo, in quel tempio vi erano 500 *devadāsī* attive, le quali dovevano danzare per la divinità ogni tre ore, come prescritto dal rito *aṣṭapraṇar*.

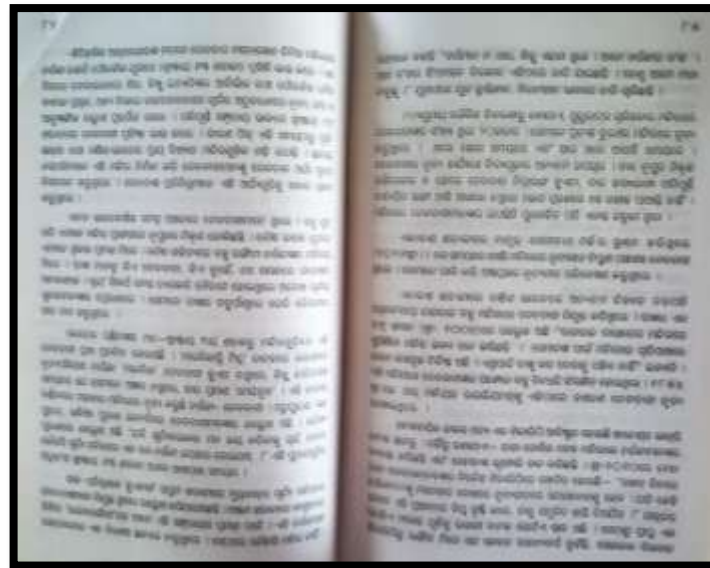


Figura 64. *Bhārāṭya Nṛtyakalā*, pp. 84-85.

Nell'XI sec. Rājārāja Deva della dinastia Cauravamsya introdusse numerosissime *devadāsī* nei templi. In un'iscrizione su rame è riportato che questo sovrano donò al tempio di Tanjore tutte le donne istruite e costruì moltissime abitazioni attorno al tempio dove non venivano imposte alcune tasse.

Nel 1854, nel tempio di Tanjore, Sir Monier Williams assistette alla danza di dieci *devadāsī*; si trattava di una danza molto antica.

Il re Govinda Deva donò numerose danzatrici a Kantebagli e ad altri templi e diede loro molta terra.

Nel 1060 un altro sovrano del sud, chiamato Kośa Deva, faceva venire al tempo delle festività danzatrici dalle vesti bellissime;

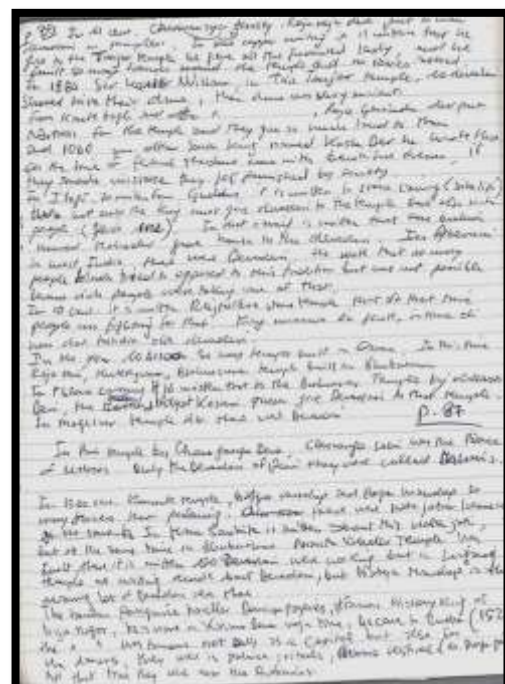


Figura 65. Quaderno, traduzione pp. 85-87.

se quest'ultime avessero commesso errori, sarebbero state punite dalla società.

A Itagī, a venti miglia da Gadas, v'è una incisione su una pietra del 1112 che recita che non solo il re era tenuto a donare delle *devadāsī* al tempio ma anche i nobili. In quella stessa incisione v'è scritto che un *brāhmaṇa* di nome Mahādeva diede ospitalità alle *devadāsī*.

Albīrūnī scrisse che nell'India occidentale v'erano le *devadāsī* e numerose persone cercarono di opporsi a questa tradizione ma tutto fu vano, in quanto le persone ricche si prendevano cura delle *devadāsī*.

È riportato nel tempio di pietra di Rājputāna che nel X sec. le persone lottarono contro la tradizione delle *devadāsī* ma il re intimò la gente di lasciare in pace le *devadāsī*.

Dal X al XIII secolo vennero costruiti molti templi in Orissa. Fu proprio in quel periodo che a Bhubaneśvar vennero costruiti il tempio di Rājārāṇī, di Mukteśvara e di Brahmeśvara. Su una pietra è stato scolpito che Kalavātī Devī, regina di Udyat Kesamī, donò al tempio alcune *devadāsī*. Nel tempio di Purī vi era un luogo esclusivamente riservato alle *māhāri*, chiamato *chaurāṅgasahī*. Nel XIII sec. nel tempio di Koṅarak molte danzatrici si esibivano all'interno delle zone note come *nāṭyamaṇḍapa* e *bhogamaṇḍapa*. Esisteva una vera e propria casta delle danzatrici: *nāṭajatra*. Nella *Manusamhitā* viene menzionata questa casta della danza: *nāṭajāṭī*. Contemporaneamente a Bhubaneśvar venne costruito il tempio di Ananta Vasudeva, lì erano presenti cento *devadāsī*. Invece per quanto riguarda il tempio di Lingarāj non vi sono testimonianze scritte sulla presenza delle *devadāsī* al suo interno, tuttavia la presenza del *nāṭyamaṇḍapa* indica che vi erano delle *devadāsī* anche lì.

Il famoso viaggiatore portoghese Domingo Paes, che si recò in India nel 1522, racconta del famoso re della storia del Bīja Nagar, il cui nome era Kṛṣṇa Deva. Il Bīja Nāgar era noto non solo come capitale ma anche per le danzatrici del palazzo che presenziavano rituali e feste religiose. A quel tempo le danzatrici erano fianco a fianco dei brahmaṇi.



Figura 66. *Bhāratiya Nṛtyakalā*, pp. 86-87.

Quando il re Kṛṣṇa Deva si recò a Raṃcī per attaccare altri paesi erano state portate ventimila donne per intrattenere i soldati.

Il viaggiatore Nevnis scrisse che una volta mille bellissime donne danzarono di fronte al re. Esse erano presenti in tutto il regno. Dove v'è un tempio, lì v'è una *devadāsī*.

Nel 1400, il sultano Allaudin Bahamani attaccò il Kamātaka e fece ritorno alla capitale portando con sé molte *devadāsī*.

In epoca tardiva le *devadāsī* divennero poco rispettabili a causa della riduzione del salario con cui veniva finanziato il tempio, che non era più sufficiente per mantenerle.

All'età di cinque anni, le bambine designate a questo ruolo, iniziavano ad apprendere l'arte della danza e della musica, compiendo una dura pratica spirituale per congiungersi a Dio. Dopo tutto questo, esse scelsero di permettere a tutti di trarre godimento da loro per ottenere del denaro. In alcuni templi esse riuscivano a guadagnare una o due rupie al mese, come potevano sopravvivere?

Quella delle *devadāsī* è una tradizione meravigliosa supportata da una società diversa. Nel 1928 solamente a Chennai v'erano ben ventimila *devadāsī*. Le *devadāsī* erano parte di un sistema sociale e si dividevano in *bhelalā* e *kaikolā*. Della prima categoria facevano parte le ragazze istruite e colte, la seconda racchiudeva ragazze provenienti da famiglie tradizionali, solitamente di musicisti. Vi erano due tipologie di *devadāsī*: *bhalaṅgai* e *idaṅgai*. Le prime non danzavano pubblicamente nei festival e non consumavano i pasti assieme ad altre persone; le seconde erano invece chiamate *kāmaladāsī* e possedevano completa libertà di movimento. Inoltre vi è una terza tipologia di *devadāsī*, chiamata *bhogumā*, prive di cultura e di rispetto. Esse non si curavano né della casta né del *dharma*, come le prostitute.

A Koyambatūr, le famiglie tradizionali del Kaikola avevano l'usanza di donare una figlia ad uno qualsiasi dei templi. Nei primi del 1900 nel tempio di Trivankul erano presenti quattrocento *devadāsī*, una parte di loro proveniva dalla spiaggia di Komkan, le altre da Pandian. Se una *devadāsī* era particolarmente meritevole, istruita e versata nella danza, il re poteva conferirle il prestigioso titolo di *rayar* in riconoscimento della sua bravura. Il 1847 fu l'ultimo anno in cui questo titolo venne conferito.

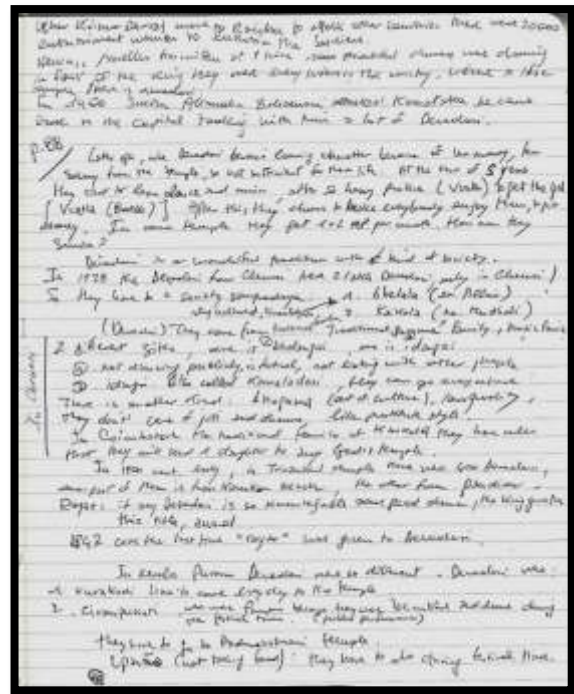


Figura 67. Traduzione pp. 88-89

## *Oḍiśī Nṛtya*

*Oḍiśī Nṛtya* è un piccolo manuale di storia della danza di 177 pagine sulla storia della danza Oḍissī.<sup>557</sup> L'autrice è la dottoressa Viduth Kumarī Chauduri, la quale al tempo della scrittura del libro stava svolgendo il suo Dottorato di Ricerca presso la Utkal University of Culture di Bhubaneswar, nel 1991. Divenne *Lecturer* del dipartimento di danza Oḍissī della Utkal Sangeet Mahavidyalayala di Bhubaneswar e in seguito assunse la carica di Preside della medesima istituzione.

*Oḍiśī Nṛtya* è un'opera divulgativa per gli studenti e le studentesse della Utkal Sangeet Mahavidyalaya, annoverato tra i testi d'esame. Di breve lunghezza e semplicità d'espressione, questo testo tocca le questioni principali relative alla storia della danza e ai suoi maggiori esponenti, contiene inoltre un'interessante sezione dedicata ai *tāla* adoperati nella danza.

Anche in questo testo sono state estratte le pagine relative al capitolo sulle *devadāsī*, allo scopo di permettere un confronto con le informazioni riportate nel testo precedente. La traduzione è inoltre corredata dalle scansione del testo in *oriyā* e delle pagine del quaderno usato per la traduzione in India.

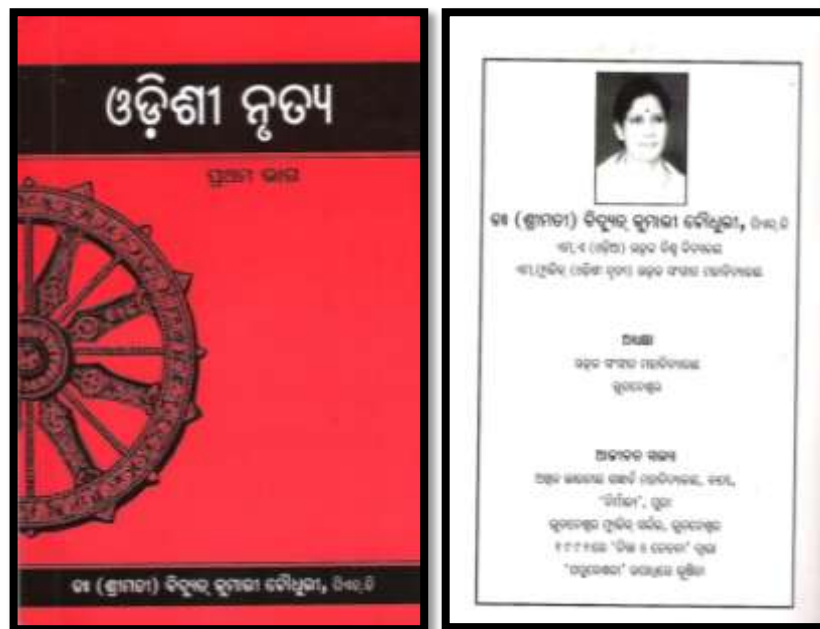


Figura 68. Copertina anteriore e copertina posteriore con la fotografia dell'autrice.

<sup>557</sup> Chauduri, V. K., *Oḍiśī Nṛtya*, H. K. Multimedia, Bhubaneśvar 2001 (1994).

## LA DANZA DELLE *DEVADĀSĪ*

Nell'antichità, quella danza che si svolgeva nei templi veniva chiamata danza delle *devadāsī*. Nel tempio di Jagannāth a Purī, la danza veniva chiamata danza *devadāsī* o *māhārī*. Tutta la varietà della cultura oḍiyā si incentra sul dio Jagannāth; basti pensare che vi sono 64 tipologie differenti di *pūjā* che si svolgono solo all'interno del tempio di Jagannāth.

Il re Ananatavarma Chauragaṅga Deva che fece costruire il tempio di Jagannāth attorno all'XI sec.; creò il *chauragaṅgahī* nel tempio di Markandēśvara e vi condusse delle ragazze provenienti dal Karnāṭaka, perché le ragazze dell'Orissa non sapevano danzare.

Per mantenere questo tempio con questo tipo di *pūjā*, occorre tenere in quel luogo delle *devadāsī* per il dio Śiva. Chi mantiene le *devadāsī* lì acquisisce un buon *dharma*, questo è ciò che è scritto nello *Śivapurāṇa*. Il rituale introdotto in ogni tempio è la *devadāsī sevā*. Rāj Kumarī Candikā, figlia di Anaṅga Vima Deva, fece costruire il tempio di Ananta Vasudeva, lì vivevano cento *devadāsī*. Il tempio di Brahmeśvara fu costruito da Kalabatti Devī, madre di Uddiyai Keśvari. Tutta la dinastia Keśvari fece costruire templi in onore di Śiva. Questa regina mise nel tempio delle bellissime *devadāsī* ornate di splendidi gioielli.

Secondo la tradizione *oḍissī*, vi sono quattro tipi di *māhārī*:

- 1) *Bitaragāunī*: le più importanti, esse cantavano accanto alla divinità mentre i brahmani spalmavano la pasta di sandalo sul dio.
- 2) *Nācunī*: esse avevano il compito di danzare e danzavano in ogni luogo.
- 3) *Bāhāragāunī*: esse cantavano al di fuori delle mura del tempio.
- 4) *Gāudaṣāṇī*: coloro che servivano la divinità, attraverso il lavoro manuale, come pulire e offrire i fiori.

Per aiutare le *devadāsī*, anche gli uomini svolgevano delle mansioni. Vi erano uomini che suonavano gli strumenti musicali e si dividevano in: *vīṇākar* e *mādelā*.

Vi erano due *māhārī* anziane che fungevano da insegnanti per le nuove *māhārī*. All'età di quindici-sedici anni, le ragazze ricche dell'Orissa, provenienti da famiglie tradizionali venivano mandate al tempio per diventare *māhārī*. Esse dovevano essere giovani e vergini (*kumarī*).

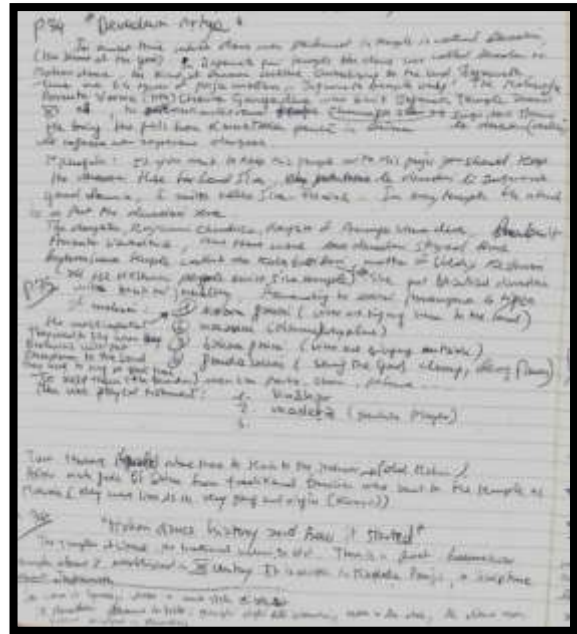


Figura 69. Quaderno, pp. 34-36.

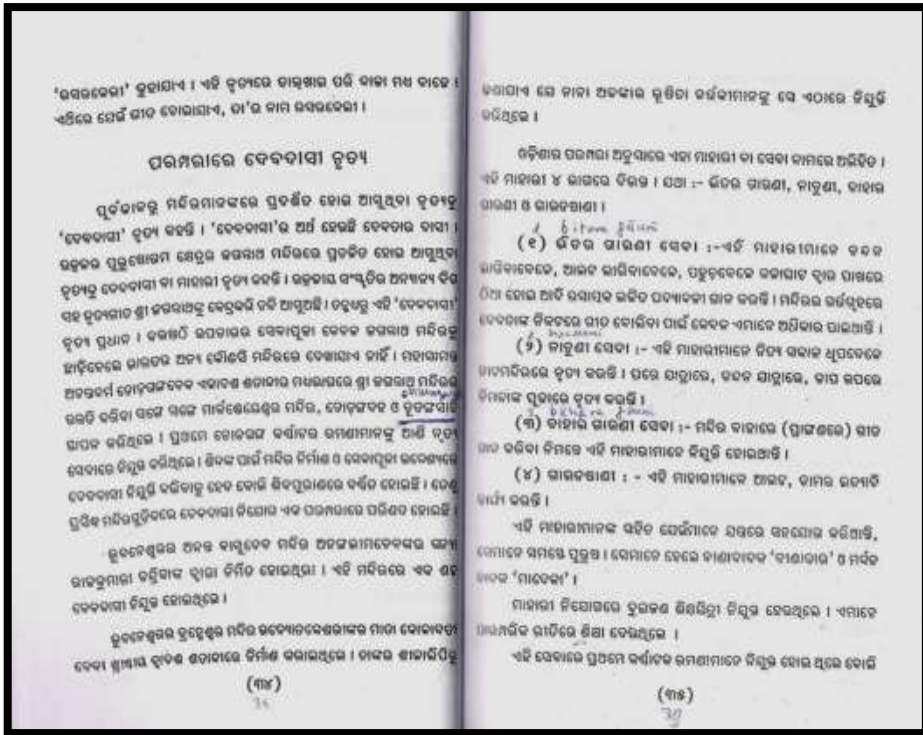


Figura 70. Odiṣṭ Nṛtya, pp. 34-35.

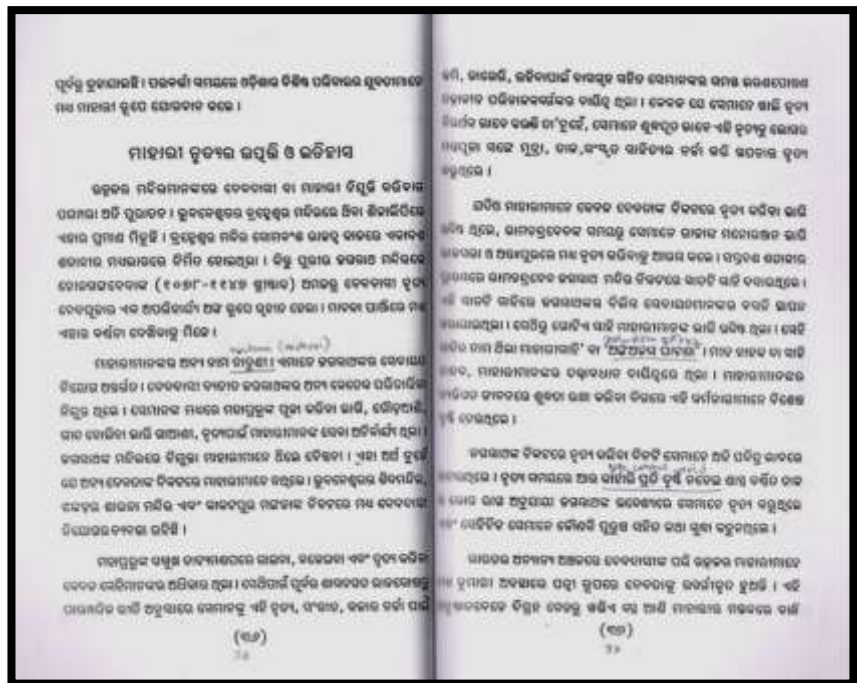


Figura 71. Odiṣṭ Nṛtya, pp. 36-37.

## STORIA DELLA DANZA DELLE MĀHĀRI E DI COME EBBE INIZIO

Nei templi dell'Utkal la tradizione delle *māhāri* è molto antica. V'è n'è prova nel *Maḍalapāḷī*, una scrittura su Jagannāth che menziona a riguardo il tempio di Brahmeśvar, datato attorno all'XI sec.

Un altro termine con cui si possono indicare le *magari* è *nachunī*. Le *nachunī* sono incluse nello svolgimento del servizio a Jagannāth. Per servire Jagannāth, questo servizio di danza è il principale. Il servizio delle *devadāsī* si svolgeva nel tempio di Jankar Sārālā a Kakatpūr e nel tempio di Maṅgalā. Nel *nāṭyamaṇḍap*, di fronte a Dio, le *māhāri* avevano il compito cantare, suonare strumenti musicali e danzare.

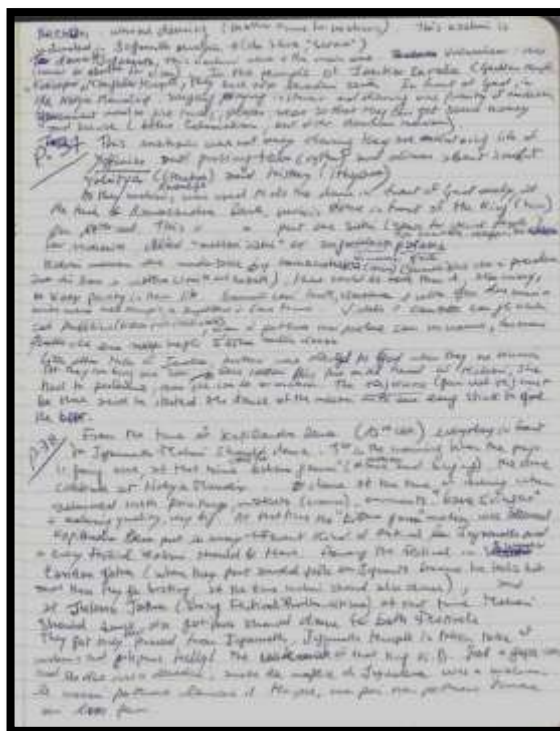


Figura 72. Quaderno, pp. 36-38.

Prima del Colonialismo, il governo era solito dare terreni, spazi ed aree cosicché le *māhāri* potessero ottenere dei compensi e sopravvivere.

Queste *māhāri* non si limitavano a danzare, esse perseguivano una vita da *yoginī*, erano versate nel ritmo e sapevano disquisire di letteratura sanscrita e di storia. Le *māhāri* erano solite danzare esclusivamente di fronte a Dio, ma al tempo del re Rāmacandra Deva, nel XVII sec., le *māhāri* danzavano anche di fronte al re. Ramacandra Deva riservò un luogo speciale (*sahi*) per le *māhāri*, chiamato *māhāri sahi* o *aṅga alasa paṭana*, una sorta di quartiere che ospitava fino a 200 *māhāri*. Le donne *māhāri* erano controllate dai guardiani (*minanahaka*), uomini che si prendevano cura di esse vietando uscite ed entrate. Poteva esserci un singolo *minanahaka* oppure molti a mantenere la purezza della vita di quelle donne. La numerosità delle *māhāri* era tale che il turno di una *māhāri* per danzare nel tempio poteva arrivare una volta ogni due mesi o addirittura meno. Il contatto visivo tra gli occhi della *māhāri* e il pubblico era vietato; la *māhāri* non poteva parlare con alcun uomo, doveva attenersi strettamente ai dettami indicati nei trattati sulla danza (*śāstra*). Come in altri stati dell'India, le *māhāri* venivano offerte a Dio quando erano bambine (*kumarī*). Esse potevano portare con sé una *saṛī*; una stoffa di cotone veniva posta sulla testa della fanciulla, la quale doveva danzare; poi sarebbe divenuta una *māhāri*. Era presente il guru del re (*rājguru*), il quale dava inizio alla danza della fanciulla con un lungo bastone che scandiva il tempo e il ritmo.

Dai tempi di Kapilendra Deva (XV sec.), ogni giorno le *māhāri* dovevano danzare di fronte a Jagannāth. La prima volta danzavano al mattino mentre si officiava la *pujā*. A quel tempo le *māhāri* danzavano e cantavano la *baharagaumi*, una danza celebrata nel Nāṭya Mandir. La seconda danza si svolgeva la sera quando la divinità veniva adornata con dipinti, corona e ornamenti (*baṛaśringāra*).

Durante quel servizio serale non era ammessa la *bittaragaunī* delle *māhāri*. Kapilendra Deva istituì molti differenti tipologie di festival dedicati a Jagannāth e in ogni festival le *māhāri* dovevano essere presenti. Tra le festività estive, le *māhāri* e i *gotipua* dovevano danzare durante i festival di Candan Jātrā e di Julona Jātrā ed ottenevano il *prasād* dal tempio. Il tempio di Jagannāth era interamente occupato da *māhāri* e *gotipua*. La moglie del re Kapilendra Deva ricevette una *gopasārī* e lei stessa era una *devadāsī*; anche la moglie di Jāyadeva era una *māhāri*. Le *devadāsī* danzavano solo sulle liriche del *Gītāgovinda* di fronte a Jagannāth.

Nel XIX sec. il re Prata Rūdra incaricò lo scrittore, drammaturgo nonché compositore di danza, Ramanan Pattnaik, il quale introdusse *bhāva* e l'*abhinaya* nella danza. Fu proprio lui a dare inizio alla tradizione *gotipua*, in quanto credeva fermamente che offrendo a Dio questi ragazzi abbigliati in vesti femminili avrebbe acquisito merito. Il Signore Caitanya si ispirò proprio a quella stessa idea e diede inizio al *gopībhāva*.

Dopo il regno di Rudra Deva, l'Orissa fronteggiò problemi di governo. Poi giunse Mukunḍa Deva, l'ultimo re a regnare sull'Orissa. Seguì l'invasione musulmana, poi giunsero i Moghul, i Maharatta e infine gli inglesi. Uno ad uno attaccarono l'Orissa e il tempio di Purī e trafugarono gli ornamenti d'oro. Essi distrussero la purezza del tempio. Per proteggere la statua di Jagannāth, i servitori la nascosero in un luogo sicuro, cambiandone continuamente il nascondiglio. A quel tempo la danza delle *māhāri* perse la sua purezza e le donne non ebbero più interesse a diventare *māhāri*. Successivamente gli inglesi incaricarono il re di Khorda di prendersi cura del tempio; conferendogli il titolo di "bhoibans". Da quel momento solo i poveri e le ragazze di bassa casta lo frequentavano, le famiglie tradizionali se ne tenevano alla larga.

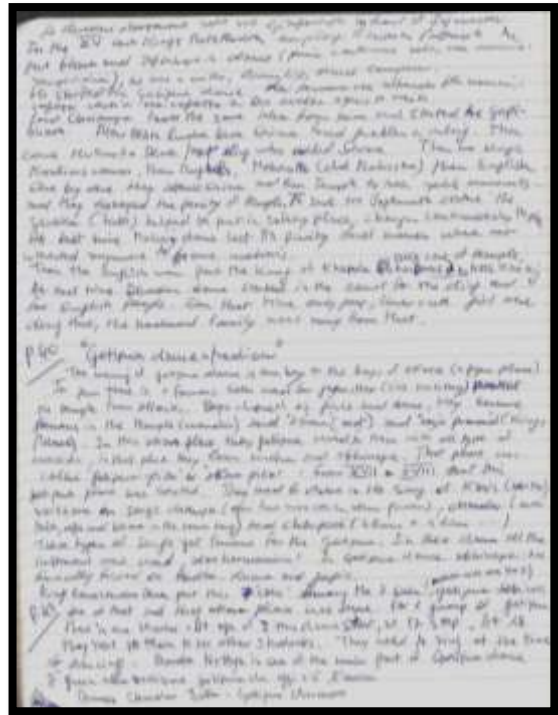


Figura 73. Quaderno, pp. 39-40.

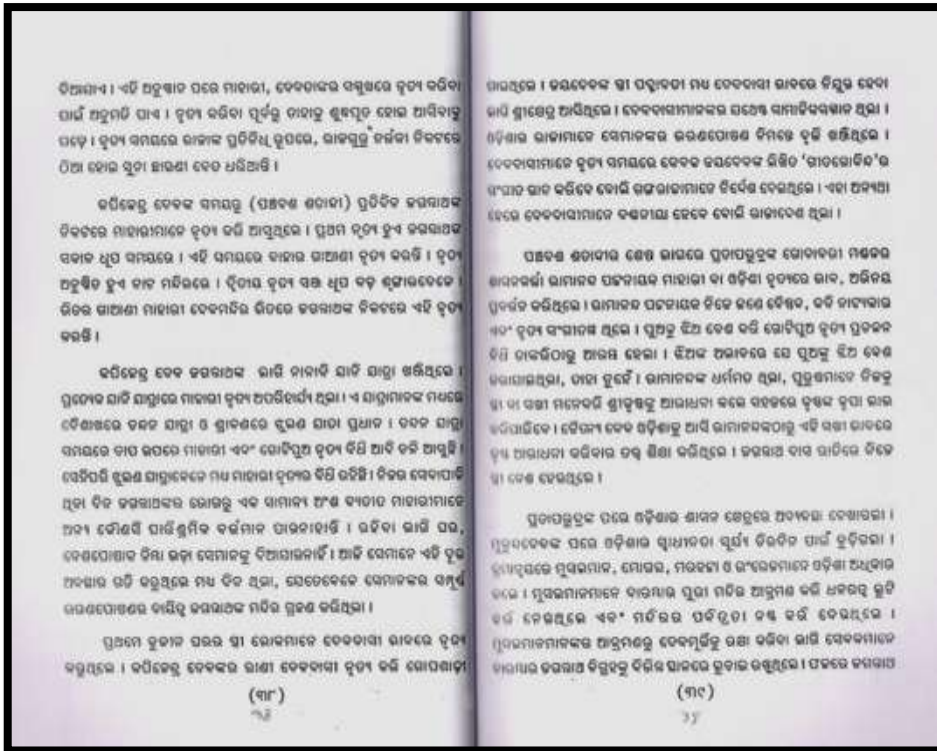


Figura 74. *Oḍiś Nṛtya*, pp. 38-39.

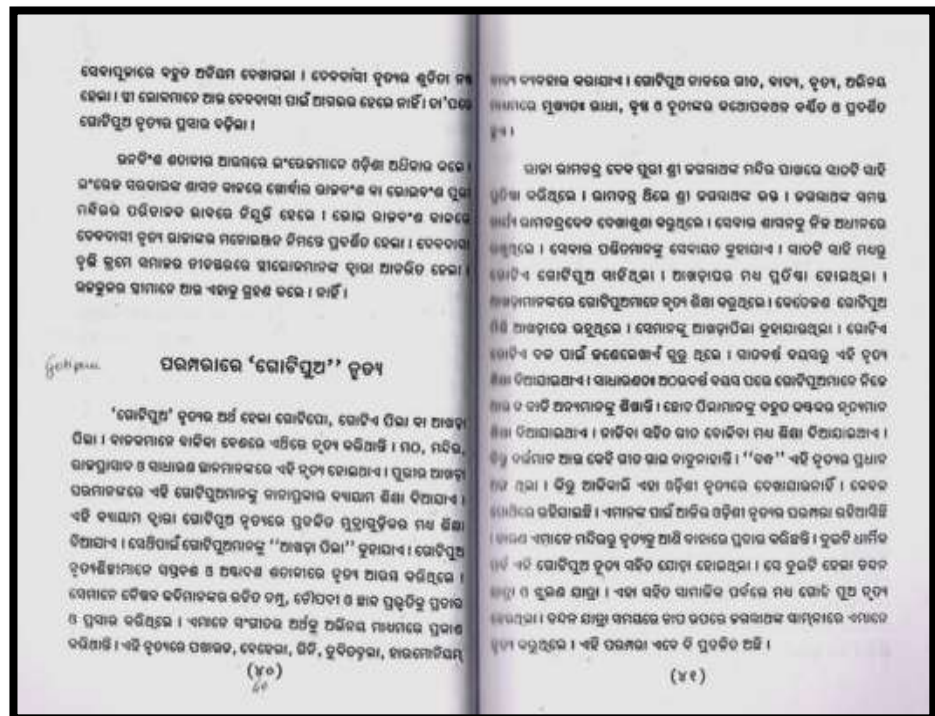


Figura 75. *Oḍiś Nṛtya*, pp. 40-41.

## *Pallavī*

Questo testo di carattere compilativo costituisce una raccolta unica nel suo genere di materiale originale proveniente dall'uomo considerato il padre della musica oḍissī: *paṇḍit* Bhubanshwar Mishra.<sup>558</sup> Il lavoro di raccolta è stato compiuto dall'Odissi Research Centre di Bhubaneswar, istituzione chiave nella trasmissione della danza e della musica dell'Orissa attraverso pubblicazioni di testi altamente specializzati per studenti e ricercatori. Nello specifico, *Pallavī* risulta un pratico strumento didattico per l'apprendimento musicale della danza pura (*nr̥tyā*), infatti contiene le composizioni musicali originali di Bhubaneshwar Mishra che ancora oggi costituiscono una parte fondamentale del repertorio Oḍissī.

Le *pallavī* sono coreografie note per virtuosismo tecnico e lirismo estetico; si sviluppano e crescono nei movimenti secondo le variazioni della melodia e rallentano o si velocizzano a seconda delle variazioni ritmiche del *rāga*. Infatti la struttura coreografica tipica di una *pallavī* consiste in alcuni passi iniziali lenti che si evolvono in passi intricati e veloci, intervallati da sillabe ritmiche, che devono assecondare con precisione la cadenza ritmica del *mardala*. È attraverso le pose stilizzate contenute nelle *pallavī* che la qualità scultorea della danza Oḍissī si mostra in tutta la sua eleganza statuaria. In particolare le *pallavī* ricercano la fluidità di movimento, l'armonia tra musica, danza e ritmo. Il termine *pallavī* indica l'atto di sbocciare, infatti si potrebbe descrivere una *pallavī* attraverso una metafora floreale: il dischiudersi dei petali, uno ad uno, fino allo sbocciare completo di un bellissimo fiore. Ogni *pallavī* trae il suo nome dal *rāga* musicale su cui è basata: “It is the visual interpretation of the *raga*, which expands on notes, develops on rhythm and is enriched by intricate movements.”<sup>559</sup>

Di questo testo verranno riportate alcune pagine relative alla partitura musicale di singola *pallavī*, chiamata *Hamsadhvani*, e la pagina conclusiva del testo con traduzione a fronte, ritenuta interessante per il suo contenuto biografico su *paṇḍit* Bhubaneshwar Mishra. L'articolo finale tradotto è stato scritto dall'attuale direttrice dell'Odissi Research Centre: Sangeeta Goswain.

---

<sup>558</sup> Miśra, B., *op. cit.*

<sup>559</sup> Gauhar, R., *op. cit.*, p. 119.



Figura 76. Bhubaneshwar Mishra

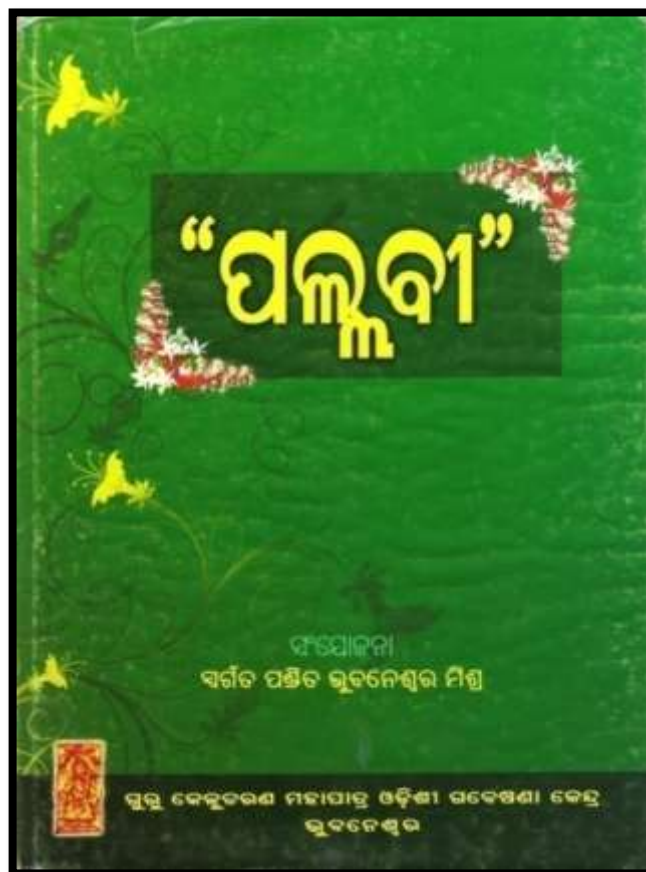


Figura 77. Copertina

### *Hamsadhvani Pallavī*

Le *pallavī* traggono il loro nome dal nome del *rāga* musicale sul quale vengono composte, in questo caso lo *Hamsadhvani rāga*. *Hamsa* è il termine con cui si suole indicare l’oca selvatica e in senso metafisico l’anima individuale o il sé nel suo perenne anelito di ricongiungimento all’anima universale o Sé supremo; il termine *dhvani* invece indica il suono, la voce o l’eco. Il composto sanscrito *hamsadhvani* può quindi essere poeticamente tradotto come “il verso dell’oca selvatica.” L’immagine riportata a destra è una pagina del quaderno personale di composizioni musicali di Bhubaneswar Mishra. Ogni sillaba è stata composta e scritta di suo pugno. Queste sillabe, scritte in lingua oṛiyā, vanno a costituire la partitura musicale della coreografia che viene utilizzata dai musicisti. Si tratta quindi di un testo estremamente tecnico, che i danzatori non adoperano e non sono nemmeno in grado di comprendere, ad eccezione di coloro che hanno intrapreso lo studio della musica Oḍissi a completamento di quello della danza.

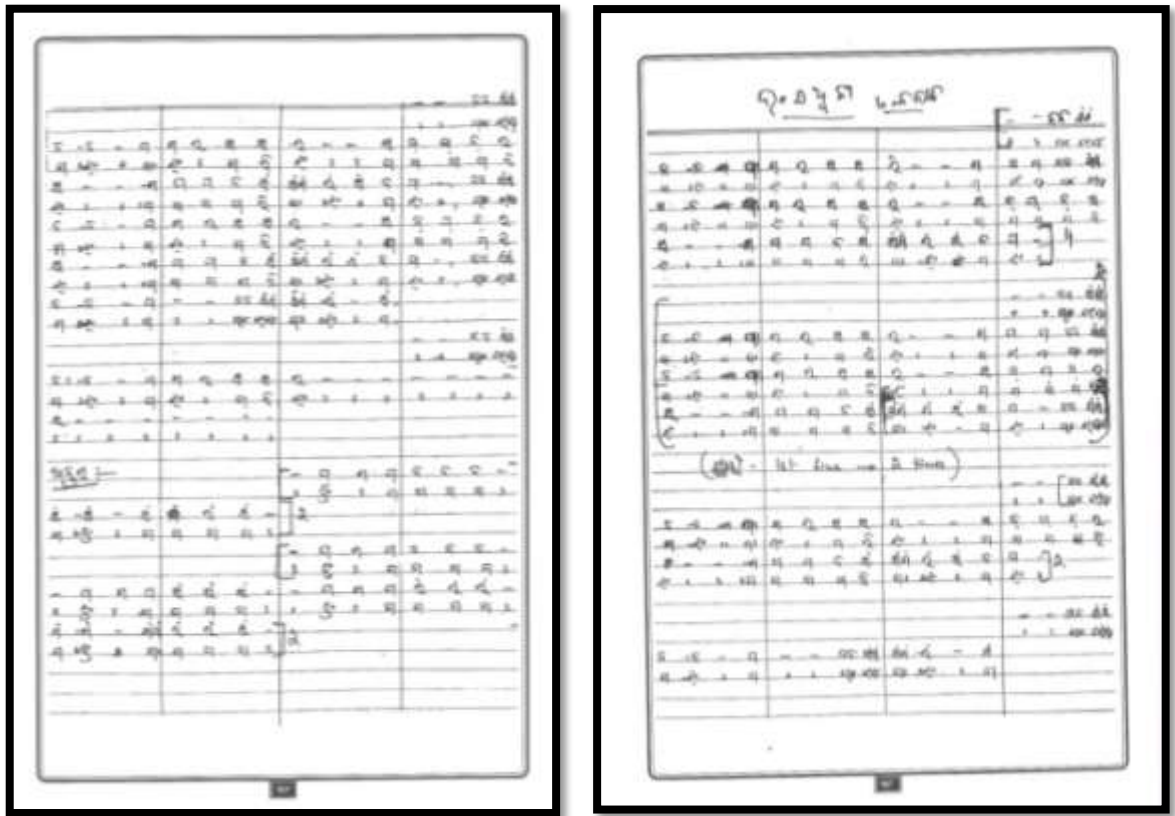


Figura 78. *Pallavī* p. 38-39.



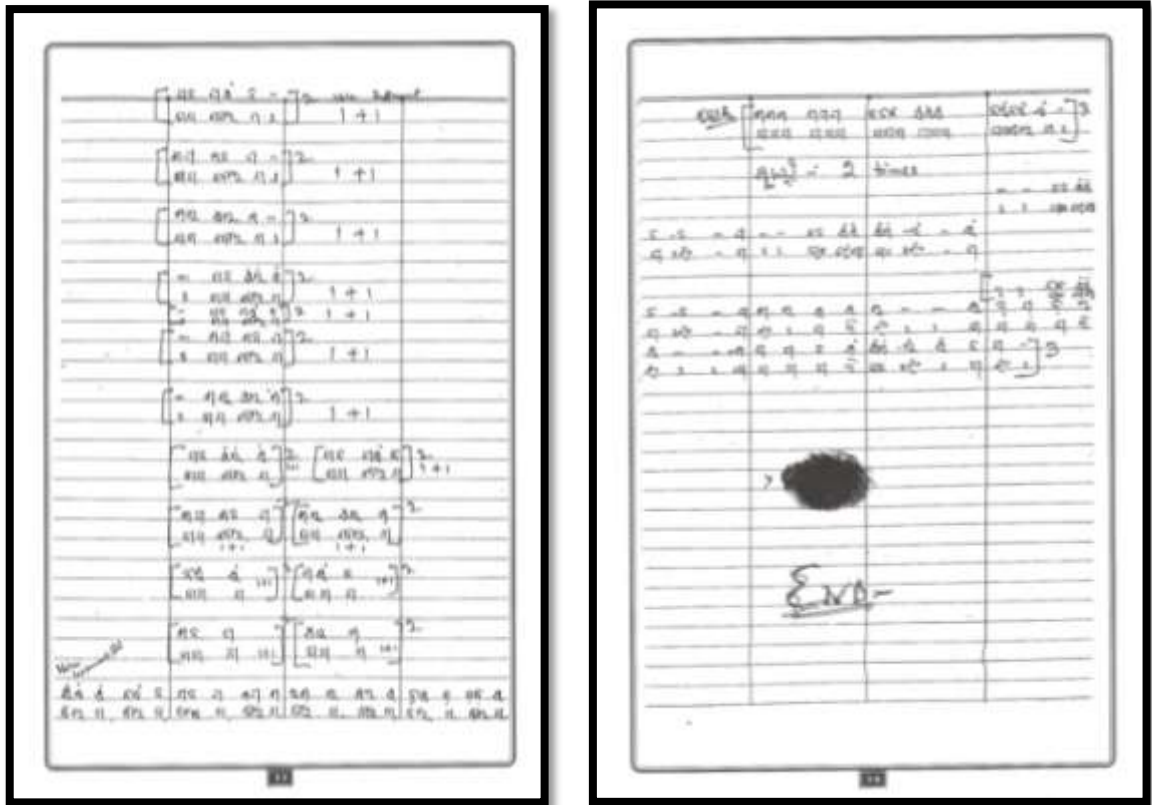


Figura 81. *Pallavī*, pp. 44-45.

La scelta di queste particolari pagine è dovuta anche al fine di mostrare come il fenomeno linguistico di *code shifting* investa anche contesti tradizionali e locali come quello della danza e della musica Oḍissī. In maniera spontanea, lo scrivente indiano ha inserito infatti alcune annotazioni in lingua inglese nei caratteri e numeri latini che affiancano e traducono le annotazioni in lingua oṛiyā o sostituiscono del tutto l'oṛiyā, come ad esempio “3rd line”, “2 times” o “1st. voice” e “2nd. Instrument”. Questo fenomeno è reso ancora più evidente dall’ultima parola in inglese a conclusione della composizione: “End”. Si noti però che questo bilinguismo non è riscontrabile nelle prime notazioni musicali di Bhubaneswar Mishra ma compare solo successivamente, probabilmente sotto la spinta dei viaggi nazionali e internazionali e un conseguente miglioramento della lingua inglese posseduta da B. Mishra.

L’autenticità delle pagine è comprovata dall’impronta del pollice di Bhubaneswar Mishra apposta sull’ultima pagina di ciascuna *pallavī*.

## BESURĀ E BETĀL SONO I MIEI NEMICI

La vita di Bhubaneśvar Mīśra è piena di musica. Al di fuori della musica egli non si interessava a nient'altro. Un giorno un giornalista gli chiese: “Ha qualche nemico o oppositore?”. Egli rispose: “Sì, ho due nemici, uno è *besurā* e l'altro è *betāl*. Il primo consiste nel non aver un suono dolce nella gola, la mancanza di *svāra*. Il secondo riguarda colui che non segue il ritmo.”

Da questa risposta il giornalista comprese di avere davanti a sé un vero *guru*. Il suo contributo al mondo musicale dell'Orissa è incommensurabile. Si accontentava di poco, sedeva sempre in silenzio e per questa ragione i suoi genitori lo chiamavano *muni* (“saggio”). A lui si deve la composizione del *Gītāgovinda* di Jayadeva in sette tipi di *svāra* e di *rāga*, che per questo motivo è divenuto famoso in tutto il mondo. *Guruji* Bhubaneśvar Mīśra insegnò al Research Centre al fine di conferire alla musica Oḍissī lo status di classicità. Infatti egli perseguiva la tradizione e le regole del classicismo. Il suo stile canoro era grandemente apprezzato ed egli aveva molti ammiratori e sostenitori. Il suo sacrificio alla causa dell'Oḍissī è indimenticabile. Come gli insegnanti di danza lavorano per la danza Oḍissī, allo stesso modo si impegnano gli insegnanti di musica. Bhubaneśvar Mīśra è l'autore della composizione intitolata *Saṅgīt Nṛtyā Mūladhāra* (lett. “la musica è alla base della danza”). In quest'opera egli è il cantante principale in stile *hindustānī*, carnatico e *oḍissī*. È proprio grazie alla sua conoscenza degli altri due stili che egli poté costruire lo stile *oḍissī* in una maniera diversa. La musica di Bhubaneśvar Mīśra ispirò a Kelucharan Mahāpātra le sue bellissime composizioni coreografiche. Egli suonava inoltre il *behela*. Le sue composizioni di *pallavī* sono estremamente diverse da quelle degli altri *guru*. Questo tipo di creazioni sono ormai scomparse. Egli era solito comporre o suonare dimenticando ogni altra cosa. Senza le sue composizioni non esisterebbe l'Oḍissī oggi.

A cura di Saṅgītā Gosvain



Figura 82. *Pallavī*, p. 80.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti primarie

*Abhinaya Darpana*, a cura di J. Singh, Manmohan Gosh, Calcutta 1976.

*Abhinaya Darpaṇam*, tradotto da K.P. Mohanty, KalaVikash Kendra Trust Board, Cuttack 2012.

*Architecture of Mānasāra*, Manasara Series: vol. IV, Oriental Books Reprint, Delhi 1980 (1934).

Badajena Mohapatra, K.D., *Geeta Prakasha*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar 1983.

Bäuman, B. (a cura di), *Kalātattvakośa: Manifestation of nature: Śṛṣṭi Vistāra. A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*, vol. IV, Indira Gandhi National Centre for The Arts, New Delhi 1999.

Behera, M.K., *Mudrā Biniyoga Prakriyā*, Jugal Debatā, Caṭak 2008.

*Bhagavadgītā*, a cura di A. Esnoul, Adelphi Edizioni, Milano 2006 (1976).

*Bhagavadgītā. Il canto del glorioso Signore*, a cura di S. Piano, San Paolo, Cinisello Balsamo 1994.

Bharata-muni, *Naṭya-śāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1959.

*Bṛhaddharma-purāṇa*, a cura di M.M. Haraprasad Sastri, Chaukambha Amarabharati Prakashan, Varanasi 1974.

*Caṇḍi Pāṭh*, a cura di Swami Satyananda Saraswati, Devi Mandir Publications, Napa 1985.

*Chānda Saraṇī*, Guru Kelūcharan Mahāpātra Oḍiśī Gabeṣaṇā Kendra, Bhubaneśvar 2009.

Chauduri, V.K., *Oḍiśī Nṛtya*, H. K. Multimedia, Bhubaneśvar 2001 (1994).

Coomaraswamy, A. (a cura di), *Lo Specchio del Gesto di Nandikeśvara*, Casa dei Libri Editore, Limena 2011.

Dhanamjaya, *The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy*, Columbia University Press, New York 1912.

- Garuḍa Purāṇa*, Motilal Banarsidass, Delhi 1978.
- Kalātattvakośa*, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi 1999.
- Kavi, R., *Nāṭyaśāstram*, Oriental Institute, Baroda 1956.
- Mahāpātra, M., *Abhinaya Candrikā*, Kalā Vikāś Kendra Traṣṭ Bord, Caṭak, 2009 (1999).
- Mahapatra, M., *Abhinaya Candrika*, Raghunanda Library, Puri 1967.
- Miśra, B., *Pallavī*, Guru Kelūcharan Mahāpātra Oḍiśī Gabeṣaṇā Kendra, Bhubaneśvar 2009.
- Narayanadeva, G., *Sangeeta Narayana*, Sahitya Akademi, Bhubaneswar 1966.
- Oḍiśī Rāga Saraṇī*, Guru Kelucharaṇ Mahāpātra Oḍiśī Gabeṣaṇā Kendra, Bhubaneśvar 2008.
- Panikkar R. (a cura di), *I Veda – Mantramañjarī. Testi fondamentali della rivelazione vedica*, volume I, Bur, Milano 2005 (2001).
- Paṭṅāyaka, D.N., *Oḍiśī Nṛtya*, Oḍiśā Saṅgīta Nāṭaka Ekāḍemī , Bhubaneśvara 1958.
- Paṭṅāyaka, D., *Bhāratīya Nṛtyakalā*, Oḍiśā Sāhitya Ekāḍemī, Bhubaneśvar 2000 (1971).
- Rangacharya, A. (a cura di), *Nāṭyaśāstra*, IBH Prakashana, Bangalore 1986.
- Rath, R., *Nāṭya Manoramā*, Oḍiśā Saṅgīt Nāṭak Ekāḍemī, Bhubaneśvar 2000.
- Rath, R., *Natya Manorama*, Sahitya Akademi, Bhubaneswar 1959.
- Röer, E., *The Twelve Principal Upaniṣads: Īṣa, Kena, Kaṭha, Praśna, Muṇḍaka, Māṇḍūkya, Taittirīya, Aitereya and Śvetāśvatara-Upaniṣads*, vol. I, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 2000 (1906).
- Śrījayadeva, *Gītagovinda*, Śrīmatī Bīṇā Mahānti, Kaṭak 2010.
- Śrīmad Bhāgavatam*, a cura di A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, Edizioni Bhaktivedanta, Firenze 1981.
- Śrīmad Bhāgavatam - with the original Sanskrit text, its Roman transliteration, synonyms, translation and elaborate purports*, edito da A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, Bhaktivedanta book trust, New York 1972.
- Swami Satyananda Saraswati (trad. da), *Caṇḍī Pāṭh*, Motilal Banarsidass, Delhi 1994 (1985).

Swami Satyananda Saraswati (trad. da), *Devī Gītā*, Devi Mandir Publications, New Delhi 1996.

The *Great Liberation. Mahānirvāna Tantra. Translation & Commentary*, tradotto da Avalon, A., Ganesh & Co, Madras 1963 (1913).

*The Liṅga-purāṇa*, Motilal Banarsidass, Delhi 1990 (1951).

*The Śiva-purāṇa*, part IV, Motilal Banarsidass, Delhi 1970.

*The Śiva-purāṇa*, vol II, Motilal Banarsidass, Delhi 1970.

Vātsyāyana, *Kāma Sūtra. L'erotismo divinizzato*, a cura di A. Danielou, Red Edizioni, Milano 2004.

Venkatesh, S. (a cura di), *Kālī-tantra: A comprehensive Guide to Kali Sadhana. Rituals, Mantra and Meditation Techniques*,

<https://www.scribd.com/doc/63888157/Kali-Tantra>

## **Fonti secondarie**

Aime, E., *Breve Storia del Cinema Indiano*, Lindau, 2005.

Angelillo, M., *Le danze indiane*, Xenia, Milano 2008.

Anoop, M. M. e Gulati, V., *Scripting Dance in Contemporary India*, Lexington Books, London 2016.

Apffel-Marglin, F., *Rhythms of Life, Enacting the world with the Goddesses of Orissa*, Oxford University Press, New Delhi 2008.

Apffel Marglin, F., *Wives of the God King. The Ritual of the Devadasis of Puri*, Oxford University Press, Delhi 1985.

Atkinson, W., Buchanan, C.H., Miles, M.R. (a cura di), *Immaculate and Powerful. The Female in Sacred Image and Social Reality*, Beacon Press, Boston 1985.

Babb, L.A., *The Divine Hierarchy: Popular Hinduism in Central India*, Columbia University Press, New York 1970.

Bailey. G. (a cura di), *Hinduism in India: The Early Period*, Sage Publications India Pvt Ltd, New Delhi 2017.

Bandyopadhyay, P., *Mother Goddess Durga*, Image India, Calcutta 1987.

Bandyopadhyay, P., *The Goddesses of Tantra*, Punthi Pustak, Calcutta 1990.

Banerjee, S., *Durga Puja. Yesterday, Today & Tomorrow*, Rupa & Co, New Delhi 2006 (2004).

Barba, E. e Savarese, N., *L'Arte segreta dell'attore: Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011 (2005).

Basham, A.L., *The Wonder that was in India*, Grover Press, New York 1959.

Benerji, A., *Odissi dance: paratopic performances of gender, state and nation*, UMI dissertation publishing, New York 2010.

Bergson, H., *Materia e Memoria*, Laterza, Bari-Roma, 1996.

Bernard, M., *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, 2001.

Bertuletti, S., *Agency, genere e nazione: la costruzione dell'identità femminile oḍissī nell'India contemporanea*, in Casari M. e De Concini, G. (a cura di), *Danzare il Nāṭya: permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano*, "Arti della Performance: orizzonti e culture", n. 5, University of Bologna Digital Library 2015, pp. 114-125.

Bichi, R., *Le tecniche dell'osservazione*, in Cannavò, L. e Frudà, L. (a cura di), *Ricerca sociale: dal progetto dell'indagine alla costruzione degli indici*, Carocci editore, Roma 2007, pp. 207-225.

Boccali, G., Piano, S. e Sani, S., *Le Letterature dell'India*, Utet, Torino 2000.

Bovone, L. e Volonté, P., *Comunicare le identità. Percorsi della soggettività nell'età contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2006.

Brancaccio, P., *The Buddhist Caves at Aurangabad: Transformations in Art and Religion*, Brill, Leiden 1966.

Brighenti, F., *Śakti Cult in Orissa*, D.K. Printworld, New Delhi 2001.

Brown, C.M., *The Triumph of the Goddess: the canonical models and theological visions of the Devi-BhagavataPurana*, Sri Satguru publications, Delhi 1992.

Bühnemann, G., *The iconography of Hindu Tantric deities*, Egbert Forsten, Groningen 2000.

Butler, J., *Bodies that Matter on the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York 1993.

Caldwell, S., *Oh Terrifying Mother. Sexuality, Violence and Worship of the Goddess Kālī*, Oxford University Press, New Delhi 1999.

Caracchi P., *Il Sanātana-dharma e le principali religioni hindū nei loro caratteri generali*, p. 12, in Caracchi, P., Coalova, F., Comba, A., De Rossi Filibeck, E., Dupuis, J., Fitzgerald, M. L., Maggi, M., Pelissero, A., Pertusati, P. L., Piano, S., Piantelli, M., Sferra, F. e Jae-Suk, L., *Dialogo come progetto: 2. Tradizioni Religiose dell'Asia*, "Commissione Interregionale per l'Ecumenismo e il dialogo" Piemonte – Valle d'Aosta, Torino 2005, pp. 1-24.

Carli, D., *La danza Odissī*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1997-1998.

Carter, R., *Vocabulary: Applied Linguistic Perspectives*, Routledge, London 1998.

Catalano, E., *Shaping the Body, Transcending the Self: Experience and Meaning in Odissi*, Durham theses, Durham University 2014. Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/10790/>

Chakra, S., *Scripting new narratives*, "The Hindu", Friday, August 25, 2017.

Chakravorty, P., Gupta, N., *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, Routledge, New Delhi 2010.

Chand, G., *Debaprasad Das. Icon of Odissi*, AB Imaging & Prints, Bhubaneswar 2012.

Chatterjee, A., *Contestations: Constructing a Historical Narrative for Odissi*, in Carter, A. (a cura di), *Rethinking Dance History: A Reader*, Routledge, Oxon 2004, pp. 143-156.

Chatterjee, B., *Foundations of Nationalism in India*, Ajanta Publications, Delhi 1989.

Chatterji, S.K., *The People, Language and Culture of Odisha*, Odisha Sahitya Akademi, Bhubaneswar 1966.

Chattopadhyaya, D.P., *Environment, Evolution and Values*, Concept Publishing Company, New Delhi 2007.

Chaturvedi, B.K., *Durga*, Books for All, Delhi 1996.

Chaturvedi, B.K., *The Supreme Mother Goddess Durga. Mythological References, Tale of Glory, Hymns, Orisons, and Devotional Songs*, Diamond Books, New Delhi 2010.

- Chitgopekar, N., *Invoking Goddesses. Gender Politics in Indian Religion*, Shakti Books, New Delhi 2002.
- Ciminelli, M.L.(a cura di), *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, Franco Angeli, 2006.
- Citaristi, I, *My Journey. A Tale of Two Births*, Manohar, New Delhi 2015.
- Citaristi, I., *The Making of a Guru*, Manohar, Delhi 2001.
- Consolaro, A., *Madre India e la parola. La lingua hindi nelle università*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.
- Dandavate, R., *Dancing, Playing and Bonding in Kala Vikash Kendra*, Create Space Independent Publishing Platform, Cuttuck 2017.
- Daniélou, A., *La Fantasia degli Dei e l'Avventura Umana*, Casa dei Libri Editore, Limena 2013.
- Das, H.C., *Iconography of Śākta Divinities*, vol. I-II, PratibhaPrakashan, Delhi 1997.
- Das, K.B. e Mahapatra, L.K., *Folklore of Orissa*, National Book Trust, New Delhi 2014 (1979).
- Das, M., *Abhinaya Chandrika and Odissi Dance*, Eastern Book Linkers, Delhi 2001.
- Das, V., *Structure and Cognition: Aspects of Hindu Caste and Ritual*, Oxford University Press, New Delhi 1982.
- Dehejia, V., *Yoginī Cult and Temples*, National Museum, New Delhi 1986.
- Della Casa, C., Piano, S., Piantelli, M., *Hindūismo*, Filoramo, G. (a cura di), Editori Laterza, Roma-Bari 2002 (1996).
- Derrida, J., *Mal d'Archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- Di Bernardi, V., *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni Editore, Roma 2012.
- D'Ippoliti, C., Schuster, A., *DisOrientamenti. Discriminazione ed esclusione sociale delle persone LGBT in Italia*, Armando Editore, Roma 2011.
- Doidge, M., *Il cervello infinito. Alle frontiere della neuroscienza: storie di persone che hanno cambiato il proprio cervello*, Ponte alle Grazie, Milano 2007.
- Donaldson, T.E., *Hindu Temple Art of Orissa*, vol. I, E.J. Brill, Leiden 1985.

- Donaldson, T.E., *Tantra and Śākta Art of Orissa*, vol. I-II-III, D.K. Printworld, New Delhi 2002.
- Douglas, M., *Purezza e Pericolo*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Duddu, S., *Yoga Mantra: Essential Mantras of Yoga Sādhana with Meaning and Detailed Commentary*, ebook, 2018.
- Eliade, M., *Lo Yoga. Immortalità e libertà*, Sansoni Editore, Firenze 1990 (1982).
- Eschmann, A., Kulke, H. e Tripathi, G.C., *The Cult of Jagannatha and the Regional Tradition of Orissa*, Manohar, New Delhi 1978.
- Fabri, C., *Introduction to Odissi Dance in Marg*, Marg Publications, Mumbai 1960, ristampato su *Kala Vikash Kendra Journal*, Cuttack 1972, pp. 1-5.
- Fabri, C.L., *History of the Art of Orissa*, Orient Longman Ltd., New Delhi 1974.
- Filippini-Ronconi, P., *Magia, religioni e miti dell'India*, Newton Compton Editori, Roma 1981.
- Filippini-Ronconi, P. (a cura di), *Upaniṣad Antiche e Medie*, Universale Bollati Boringhieri, Torino 2007 (1960).
- Foster, S.L., *Dancing Bodies* in Desmond, J. C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, Durham 1997, pp. 235-257.
- Gauhar, R., *Odissi – The Dance Divine*, Niyogi Books, New Delhi 2009 (2007).
- Giri, Ś., *Lampi di luce: arte e movimento nella cultura dell'India*, Lakṣmī, Savona 2011.
- Giri, Y., *Śrī-vidyā*, in “Śrī-vidyā”, Anno I, n° 4, (ottobre-dicembre 1994).
- Goody, J., *The Character of Kinship*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.
- Gopinath, G., *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Duke University Press, Durham 2005.
- Goudriaan T. e Gupta S., *Hindu Tantric and Śākta Literature*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1981.
- Graham, M., *Memoria di sangue*, Garzanti, Milano 1992.
- Gulati, V. e Anoop, M.M. (a cura di), *Contemporary Women's Writing in India*, Lexington Books, London 2014.
- Guzman C., *Sculture che danzano*, Il Principe Costante, Milano 2001.

Handique, K., *Apsaras in Indian Literature and The Legend of Urvaśī and Purūravas*, Decent Books, New Delhi 2001.

Hanna, J.L., *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Gender*, University of Chicago Press, London 1988.

Harichandan, N.B., *Aspects of Oriya Drama*, Orissa Sahitya Akademi, Bhubaneswar 1992.

Hazra, R.C., *Studies in the Purāṇic Records on Hindu Rites and Customs*, Motilal Banarsidass, Delhi 1975.

Henry, M., *Incarnazione. Una filosofia della carne*, Società Editrice Internazionale, Torino 2001.

James, W., *Principles of Psychology*, Henry Holt and Company, New York 1890.

Kakar, S., *Identity and Adulthood*, Oxford University Press, New Delhi 1979.

Kaktikar, A., *Odissi Yatra. The Journey of Guru Mayadhar Raut*, B. R. Rhythms, Delhi 2011.

Karpatri, S., *The Linga and the Great Goddess*, Indica, Varanasi 2009.

Katrak, K.H., *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, Studies in International Performance, Palgrave Mcmillan, New York 2011.

Keul, I., *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and beyond*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 2012.

Khokar, A.M., *Guru Pankaj Charan Das: Fountainhead of Orissi* in "Nartaki", 29/06/2010, <http://www.narthaki.com/info/tdhc/tdhc19.html>

Kinsley, D., *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, University of California Press, Berkeley 1986.

Kinsley, D., *Tantric Visions of the Divine Feminine. The Ten Mahāvidyā*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1997.

Kothari, S., *Odissi, Indian Classical Dance Art*, Marg Publications, Bombay 1990.

Kramrisch, S., *The Presence of Śiva*, Motilal Banarsidass, Delhi 1988.

Kumar, P., *Śakti Cult in Ancient India*, Bhartiya Publishing House, Banaras 1974.

Légeret-Manochhaya, K., *Divenire danzatore contemporaneo del “Nāṭya”*: una creatività transculturale fondata sulla conoscenza dei gesti codificati del teatro detto “tradizionale”, in Casari M. e De Concini, G. (a cura di), *Danzare il Nāṭya: permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano*, “Arti della Performance: orizzonti e culture”, n. 5, University of Bologna Digital Library 2015, pp. 68-78.

Lorusso, A.M. e Violi, P., *Semiotica del testo giornalistico*, Editori Laterza, Roma-Bari 2004.

Losito, G., *La ricerca sociale sui media. Oggetti d'indagine, metodo, tecniche*, Carocci editore, Roma 2011.

Mahapatra, K.N. (a cura di), *A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts of Orissa in the State Museum*, vol. I, Bhubaneswar 1958.

Mahapatra, K.N. (a cura di), *A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts of Orissa in the State Museum*, vol. II, Bhubaneswar 1960.

Malo, A., *Antropologia dell'affettività*, Armando Editore, Roma 1999.

Malone, M.S., *Storia della memoria, tesoro e custode di tutte le cose*, Dedalo, Bari 2014.

Marion, J., *Il fenomeno erotico*, Cantagalli, Siena 2007.

Marzano, M., *La filosofia del corpo*, Il Melangolo, Genova 2010.

McDaniel, J., *Offering Flowers, Feeling Skulls: Popular Goddess Worship in West Bengal*, Oxford University Press, 2004.

Millikan, R., *Delle idee chiare e confuse. Saggio sui concetti di sostanza*, ETS 2003.

Mishra, K.C., Misra, T. e Mishra, R.K., *Studies in Saktism*, Institute of Orissan Culture, Bhubaneswar 1995.

Mishra P.K., *Kalidasa and Sanskrit Tradition of Odisha*, Odisha Sahitya Akademi Bhubaneswar 2014.

Mohanty Hejmadi, P. e Hejmadi Patnaik, A., *Odissi. An Indian Classical Dance Form*, Aryan Books International, New Delhi 2011.

Mohanty, K. (a cura di), *The Odissi Path Finder*, volume 1, Odissi Research Centre, Bhubaneswar 2014 (1988).

Mohanty, K., *Odissi Dance Pathfinder*, volume 2, Odissi Research Centre, Bhubaneswar 1995.

- Mohanty, K.P., *Guide to Odissi Dance*, Trust Board, Kala Vikash Kendra, Cuttack 2011.
- Mohanty, S., *Lord Jagannatha*, Orissa Sahitya Akademi, Bhubaneswar 1982.
- Montesquieu, *Saggio sul gusto nelle cose della natura e dell'arte*, a cura di Campi, R., Clueb, Bologna 2009.
- Mookerjee, A. e Khanna, M., *The Tantric Way – Art, Science, Ritual*, Thames and Hudson, London 1977.
- Morcom, A., *Illicit Worlds of Indian Dance: Cultures of Exclusion*, Oxford University Press, New York 2013.
- Nancy, J.L., *Corpo Teatro*, Napoli, Cronopio 2010.
- Nancy, J.L., *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995.
- Narayan, S., *Odissi*, A Shubhi Publications Enterpraise, Gurgaon 2012.
- Nicolelis, M., *Il cervello universale. La nuova frontiera delle connessioni tra uomini e computer*, Bollati Boringhieri, Torino 2015 (2013).
- O'Flaherty, W.D., *Dall'ordine il caos*, Guanda, Parma 1989.
- Olson, C., *Śrī Lakshmi and Rādhā: The Obsequious Wife and The Lustful Lover*, in Olson, C. (a cura di), *The Book of the Goddess. Past and Present*, Crossroad, New York 1983, pp. 124-144.
- Ottoboni, L., *Le Daśamahāvidyā e la loro iconografia*, Dissertazione Finale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 2008-2009.
- Ottoboni, L., *Le sessantaquattro yoginī in Orissa: i templi e la danza*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 2011-2012.
- Padhy, M. e Mahapatra, A., *Fairs, Festivals and Folk Culture of Odisha*, Abhijeet Publications, New Delhi 2014.
- Pandolfi, A. (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3.1978-1985. Estetica dell'esistenza etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Pani, J., *Performing Arts of Orissa*, Prafulla, Kolkata 2007.
- Panikkar, S.K., *Sapta Mātrkā. Worship and Sculptures*, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 1997.
- Parhi, K.N., *Odissi Vocal. A Model of Classicism*, Rawa Academy, Bhubaneswar 2007.

- Patnaik, D.N., *Odissi Dance*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar 1971.
- Patnaik, N.R., *Glimpses of Orissan Culture*, Kitab Mahal, Cuttak 2004.
- Patnaik, N.R., *Social History of 19th century Orissa*, Vohra Publishers and Distributors, Allahabad 1989.
- Pattanaik, D., *The Goddesses in India. The Five Faces of the Eternal Feminine*, Inner Traditions, Rochester, Vermont 2000.
- Pattnayak, D.P., *Orissa, Oriya and the Multilingual Context*, Orissa Sahitya Akademi, Bhubaneswar 2003.
- Pauwels, H.R.M., *The Goddess as Role Model. Sītā and Rādhā in Scripture and on screen*, Oxford University Press, New York 2008.
- Pelissero, A., *Letterature classiche dell'india*, Morcelliana, Brescia 2007.
- Pelissero, A., *Tipi indiani dell'eroe antropomorfo*, in "Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» - Annali" 62 anno 2002 (ottobre 2004), 2002.
- Piano, S., *Enciclopedia dello Yoga*, Magnanelli, Torino 2011 (1996).
- Piano, S., *Le armi della dea*, in *Essays in Honour of Fabrizio Pennacchietti*, The Department of Oriental Studies, University of Turin, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008.
- Piantelli, M., *L'India e il peccato*, in *Scritti scelti di Mario Piantelli*, StudiUm Dost, Critical Studies 16, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, pp. 191-211.
- Pintchman, T. (a cura di), *Seeking Mahādevī: Constructing the Identities of the Hindu Great Goddess*, State University of New York Press, Albany 2001.
- Preston-Dunlop, V., *Dance Words*, Routledge, Oxon 1995.
- Rahman, I., *Revival of Odissi Dance*, in *Kala Vikash Kendra Journal*, Cuttak 1964, pp. 26-27.
- Rajeshwari, D. R., *Śakti Iconography*, Intellectual Publishing House, New Delhi 1989.
- Rangacharya, A., *Introduction to Bharata's Nāṭya-Śāstra*, Popular Prakashan, Bombay 1966.
- Rao, S.K.R., *Pratima-Kosha - Encyclopedia of Indian Iconography*, vol. V, Kalpatharu Research Academy, Bangalore 1988.

- Rastier, F., *Arti e Scienze del testo: per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma 2003.
- Recanati, F., *Literal Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Rigopoulos, A., *Guru*, Carocci Editore, Roma 2009.
- Rodrigues, H.P., *Ritual Worship of the Great Goddess. The Liturgy of the Durgā Pūjā with Interpretations*, State University of New York Press, Albany 2003.
- Roy, R., *Neo-classical Odissi Dance*, Harman Publishing House, New Delhi 2009.
- Sahoo, I., *Odissi Music. Evolution, Revival and Technique*, B. R. Rhythms, Delhi 2009.
- Said, E.W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001.
- Salentore, R.N., *Encyclopaedia of Indian Culture*, volume 1, Sterling Publishers Private Limited, New Delhi 1985 (1981).
- Sarkar, K. e Boyce, P., *Mahari Then and Now. Queering Performativity in Odissi*, in Gulati, V. e Anoop, M. M. (a cura di), *Contemporary Women's Writing in India*, Lexington Books, London 2014, pp. 131-150.
- Schechner, R., *Performance Theory*, Routledge, New York 2003 (1988).
- Sendh, R., *The Third Classical Form of Indian Music*, Kanishka Publishers, Distributors, New Delhi 2015.
- Sethi, A., *A Moment in History: Story of Three Dancers*, in *Nartanam*, vol. XV no. 3, July-September 2015, Sahrdaya Arts Trust, Hyderabad, pp. 11-52.
- Sferra, F. (a cura di), *Hinduismo Antico. Dalle origini vediche ai Purāṇa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2010.
- Sharma, A., *Hinduism and Its Sense of History*, Oxford University Press, New Delhi 2003.
- Sikand, N., *Beyond tradition: the practise of sadhana in odissi dance*, in "Journal of Dance and Somatic Practises", IV, n. 2, 2012, pp. 233-257.
- Singh Deo, J.P., *Tantric Art of Orissa*, Kalpaz Publications, Delhi 2001.
- Singh, U., *A History of Ancient and Early Medieval India. From the Stone Age to the 12<sup>th</sup> Century*, Pearson Longman, New Delhi 2008.
- Sircar, D.C., *The Śākta Pīṭhas*, Motilal Banarsidass, Delhi 1973.

Soneji, D., *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India*, South Asia Across the Disciplines, Chicago 2011.

Spinelli, I. e Venuti, R., *Mnemosyne: L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Artemide dizioni, Roma 1998.

Srivastava, V.B., *Dictionary of Indology. Detailed Descriptions of Indian Scriptures, Sanskrit Books, Authors and Trends*, V & S Publishers, New Delhi 2011".

Steiner, S.F., *Tabù*, Boringhieri, Torino, 1980.

Stutley, M., *The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography*, Routledge & Kegan Paul, London 1985.

Tambiah, S., *From varna to caste through mixed unions*, in Goody, J., *The Character of Kinship*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.

Thielemann, S., *Rāsalīlā. A Musical Study of Religious Drama in Vraja*, APH Publishing Corporation, New Delhi 1998.

Todorov, T., *Teoria del simbolo*, Garzanti, Milano 1984.

Tota, A.L., *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Ledizioni, Ledi Publishing, Milano 2011.

Vatsyayan, K., *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi 2007 (1968).

Venkataraman, L., *Indian Classical Dance. The Renaissance and Beyond*, Niyogi Books, New Delhi 2015.

Venkataraman, L. e Pasricha, A., *Indian Classical Dance. Tradition in Transition*, Roli Books, New Delhi 2014.

Varley, J., *Sanjukta Panigrahi Danced for the Gods in Aṅgarāg – All the Visual Matters. A Journal of Performing and Visual Arts*, n. 3, Spring 2007, Bhubaneswar, pp. 43-62.

Venkataraman, L., *Pre-1952 Odissi: Priyambada Mohanty Hejmadi*, in "Nartanam. A Quarterly Journal of Indian Dance", vol. XV no. 3, July-September 2015, Sahridaya Arts Trust, Hyderabad, pp. 11-52.

Venkataraman, L., *Yet another tenuous link with the historic Mahari Tradition passes into oblivion. Shasimoni Mahari*, in "Nartanam. A Quarterly Journal of Indian Dance", Volume XV. No. 3, July-September 2015, Sahridaya Arts Trust, Hyderabad 2015, pp. 104-107.

Von Stietencron, H., *Hinduismo*, Morcelliana, Brescia 2002.

Walker, B., *Hindu World. An Encyclopedic Survey of Hinduism*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, New Delhi 1983.

Wojtyla, K., *Persona e atto*, Bompiani, Milano 2001.

Wolpert, S., *Storia dell'India – dalle origini della cultura dell'Indo alla storia di oggi*, Bompiani, Milano 2004.

Woodroffe, J., *Śakti and Śākta. Essays and Addresses on the Śākta Tantrasāstra*, Ganesh & Co., Madras 1959 (1918).

Yadav, N., *Ardhanārīśvara in Art and Literature*, D.K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 2001.

Yates, F., *L'Arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972.

Zolla, E., *Archetipi*, Marsilio Editori, Venezia 1988.

## **Dizionari e grammatiche**

Apte, V.G., *The Concise Sanskrit-English Dictionary*, Motilal Banarsidass, Delhi 2011 (1933).

Tripathy, B.K., *Oxford Compact English-English-Oriya Dictionary*, Oxford University Press, New Delhi 2010.

McGregor, R.S., *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford University Press, Delhi 2006.

Monier-Williams, *A Sanskrit-English dictionary: etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages*, Oxford University Press, Oxford 1960.

Routray, H., Mohapatra, G.S.S. e Mishra, P.K., *Easy Language Speaking Course (Oriya, Hindi, English)*, Maa Book Store, Cuttack.

Sailaja, P., *Indian English*, Edimburgh University Press, Edimburgh 2009.

Wegge, N.E., *Oriya in Small Bites – a Self-study Language Guide*, The Modern Book Depot, Bhubaneswar 2008 (2000).

## FILMOGRAFIA

Lopez Y Royo, A., *Performing Konark. Performing Hirapur: Documenting the Odissi of Guru Surendranath Jena*, DVD, SOAS, University of London, AHRC Research Centre for Cross-Cultural Music and Dance Performance, 2007.

*Seminars*, DVD n. 1-8, 1984-85, Archive, Guru Kelucharan Mohapatra Odissi Research Centre, Bhubaneswar.

## SITOGRAFIA

<https://archive.org/details/Dasarupaka> (ultimo accesso 24/10/2017).

<http://cinemanrityagharana.blogspot.it/2013/11/odissi-dance-in-odia-films-including.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

<https://deepamodissi.wordpress.com/2015/07/07/odissi-jewelry/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://dsal.uchicago.edu/> (ultimo accesso 30/07/2017).

<http://etheses.dur.ac.uk/10790/> (ultimo accesso 30/07/2017).

[http://greenmesg.org/mantras\\_slokas/devi\\_durga-bhagavati\\_stotram.php](http://greenmesg.org/mantras_slokas/devi_durga-bhagavati_stotram.php) (ultimo accesso 29/10/2017).

<http://humanitieslab.stanford.edu/517/1033> (ultimo accesso 28/02/2013).

<http://indology.info/> (ultimo accesso 30/07/2017).

[http://ignca.nic.in/asi\\_reports/orkhurda028.pdf](http://ignca.nic.in/asi_reports/orkhurda028.pdf) (ultimo accesso 15/10/2017.)

<http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/> (ultimo accesso 30/07/2017).

<http://konarknatyamandap.org/> (ultimo accesso 30/07/2017).

<http://maharirupashree.in/about-mahari-dance/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<https://nartanam.in/> (ultimo accesso 30/10/2017).

<http://odishasuntimes.com/2017/03/31/eminant-odissi-dancers-criticise-music-video-shape-of-you/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://orissadanceacademy.org/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://rudrakshyafoundation.org.in/home.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

[http://sanskritdocuments.org/doc\\_giitaa/gurugita.pdf](http://sanskritdocuments.org/doc_giitaa/gurugita.pdf) (ultimo accesso 29/10/2017).

<http://t2online.com/the-spin/ed-sheeran-s-shape-of-you-now-takes-odissa-by-storm/cid/1.69622> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://timesofindia.indiatimes.com/city/bhubaneswar/odissi-dance-to-the-tune-of-english-music-sparks-controversy/articleshow/57798010.cms> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://uuc.ac.in/> (ultimo accesso 12/7/2017).

<http://vlib.iue.it/history/asia/india/> (ultimo accesso 30/07/2017).

[http://zeenews.india.com/culture/odissi-dancers-dance-to-ed-sheeran-s-shape-of-you-prove-dance-and-music-have-no-language-barriers\\_1988621.html](http://zeenews.india.com/culture/odissi-dancers-dance-to-ed-sheeran-s-shape-of-you-prove-dance-and-music-have-no-language-barriers_1988621.html) (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.artvisionindia.com/web/> (ultimo accesso 23/10/2017).

<http://www.asiateatro.it> (ultimo accesso 30/07/2017).

<http://www.assitej-international.org/en/2017/03/25th-edition-of-india-theatre-olympiad-international-theatre-festival-2017/> (ultimo accesso 29/10/2017).

<https://www.debaprasadfoundation.com/events/> (ultimo accesso 30/10/2017).

<http://www.detourodish.com> (ultimo accesso 15/10/2017).

[www.dharitri.com](http://www.dharitri.com) (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.ebooks.iskcondesiretee.com/pdf/Chaitanya%20Biographies/caitanya%20Bhagavat.pdf> (ultimo accesso 23/10/2017).

<http://www.eenaduindia.com/entertainment/other-entertainment/2017/03/22120451/Experience-Odisha-through-Ed-Sheerans-Shape-of-You.vpf> (ultimo accesso 15/10/2017).

<https://www.facebook.com/kedar.mishra> (ultimo accesso 15/10/2017).

<https://www.facebook.com/odissimahari/> (ultimo accesso 30/12/2017).

<http://www.harekrsna.de/artikel/Brahma-Samhita-Complete.pdf> (ultimo accesso 27/10/2017).

<http://www.hindustantimes.com/music/shape-of-you-hey-ed-sheeran-the-internet-is-in-love-with-this-tune-by-you/story-8USSivktQkcH48iP1AzHeP.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.india.com/buzz/indian-odissi-classical-dance-on-ed-sheerans-shape-of-you-is-the-most-magical-performance-ever-watch-video-1950587/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.indiatimes.com/entertainment/celebs/these-odissi-dancers-perform-on-ed-sheeran-s-shape-of-you-it-s-the-best-one-till-now-273987.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.inuth.com/trends/social-virals/watch-this-odissi-classical-dance-choreography-to-shape-of-you-is-the-perfect-fusion-of-east-and-west/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.italia-asia.it/> (ultimo accesso 30/07/2017).

<http://www.jambudvipa.net/#> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.narthaki.com/> (ultimo accesso 27/10/2017).

<http://www.narthaki.com/info/taalam/taalam28.html> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.narthaki.com/info/profiles/profil96.html> (ultimo accesso 23/7/2017).

<http://www.newindianexpress.com/entertainment/2017/mar/24/shape-of-you-odissi-choreography-class-vs-mass-debate-rages-on-1585165--1.html> (ultimo accesso 15/10/2017)-

<http://www.odissiresearchcentre.org/> (ultimo accesso 23/10/2017).

<http://www.orissapost.com/> (ultimo accesso 15/10/2017).

[www.palgrave.com](http://www.palgrave.com) (ultimo accesso 10/10/2017).

<http://www.sambadepaper.com/epapermain.aspx> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/> (ultimo accesso 30/10/2017).

<https://www.scribd.com/doc/63888157/Kali-Tantra> (ultimo accesso 27/10/2017).

<https://www.scribd.com/doc/66357142/Yoga-Bija-Sanskrit-Only> (ultimo accesso 30/10/2017).

<http://www.srjan.com/index.php> (ultimo accesso 23/10/2017).

<http://www.sruti.com/> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.teatrotascabile.org/tag/index.php?id=4661> (ultimo accesso 30/07/2017).

<http://www.thehindu.com/entertainment/ed-sheerans-shape-of-you-is-the-internets-newest-dance-anthem/article17638083.ece> (ultimo accesso 15/10/2017).

<http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/scripting-new-narratives/article19558486.ece> (ultimo accesso 30/10/2017).

<http://www.treccani.it/> (ultimo accesso 30/10/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw> (ultimo accesso 15/10/2017).

[https://www.youtube.com/watch?v=RP0\\_IINgRV8](https://www.youtube.com/watch?v=RP0_IINgRV8) (ultimo accesso 15/10/2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw> (ultimo accesso 15/10/2017).

## FONTI DELLE IMMAGINI PRESENTI NEL TESTO

**Figura 1.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 3/03/2017, Delhi National Museum.

**Figura 2.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 19/03/2017, Orissa State Museum, Bhubaneswar.

**Figura 3.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 3/03/2017, Delhi National Museum.

**Figura 4.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 19/03/2017, Orissa State Museum, Bhubaneswar.

**Figura 5.** [http://www.exoticindiaart.com/article/goddess\\_kali](http://www.exoticindiaart.com/article/goddess_kali) (ultima consultazione 30/10/2017).

**Figure 6-8.** Fotografie di Lucrezia Ottoboni, 29/01/2017, Puri.

**Figura 9.** ApffelMarglin, F., *Wives of the God King ...*, cit., copertina anteriore.

**Figura 10.** Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 31.

**Figura 11.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 10/04/2011, Natya Mandap, Konark.

**Figura 12.** Gauhar, R., *op. cit.*, p. 70.

**Figura 13.** Mohanty Hejmadi, P., *op. cit.*, p. 122.

**Figura 14.** *Ivi*, p. 119.

**Figura 15.** *Ivi*, p. 58.

**Figura 16.** *Ivi*, p. 120.

**Figura 17.** *Ivi*, p. 30.

**Figura 18.** *Ivi*, p. 57.

**Figura 19.**

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sanjukta\\_Panigrahi#/media/File:Sanjukta\\_Panigrahi\\_\(1944-1997\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sanjukta_Panigrahi#/media/File:Sanjukta_Panigrahi_(1944-1997).jpg) (ultimo accesso 30/10/2017).

**Figura 20.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 16/10/2017, Torino.

**Figure 21-23.** Fotografie di Debojyoti Dhar, 1/1/2017, Puri.

**Figura 24.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 16/10/2017, Torino.

**Figura 25.** Citaristi, I., *The Making of a Guru*, cit., copertina interna.

**Figura 26.**

<http://www.kalyanakrishna.org/PhotoAlbum.asp?ShowSub=Kalyana%20Krishna%20Dance%20and%20Music%20Festival%202013> (ultimo accesso 15/10/2017)

**Figure 27-28.** [http://www.srjan.com/photogallery\\_srjan.php](http://www.srjan.com/photogallery_srjan.php) (ultimo accesso 15/10/2017).

**Figura 29.** <http://orissadanceacademy.org/> (ultimo accesso 15/10/2017).

**Figura 30.**

<http://www.artvisionindia.com/web/GALLERY/PHOTOGALLERY.aspx>  
(ultimo accesso 15/10/2017).

**Figura 31.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 3/01/2017, GKMORC, Bhubaneswar.

**Figura 32.** Immagine estrapolata da Lopez Y Royo, A., *Performing Konark. Performing Hirapur: Documenting the Odissi of Guru Surendranath Jena*, DVD, SOAS, University of London, AHRC Research Centre for Cross-Cultural Music and Dance Performance, 2007.

**Figura 33.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 24/01/2015, Bhubaneswar.

**Figura 34.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 28/03/2017, Bhubaneswar.

**Figure 35-45 e 47-48.** Fotografie di Anandini Dasi, 22/12/2016, Bhubaneswar.

**Figura 46.** *The Samāja*, Bhubaneswar, 23 Dicembar 2016, Bhubaneswar, p. 10.

**Figura 49.** Immagine estrapolata da:

<https://www.youtube.com/watch?v=CKILhyK5UCE> (ultimo accesso 15/10/2017).

**Figura 50.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, 20/12/2016, Bhanja Kala Mandap, Bhubaneswar.

**Figura 51.** Fotografia di Lucrezia Ottoboni, Konark Festival 2017, 1/12/2016, Konark.

**Figure 52-58.** Immagini estrapolate da:

<https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw> (ultimo accesso 15/10/2017).

**Figure 59.** Immagine estrapolata da:

[https://www.youtube.com/watch?v=RP0\\_IINgRV8](https://www.youtube.com/watch?v=RP0_IINgRV8) (ultimo accesso 15/10/2017).

**Figure 60.** Paṭṭnāyak, D.N., *op. cit.*, copertina.

**Figure 61.** *Ivi*, pp. 82-83.

**Figure 62, 63, 65, 67.** Quaderno di Lucrezia Ottoboni.

- Figura 64.** Paṭṭnāyak, D.N., *op. cit.*, pp. 84-85.
- Figura 66.** *Ivi*, pp. 86-87.
- Figura 68.** Paṭṭnāyak, D.N., *op. cit.*, pp. 88-89.
- Figura 69.** Chauduri, V.K., *op. cit.*, copertina anteriore e posteriore.
- Figure 70, 73, 74.** Quaderno di Lucrezia Ottoboni.
- Figura 71.** Chauduri, V.K., *op. cit.* pp. 34-35.
- Figura 72.** *Ivi*, pp. 36-37.
- Figura 75.** *Ivi*, pp. 38-39.
- Figura 76.** *Ivi*. pp. 40-41.
- Figura 77.** Miśra, B., *op. cit.*, p. 3.
- Figura 78.** *Ivi*. copertina.
- Figura 79.** *Ivi*, pp. 38-39.
- Figura 80.** *Ivi*, pp. 40-41.
- Figura 81.** *Ivi*, pp. 42-43.
- Figura 82.** *Ivi*, pp. 44-45.
- Figura 83.** *Ivi*, p. 80.