



Pratiche sonore, musicali e rituali nel culto dei *Navagraha*
La fonosfera del tempio solare di *Suriyanarkoyil* (Tamilnadu, India)

Volume primo

Mario Friscia

Relatore:
Prof. Giovanni Giuriati

Università degli Studi "La Sapienza", Roma
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dottorato di Ricerca in Storia e Analisi delle Culture Musicali
Anno Accademico 2012/2013



Im. 1 Raffigurazione del Dio Sūrya (al centro) con affianco le sue spose: Pratyuṣa (sulla sinistra) e Uṣa (sulla destra)
(In Swaminathan, 2009)

*“I worship the Sun, who has the luster of a red hibiscus flower, who has the power of perception, of great effulgence, the dispeller of darkness, who destroys all sins, the maker of the day”
(Navagraha stotra in Frawley, 2000)*

Mario Friscia

Pratiche sonore, musicali e rituali nel culto dei *Navagraha*
La fonosfera del tempio solare di *Suriyanarkoyil*
(Tamil Nadu, India)

Università degli studi “La Sapienza”, Roma
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dottorato di Ricerca in Storia e Analisi delle Culture Musicali
Anno Accademico 2012/2013

Indice

Introduzione	7-9
Modelli teorici di riferimento	9-13
Ambito geografico e cornice temporale della ricerca sul campo	13-15
L'inaccessibilità del <i>sancta sanctorum</i> : costruzione e negoziazione dell'oggetto di ricerca	15-16
Articolazione della tesi	16-18
Note sulla traslitterazione	19
Note sulla pronuncia del sanscrito e del tamil	20-23
Note sulla produzione e sulla modalità di consultazione del materiale testuale e audio-visivo	24-26
Note sulla modalità di produzione e di consultazione delle trascrizioni effettuate con <i>Melodyne</i>	26-27
Parte prima	
1. Il culto dei <i>Navagraha</i> tra astrologia e religione	
1.1 I Navagraha e l'Induismo	33-40
1.2 I templi dei Navagraha in Tamilnadu	40-43
1.3 I Navagraha e i saperi di matrice astrologica	43-49
2. Il tempio solare di <i>Suriyanarkoyil</i>	
2.1 Cenni storici e localizzazione geografica	51-52
2.2 Lo spazio templare e la disposizione dei simulacri	52-56
2.3 Protocollo templare e percorsi devozionali	56-57
2.4 La prassi rituale: una visione d'insieme	57-61
2.5 Gli agenti rituali: un profilo introduttivo	61
2.5.1 Officianti e personale di casta bramanica	
2.5.1.1 <i>Kurukkaḷ</i> e <i>paricāraka</i>	62-64
2.5.1.2 <i>Śāstri</i> e <i>brahmacārin</i>	64-65
2.5.2 <i>Oṭuvār</i> : il cantore dell'innodia shivaita	65
2.5.3 <i>Periya meḷam</i> : l'ensemble strumentale	66-69
2.5.4 Personale amministrativo e coadiutori templari	69-70
2.5.5 Devoti e committenti	70-71
3. I repertori templari di matrice vocale: un quadro generale	
3.1. Il mantra e gli enunciati rituali di pertinenza bramanica	87-90
3.1.1. Guida pratica alla recitazione dei mantra yajur-vedici: accenti musicali, profilo melodico e articolazione delle durate secondo la scuola del <i>Kṛṣṇa Yajur-Veda</i>	90-97
3.1.2. Mantra yajur-vedici	97-102
3.1.3. <i>Gāyatrī</i> mantra	102-105
3.1.4. <i>Nāma</i> mantra e <i>Aṣṭottara śātanamavalih</i>	105-109
3.1.5. <i>Stotra</i> e <i>śloka</i>	110-115
3.1.6. <i>Bīja</i> mantra- <i>mūla</i> mantra e <i>bīja-nāma</i> mantra	116-117
3.1.7. <i>Upacāra</i> mantra 117	
3.1.8. Formule agamiche e <i>Saṅkalpa</i>	117-123
3.2. Il repertorio innodico shivaita e i <i>tevāram</i> 124-126	
3.2.1. Il <i>Kolaru Tiruppatikam</i> : il <i>tevāram</i> associato con il tempio di Suriyanarkoyil	126-130
3.2.2. Come si intona un <i>tevāram</i> . L'esecuzione del <i>Kōḷāru tiruppatikam</i> nella <i>oṭuvār pāṭhaśālā</i> di Cidambaram	130-132

Parte seconda

4. Le pratiche rituali del *Suriyanarkoyil*: struttura e fonosfera

Cerimonie del tempo ordinario

4.1. <i>Navagraha homa</i> . Suono, spazio e movimento nella recitazione brammanica in assetto solistico	135-188
4.2. <i>Navagraha abhiṣeka</i> . Interazioni sonore tra personale brammanico e oṭuvār	189-201
4.3. <i>Navagraha arcaṇa</i> . Differenze stilistiche e profili melodici nella recitazione brammanica	202-245
4.4. Surya pūjā	246-249

Cerimonie del tempo extra-ordinario. Alcuni esempi d'interazione sonora tra gli agenti rituali

4.5. <i>Guru peyarcci</i> : l'ingresso del pianeta Giove (<i>Guru</i>) in una nuova costellazione dello zodiaco	250-285
4.6. <i>Dvajārohaṇa</i> : la giornata inaugurale dell' <i>Utsavam</i> templare	286-314

5. La fonosfera templare

5.1. Principi soggiacenti alla costruzione della fonosfera	315-316
5.2. Fonosfere ordinarie e fonosfere festive: un confronto	316-317
5.3. Repertori vocali e strumentali: tra autonomia e prescrizione	317-320
5.4. Testi in performance: rimozioni, adattamenti e trasformazioni	320-328
5.5. la dimensione semantica del formulario rituale: sanscrito vs tamil	328-329
5.6. La scrittura come supporto al canto e alla recitazione	329-330
5.7. Profili melodici e organizzazione delle altezze	330-332
5.8. Controllo del respiro, tempo d'esecuzione e articolazione delle durate	332-333
5.9. Melismi e abbellimenti	333
5.10. Il parametro dell'intensità	333
5.11. Interazioni vocali brammaniche: assolo, diafonia e recitazione corale	334-336
5.12. Sacri doppiaggi: scissione tra corpo e voce nella pratica rituale	336-337
5.13. Stile, personalità e interpretazione nella vocalità brammanica	337-339
5.14. <i>Rāga, paṇ e tāḷa</i> : valenze simboliche e corrispondenza spazio-temporali	340-344
5.15. Valenze magico-religiose degli strumenti templari: il caso del <i>tavil</i>	345-346
5.16. <i>Maṇi e Kāla maṇi</i> : il ruolo delle campane	346-348
5.17. Logiche nella costruzione della performance strumentale	348-351
5.18. La dimensione estetico-espressiva degli oggetti sonori di natura musicale	351-353
5.19. Suono e gestualità nello spazio	354-359
5.20. Contesti cerimoniali e variazioni d'organico	359-360
5.21. Rumori e suoni ambientali extra-liturgici	360-361
5.22. Musica riprodotta e amplificazione del suono liturgico	361-363
5.23. Il ruolo del silenzio	363-367
5.24. Ascoltare la fonosfera: gli dei, il pubblico e la ricezione dei fenomeni sonori	367-368
5.25. Gerarchie templari e sovversioni sonore	368-370
5.26. Funzioni terapeutiche del suono rituale	370-371
5.27. La funzione catalizzatrice della committenza	371
5.28. La valenza simbolica del numero	372

Glossario	374-378
Notazione alfabetica carnatica e lista dei <i>rāga/paṇ</i> impiegati dal <i>periya meḷam</i> e dall' <i>oṭuvār</i> nell'ambito della documentazione audio-visiva	379-381
Gli <i>aṣṭottiram</i> dei <i>Navagraha</i> : testi e traduzioni	382-392
Mappa del <i>Suriyanarkoyil</i>	394-395

Bibliografia
Discografia
Sitografia

396-409
409
410

INTRODUZIONE

“Udvayam tamasas pari jyotiśpaśyanta uttaram
devam devatrā sūryamaganma jyotiruttamam” (RV 1.50.10)

(Intenti nella ricerca della più nobile tra le luci, che si estende in alto, oltre l'oscurità, ci siamo imbattuti in Sūrya, che è Dio tra gli dei; la più straordinaria tra tutte le luci¹)

Per quanto possa sembrare strano, o comunque insolito, lo stimolo iniziale da cui ha preso avvio la presente ricerca, non proviene soltanto da questioni di ordine squisitamente etnomusicologico. Tanto la scelta dell'area tematica d'impianto, e cioè, le relazioni fra suono e rito all'interno di *un* tempio induista del Tamilnadu, quanto quella relativa alla selezione di una specifica cornice culturale in cui osservare tali relazioni, sono scaturite dalla necessità di provare a soddisfare il seguente desiderio: individuare un fatto culturale che mi consentisse di far dialogare i due ambiti disciplinari a cui ho deciso di dedicare buona parte delle mie energie intellettuali: l'etnomusicologia e l'astronomia culturale. Affinchè un tale proposito potesse trovare un campo concreto in cui esplicarsi, tramutandosi in ricerca scientifica, bisognava, però, individuare un oggetto, anzi, un terreno di oggetti, che mi consentisse di fornire delle risposte precise a due necessità conoscitive indipendenti ma -nel mio caso- complementari:

- a) prestare ascolto alla necessità etnomusicologica di avviare delle procedure di rilevamento sul campo finalizzate a portare l'attenzione sul ruolo del suono all'interno della *pūjā*² induista condotta in ambito templare
- b) seguire il monito sollevato da svariati studiosi di astronomia culturale in merito all'importanza di osservare, quanto più possibile da vicino e con attitudine interdisciplinare, le pratiche rituali di propiziazione del cosmo, allestite in quelle forme di culto che presentano, ancora oggi, una chiara impostazione di matrice astrolatrica

Pertanto, se volessi riassumere queste due tendenze euristiche in maniera sintetica, in modo da esplicitare la finalità del presente lavoro, potrei affidarmi ad una proposizione come questa: *descrivere la dimensione sonora (fonosfera) delle pratiche rituali di un tempio induista connesso con il culto di specifiche divinità planetarie.*

Prima di inquadrare la mia ricerca all'interno del panorama degli studi già condotti sul suono rituale nell'induismo, così da chiarirne subito al lettore tanto le influenze quanto le specificità, vorrei approfittare di questa cornice introduttiva per enucleare le fasi chiave del percorso logico con cui ho tentato di connettere le suggestioni etnoastronomiche d'avvio con una prospettiva d'analisi etnomusicologica. Quando parliamo di astronomia culturale ci riferiamo generalmente a una disciplina il cui scopo principale è quello di fare luce sulla natura delle relazioni che intercorrono fra le conoscenze astronomiche di una determinata società e il comportamento culturale dei suoi membri. Se l'etnomusicologia è lo studio della musica *nella* cultura, l'astronomia culturale è lo studio del cosmo *nella* cultura. Religione, politica, architettura, arti figurative; sono svariati i settori del pensiero indagati dagli studiosi di questa disciplina, nel tentativo di fare chiarezza sui legami che le società umane hanno stabilito -e continuano a stabilire- con gli oggetti astronomici che popolano la *loro* volta celeste. Come osserva l'etnoastronoma Susan Milbrath a proposito della cultura Maya:

¹ Tutte le traduzioni dal sanscrito e dal tamil presenti in questa tesi sono state effettuate da chi scrive. Nella maggior parte dei casi mi sono avvalso -come punto di partenza- di traduzioni pre-esistenti in lingua inglese. Sarà mia cura indicare di volta in volta gli autori da cui ho preso spunto

² Per un orientamento immediato sulla dimensione semantica della terminologia rituale impiegata in questa introduzione invito a consultare il glossario

As the most highly developed ancient civilization in all of the Americas, the Maya had a sophisticated astronomy that was integrated with their religion. Like the ancient Greeks, Romans, Hindus, Chinese, Mesopotamians, and Egyptians, the Maya believed that the celestial luminaries were gods who influenced human destiny and controlled events on earth (Milbrath 1999:1)

Il sole, la luna, i pianeti, le stelle, quello che per noi, oggi, non è altro che materia inorganica soggetta a determinate leggi chimico-fisiche, per le antiche civiltà del passato costituiva invece un oggetto di precise traiettorie devozionali. La nascita, in diversi luoghi della terra, di una vera e propria forma di religione astrale ha portato con sé l'ovvia necessità di costruire imponenti edifici templari dedicati al loro culto; ed è molto probabile che questi luoghi sacri siano stati animati, per secoli, dal suono concitato delle acclamazioni spontanee levate dai devoti e dagli enunciati rituali formalizzati intonati dal personale sacerdotale; da musica strumentale e inni di lode, tutti fenomeni sonici destinati alla propiziazione della volta celeste e dei suoi misteriosi abitatori. La genesi intellettuale del mio progetto di ricerca ha preso quindi avvio dal seguente interrogativo: è ancora possibile identificare, negli scenari devozionali contemporanei, un ambiente templare dove il suono viene ancora impiegato per interagire e rendere omaggio a potenze divine dalla natura astronomica? Se questa tesi è venuta alla luce è proprio perché la risposta a questa domanda si è rivelata essere affermativa.

In India, più precisamente nello stato di Tamilnadu, troviamo infatti non uno ma ben nove edifici templari, ciascuno dei quali ha cominciato a rivendicare, in periodi diversi della sua storia, un legame speciale con un particolare oggetto astronomico del sistema solare. Mi riferisco a quel complesso di templi shivaiti³, disposti a raggiera, intorno alla città sacra di Kumbakonam, ai quali, la gente del Tamilnadu, è solita riferirsi mediante l'espressione "*Navagraha sthāṅkaḷ*", letteralmente traducibile come "i templi dei Navagraha". Ogni tempio, infatti, è ritenuto essere la dimora prediletta di ciascuno dei nove (*nava*) oggetti astronomici (*graha*) di cui parlavamo poco sopra. I Navagraha sono enti celesti dalla natura fisica decisamente eterogenea: abbiamo una stella, il Sole (*Sūrya*); un satellite, la Luna (*Candra*); cinque pianeti, Marte (*Angāraka*), Mercurio (*Budha*), Giove (*Guru*), Venere (*Śukra*) e Saturno (*Śaniścara*); e i due nodi lunari, quello nord, Rahu, e quello sud, Ketu⁴.

Una volta venuto a conoscenza di questa straordinaria concentrazione di edifici templari, tutti associati con il sistema solare, e la sua propiziazione, il mio progetto intellettuale, prima abbastanza nebuloso, trovò finalmente un terreno di ricerca potenziale su cui potersi focalizzare. Due domande cominciarono allora ad abitare con costante prepotenza le mie speculazioni: perché non avviare delle indagini etnografiche finalizzate a documentare i repertori -vocali e strumentali- e le strategie sonore impiegate proprio in questi templi, dedicati ai Navagraha? E ancora: può un'indagine d'impianto etnomusicologico contribuire, sebbene indirettamente, all'acquisizione di dati contestuali in grado di mettere meglio a fuoco i legami che la cultura tamil contemporanea ha stabilito con quel particolare sottoinsieme di oggetti celesti –i Navagraha appunto- ritenuti particolarmente rilevanti per il benessere psico-fisico dei suoi membri? Stuzzicato, e al tempo stesso incoraggiato, dalle osservazioni dell'antropologo e astronomo americano Anthony Aveni, secondo il quale:

³ Lo Shivasimo è una setta religiosa induista incentrata sul culto del dio Śiva. Per uno studio incentrato sulle caratteristiche principali di questa divinità cfr. Agrawala 1966. Per una visione allargata degli aspetti più emblematici delle pratiche culturali a lui direttamente connesse cfr. Clothey-Long 1983. Per chi fosse interessato a comprendere il percorso storico che ha portato alla nascita e alla diffusione dello shivasimo nelle regioni dell'India meridionale segnalò Narayana 1974. Per quanto riguarda invece la componente filosofica della religione shivaita cfr. Sivaraman 1973

⁴ Riporto per il momento i nomi dei graha in sanscrito, premettendo però che gli officianti del tempio di Suriyanarkoyil sono soliti riferirsi ad alcuni dei Navagraha con altri nomi

especially in the past decade, those of us who work in cultural astronomy have come to realize the importance of the study of the cosmos in contemporary cultures other than our own (Aveni 2008:5)

e tenuto conto delle mie precedenti ricerche sul suono rituale induista, effettuate nell'ambito della mia tesi di laurea sulla comunità tamil srilankese residente a Palermo, decisi di partire alla volta dell'India, con destinazione Kumbakonam. L'obiettivo principale di questo primo viaggio era sostanzialmente esplorativo: visitare tutti e nove i templi, interagire con alcuni studiosi locali⁵, in modo da poter capire da quale tempio sarebbe stato meglio iniziare le mie indagini. La scelta, per una serie di motivi che esporrò meglio in seguito, è andata sul tempio di Suriyanarkoyil, dedicato al disco solare, e cioè, al graha Sūrya. La mia trattazione sarà pertanto limitata alla discussione dei repertori vocali e strumentali documentati in occasione dei rituali osservati all'interno di questo tempio. Detto ciò, credo sia venuto però il momento di concentrarmi sulle implicazioni prettamente etnomusicologiche della presente indagine.

Modelli teorici di riferimento

I fenomeni sonori osservabili all'interno delle pratiche devozionali che animano gli scenari religiosi del subcontinente indiano hanno da sempre attirato l'attenzione dell'Occidente⁶. Filosofi, musicisti, praticanti dello Yoga⁷ e studiosi appartenenti alle discipline più svariate: sono davvero pochi quelli che sono rimasti indifferenti di fronte alla straordinaria varietà sonora riscontrabile nell'universo rituale induista. Dalla recitazione intonata dei testi vedici alla pratica mantrica degli adepti tantrici; dalle grandi sessioni di canto congregazionale di gruppo –*bhajana* (Kuckertz 1989), passando per i piccoli ensemble strumentali, come il *periya melam*, attivi specialmente nei templi del Tamilnadu; fino ad arrivare alle gigantesche orchestre, di fiati e percussioni, che animano gli scenari rituali del Kerala (Killius 2006). Per non parlare, poi, delle dinamiche sonore generate nel corso di quelle performance teatrali e coreutiche, riscontrabili per lo più in ambito rurale, e profondamente legate ai culti di possessione e alla trance (Frasca 1984). Il suono –*nāda*, *śabda*- secondo la spiritualità induista non costituisce però soltanto uno strumento liturgico per interagire con il divino: il suono è il divino, l'assoluto, il Brahman.⁸

Questo indiscutibile potere di fascinazione, questa straordinaria varietà sonora, attestata dai fenomeni sonori sopra citati, solo sporadicamente è stata fatta confluire dagli studiosi in un progetto scientifico espressamente incentrato sullo studio delle loro interrelazioni in un contesto rituale specifico. L'opera dell'indologo olandese Fritz Staal, in virtù del suo prezioso contributo fornito allo studio della fenomenologia del suono mantrico, ha rappresentato uno dei punti di partenza da cui ha preso avvio la mia riflessione sulle relazioni che intercorrono fra suono e rito in Tamilnadu. Questo studioso, pur non essendo un etnomusicologo, è sempre stato affascinato dalla natura "musicale" del formulario mantrico impiegato dagli officianti di casta bramana. Il suo merito più grande è stato infatti quello di avviare delle campagne di audio rilevamento, con lo scopo di fare maggiore chiarezza sulle modalità effettive con cui, il materiale testuale, viene sonorizzato, e

⁵ Particolarmente preziose si sono rivelate le conversazioni preliminari con l'etnomusicologa Durga e con il violinista e musicologo Ramanathan, ex preside del Dipartimento di Musicologia dell'Università di Chennai

⁶ Per una visione panoramica delle relazioni che intercorrono tra suono e sacro nelle religioni dell'India cfr. Thielemann 1998, 2000; Wulff 1983. Un punto di partenza utile per penetrare l'universo musicale dell'India antica è il lavoro Rowell 1992

⁷ Sull'uso dei suoni come strategia di meditazione nello Yoga cfr. Wood 1959; Musalagaonkar 1980

⁸ Beck (1995) arriva addirittura a parlare di una vera e propria teologia sonora. Sul concetto di Nāda Brahma e sull'ontologia sonora del reale cfr. Berendt 1987; Singh 1980. Sulle pratiche di adorazione del Nāda Brahman cfr. Parthasarati 1987. Il saggio di Mukharji 1971 risulta parimenti interessante poiché tratta la metafisica del suono rituale induista. In merito al suono come śabda e alle costruzioni filosofiche sorte attorno ad esso cfr. Singh 1985

ricomposto, quando viene calato nel vivo di una dinamica rituale⁹. Nel suo lavoro è forte la convinzione –da me pienamente condivisa- che più che continuare a riflettere soltanto su come potevano o dovevano essere impiegati il suono e la musica nell’India antica, forse era arrivato il momento di documentarne concretamente le modalità d’impiego negli scenari rituali contemporanei.

Un altro settore di studi dal quale ho ricavato una serie di spunti utili per la mia ricerca e con il quale mi sono ritrovato a condividere un discreto numero di problematiche, specialmente di ordine metodologico, è stato quello legato all’antropologia del rito. Mi riferisco, in particolare, a quelle ricerche effettuate sui riti della pūjā e della homa in ambito templare. Il lavoro etnografico di Tachikawa, Hino e Deodhar (2001) sulla pūjā effettuata nel tempio della dea *Catushringi* (Poone, Maharashtra) e quello di Tripathi (2004) incentrato nel tempio di *Jagannatha* (Puri, Orissa), hanno senza dubbio costituito un punto di confronto continuo, specialmente per quanto concerne le modalità di narrazione e l’organizzazione dei dati etnografici. Entrambi gli studi, infatti, hanno avuto il merito di fornire informazioni dettagliate –in particolar modo Tirupati- sui mantra impiegati nel corso dei rituali templari osservati e di esplicitare così i legami che si instaurano tra questi e determinate sequenze rituali. Tuttavia, non trattandosi di lavori di impostazione etnomusicologica, il ruolo effettivo del suono nei rituali descritti risulta poco chiaro e l’immagine sonora della fonosfera appare del tutto sbiadita, se non addirittura assente. Gli stessi mantra, nonostante siano descritti puntualmente dal punto di vista testuale e contestuale, non vengono però mai considerati nella loro effettiva dimensione sonora, nè sono messi in relazione con gli altri oggetti sonici che, con loro, risuonano in simultanea. La visione complessiva della pūjā che emerge da questi lavori è quella di un rituale sostanzialmente “muto”; il che, come vedremo meglio nelle pagine che seguono, è completamente faslo e fuorviante. Gli studi sopracitati, pur avendo avuto il merito di aver messo in relazione un sottoinsieme di oggetti sonori –gli enunciati mantrici appunto- con il rito, li hanno però trattati come se fossero “testi” rigidi, imutabili, e non come materiali malleabili, soggetti a un processo di ricostruzione sonora, assoggettato, in buona parte, alle esigenze pragmatiche del rito. Non è un caso, infatti, che Tirupati descriva la pūjā nel tempio di Jagannatha preferendo riportarne soltanto la struttura teorica, ricavata dal manuale rituale seguito dai sacerdoti del tempio dove ha condotto le sue ricerche¹⁰. Egli, al contrario di Staal, non si è mai posto il problema di mettersi in ascolto della loro recitazione, così da capire le modalità con cui, i testi prescritti nel manuale, venivano effettivamente impiegati nella liturgia quotidiana.

Un altro testo che si è rivelato assai prezioso per le fasi d’avvio della mia ricerca ma che presenta il medesimo “difetto” d’impostazione appena segnalato è quello di Alf Hiltebeitel (1991) sul culto tribale della dea *Draupadi* in Tamilnadu. La straordinaria descrizione etnografica delle sequenze rituali –un elemento, questo, a cui è stato dato tanto spazio anche in questa tesi- non è mai

⁹ Fondamentale in tal senso è stato il lavoro condotto sui riti officiati dai bramani Nambudiri del Kerala e sulle modalità di recitazione da loro impiegate. Per quanto concerne lo stile di recitazione cfr. Staal 1961. In merito al rapporto tra suono, mantra e rito durante l’allestimento dell’antico rito vedico dell’Agnicāyana cfr. Staal 1983

¹⁰ La letteratura indologica offre svariati esempi di ricostruzioni delle logiche cerimoniali degli antichi riti vedici a partire dall’analisi dei testi in sanscrito esistenti sull’argomento. Questi studi, anche se non trattano in primo luogo questioni relative alla costruzione della fonosfera cerimoniale, si sono rivelati tuttavia assai importanti, poiché mi hanno permesso di comprendere la necessità di integrare in senso etnografico quanto riportato –in una prospettiva rigidamente teorica- dagli studiosi a proposito del ritualismo vedico antico e di metterlo in relazione con quanto si vede/ode nel ritualismo shivaita tamil contemporaneo. Per una panoramica sulla ritualità vedica nell’India antica cfr. Bhattacharya 1975; Biarreau 1976; Heestermann 1985. Come esempio di ricostruzione di una procedura cerimoniale (l’Agnihotra) sulla base di quanto riportato nei Brāhmaṇa cfr. Bodewitz 1976; Dumont 1939. Preziosissimo risulta in tal senso il lavoro sul rito dell’Agniṣṭoma svolto da Caland (1906-7) in cui viene ricostruito l’antico cerimoniale vedico incentrato sull’offerta del soma. Un altro testo fondamentale è quello di Dumont (1927) dove l’autore descrive il rito dell’āsvamedha a partire dallo studio dei testi del Śukla-Yajurveda. Sul rito di consacrazione reale (Rājasūya), descritto secondo quanto è scritto nel Yajurveda cfr. Heesterman 1957. In merito alla descrizione delle pratiche cerimoniali vediche non-solenni cfr. Gonda 1980. Sulle pratiche rituali e sacrificali dell’India antica, ricostruite secondo le direttive presenti nei Brāhmaṇa cfr. Levi 1966; Thite 1975

accompagnata da una medesima cura nella ricostruzione della dimensione sonora dei riti descritti. Su questo tipo di dinamiche l'autore risulta infatti particolarmente avaro di riflessioni. Leggendo la sua opera sembrerebbe quasi che la dimensione sonora di una data cerimonia fosse qualcosa di cui potersi tranquillamente disinteressare, senza che questo pregiudichi la piena comprensione dell'evento cerimoniale che si sta osservando. In questo lavoro proverò invece a ribaltare completamente questa prospettiva, trattando suono e rito simultaneamente. L'esigenza di approfondire con maggiore puntualità la sfera sonora delle funzioni religiose era d'altronde stata già segnalata, a metà degli anni novanta, da Guy L. Beck, nel suo libro *Sonic Theology. Hinduism and sacred sound*:

while historians of religion have routinely conducted research into sacred space and sacred time, they have curiously overlooked or overheard the dimension of sacred sound (Beck 1995:3)

Il mio lavoro vuole essere quindi un contributo finalizzato ad invertire una tale tendenza generalizzata; un tentativo di descrivere, raccontare e analizzare lo spazio e il tempo sacro del rito, tenendo sempre in considerazione la sua *fonosfera* e con essa gli agenti rituali e i processi d'interazione sonora -e sociale- che hanno luogo in concomitanza con il suo allestimento. Il termine fonosfera è stato da me preso in prestito proprio da Beck, come gesto d'omaggio alla sua profonda intuizione relativa alla necessità di “ascoltare” le cerimonie e non limitarsi a vederle.

Abbandonando l'ambito della storia delle religioni, c'è da dire che la letteratura scientifica occidentale, tanto quella di stampo etnomusicologico che indologico, pare abbia dato ascolto al monito di Beck, coprendo, specialmente negli ultimi anni, buona parte della fenomenologia sonora di matrice induista. Dagli studi sulle diverse modalità di recitazione vedica, passando per lo studio della simbologia mantrica, specialmente in rapporto al problema della sua semanticità; per arrivare alle indagini sull'innodia e la musica devozionale composta nelle lingue vernacolari. Senza dimenticare, ovviamente, le ricerche sugli ensemble strumentali che scandiscono le attività rituali dei luoghi templari¹¹. Tuttavia, questi studi, in virtù del loro assetto rigidamente monografico, se da un lato hanno avuto il merito di approfondire le conoscenze relative a un determinato oggetto sonoro -uno stile esecutivo, uno strumento templare, un tipo di repertorio- non si sono mai posti il problema di far luce sulle dinamiche relazionali in cui, tutti questi elementi, risultano inseriti nel vivo di un azione rituale specifica. Quello che manca a mio avviso nel panorama scientifico contemporaneo, quindi, è un lavoro che tenti di osservare, in modo sistemico, le interrelazioni fra più elementi sonori compresenti all'interno di un preciso contesto rituale. Sia chiaro: alle monografie sorte in ambito indologico, incentrate principalmente sul mantra, va riconosciuto il merito fondamentale di aver fatto chiarezza su alcuni aspetti della dimensione teorico-normativa del suono rituale induista di matrice vocale, traducendo e interpretando la trattatistica in sanscrito – spesso oscura- esistente sull'argomento. I lavori di stampo etnomusicologico, dal canto loro, hanno preferito orientarsi verso quei sottoinsiemi sonori dell'universo rituale induista che presentavano le caratteristiche più spiccatamente musicali, fornendo preziose monografie su ambiti tematici ristretti, ma trascurando, inevitabilmente, le loro potenziali interrelazioni. Ritornando al monito di Beck, bisognerebbe dunque prestare maggiore attenzione alla dimensione sonora delle pratiche rituali induiste, non limitandosi soltanto a inferirne le proprietà generali dall'esame di antichi trattati, la cui effettiva attualità è tutta da verificare. E' necessario, quindi, riflettere sul rapporto dialettico che esiste tra la fonosfera “ideale” di un dato rito templare e il suo doppio, vale a dire, la fonosfera “reale”, materica, percepibile solo a chi decide di avventurarsi nell'intricato flusso sonoro che la contraddistingue. Ecco il motivo per cui un approccio di tipo fenomenologico alla fonosfera di un tempio –nel nostro caso il Suriyanarkoyil- mi è sembrato l'atteggiamento metodologico più idoneo a fornire una serie di aperture sul problema generale del rapporto tra tradizione e re-interpretazione della stessa.

¹¹ Gli opportuni riferimenti bibliografici sulla fenomenologia sonora, qui solo sbrigativamente delineata, saranno forniti nei paragrafi che seguono

A questo punto sorge però un problema: prima ancora di esplorare la fonosfera di un edificio templare contemporaneo, siamo davvero sicuri di poter disporre di una ricca letteratura scientifica che ci possa aiutare a comprendere lo scenario rituale di fondo, sul quale, e in connessione con il quale, un dato numero di oggetti sonori vengono creati? Esiste davvero una normativa condivisa, per così dire pan-induista, che regola l'attività cerimoniale e sonora degli agenti rituali di matrice templare? E se così fosse, gli studiosi occidentali sono attualmente in grado di delinearne i principi costitutivi? Stando a quanto dice l'indologo indiano Tripathi, nel suo libro dedicato al rito della puja praticato nel tempio vaishnava di Jagannatha, sembrerebbe di no:

Study of Hinduistic puja is a subject which has, strangely enough, not attracted the attention of sanscrit scholars to the extent that it aptly deserves. The ritual of vedic sacrifices has been studied in great detail by Hillebrandt, Caland and others but not many considered it worthwhile to study the ritual of puja in the temples, based mainly on the medieval Agama literature. There are only a few works which deal with it in a general manner without going into depth. The indologists have consequently failed to understand and comprehend that the ritual of puja is a very subtle religious phenomenon taking place at a high spiritual plane and leading to a direct communication of the worshipper with his deity (ivi:1)

Le parole dello studioso indiano ribadiscono la necessità impellente di avviare una serie di spedizioni etnografiche, ciascuna delle quali si dovrebbe focalizzare su ambiti templari specifici, magari legati ad universi culturali differenti; etnomusicologi, antropologi del rito, storici delle religioni, potrebbero quindi co-operare per il raggiungimento di un obiettivo scientifico comune: descrivere, in modo meno generico possibile, le pratiche rituali della pūjā e le modalità di organizzazione del suono che prendono vita nei templi di volta in volta presi in esame. Il presente lavoro deve essere letto, pertanto, come un tentativo pionieristico, e quindi per forza di cose inevitabilmente limitato, di dare un contributo concreto a questo progetto. Ovviamente, vista l'attuale penuria di letteratura etnografica sull'argomento e considerato anche il fatto che la mia ricerca si è svolta senza la coadiuvazione di altri studiosi compresenti, che magari avrebbero potuto attenzionare altre dimensioni della vita templare, penso che risulti abbastanza condivisibile la mia scelta di voler conferire, alle conclusioni di questa tesi, un grado di "verità" esclusivamente locale. Solo al termine di un lavoro etnografico su larga scala, condotto da un nutrito gruppo di studiosi e finalizzato a produrre un'ampia gamma di dati disponibili per la comparazione, ci troveremo nella condizione di poter avanzare delle modellizzazioni o delle conclusioni a cui attribuire un livello di validità, se non proprio generale, per lo meno regionale.

Quanto detto sopra mi serve da spunto per aprire un'altra considerazione di carattere metodologico: qual è il modo migliore per approcciarsi alla descrizione della vita rituale di un tempio induista e della sua fonosfera? A tale proposito mi vengono in soccorso le parole dell'indologa americana Diana L. Eck la quale, a proposito delle logiche sottese ai meccanismi di adorazione templare, così si esprime:

At virtually every level of life and thought, India is polycentric and pluralistic [...] At times, the ordering of the diverse parts of the whole seems best described as hierarchical; yet it is also true that the parts of the whole are knotted together in interrelations that seem more like a web than a ladder. The unity of India, both socially and religiously, is that of a complex whole. In a complex whole, the presupposition upon which oneness is based is not unity or sameness, but inter-relatedness and diversity (Eck 1981:24-25)

Dal momento che le dinamiche devozionali osservabili in un tempio induista comportano un tale principio di policentricità, un resoconto etnografico che ha l'ambizione di descriverne la dimensione sonora in modo sistemico deve adeguarsi al medesimo principio, sia nella presentazione dei dati che nella loro analisi. Quanto affermato dalla Eck mi ha convinto ulteriormente in merito alla legittimità della mia scelta di considerare la fonosfera del tempio come un sistema e di valutarne *tutti* gli elementi costitutivi, secondo una prospettiva allargata, che non limita l'orecchio del ricercatore a focalizzarsi esclusivamente su un loro sottoinsieme. Per rendere il lettore il più possibile partecipe di questa diversità nell'unità, di questa interrelazione delle parti, che assomiglia,

come dice giustamente la Eck, più ad una ragnatela che ad una scala, ho deciso di concepire questo lavoro come una sorta di antologia di *fonosfer-e* e di allegare, alla descrizione cartacea dei riti, una serie di documentari, in cui il suono, il gesto e il rapporto con lo spazio degli agenti rituali possono essere colti nella loro natura policentrica, multiprospettica e interrelazionale. Sono pienamente consapevole dei rischi che un tale atteggiamento olistico comporta ma sono al tempo stesso convinto che questa sia l'unica modalità narrativa in grado di rendere giustizia alla ricchezza sonora e rituale che ho riscontrato nel Suriyanarkoyil.

Se, come ha scritto il filosofo Raimon Panikkar (1977), la realtà non è mai una faccenda di "o...o", fatta di scelte che si escludono mutualmente, allora forse il modo migliore per restituire la complessità della fonosfera di un tempio induista potrebbe essere un atteggiamento del tipo "e...e". D'altronde, continua lo stesso Panikkar:

quando si decide di comporre un mazzo di fiori, non ci si limita a un singolo colore o a un singolo profumo. Un'antologia è un intero universo. presenta un intero mondo di oggetti e di soggetti (Panikkar 1977:6)

E' proprio in questo senso che ho impiegato l'espressione "antologia di fonosfere", per indicare un bouquet di fiori sonori, non importa quanto intrinsecamente "belli" essi siano, o possano apparire, ad orecchie occidentali. Essi sono stati raccolti direttamente da un *campo* -il tempio del dio/graha Sūrya- che mi ha concesso la possibilità di violarne la sacra superficie, estirpandone a mio piacimento alcuni oggetti sonori, così da poterli offrire, insieme ai volti dei loro esecutori, alle orecchie -"altre"- di ascoltatori distanti. La maniera migliore per offrire questa antologia di fonosfere al lettore è quella di accompagnarne, lo ribadisco, la descrizione scritta con il documentario. In questa maniera egli potrà cogliere le relazioni tra suono, rito e spazio templare nel vivo del loro svolgersi, come se si trovasse sul posto, in mezzo agli altri astanti. Anche sotto questo aspetto, la presente ricerca ha cercato di distinguersi da tutti i lavori precedentemente citati, dal momento che non affida il suo resoconto etnografico soltanto alla parola scritta -o a supporti di natura acustico/fotografica- ma accompagna le sue descrizioni cartacee con una documentazione video capace di evidenziare l'estrema complessità e la stratificazione situazionale che si riscontra in un tempio induista¹².

Ambito geografico e cornice temporale della ricerca sul campo

La mia indagine sul campo si è svolta quasi esclusivamente all'interno degli scenari devozionali del tempio di *Suriyanarkoyil*, l'unico tempio in tutto il territorio indiano interamente dedicato al culto di un gruppo di divinità connesse con oggetti e fenomeni di natura astronomica: i *Navagraha*. La scelta di un simile terreno di ricerca si è rivelata alla fine vincente, dal momento che mi ha permesso di approfondire le questioni a cui si era accennato in precedenza: circoscrivere un ambito templare di impostazione astrolatrica, all'interno del quale indagare il rapporto fra uomini e divinità astronomiche attraverso la documentazione delle pratiche sonore che in esso hanno luogo, producendo così una descrizione completa della sua *fonosfera*. La decisione di orientarmi su un ambito templare tamil è stata determinata da una serie di considerazioni assolutamente soggettive, alle quali ho già brevemente fatto riferimento nel paragrafo precedente ma che vorrei adesso riprendere. Innanzitutto, è inutile nascondere, c'è stata una sorta di piacevole coincidenza che ha facilitato di molto il mio ambientamento: il tempio più importante dedicato al culto dei Navagraha

¹² Anche sotto questo aspetto particolarmente utile è stato il confronto con il documentario girato da Staal in Kerala per documentare le cerimonie dei bramani Nambudiri, confluito poi nell'opera del 1983. Avverto inoltre il lettore che negli ultimi dieci anni è cresciuta la tendenza dei committenti -e in alcuni casi anche degli stessi sacerdoti- di caricare spezzoni o filmati integrali di pratiche liturgiche su Youtube. La maggior parte di questi filmati però descrive rituali allestiti in ambito domestico e non templare. In questo la mia ricerca si distingue, poiché è stata concepita proprio per documentare le pratiche religiose e le fonosfere di ordine specificamente templare.

si trova nello stato di Tamilnadu, l'area culturale dell'India con cui avevo già una relativa familiarità per via dei miei studi precedenti.

Certo, volendo uscire per un momento dalle implicazioni astrolatriche a cui ho fatto cenno nel paragrafo precedente e che mi hanno orientato a selezionare quest'area geografica, un progetto di ricerca analogo, finalizzato, cioè, allo studio della fonosfera di un tempio induista, poteva benissimo essere condotto in qualunque altro contesto templare dell'India. L'ideazione di un simile progetto avrebbe comportato sostanzialmente due possibilità. La prima: concentrarsi su un tempio dalle grandi dimensioni, le cui dinamiche rituali offrono allo studioso l'opportunità di confrontarsi con una serie di fenomeni sonori già precedentemente segnalati -e magari anche discussi- negli ambienti etnomusicologici. La seconda: selezionare un tempio dalle dimensioni più ridotte, sulle cui attività sonore non esiste alcun riferimento nella letteratura scientifica di tipo etnomusicologico. In questo ultimo caso, se da un lato ci si trova a dover brancolare nel buio dell'indeterminatezza sonora, poiché, quantomeno all'inizio, non si sa bene quali fenomeni sonori si andranno effettivamente a trovare sul campo, dall'altro lato, invece, le dinamiche rituali che hanno luogo al suo interno possono essere osservate con maggiore facilità, garantendo allo studioso un maggiore controllo sulla loro fonosfera e sui comportamenti musicali generati dagli agenti rituali.

Il fatto di aver selezionato il Suriyanarkoyil si è rivelato vantaggioso per una serie di motivi. Innanzitutto i Navagraha, nonostante la loro popolarità sia in crescita, sono considerati ancora divinità minori all'interno del pantheon induista. Questo comporta una serie di vantaggi pratici per il ricercatore. Intanto c'è il fatto che, a differenza di quello che avviene per altre divinità più prestigiose, come Śiva, Kṛṣṇa e le loro innumerevoli manifestazioni locali, il numero di templi ad essi dedicati sul territorio indiano risulta fortemente limitato. La maggior parte di essi si trova confinato, come abbiamo detto, nello stato di Tamilnadu. Minore è l'estensione geografica di una pratica culturale, maggiore è la possibilità di avviare delle campagne di rilevamento audio-video finalizzate a coprirne interamente le manifestazioni rituali e le dinamiche sonore. Qualcuno potrebbe naturalmente obiettare che il Suriyanarkoyil, pur non essendo un tempio dalle grandi dimensioni, è comunque un luogo di culto dalla straordinaria visibilità sociale e indiscussa popolarità mediatica. Il punto però qui è un altro. Quando mi riferisco ad un tempio *dalle grandi dimensioni*, non voglio porre l'accento sull'importanza culturale della struttura ma sulle dimensioni architettoniche dell'edificio, sul numero di divinità ivi installate e sulle dimensioni del personale di officianti e musicisti che vi prestano servizio. Maggiore è la dimensione del tempio, maggiore è il numero di agenti rituali che prestano servizio al suo interno e diventa quindi più difficile il compito di chi, in un arco di tempo limitato, vuole provare a comprenderne le dinamiche sonore e sociali secondo una prospettiva olistica. C'è anche da dire che, non essendoci studi specifici sulla fonosfera del Suriyanarkoyil -né su quella di altri templi induisti- ai quali fare riferimento, non potevo che avere un'idea molto vaga -e comunque stereotipata- sulla tipologia di repertori e dinamiche sonore che mi si sarebbero presentati innanzi una volta giunto sul campo. Il vantaggio di aver scelto un culto comunque minoritario, localizzato su un territorio relativamente circoscritto e agito in un tempio dalle medie dimensioni, sta proprio nella possibilità di poterne controllare meglio le dinamiche sonore e di interagire personalmente con tutti i suoi agenti rituali.

Un'altra delicata questione che ho dovuto affrontare nelle fasi preliminari della ricerca è stata quella relativa all'arco temporale più appropriato in cui recarmi nel tempio per condurre le procedure di rilevamento. Pienamente cosciente di non potere monitorare l'intero ciclo di attività rituali che scandiscono il calendario liturgico templare, ho deciso pertanto di selezionare una cornice temporale che fosse particolarmente gravida di eventi significativi dal punto di vista calendariale e astrolatrico. La mia scelta si è orientata pertanto sul trimestre compreso fra il mese di Novembre 2009 e Gennaio 2010. Recarmi nel Suriyanarkoyil in questo periodo dell'anno mi ha infatti dato la possibilità di prendere parte ad alcuni eventi festivi particolarmente significativi: il *Guru Peyarcci* (l'ingresso annuale del pianeta Giove in una nuova costellazione dello zodiaco) e la giornata inaugurale -cui si fa riferimento con il termine *dhvajarohanam*- dell'*Utsavam*, vale a dire, il festival templare più importante dell'anno, che si svolge in concomitanza con il ricorrere del

Ponkal, una festa nazionale di ringraziamento, tenuta in onore del disco solare (il graha Sūrya). La cornice temporale all'interno della quale si è svolta la mia indagine sul campo è stata quindi determinata, non tanto sulla base di una serie di eventi direttamente connessi con l'ordine del musicale, dei quali non potevo naturalmente essere preventivamente a conoscenza, ma su una serie di considerazioni principalmente di ordine astronomico e astrologico. Al periodo di audio-rilevamento a cui ho appena fatto cenno ne è seguito un altro, sempre trimestrale (Febbraio-Marzo, 2011), durante il quale ho approfondito i dati raccolti l'anno precedente con il personale del tempio e con altri informatori esterni, in special modo, con i docenti e gli studenti delle Vedāgama paṭasāla di Kumbakonam e Mayladuthurai e con gli studenti della Oṭuvār Patasalai di Cidambaram¹³. Altrettanto utili si sono rivelate le discussioni avviate con il personale del tempio induista presente nella città di Palermo.

Inaccessibilità del *sancta sanctorum*: costruzione e negoziazione dell'oggetto di ricerca

In questo paragrafo vorrei rendere partecipe il lettore dell'intricato iter burocratico –oserei dire quasi iniziatico- cui mi sono dovuto attenere prima di poter ottenere i permessi necessari per dare avvio alle mie indagini. Con queste note di campo non intendo solo porre l'accento sull'estrema rarità dei documentari che ho avuto modo di realizzare. La mia intenzione più profonda è infatti quella di far riflettere su come, delle volte, l'etnomusicologo si trovi costretto a limitare il raggio d'azione della sua indagine, in funzione di una serie di limitazioni spaziali che gli possono venire imposte e di come egli debba, di conseguenza, ridisegnare i confini del proprio oggetto.

Quando decisi che era arrivato il momento di recarmi al tempio di Suriyanarkoyil per chiedere ufficialmente al suo responsabile amministrativo il permesso di poter realizzare lì la mia ricerca, mi resi conto che forse stavo affrettando un po' troppo i tempi. Prima di tutto bisognava raccogliere il numero più alto di credenziali possibili. D'altronde la mia richiesta era abbastanza audace. Non mi accontentavo di ottenere il permesso per assistere ai riti; volevo di più. Volevo che mi venisse data la possibilità di riprenderli. Ero perfettamente cosciente delle difficoltà politico-burocratiche che mi si sarebbero potute presentare. Introdurre una videocamera all'interno di un tempio induista non è un'operazione generalmente consentita. Questo divieto si estende ovviamente anche ai turisti, sebbene a questi possa essere permesso –occasionalmente- di scattare qualche fotografia. La prima mossa che decisi di intraprendere fu quella di richiedere alla responsabile del Dipartimento di musica dell'Università di Thanjavur -la professoressa Angayarkanni- di prepararmi una lettera di presentazione in cui venivano esplicitate –in lingua tamil- le ragioni della mia ricerca. Con questa lettera mi recai presso l'Hindu Religious Office di Thanjavur, dove mi presentai ufficialmente alla direttrice, informandola della mia intenzione di effettuare una ricerca sul culto dei Navagraha nel tempio di Suriyanarkoyil. Durante la conversazione misi subito al corrente la funzionaria del fatto che avrei voluto, per ragioni esclusivamente scientifiche e non commerciali, introdurre la mia videocamera nello spazio templare, per riprendere le funzioni rituali. Lei mi rispose che, in linea teorica, non ci sarebbero dovuti essere problemi ad ottenere il permesso anche se, l'ultima parola su questa delicata questione, non spettava di certo a lei ma al responsabile del Suriyanarkoyil.

Il giorno seguente, con in mano la lettera del mio tutor italiano -il Prof.re Giuriati-, quella del mio referente universitario indiano –la Prof.ssa Angayarkanni-, nonché forte del benessere *dell'Hindu Religious Office*, mi recai presso il tempio di Suriyanarkoyil. Esposi il mio progetto di ricerca –in lingua inglese- a Gurumurti -il manager templare- e a Sridharan, uno dei due sacerdoti responsabili della sfera rituale del tempio. Entrambi acconsentirono alla mia richiesta ma si mostrarono decisamente perplessi su un punto: l'impiego della videocamera. Se volevo introdurla nello spazio

¹³ Riporto a seguire i dati precisi delle istituzioni di formazione bramantica sopra menzionate: *Rāja Veda Kāvya Paṭasāla* (Kumbakonam, www.rajavedapatasala.org), *Śivapuram Veda Śivāgama Paṭasāla* (Mayladuthurai, cfr. l'omonimo profilo Facebook della scuola). Questi centri insegnano ai giovani bramani a recitare i testi vedici.

sacro del tempio avrei dovuto chiedere l'autorizzazione direttamente al suo responsabile onorario, Sri Valar Sri Shivaprakash, guida spirituale del monastero shivaita (āṭīnam) di Tiruvavaduthurai. Il giorno seguente mi recai presso il suddetto monastero, accompagnato da un impiegato del Suriyanarkoyil. Venni cortesemente ricevuto da Sua Divina Grazia, il quale, in silenzio, seduto nella posizione del loto, ascoltò con apparente indifferenza le mie argomentazioni. Quando terminai di esporgli le ragioni scientifiche della mia ricerca e la conseguente necessità di dover adoperare la telecamera, egli continuò a osservarmi, imperturbabile, avvolto nel suo enigmatico silenzio. Poi mi diede un sacchetto con della frutta, una manciata di ceneri sacre (vibhūti) e mi sorrise. Un monaco che aveva assistito in disparte alla nostra interazione, mi invitò garbatamente ad uscire dalla stanza. Dopo pochi minuti anche egli uscì dalla stanza di Sua Divina Grazia per comunicarmi che la mia richiesta era stata accettata. Avrei potuto riprendere le cerimonie rituali ma ad una condizione: non sarei mai dovuto entrare nel sala principale del tempio (*maha maṇḍapa*) con la telecamera accesa. Un tale divieto comportava che avrei potuto riprendere tutte le funzioni religiose eccetto la principale, la Sūrya pūjā, che ha luogo in una saletta (*garbagṛha*) antistante il maha maṇḍapa. All'inizio rimasi un po' spiazzato da questa notizia. Era proprio Sūrya la divinità principale del tempio. Essere riuscito ad ottenere il permesso per condurre le mie indagini nel suo tempio più rappresentativo ma non avere la possibilità di documentare la cerimonia quotidiana più importante a lui dedicata, mi suonò, sul momento, come una mezza sconfitta. Poi mi resi conto che, in realtà, era forse più giusto così. In effetti la curiosità famelica -e a volte anche un po' invadente- della scienza occidentale non è una forza onnipotente, intrinsecamente legittima, in nome della quale tutte le porte/santuari sono tenute ad aprirsi. Essa non è altro che un'opportunità conoscitiva, la quale, per spiegare le sue ali nei territori sconosciuti dell'alterità, deve avere l'umiltà di non oltrepassare certi limiti, adeguandosi alle prescrizioni e ai taboos locali. Nel corso del mio soggiorno nel tempio ho tuttavia avuto modo di constatare che le dinamiche sonore più rappresentative della vita rituale del Suriyanarkoyil potevano essere ugualmente documentate, all'interno di altri contesti cerimoniali, durante i quali, si riproponeva, in maniera pressochè identica, la meccanica propiziatoria che veniva impiegata, dagli officianti e dai loro coadiutori, per rendere omaggio al simulacro di Sūrya.

Articolazione della tesi

In conseguenza di quanto detto nel paragrafo precedente, ho deciso di strutturare la tesi nel modo seguente: dopo un breve resoconto storico sul culto dei Navagraha in Tamilnadu e dopo aver prestato la dovuta attenzione ai presupposti astrologici su cui la loro dimensione culturale appare fondata, mi concentrerò sulla descrizione della natura spaziale del Suriyanarkoyil. Comincerò precisando la sua localizzazione geografica e le informazioni storico-mitologiche relative alla sua edificazione. Poi passerò in rassegna i suoi elementi architettonici fondamentali, soffermandomi sulla disposizione di quelle aree culturali – i centri molteplici di cui parlavamo prima- che ricoprono il doppio ruolo di sfondo e al tempo stesso di fulcro spaziale delle principali azioni rituali che animano il tempio. In questo modo il lettore sarà facilitato nel lavoro di collocazione spaziale dei fenomeni sonori e rituali di volta in volta analizzati. Il capitolo seguente sarà dedicato alla presentazione degli agenti rituali che animano gli spazi templari prima descritti. Questi verranno divisi nelle quattro seguenti macro-categorie: (1) officianti e personale di casta bramana (*kurukkal, sāstrī, brahmacārin, paricāraka*¹⁴) (2) musicisti (*periyā melam*) (3) cantori dell'innodia devozionale in lingua tamil (*otuvār*) (4) coadiutori templari. Inoltre verrà prestata attenzione anche a tracciare un profilo generale dei devoti, nella loro doppia veste di generici visitatori e di committenti rituali (*yajamāna*). In questa sezione preliminare della tesi, ci tengo a sottolinearlo, le categorie suddette verranno semplicemente presentate al lettore nei loro tratti fondamentali, senza entrare, quindi, nel dettaglio delle loro specificità sonore riscontrate nella fonosfera templare.

¹⁴ I nomi delle seguenti categorie sono quelli adoperati dagli stessi agenti rituali del tempio per autodefinirsi

Tuttavia coglierò l'occasione per preannunciare schematicamente gli ambiti rituali in cui li vedremo entrare in scena. Questo quadro di riferimento ci permetterà di rispondere alle seguenti domande: chi agisce nel tempio di Suriyanar koyil? In che cornice spaziale e in quali occasioni cerimoniali? Una volta fatto ciò potremo passare a descrivere nel dettaglio le procedure di costruzione della fonosfera e gli oggetti sonori che prendono vita contestualmente all'allestimento delle pratiche rituali più comunemente in uso nel tempio. Tali oggetti sonori, al pari dei comportamenti sociali e cerimoniali che stanno alla base della loro produzione, saranno presentati al lettore in accordo con la sequenza d'ingresso prevista dalle cerimonie di volta in volta prese in esame. Considerato l'alto livello di densità, oltre che l'eterogeneità, dei fenomeni sonori che contrassegnano il ritualismo templare, è probabile che in alcune circostanze il lettore possa trovarsi disorientato, come se chi scrive avesse perso il contatto con il "centro". In verità, l'insorgere di una tale sensazione è più che legittima ed è dovuto principalmente al fatto che, come diceva la Eck, non c'è nessun centro inamovibile nel ritualismo agamico templare, bensì tanti piani cerimoniali –e sonori- che ora si alternano, ora invece si sovrappongono. In questa sezione della tesi vedremo finalmente gli agenti rituali trasformarsi in *agenti sonori*, il cui specifico profilo "musicale", si andrà delineando progressivamente, rito dopo rito.

Al termine di questo intricato e policentrico percorso attraverso la fenomenologia sonora del Suriyanarkoyil non solo avremo enucleato i repertori e gli elementi sonori che contraddistinguono la fonosfera di un determinato rito ma saremo in grado anche di comprendere le peculiarità stilistiche e funzionali, le concezioni estetiche di ciascun agente rituale. Inoltre, ci troveremo nella condizione ideale per mettere a confronto le fonosfere di cerimonie diverse. Nel passare in rassegna le pratiche rituali osservate sul campo, ho deciso di seguire il seguente criterio organizzativo. Prima prenderò in considerazione quelle cerimonie che vengono allestite con scadenza quotidiana o al massimo settimanale (*Sūrya puja*, *navagraha arcana*, *navagraha homa*, *navagraha abisheka*). Successivamente mi concentrerò sulle dinamiche rituali messe in atto all'interno del tempo "extraordinario" della festa. Cominceremo con l'analizzare la fonosfera generata nel corso delle pratiche cerimoniali allestite durante il *Guru Peyarcchi*, l'evento che marca l'ingresso del pianeta Giove in una nuova costellazione dello zodiaco, per poi concludere con la disamina della fonosfera che caratterizza la giornata inaugurale dell'*Utsavam*, il festival templare più importate, che si estende lungo un arco temporale di dieci giorni. Al termine di questo viaggio tra fonosfere e agenti sonori differenti il lettore disporrà di un inventario rappresentativo della tipologia di oggetti e dinamiche sonore che marciano la vita quotidiana e festiva del tempio di Surya. In tal modo egli sarà in grado di comprendere l'apporto fornito a ciascuna di esse da ogni singolo agente rituale.

In linea molto schematica l'operato sonoro di ciascun agente rituale verrà analizzato sulla base delle seguenti aree tematiche e prospettive d'analisi:

- a) individuazione dei repertori di competenza, della loro frequenza d'impiego e della loro distribuzione all'interno di contesti rituali differenti
- b) in merito alla recitazione mantrica di pertinenza bramantica procederò ad un confronto stilistico tra i diversi officianti, al fine di metterne in risalto le peculiarità soniche sia per quanto concerne i parametri generali del suono, sia in riferimento ai moduli melodici utilizzati per sonorizzare tipologie diverse di mantra
- c) in merito ai comportamenti, alla disposizione spaziale e alla gestualità esibiti da ciascun agente rituale nell'atto di costruzione della fonosfera, ne sottolineerò i tratti essenziali, sottoponendoli ad un lavoro di raffronto, così da evidenziarne specificità e similitudini
- d) prenderò in esame la tensione dialettica esistente tra le categorie oppostive di norma/trasgressione, scrittura/oralità, esecuzione/interpretazione/improvvisazione e il predominare dell'uno o dell'altro polo, a seconda del rito in questione e della casta di appartenenza dell'interprete. Questo lavoro ci permetterà di comprendere le dinamiche d'adattamento e trasformazione a cui vengono sottoposti determinati repertori o prassi esecutive.

e) rifletteremo intorno alla dimensione semantica del suono rituale in generale e degli enunciati verbali sonorizzati dagli officianti in particolare, così da mettere in luce i diversi gradi di consapevolezza con cui i partecipanti di un rito si rapportano ai testi che risuonano nella fonosfera

f) metterò in luce il valore funzionale/signaletico attribuito agli oggetti sonori dagli agenti rituali e mi interrogherò sulla reale o presunta importanza che essi attribuiscono alla loro dimensione estetica

Per mettere meglio in luce le aree tematiche sopra elencate, evitando così che la loro trattazione risulti eccessivamente frammentata e si disperda nella vastità degli esempi specifici presi in considerazione, queste verranno riprese in un capitolo conclusivo, dove proverò a tirare le somme, in senso ricapitolativo, su quanto emerso dalla descrizione delle singole fonosfere. Ovviamente, prima di catapultare il lettore nell'oceano della fonosfera templare dei singoli riti ho ritenuto opportuno fornirgli alcune informazioni d'avvio sulla recitazione yajur-vedica e sull'innodia in lingua tamil, in modo tale da mettere nelle condizioni anche chi non ha familiarità con questi argomenti di seguire con maggiore consapevolezza quanto dirò a proposito dei comportamenti sonori e dei repertori relativi a ciascun agente rituale. Particolarmente utili in questo senso risulteranno anche le tabelle allegate in appendice, a cui il lettore sarà opportunamente rinviato ogni qualvolta ce ne sarà la necessità.

Alla fine di questo percorso esplorativo, alla scoperta dei personaggi, dei repertori, degli stili esecutivi e delle variegate combinazioni con cui tutti questi elementi risultano strutturati all'interno dell'universo rituale del tempio di Surya, avremo dimostrato come la fonosfera di un tempio induista è così piena di specificità, e continue varianti, che, se vogliamo davvero essere in grado di tracciarne un modello di funzionamento generale, prima di tutto, dobbiamo dare vita ad un paziente lavoro di "osservazione acustica" condotta su base locale.

Prima di concludere vorrei portare l'attenzione su un aspetto di ordine metodologico, inerente i limiti del presente lavoro. Questa tesi nasce dal desiderio di offrire una visione panoramica della fonosfera/e del Suriyanarkoyil e non pretende in alcun modo di essere esaustiva nella trattazione delle numerose problematiche emerse dallo studio dell'operato sonoro di ciascun agente rituale. Se maggiore spazio verrà accordato alle questioni inerenti la vocalità bramánica ciò è dovuto al fatto che sono proprio gli officianti di casta bramánica gli agenti rituali a essere chiamati in causa con maggiore ricorrenza nell'ambito dell'allestimento delle cerimonie templari.

Note sulla traslitterazione

In accordo con le convenzioni attualmente vigenti in ambito indologico, la terminologia relativa agli elementi architettonici templari, alle pratiche cerimoniali, agli oggetti rituali e all'universo simbolico ad essi sotteso, verrà traslitterata prendendo come punto di riferimento la forma che queste parole assumono nel lessico della lingua sanscrita. Gran parte dei termini che costituiscono il linguaggio rituale quotidiano degli officianti brammanici del tempio –come ad esempio i nomi delle divinità- hanno infatti un'origine Sanscrita. Qualora avessi deciso di traslitterarli adeguandomi all'ortografia della lingua Tamil avrei seriamente corso il rischio di rendere alcuni di questi termini quasi del tutto irriconoscibili. Questa mia scelta, ci tengo a precisarlo, è dovuta esclusivamente alla necessità di favorire l'intelligibilità del presente lavoro, favorendone così il processo di consultazione, e non si fonda su alcuna forma di sottoscrizione aprioristica all'idea che il Sanscrito sia l'unica lingua appropriata all'Induismo. Tuttavia, in alcune circostanze, ho preferito traslitterare alcuni termini adeguandomi alle consuetudini del Tamil parlato. Ciò si è verificato ogni qualvolta ho deciso di mettere in risalto la forma peculiare che una specifica parola assume nell'ambito della discorsività templare.

Nel translitterare i termini appartenenti alla lingua Tamil farò riferimento al sistema elaborato dal *Tamil Lexicon*. Quando lo riterrò opportuno, l'equivalente Tamil di un termine rituale di origine Sanscrita sarà riportato tra parentesi. Tutte le parole, sia quelle appartenenti al Sanscrito e al Tamil, saranno sistematicamente translitterate facendo ricorso ai segni diacritici. I termini di più frequente impiego saranno inclusi nel glossario

I nomi propri di persone e quelli dei luoghi geografici appariranno invece sempre nella loro forma anglosassone, dal momento che questa è entrata ormai stabilmente nell'uso quotidiano dei parlanti. Ricordo al lettore che lo stato di Tamilnadu (Tamil Nadu), fondato nel 1947, ha assunto il presente nome soltanto nel 1969. Il nome della sua capitale è stato cambiato da Madras a Chennai nel 1996. Il Tamilnadu risulta suddiviso in province amministrative, le quali sono state sovente riorganizzate e rinominate. In questo lavoro mi riferirò ad esse adoperando la terminologia vigente al momento della stesura.

Questi principi generali di traslitterazione saranno tuttavia soggetti a precise modifiche allorché prenderemo in considerazione la trascrizione testuale del formulario mantrico sonorizzato dagli officianti nel corso delle loro mansioni rituali. In tali frangenti i segni diacritici saranno spesso volontariamente omissi, in linea con un criterio che sarà spiegato nel dettaglio più avanti.

Note sulla pronuncia del Sanscrito e del Tamil

In questa tesi verranno allegati testi in lingua sanscrita e testi in lingua tamil. I sistemi alfabetici con cui ho dovuto confrontarmi per traslitterare e tradurre il formulario impiegato dagli agenti rituali del Suriyanarkoyil possono essere suddivisi in tre categorie: (1) devanāgarī (2) grantha (3) tamil. A seguire riporto in forma schematica alcune informazioni che saranno d'aiuto a chi volesse confrontarsi con la lettura e la recitazione del materiale testuale allegato alla tesi¹⁵. I testi che esemplificano l'uso dei due sistemi di traslitterazione del sanscrito sono corredati di una particolare notazione sulla cui decodifica mi soffermerò ampiamente in seguito.

I fonemi del sanscrito

Vocali

brevi	lunghe
a	ā
i	ī
u	ū
ṛ	ṛī
ḷ	

Dittonghi

brevi	lunghe
e	ai
o	au

§ La vocale “a” ha press’a poco lo stesso suono dell’inglese “u” nella parola *but*; “i” e “u” si pronunciano come in italiano; ā, ī e ū hanno invece un suono più prolungato (cfr. ingl. *far, beet, school*)

§ “ṛ”, “ṛī”, “ḷ” sono delle liquide con valore vocalico e vengono pronunciate facendole seguire da una “i” breve

§ “e” ed “o” sono dittonghi in sanscrito

Consonanti occlusive

	sonde	Sor.asp.	sonore	Son.asp.	nasali
velari	k	kh	g	gh	ṅ
palatali	c	ch	j	jh	ñ
cerebrali	ṭ	ṭh	ḍ	ḍh	ṇ
dentali	t	th	d	dh	n
labiali	p	ph	b	bh	m

¹⁵ Questo paragrafo è stato allestito sulla base delle informazioni presenti nei testi che seguono. Per quanto concerne il sanscrito cfr. Akhlujar 2005; Sani 1991. In merito alla lingua Tamil cfr. invece Wickremasinghe 1906; Asher 2002

Consonanti continue

semivocali	y	v	
liquide	l	r	
sibilanti	ś	ṣ	s
aspirata	h		

Suoni speciali

anusvāra	ṁ
anunāsika	ṁ̄
visarga	ḥ

- § Le velari, le dentali, e le labiali hanno lo stesso suono delle corrispondenti in italiano
- § “g” è sempre velare, anche davanti a “i” e “u” (scr. *giri* si pronuncia come l’italiano “ghiri”)
- § le palatali “c” e “j” si pronunciano come in “cena” e “gelo” davanti a tutte le vocali
- § le cerebrali “ṭ” e “ḍ” hanno un suono molto simile a quello di “t” e “d” dell’inglese o dei dialetti meridionali (cfr. sicil. *tri*, *beddu*)
- § le aspirate, sia sorde che sonore, hanno la stessa pronuncia delle corrispondenti non aspirate, ma sono seguite da un soffio
- § le nasali hanno la stessa articolazione delle consonanti a cui si trovano davanti; “ñ” davanti a vocale si pronuncia come l’it. “ragno”; “ṅ” (nasale cerebrale) va pronunciata con la lingua rivolta all’indietro (cfr. sicil. *sangu*)
- § “y”, “r”, “l” e “v” hanno pronuncia simile all’italiano, con “v” che ha un suono oscillante tra “v” e “u”; è pronunciato “u” quando è ultimo membro di un gruppo consonantico (cfr. scr. *svami*)
- § la sibilante palatale “ś” ha il suono dell’it. “scena”; “ṣ” ha un suono simile al precedente, ma con la lingua che tocca il palato; “s” è sempre sorda e si pronuncia come nell’it. “sole”
- § “h” rappresenta un’aspirata sonora
- § il visarga “ḥ” indica un soffio sordo
- § l’anusvara “ṁ”, davanti alle sibilanti, “l” e “h” indica che la vocale a cui si riferisce è nasale; di fronte alle altre consonanti sta invece al posto della corrispondente consonante nasale (es. *saṁhitā*, *aṁtaḥ*)
- § l’anunasika “ṁ̄” ha un uso più limitato e indica anch’esso una vocale nasale

I fonemi del tamil

Vocali

brevi	lunghe
a	ā
i	ī
u	ū
e	ē
o	ō

Dittonghi

ai
au

§ quei segni che non verranno discussi nel dettaglio hanno la pronuncia identica ai loro analoghi sanscriti

§ la lettera “a”, quando si trova innanzi a “r”, “l”, “ḷ”, “l̤”, “ṅ”, “ṇ” in una parola polisillabica assume un suono assimilabile alla “e”

§ a differenza del sanscrito la lingua tamil prevede l’impiego di due segni vocalici aggiuntivi: “ē” e “ō”. Mentre la “e” e la “o” in sanscrito sono dittonghi, in tamil sono considerati dittonghi solo “ai” e “au”. Quando si trovano ad inizio di parola la “e” e la “ē” vengono pronunciate “ie”. Un suono simile viene associato al dittongo “ai”

Consonanti

A differenza del sanscrito nel sistema ortografico della lingua Tamil una stessa lettera (ad es. *k*, *c*, *ṭ*, *p*, *r*) può essere pronunciata in modo differente a seconda della sua posizione all’interno di una parola o della natura delle relazioni che essa intrattiene con la lettera che la segue. Per permettere al lettore di cogliere meglio questo aspetto, riporto anche la notazione ISO. Inoltre, rispetto al sanscrito, il tamil non possiede segni indipendenti che consentono di distinguere tra le consonanti aspirate e quelle sonore. Tra le consonanti se ne annoverano quattro (l, ṛ, ḷ, ṅ) il cui impiego non è attestato nel sanscrito.

ISO	IPA	ISO	IPA	ISO	IPA
k	[k], [g], [x], [ɣ], [h]	n	[n]	ḷ	[ɭ]
ṅ	[ŋ]	p	[p], [b], [β]	ḷ	[ɭ]
c	[tʃ], [dʒ], [ʃ], [ʒ], [ʒ]	m	[m]	ṛ	[r], [ɽ], [d]
ṅ	[ŋ]	y	[j]	ṅ	[ŋ]
ṭ	[t̪], [d̪], [t̪]	r	[r]		
ṇ	[ɳ]	l	[l]		
t	[t̪], [d̪], [ḍ]	v	[v]		

Consonanti “*grantha*” derivate dal sanscrito

In Tamilnadu la lingua sanscrita non viene rappresentata mediante il sistema di segni dell’alfabeto devanagari ma ne impiega un altro: il grantha. Le consonanti qui sotto raffigurate erano in origine estranee all’ortografia della lingua tamil ma adesso vengono adoperate per scrivere tutti quei termini derivati dal sanscrito che sono entrati nel linguaggio colloquiale.

ISO	IPA
ś	[ɕ], [ʃ]
j	[dʒ]
ṣ	[ʂ]
s	[s]
h	[h]
kṣ	[kʂ]

§ la lettera “k” viene pronunciata “k” quando si trova ad inizio di parola, quando è raddoppiata, muta o è posizionata immediatamente dopo “t” e “r”; quando è intervocalica il suono è simile alla “h”; in tutti gli altri casi viene pronunciata come la “g”

§ la lettera “c” viene pronunciata “c” quando è raddoppiata o quando si trova dopo “t” e “r”; dopo la lettera “ñ” viene intonata come “j”; in tutti gli altri casi ha un suono a metà tra la “s” e la “ś”

§ la lettera “t” viene intonata come “t” quando è raddoppiata o muta; negli altri casi ha il suono della “d”

§ “t” viene pronunciata “t” ad inizio parola, quando è raddoppiata o muta; negli altri casi ha il suono della “d”

§ “p” viene pronunciata “p” ad inizio parola, quando è raddoppiata o muta; negli altri casi ha il suono della “b”

§ “l” è una cerebrale dal suono simile alla combinazione tra “r” e “l”, effettuata spingendo la punta della lingua in alto, più indietro possibile

§ “l” è una consonante cerebrale e non una vocale come in sanscrito

§ “r” è una consonante dura e vibrante, dal suono simile ad una “r” metà palatale e metà cerebrale; quando è muta o raddoppiata si pronuncia come “t”

§ il gruppo consonantico “nra” si pronuncia “ndra”

§ “n” e “ñ” vengono resi con lo stesso suono. Il primo viene usato per indicare una “n” che si trova ad inizio di parola, mentre il secondo per tutti gli altri casi

Note sulla produzione e sulla modalità di consultazione del materiale testuale e audio-visivo

All'interno di questa tesi ho cercato di inserire la versione testuale di tutti gli enunciati rituali impiegati dagli agenti rituali nell'ambito dei riti da me osservati. Il lavoro di reperimento della versione testuale originale di tale formulario è stato condotto senza la collaborazione attiva del personale templare ed è il risultato di un reiterato lavoro di ascolto dei documenti a mia disposizione. Tale processo di ricostruzione è stato facilitato dal prezioso lavoro di co-operazione di V.J. Suriyanarayana, docente presso la Agama patasalai di Kumbakonam, il quale mi ha aiutato a identificare alcuni mantra. Nonostante la loro cortesia e il loro prezioso aiuto, gli officianti del Suriyanarkoyil si sono sempre mostrati restii a fornirmi dati e informazioni precise sui testi da loro intonati. In alcuni casi, pertanto, non sono riuscito a risalire alla matrice testuale originaria di un determinato enunciato. Le ragioni di tali insuccessi sono sostanzialmente due: (1) assenza del testo nei compendi in mio possesso (2) impossibilità di risalire con esattezza al profilo sillabico delle frasi intonate per via di uno stile di recitazione troppo concitato e approssimativo.

I testi non saranno presentati in appendice ma verranno posizionati all'interno della narrazione stessa degli iter cerimoniali, in modo tale da far emergere con chiarezza il momento esatto in cui essi vengono effettivamente impiegati dal personale templare. Il formulario di matrice vedica sarà il più delle volte riportato mantenendo i segni notazionali specifici della recitazione yajur-vedica. In questa maniera il lettore potrà risalire in maniera autonoma al loro profilo melodico costitutivo e confrontarlo con quello generato dagli agenti rituali.

Qualora una porzione testuale dovesse risultare omessa dall'agente rituale di turno, questa verrà comunque riportata ma tra parentesi quadra e preceduta da un segno meno. Ciò permetterà di far emergere la dialettica tra prescrizione teorica e prassi esecutiva reale, tra la parola sacra come "testo" e la parola sacra come "flusso". La versione testuale degli enunciati mantrici è stata ricavata dai compendi e dai manuali fornitimi presso le agama padasalai da me visitate¹⁶. In alcune occasioni ho dovuto però fare ricorso anche agli archivi on-line allestiti da importanti portali devozionali.

Per quanto concerne il lavoro di traduzione -effettuato interamente da chi scrive- esso si è quasi sempre avvalso di traduzioni intermedie in lingua inglese, ricavate dalla letteratura, oppure dagli archivi on-line sopra citati. Sarà mia cura segnalare di volta in volta l'autore da cui ho preso spunto.

Nel raggruppare le parole e le frasi di un determinato mantra -o componimento innodico- mi sono sforzato di attenermi alla forma riscontrata nei compendi e nelle antologie da me consultate. La maggior parte dei testi presenti nella tesi saranno riportati anche nei DVD e sincronizzati con i frangenti cerimoniali in cui vengono effettivamente sonorizzati.

Nel riportare la trascrizione del formulario mantrico eseguito dagli agenti rituali di casta bramantica ho adottato le seguenti convenzioni:

- a) i termini che iniziano in maiuscolo indicano gli epiteti dei graha
- b) l'uso del corsivo serve per segnalare quelle parole o quelle frasi la cui articolazione sillabica effettiva è risultata, per una serie di motivi, di difficile determinazione; nel riportarle, ho soppresso pertanto l'uso dei diacritici, in modo tale da indicare la provvisorietà di tale rappresentazione ortografica, dal momento che essa si basa sull'articolazione sillabica che tali parole presentano all'ascolto
- c) le sillabe che vengono interpolate ad una parola, ora per una svista momentanea, ora per la scarsa familiarità con la lingua sanscrita, verranno segnalate così: [+pa]
- d) le sillabe, talvolta anche intere parole, che vengono invece omesse, saranno indicate come segue: [-pa]

¹⁶ L'elenco completo dei manuali rituali e dei compendi antologici contenenti i mantra è riportato in bibliografia. Lo stesso dicasi per i siti web a cui ho fatto ricorso per scaricare quei documenti in pdf contenenti i testi che non ho riscontrato nella manualistica a mia disposizione

- e) quelle sezioni della recitazione in cui, per una serie di ragioni contestuali –lontananza dalla sorgente sonora, scarsa intensità vocale del recitante, eccessiva velocità dell’esecuzione, rumori di fondo- le parole risultano totalmente incomprensibili all’ascolto, saranno segnalate dal simbolo: [..?..]
- f) nell’ambito della recitazione dell’aṣṭottāra śatanāmavaliḥ le formule intonate in un’unica emissione di fiato saranno scritte consecutivamente
- g) ciascun testo che comparirà nella tesi sarà contrassegnato da un numero arabo, in modo da facilitare l’opera di richiamo e gli eventuali rimandi incrociati

La registrazione dei materiali audio-visivi è stata effettuata dal sottoscritto in un arco temporale compreso fra il Novembre 2009 e l’Aprile 2011.

I DVD allegati alla tesi saranno nel numero di quattro unità:

1. *Navagraha homa e Navagraha abhiṣeka*
2. *Navagraha arcaṇa* e materiali audio-visivi esterni al tempio
3. *Guru Peyarri*: l’ingresso del pianeta Giove in una nuova costellazione dello zodiaco
4. *Dhvajārohaṇa*: la giornata inaugurale dell’*Utsavam* templare

I documentari sopra elencati sono il risultato di una procedura di montaggio finalizzata a raccontare l’evento rituale non nella sua continuità spazio-temporale –per fare questo sarebbe stato necessario portare nel tempio una *troupe* di operatori- ma attraverso quei momenti cerimoniali da me ritenuti più pertinenti ad illustrare le tematiche discusse nella tesi e a corroborarne le affermazioni. Ciò non toglie, tuttavia, che alcuni segmenti rituali saranno riportati nella loro interezza. I primi due DVD raccontano la fonosfera templare relativa al tempo ordinario; gli altri ci danno invece la possibilità di penetrare nella densa e articolata coltre sonora che avvolge il tempio nel corso di particolari celebrazioni festive del ciclo calendariale. Il secondo DVD si segnala per una particolarità: contiene anche le registrazioni –in prevalenza audio- da me effettuate all’interno delle scuole di formazione bramiana e presso la scuola di formazione per oduvar. L’inserimento di esecuzioni effettuate su richiesta da informatori qualificati ma completamente slegate da ogni logica cerimoniale risponde alla necessità di fornire al lettore un punto di partenza per così dire “paradigmatico” con cui raffrontare quanto emergerà dalla descrizione della fonosfera templare.

Questi documentari sono il resoconto etnografico di sei mesi di ricerca sul campo e costituiscono parte integrante della tesi. Non sono in alcun modo da considerare come una semplice appendice. La fase di scrittura è stata impostata con il preciso obiettivo di mettere sempre il lettore nella condizione di poter verificare di persona, nei documentari, quanto da me riportato. Ogni procedura rituale, ogni singolo fenomeno sonoro che verrà descritto nel presente lavoro potrà pertanto essere visionato/ascoltato nei DVD sopraindicati, con la speranza che ciò possa suscitare negli studiosi uno stimolo per avviare nuovi percorsi di ricerca, oltre a fungere da strumento prezioso per verificare la validità delle mie stesse interpretazioni. Come già accennato nelle pagine precedenti, l’unica eccezione a quanto appena affermato si risconterà nel paragrafo relativo alla *Surya puja*. Essendomi stato tassativamente vietato di puntare la telecamera in direzione del *garbagriha* dove è contenuto l’idolo raffigurante il Dio Surya, non ho avuto modo di riprendere l’allestimento della cerimonia.

Ogni qualvolta vorrò rimandare il lettore alla visione di un DVD –o di un suo frammento- utilizzerò il seguente sistema di riferimento: (DVD1: 2’30’’-4’15’’). La prima cifra (1) indicherà il numero del DVD che il lettore dovrà consultare, sulla base dell’elenco di cui sopra; le altre cifre (2.30-4.15) indicheranno, invece, l’intervallo temporale in cui un dato evento sonoro/rituale si manifesta all’interno del documentario. A tale proposito è necessaria una precisazione. La cornice temporale indicata tra parentesi non sempre si riferisce alla durata effettiva di un dato fenomeno sonoro/rituale. Il più delle volte –specialmente nei DVD incentrati sulle cerimonie festive- l’intervallo numerico fa esclusivamente riferimento alla durata di quel fenomeno *nel* documentario.

Per quanto concerne le registrazioni audio, ci tengo a precisare nuovamente che queste sono state effettuate fuori da ogni dinamica rituale. Lo scopo di questa scelta è fornire al lettore del materiale sonoro di partenza, che gli consenta di cogliere le dinamiche trasformative cui sono soggetti determinati repertori –mi riferisco in particolar modo ai mantra- quando, lasciati gli scenari accademici delle scuole di formazione agamica, vengono calati nel vivo di un contesto cerimoniale specifico.

Note sulla modalità di produzione e consultazione delle trascrizioni effettuate con *Melodyne*

Avendo deciso di descrivere graficamente la morfologia di alcuni degli enunciati rituali di pertinenza bramiana, ritengo opportuno informare il lettore sul metodo con cui ho proceduto a realizzare tali trascrizioni. Il programma da me impiegato è stato *Melodyne*, un software che consente di visualizzare il profilo melodico di una musica, al di sotto di una barra temporale. Tra gli aspetti più interessanti di *Melodyne* c'è sicuramente il fatto che esso permette agli utenti di intervenire sulle singole note di una melodia, normalizzandone la frequenza o addirittura modificandola radicalmente. Inoltre, da anche la possibilità di visualizzare, in una barra verticale posta sulla sinistra, una griglia di riferimento con le frequenze.

Nell'ambito di questa tesi ho deciso di fare ricorso a *Melodyne* per realizzare le seguenti operazioni: (a) ricavare una visualizzazione grafica degli enunciati mantrici che fungesse da supporto visivo alla loro descrizione verbale (b) presentare l'ambitus in cui si muove la vocalità bramiana (c) aggirare l'ostacolo costituito dal dover gestire valori di durata irrazionali e fondati su una pulsazione fluttuante (d) evidenziare i gradi dei moduli scalari utilizzati dagli officianti

Al fine di facilitare osservazioni di tipo comparativo tra le configurazioni melodiche relative a repertori mantrici differenti, così come a stili di recitazione difformi, ho deciso di intervenire in sede di trascrizione sulle frequenze originarie degli esempi sonori, immaginando che gli esecutori intonassero i mantra a partire dalla medesima corda di recita. Una tale scelta, legittimata da ragioni squisitamente analitiche, sebbene alteri in un certo qual modo la corrispondenza tra gli oggetti sonori indagati e la loro rappresentazione grafica, è comunque supportata dal fatto che la recitazione di un mantra non richiede l'adeguamento a frequenze assolute. Sarà comunque mia cura quella di segnalare la frequenza originale di partenza adoperata da ciascun esecutore. Inoltre, dal momento che gli esecutori non hanno a disposizione un bordone costante di riferimento che li aiuti a preservare l'intonazione, gli esempi originali sono pieni di note *calanti* e *crescenti*. Ho pertanto deciso di intervenire in sede di rappresentazione grafica e di "normalizzare" le proporzioni intervallari tra le note, ai fini di facilitare la consultazione degli esempi e di renderli effettivamente comparabili. Se non avessi operato in tal senso e avessi mantenuto tali oscillazioni intonative avrei seriamente rischiato di rendere le rappresentazioni grafiche quasi del tutto incomprensibili.

Alla luce di quanto appena detto è importante sottolineare che le trascrizioni da me effettuate con l'ausilio di *Melodyne* non pretendono in alcun modo di essere delle fotocopie fedeli degli esempi sonori discussi nella tesi. Esse costituiscono piuttosto degli strumenti di studio che aiutano il lettore a visualizzare alcune proprietà musicali dell'enunciazione mantrica (modulo scalare, ambitus). Il ricorso a tali alterazioni grafiche è infatti solo uno stratagemma analitico, in conseguenza del quale gli oggetti sonori reali vengono privati di quelle inflessioni microtonali casuali, di quella fluttuazione intonativa, che sono tra le componenti più caratterizzanti della vocalità bramiana.

Le parole del testo saranno disposte sotto le porzioni di forma d'onda ad esse corrispondenti. Il testo integrale, dotato di notazione yajurvedica, sarà allegato sotto la rappresentazione grafica del mantra. Il principale svantaggio di questo metodo è costituito dalla difficoltà di discriminare con esattezza il momento d'inizio e fine dell'articolazione fonatoria di una determinata sillaba. L'insorgere di un tale problema si verifica specialmente quando ci confrontiamo con rappresentazioni grafiche di cluster sillabici intonati a una grande velocità. La presenza del testo e la conoscenza delle regole inerenti la quantità sillabica del sanscrito –a cui ampio spazio sarà

dedicato in seguito- diventano pertanto degli strumenti necessari per compensare tali indeterminatezze di ordine ritmico. Tuttavia bisogna riconoscere che tali difficoltà nella rappresentazione grafica del ritmo sono dovute anche a una specifica proprietà della recitazione mantrica “dal vivo” e cioè, al fatto che l’esecutore, per quanto si sforzi di controllare la proporzionalità relativa delle durate sillabiche, non avendo a disposizione una pulsazione di riferimento costante, non può fare a meno di oscillare tra accelerazioni e rallentamenti, tra aumento e diminuzione dei valori di durata. Quanto appena sottolineato, quindi, non è solo un difetto del metodo di rappresentazione da me selezionato ma una proprietà del suono mantrico stesso, o per lo meno, di quello generato in ambito templare. Per avere un’idea più concreta della forma assunta dagli esempi grafici appena discussi invito a consultare le trascrizioni allegate al capitolo X.

Il ricorso a tali rappresentazioni grafiche avrà luogo solo quando discuterò l’operato sonoro del personale di casta bramantica .



Im. 2 Mappa del Tamilnadu. Il tempio di Suriyanarkoyil si trova localizzato nella regione di Thanjavur



Im. 3 Mappa raffigurante la disposizione geografica dei nove templi associati ai Navagraha. Il Suriyanarkoyil è indicato da una freccia

॥ दुर्गासूक्तम् ॥

शेतिरोवाख्यम् - 4 प्रपाठकः - 10 अनुक्तः - 2

ॐ ॥ जा॒तवे॑दरो सु॒नवाम् सोमं॑ ग॒रुतीय॑तो नि॒दहाति॑ वे॒दः । स
 नः॑ प॒रुद॑तिं दु॒र्गाणि॑ वि॒क्षां ना॒वेव॑ सि॒न्धुं दु॒रिता॑ऽत्य॒ग्निः ॥
 ताम॑श्चि॒वर्णां॑ त॒पसा॑ ज्व॒लन्तीं॑ वे॒रोच॑नीं क॒र्मफ॑लेषु जुष्टा॑म् । दु॒र्गा
 दे॒वीगं॑ श॒रणम॑हं प्र॒पद्ये॑ सु॒तरंसि॑ त॒रसे॑ नमः ॥ अ॒ग्ने त्वं पा॑र॒त्या न॒व्यो
 अ॒स्मान्ध॒वस्ति॑भि॒रतिं॑ दु॒र्गाणि॑ वि॒क्षां । पू॒श्वं पु॒थ्वी ब॑हु॒ला न॑ उ॒र्वी
 भ॒वां तो॒काय॑ त॒नया॑य श॒न्योः ॥ वि॒क्षानि॑ नो दु॒र्गहं॑ जा॒तवे॑दः सि॒न्धुञ्ज
 ना॒या दु॑रि॒ताऽति॑प॒रि । अ॒ग्ने अ॒त्रि॒वन्म॑न॒सा गृ॒णानो॑ऽस्माकं
 बो॒ध्यवि॑ता त॒नूना॑म् ॥ पु॒तना॑ जित॒गं स॑ह॒मान॑मु॒ग्रम॑ग्निं हु॒वेम
 प॒रमा॑ध॒स॒धस्था॑त् । स नः॑ प॒रुद॑तिं दु॒र्गाणि॑ वि॒क्षा क्षा॑म॒देवो
 अ॒तिं दु॑रि॒ताऽत्य॒ग्निः ॥ प्र॒त्नोषि॑ क॒मीड्यो॑ अ॒ध्वरे॑षुं स॒नाच॑ होता
 न॒व्यंश्च॑ स॒त्सि । स्वा॒ज्ञाऽग्ने॑ त॒नुवं॑ पि॒प्रय॑स्वा॒स्मभ्यं॑ च
 सी॒भंग॑मा॒यज॑स्व ॥ गो॒भिर्जु॑ष्ट॒मयु॑जो नि॒षिक्तं॑ त॒वेन्द्र॑ वि॒ष्णो-
 रनु॑सं॒चरे॑म । नाकं॑स्य पु॒ष्टम॑भि॒ संव॑सा॒नो वै॒ष्णवीं॑ लो॒क इ॒ह
 मा॑द॒यन्ता॑म् ॥

Im. 4 Durga sūкта. Un esempio di scrittura sanscritta in alfabeto devanagari, corredata di notazione yajur-vedica

விடுவாடுவெய்தி | உரைவய்யுவிடுவா || விவசுடுவெய்யுவிடு
 ஷவாது | வெய்யுவிடுவாதுவெய்யுவிடுவா ||
 யுவாவெய்யு விவசுடுவெய்யுவிடுவா || உய்யுவிடுவா
 விவசுடுவெய்யுவிடுவா || விவசுடுவெய்யுவிடுவா ||
 வெய்யுவிடுவா || வெய்யுவிடுவா || வெய்யுவிடுவா ||
 வெய்யுவிடுவா || வெய்யுவிடுவா || வெய்யுவிடுவா ||

சுட பஞ்சமபுரா ||

ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||
 ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா || ஜாதவெய்யுவிடுவா ||

Im. 5 Durga sūkta. Un esempio di scrittura sanscrita in alfabeto grantha, corredata di notazione yajur-vedica

கோளறு திருப்பதிகம்

பண் - பியத்தையக் கந்ததரம்
திருச்சிற்றம்பலம்

வெறு நோயியங்கன் விடமுண்ட கண்டன்
யிகதல்ல வினாநாட வி
மாசறு திங்கன்கங்கை முடிமேலணித்தென்
உளமே புருத்த அருணைல்
ஆசிறு திங்கன் செய்வாய் புதன் விபாழன் வெள்ளி
கனி பம்பிரண்டும் உடனே
ஆசறு தல்லதல்ல அளவதல்லதல்ல
அடியாரவர்க்கு யிகவே. 1

என்பொடு கொம்பொடாமை வினவயாங்கிலங்க
லகுதேறி யோளமுடனே
பொன்பொதி மத்தமாலை புனலுடியவத்தென்
உளமே புருத்த அருணைல்
ஒன்பொடு பொன்பொடேடு புதினெட்டெடாழம்
உடனாய தூங்குதளவதனம்
அன்பொடு தல்லதல்ல அளவதல்லதல்ல
அடியாரவர்க்கு யிகவே. 2

உருவன் பவமமேளி பொளித்தணித்து
வளையேனும் வெள்ளையகிடமேல்
முருகல் கொன்றாறு திங்கன் முடிமேலணித்தென்
உளமே புருத்த அருணைல்
நிலமகன் களவதூத்தி செயலாறு யுயி
நினைதெய்வமனை பவமம்
அருதெதி தல்லதல்ல அளவதல்லதல்ல
அடியாரவர்க்கு யிகவே. 3

மதிவதல் மங்கையோடு வடபாலெருத்து
யன்றயோறும் எங்கன் பரமன்
நதிபொடு கொன்றாறுமாலை முடிமேலணித்தென்
உளமே புருத்த அருணைல்

Im. 6 Kolaru Tiruppatikam. Un esempio di scrittura tamil

1. Il culto dei Navagraha tra astrologia e religione

1.1. I Navagraha e l'induismo

Chi/che cosa sono, esattamente, i *Navagraha*? Le risposte a questa domanda presentano delle sfumature di senso abbastanza varie, a seconda delle diverse prospettive di analisi all'interno delle quali, queste entità, vengono collocate. In questo paragrafo ci soffermeremo su alcune definizioni del termine *Navagraha* e lo faremo appoggiandoci al pensiero di studiosi appartenenti alle discipline più svariate: indologi, archeologi, etnoastronomi, antropologi. Per cominciare a fornire alcune informazioni preliminari su questi esseri planetari e provare a tracciarne, così, un profilo identitario di partenza, possiamo iniziare con il prendere in considerazione il significato letterale del termine *Nava-graha*. Nell'introduzione di quella che può essere considerata come una delle opere a carattere divulgativo più diffuse sull'argomento –*Navagraha temples of Tamil Nadu*– si legge che:

The *Navagrahas*, nine *graha*-s or celestial bodies, comprise *Surya* (Sun), *Chandra* (Moon), *Mangal* (Mars), *Budha* (Mercury), *Guru* (Jupiter), *Shukra* (Venus), *Shani* (Saturn), *Rahu* and *Ketu* (the two nodes of the eclipses–the solar and the lunar. They occupy a unique niche in the Hindu pantheon. The *Navagraha*-s are not a part of the triumvirate of Brahma, Vishnu and Shiva. Nor are they major deities akin to the mother goddesses– Saraswati, Lakshmi and Parvati– or others such as Kartikeya, Hanuman, Ganapathi or Ayyappa. Then what exactly are they? The word *graha* means to grasp or take possession of, just as a magnet has the power to attract iron. These *graha*-s are believed to temporarily seize the health, wealth and general well-being of people. Hence the name *Graha* (Raghavan-Narayan 2005:1)

Per integrare quanto detto sopra dal tandem di studiosi indiani, dobbiamo subito fare presente come i termini *Sūrya*, *Chandra*, *Mangal* e così via, non designano soltanto un gruppo di oggetti celesti ma si riferiscono anche alle entità spirituali che vi presiedono. A chiarire ulteriormente questo punto basti qui un esempio relativo al *graha Budha*. Il termine *Budha* può indicare, da un lato, il pianeta Mercurio, dall'altro l'entità spirituale che dimora sul pianeta Mercurio e ne regola le funzioni, tanto sul piano astronomico quanto su quello astrologico-esoterico. I *Navagraha* –secondo quanto sostengono Raghavan e Narayan– possono pertanto essere considerati come delle divinità secondarie del pantheon induista, connesse con alcuni corpi o fenomeni celesti, cui viene attribuita la capacità di interferire con le vicende umane.

Rimanendo sempre nell'ambito delle pubblicazioni dedicate ai *Navagraha* prodotte da studiosi indiani, ecco come S. K. Ramachandra Rao definisce queste divinità planetarie all'interno della sua opera più significativa sull'argomento dal titolo *Navagraha Kosha*:

The indian expression for planet is 'graha' and in Indian astrology nine grahas are generally counted and they are also popularly worshipped: Surya (the Sun), Soma (the Moon), Mangala or Kuja (Mars), Budha (Mercury), Brhaspati (Jupiter), Sukra (Venus), Sani (Saturn), Rahu (Dragon's head or the ascending Node) and Ketu (Dragon's tail or descending node) [...] The sanskrit word for planet, 'graha', means seizing, holding or laying hold of something and does not signify wandering in any sense, as the english word planet does. It has been suggested that the word *graha* was originally used to describe Rahu (Dragon's head or the ascending Node) whose presence was recognized in eclipses; it was thought that Rahu 'seizes' the Sun -and the Moon- and later lets them go [...]. However, in due course, the expression *graha* signified laying hold on the souls by influencing their actions. (Rao 1995: 17-18; 21-22)

Anche Rao fa riferimento alla capacità dei *Navagraha* di influenzare le azioni degli uomini e ne sottolinea il ruolo fondante in ambito astrologico; inoltre lo studioso fa un vago riferimento all'esistenza di specifiche pratiche devozionali, messe in atto dagli uomini, per controbilanciare gli infussi provenienti dai *Navagraha*.

Spostiamo adesso la nostra attenzione su alcune definizioni del termine *graha* riscontrabili nell'ambito della letteratura indologica ufficiale. Nell'*Encyclopedia of Hinduism* (Cush-Robinson-

York 2008) troviamo una voce specificamente dedicata a questi enti astronomici. Ecco come viene definito –piuttosto sinteticamente dobbiamo dire- il termine *graha*:

Graha, the sanskrit word for planet, is derived from the root *grh-*, to grasp, to seize, to lay hold of

Passando ad esaminare un'altra fonte enciclopedica dedicata all'Induismo, la *Brill's encyclopedia of Hinduism* (Jacobsen 2009), la discussione sul termine *graha* ci mette di fronte ad un ampliamento del suo orizzonte semantico:

the word *graha* is also used to denote spirits and demons, especially processing children

Provando a fondere le informazioni contenute nelle definizioni precedentemente fornite, i *Navagraha* possono quindi essere definiti nella maniera seguente: un gruppo di divinità secondarie del pantheon induista, associate con un sottoinsieme di corpi celesti del nostro sistema planetario, cui viene attribuito il potere -in virtù della loro natura affine ad una particolare classe di esseri demoniaci- di impossessarsi della volontà degli individui e di orientarne, così, le azioni.

Come osserva, però, correttamente Om Gupta (2006:1731), la traduzione in termini occidentali della parola *graha* è problematica. Uno dei termini più utilizzati, come abbiamo visto, è quello di 'pianeta'. Ma il Sole, la Luna, *Rahu* e *Ketu*, in linea con quanto ci dice l'astronomia moderna, non sono affatto dei pianeti. Un termine alternativo potrebbe essere corpo celeste. Ma *Rahu* e *Ketu* non sono dei corpi fisici, bensì punti dell'eclittica. Una ulteriore traduzione potrebbe essere quella di divinità o divinità minori. Il punto è che sia *Rahu* sia *Ketu* non sono delle vere e proprie divinità (*deva*) ma degli *asura* (anti-dei). Vedremo in corso d'opera se, dall'analisi della tipologia dei repertori testuali che vengono loro intonati, a fini propiziatori, riusciremo a fare maggiore luce su tale delicata questione che è, al tempo stesso, tanto terminologica quanto identitaria.

Passiamo adesso a contemplare cosa affermano sull'argomento *Navagraha* altri studiosi, in modo tale da ampliare le informazioni introduttive appena fornite sul loro conto. L'archeologo australiano George Michell, nel quadro di una sua pubblicazione tesa a delineare i caratteri generali del tempio induista, fa un rapido riferimento ai *Navagraha*. Questo avviene –non a caso- all'interno di un paragrafo dedicato alle divinità minori del pantheon induista:

Other than Shiva, Vishnu and the Goddess, a number of other deities also receive worship in Hinduism, but only rarely do they emerge as independent cults. Perhaps the only god who approaches the popularity of the major cults is *Surya*, the sun. From the time of the Vedas the sun was worshipped in India as the supreme soul, the creator of the universe and the source of all life [...]. Related to the worship of the sun is that of the nine 'planets' (*Navagrahas*) which, in Indian astronomy, include the sun and moon (*Chandra*) as well as Mars, Mercury, Jupiter, Venus and Saturn. The planets play an important role in Hindu life as they form the basis upon which horoscopes are cast (Michell 1977:31)

Anche per Michell, i *Navagraha* possono essere considerati come delle divinità minori del pantheon induista. La peculiarità di questi esseri divini risiede nel fatto di essere associati con un sottoinsieme di corpi celesti che abitano il sistema solare. Come già osservato nelle definizioni precedentemente fornite, anche Mitchell, pur riconoscendo ai *Navagraha* lo status di divinità, non entra però nel merito delle procedure rituali relative alla loro propiziazione e si limita a sottolineare –piuttosto vagamente- la funzione chiave da essi svolta in ambito astrologico, con particolare riferimento al loro impiego nell'ambito della redazione degli oroscopi. Il fatto che lo studioso non ponga l'accento sul fatto che, ai *Navagraha*, specialmente in Tamilnadu, venga tributato un culto specifico è dovuto sostanzialmente al periodo storico particolare in cui l'archeologo scrive. Eravamo infatti alla fine degli anni settanta e il "boom" mediatico –qualcuno direbbe la moda- del culto dei *Navagraha* non era ancora avvenuto.

Rimanendo nel settore dei contributi che gli indologi hanno dato agli studi sul tempio induista, va segnalato quanto Stella Kramrisch dice a proposito delle relazioni fra la pianta dell'edificio

templare (*vāstu maṇḍala*) e quelli che lei chiama i ‘reggenti dei pianeti’, che corrispondono ai *Navagraha*:

In the *Vastumandala*, the eight directions of space are held by eight *Vastupurusa*; over these preside the regents of the 8 planets [...]. The regents of the planets and of the stars rule over the destinies of men (Kramrisch 1946:35)

I *Navagraha* –in accordo con i trattati di *vāstu*¹⁷ citati dalla studiosa nel suo lavoro- presiedono anche su specifiche direzioni dello spazio, e vegliano sui i punti cardinali di un edificio, insieme a quelle entità che la Kramrisch chiama *Vāstupuruṣa* ma che in Tamilnadu vengono adesso generalmente appellati con il termine *Aṣṭadīpālaka* (gli Otto guardiani delle direzioni). Stando a quanto ci dice la Kramrisch, queste divinità planetarie risultano essere nel numero di otto; questo perché, nell’epoca storica a cui fa riferimento la trattatistica su cui la studiosa tedesca ha basato il suo lavoro, il *graha Ketu* non veniva ancora considerato un membro effettivo del gruppo dei *Navagraha*.

Non è possibile per il momento entrare nei dettagli -troppo tecnici- dell’universo simbolico relativo alla scienza dell’architettura rituale induista e al ruolo che questa assegna ai *Navagraha* al suo interno. Questo argomento verrà ripreso con maggiore dovizia di particolari nel paragrafo x. Riallacciandoci, però, a quanto dice la Kramrisch a proposito dell’influenza dei pianeti sul destino degli uomini, gioverà riportare anche quanto sostiene l’antropologo indianista C. J. Fuller sull’argomento. In uno studio del 1992, intitolato *The camphor flame. Popular Hinduism and society in India*, l’indologo tedesco riflette sull’identità e il ruolo dei *Navagraha* nell’immaginario popolare, all’interno di un capitolo che porta un titolo che non ha bisogno di commenti: *misfortune*. Ecco cosa dice lo studioso a proposito di *Shani*, uno dei *graha* più temuti nel subcontinente indiano:

In some areas of India, such as Tamilnadu, planetary affliction or *grahadosha*, “fault of the planets”, is one of the most common explanations for everyone’s misfortune. Although wholly malevolent, Saturn (*Shani*)-like all the nine planets-is regarded by Hindus as a god, which explains why he is worshipped at his image like other deities by people seeking to propitiate him (Fuller 1992:43)

Le parole di Fuller sono importanti perché forniscono una preziosa attestazione dell’esistenza di precise dinamiche devozionali -e propiziatorie- finalizzate al controllo dei *Navagraha*. Tali procedure vengono attivate qualora ad un individuo venga diagnosticato –dopo una seduta di consultazione astrologica- di essere affetto da una *graha doṣa*, vale a dire, da un malfunzionamento psico-fisico dovuto ad una cattiva disposizione di uno, o più *graha*, nella propria carta natale. Gli oggetti sonori che ascolteremo all’interno della fonosfera del tempio di *Suriyanar koyil* scaturiscono proprio da questo corpus di procedure rituali, messe in atto per aiutare gli individui a rimuovere, o per lo meno a mitigare, le sofferenze causate dalla *graha doṣa*. La maggiore attenzione che Fuller dimostra nei confronti della dimensione culturale dei *Navagraha* è indicativa di un cambio di scenario: siamo agli inizi degli anni novanta, e la consuetudine di andare in pellegrinaggio ai templi dei *Navagraha* è divenuta un fenomeno di portata pan-indiana.

Nell’ambito degli studi indologici tradotti in italiano, Anna Dalla Piccola dedica una voce specifica ai *Navagraha*, all’interno del suo dizionario di storia, cultura e religione induista:

I *Navagraha* influenzano la vita dell’individuo, e viene posta una grande cura nel propiziarseli, specialmente nei momenti di difficoltà o di pericolo. *Shani*, *Rahu* e *Ketu* sono particolarmente infausti e si crede che causino malattie. Nei templi shivaiti dell’India meridionale, i *Navagraha* sono adorati come divinità minori. Sono disposti su uno speciale altare quadrato in modo che nessuno si trovi di fronte a un altro. *Surya*, il più importante, occupa il punto centrale mentre gli altri trovano posto agli otto punti cardinali. Nei templi dell’India settentrionale, le immagini dei nove pianeti

¹⁷ L’espressione *Vāstu Śāstra* fa riferimento alla trattatistica avente come oggetto le relazioni tra architettura, astrologia e astronomia. Per un’introduzione sulle principali tematiche che costituiscono il fulcro delle speculazioni esoteriche di questa antica disciplina cfr. Vasudev 1998

compaiono generalmente sugli stipiti delle porte, per proteggere dagli influssi maligni l'edificio e chi vi entra (Dalla Piccola 2002:193)

Nonostante la questione sia trattata sinteticamente, la studiosa segnala un nuovo elemento: la peculiare opposizione tra il ruolo meramente ornamentale, assegnato ai *Navagraha* nei templi dell'India settentrionale, e quello di elementi legittimi del panorama culturale, attribuito loro, invece, nei templi shivaiti del sud. Questa affermazione, come vedremo più oltre, è stata ampiamente confermata dai dati etnografici raccolti da chi scrive sul campo. In effetti, l'attenzione rituale per queste divinità planetarie risulta decisamente più vivace all'interno dell'induismo di matrice shivaita. Per quanto riguarda, invece, la disposizione spaziale di ciascun *graha* in relazione ai punti cardinali –già segnalata dalla Kramrisch- torneremo a dire più oltre, dal momento che questa risulta particolarmente pregnante quando parleremo del posizionamento dei *Navagraha* all'interno del *Suriyanar koyil* e di come questo influenzi, di fatto, la sequenza degli enunciati sonori. Come Fuller anche Dalla Piccola sembra essere cosciente dell'esistenza di dinamiche rituali messe in atto dai devoti per interagire con i *Navagraha* o con alcuni di essi. Entrambi gli studiosi, però, non forniscono informazioni specifiche in merito alla tipologia di azioni cerimoniali relative alla loro propiziazione. Questa tendenza si ritrova nella maggior parte degli studi indologici che trattano la questione dei *Navagraha*. Il più delle volte, infatti, ci si limita a riconoscere ai *Navagraha* una generica capacità di attivare l'allestimento di pratiche rituali ma non si fa mai una rassegna dettagliata della natura di tali pratiche. Questo silenzio è anche dovuto al fatto che, allo stato attuale, non esistono studi interamente incentrati su queste entità astronomiche, tanto nel panorama indologico quanto antropologico¹⁸. Le informazioni relative ai *Navagraha* che ho fornito in questo paragrafo sono state pertanto faticosamente rintracciate in lavori incentrati principalmente su altre tematiche, nei quali, quando si toccava la questione *Navagraha*, questa veniva affrontata solo in modo periferico.

Nonostante i suoi evidenti limiti metodologici, l'opera del già citato studioso indiano, S. K. Ramachandra Rao, intitolata *Navagraha Kosha* (1995), rappresenta il contributo più completo attualmente disponibile sui *Navagraha*. Il merito principale di questo lavoro è quello di fornire un'ampia appendice testuale, contenente un discreto numero di testi rituali che risulterebbero impiegati –stando a quanto sostiene Rao- nella propiziazione dei *Navagraha*. Oltre a interrogarsi sulla loro dimensione iconografica e su questioni generali di natura storiografica –in linea quindi con la tendenza degli studi citati in precedenza- la pubblicazione di Rao merita di trovare spazio nel nostro contesto d'analisi poiché è comunque sintomatica dello sbocciare di un nuovo interesse nei confronti della sfera rituale del culto dei *Navagraha*. Tuttavia, Rao si limita a raccogliere la documentazione testuale relativa ai *Navagraha* basandosi esclusivamente sulle fonti letterarie in sanscrito, rinunciando completamente a verificarne l'effettiva vitalità etnografica all'interno dei templi. A tale proposito risulta abbastanza sorprendente il totale silenzio dello studioso sul fervore devozionale che stava animando, proprio negli anni della pubblicazione del suo libro, i templi del Tamilnadu associati con i *Navagraha*. Resta comunque il fatto che l'inventario testuale fornito da Rao si è rivelato per me di grande utilità, specialmente nelle fasi preliminari della mia indagine, poiché mi ha permesso di farmi un'idea generale sulla tipologia di repertori vocali in sanscrito che avrei potuto incontrare, una volta giunto al tempio. Con la presente ricerca, ci tengo a ribadirlo, non tenterò soltanto di capire 'che cosa' viene intonato per propiziare i *Navagraha* nel loro tempio più rappresentativo -il *Suriyanar koyil*- ma proverò anche a far luce sulle *strategie sonore* impiegate dagli agenti rituali del tempio.

¹⁸ Vale la pena tuttavia segnalare le seguenti eccezioni, sebbene relative all'universo culturale nepalese e non tamil. Per una panoramica generale sulle divinità astrali del Nepal cfr. Pal-Bhattacharyya 1969. In merito alle pratiche propiziatriche riscontrate a Kathmandu per pacificare i *Navagraha* cfr. Kropf 2005. L'unico approfondimento sul ruolo dei corpi celesti nell'universo rituale induista si trova in Buhmann 1989

Un profilo storico molto sintetico sulla nascita dei Navagraha come entità divine indipendenti ci viene fornito da David Gordon White, all'interno di un saggio dedicato alla sessualità in ambito tantrico:

The worship of the nine heavenly bodies –Sun, Moon, Mercury, Venus, Mars, Jupiter, Saturn, Rahu and Ketu- as planetary deities only emerges in the middle of the first millennium of the common era, in the wake of the importation of Greek astronomical knowledge to India. The earliest textual source to list the planets in the temporal order of their regency over days of the week is a circa 300-325 C.E. astrological work by Minaraja; there is no iconography of the planetary grahas prior to circa 500 C.E. images from Madhya Pradesh; and they do not become a pan-indian phenomenon until the beginning of the second millennium. A late sixth-century insertion from the Matsya Purana (93.1-161 and 94.1-9) on the planetary graha and their worship is the first textual source to provide an anthropomorphic description of them as a group, under the heading of navagrahas (White 2003:61)

Secondo quanto afferma la già citata *Encyclopedia of Hinduism*, le prime evidenze letterarie attestanti l'effettiva conoscenza dei pianeti nel subcontinente indiano, possono essere fatte risalire al 1900 a. C. e se ne possono trovare delle tracce significative nel repertorio innodico del Rg Veda. Per rintracciare, invece, dei chiari riferimenti alla convinzione che questi corpi celesti fossero in grado di influenzare le vicende umane, bisogna fare un salto temporale notevole e andare a consultare la letteratura di epoca puranica. Stando a quanto sostengono i curatori dell'enciclopedia, sembrerebbe quindi che la pratica di propiziare i pianeti –in quanto *graha*- si sia affermata, in modo stabile, diversi secoli dopo la loro osservazione astronomica. Se la propiziazione di questi oggetti celesti sia un fenomeno che riguarda solo il passato devozionale dell'India o se, al contrario, sia invece un comportamento rituale tutt'ora osservabile, sembra essere un interrogativo che non preoccupa minimamente il curatore dell'articolo in questione. Non troviamo infatti nessun riferimento esplicito alle pratiche odierne di adorazione dei *Navagraha*, che tanto spazio stanno guadagnando negli scenari devozionali dell'India contemporanea; ne si fa menzione alcuna dell'esistenza di specifici edifici templari espressamente dedicati al loro culto.

Il quadro storico relativo alla conoscenza-propiziazione dei pianeti nel sub-continente indiano cambia sensibilmente quando passiamo alla consultazione della voce *Navagraha* nella *Brill's Encyclopedia of Hinduism*. Qui, a proposito delle origini storiche dei *Navagraha* troviamo scritto quanto segue:

The vedic hymns mention the stars, sun and moon, but name no other planets; nor are these referred to in the earliest sources of indian astronomy but only in texts dating to the last centuries before the common era, a period after cultural contacts between india and greece had been established

L'autore, a differenza di quanto troviamo scritto nell'articolo precedente, si sente di escludere che le genti indo-arie, che abitavano il subcontinente indiano in epoca rigvedica, fossero a conoscenza dell'esistenza dei pianeti, la scoperta dei quali viene fatta invece risalire ai contatti con la cultura ellenistica. Tuttavia l'intimo legame che sussiste fra le pratiche di matrice astrologica e la propiziazione dei *Navagraha* –di cui troviamo attestazione solo a partire dalle fonti sanscrite di epoca medievale- risulta però ben chiaro al curatore dell'articolo quando dice:

the worship of the *Navagrahas* is wholly dependent on and motivated by the development and gradually increasing status of horoscopic astrology (derived from hellenistic sources)

Anche in questo caso, comunque, la voce enciclopedica non fornisce alcuna informazione relativa all'attuale diffusione del culto dei *Navagraha* nell'India contemporanea, né il suo curatore dimostra di essere a conoscenza dei templi tamil -associati ai *Navagraha*- presenti nell'area di Kumbakonam. Dagli esempi sopra riportati non è difficile accorgersi di quanto le conoscenze relative ai *Navagraha*, per lo meno in ambito indologico, siano del tutto prive di una visione etnografica del fenomeno. Inoltre la questione relativa alla presunta derivazione delle conoscenze astronomico-

astrologiche indiane da fonti ellenistiche, come dimostra la difformità di vedute sull'argomento, risulta, al giorno d'oggi, tutt'altro che risolta.

Se volgiamo trovare delle opere in grado di offrirci un quadro generale dell'iter devozionale che ha portato alla nascita delle attuali forme di culto destinate ai Navagraha, bisogna pertanto abbandonare gli scenari dell'indologia tradizionale e affidarsi ai lavori di due studiosi tamil: Sitha (1995) e Tyagarajan (1989). Le indagini di entrambe, fondate su una prospettiva d'analisi di tipo storico-iconografica, risalgono ad una ventina di anni fa, proprio il periodo in cui il crescere dell'interesse nei confronti dei *Navagraha* cominciava a suscitare un vivace dibattito culturale in Tamilnadu. Il merito delle due ricercatrici è stato quello di validare le loro considerazioni di carattere storico-iconografico sulla base di un lavoro attento di indagine sul terreno, svoltosi proprio all'interno dei templi tamil associati con i *Navagraha*. Tutte le informazioni di ordine storiografico che fornirò da qui in avanti saranno pertanto desunte dai loro lavori, in particolar modo da quello di Sitha¹⁹. Basandoci sui dati storiografici contenuti nei loro studi possiamo intanto cominciare con l'affermare che, nonostante la datazione delle prime forme culturali relative ai "pianeti-graha" rimanga incerta, il quadro storico relativo all'adorazione del loro leader indiscusso, e cioè il graha *Surya* -la personificazione del disco solare- risulta di gran lunga meno offuscato. Per quanto concerne l'epoca vedica, basti qui rimandare il lettore –come già segnalato in precedenza- agli svariati inni a lui dedicati nel Rg Veda. In epoca medievale, assistiamo addirittura al sorgere di una vera e propria setta di adoratori del sole -i *Saura*- la cui origine viene fatta risalire ai contatti con i sacerdoti dei regni iranici e sciiti (I secolo d.c.). Dopo il XV secolo, la setta dei *Saura*²⁰ comincia un processo di lento declino, concomitante con l'ascesa di altri movimenti teistici come quello shivaita, vaishnava e shakta; il prestigio di *Surya* viene pertanto gradualmente offuscato da altre manifestazioni personali del divino –*Shiva* e *Vishnu* su tutte- le quali ne assumeranno, però, gli attributi solari. Non è un caso quindi che gli officianti del Suriyanarkoyil sono soliti riferirsi al graha *Surya* con l'appellativo di Shiva-Surya.

Concentriamoci adesso sulle vicende storiche dei *Navagraha* in territorio tamil. Secondo quanto riporta Sitha, le prime attestazioni letterarie che potrebbero dar prova dell'esistenza di forme di propiziazione dei *Navagraha* nelle regioni del Tamilnadu si trovano nei versi di un componimento innodico di *Jnanasambandar*, intitolato *Kolaru Pathikam*, la cui stanza di apertura è dedicata a rassicurare tutti coloro i quali vivevano nel terrore delle cattive influenze originate dai 'pianeti' (kol). Dal momento che questo componimento innodico risale al VII secolo d. C. è abbastanza plausibile immaginare che i *Navagraha* fossero quindi, già a quel tempo, un elemento di riferimento nel panorama devozionale delle genti del Tamilnadu. Ritornerò a parlare del Kolarupatikam più avanti, poiché la sua esecuzione caratterizza la fonosfera del rito della *Navagraha abishekam* nel Suriyanarkoyil.

Abbandonando l'ambito letterario, se vogliamo trovare una traccia dei primi idoli antropomorfi raffiguranti *Surya* e gli altri *graha*, dobbiamo fare un salto di circa un secolo e considerare il periodo che va dall'VIII al IX secolo. L'ingresso ufficiale dei *Navagraha* nel cortile esterno di alcuni templi shivaiti tamil, risale però ad un'epoca ancora più tarda, corrispondente grosso modo alla fine della dinastia *Vijayanagar* (XVII). Come abbiamo già sottolineato in precedenza, il culto di *Surya* ha preceduto di svariati secoli quello dei *Navagraha*. Lo stesso dicasi per *Chandra*, il graha corrispondente alla Luna, la cui venerazione risulta attestata già in epoca rigvedica, dove veniva invocata con il nome di *Soma*. A conferma di ciò sta anche il fatto che, l'idolo di *Surya* si trovava installato nei templi tamil shivaiti già dal XII secolo, e cioè molto prima che i *Navagraha* cominciassero ad essere propiziati come un gruppo di divinità autonome. Il simulacro di *Surya* veniva in genere posizionato dentro le mura del tempio, nel *sancta sanctorum*, di fronte la statua di

¹⁹ Per un quadro più approfondito sulle vicissitudini dinastiche e sulla storia delle regioni dell'India del Sud cfr. Nilakanta 1955. In merito alla cornice spaziale più attinente al nostro contesto d'analisi, e cioè il Tamilnadu, cfr. Madhavan 2007.

²⁰ Per informazioni più dettagliate su questa setta di adoratori del Sole e sul culto solare nell'India antica cfr. Pandeya 1971

Shiva. Oggi –come vedremo meglio nel prossimo paragrafo- in qualità di “Signore dei *Navagraha*”, *Surya* si trova prevalentemente localizzato, assieme agli altri *graha*, su un piedistallo in pietra chiamato *navagraha pitha*, posizionato all'esterno del *sancta sanctorum*, nel cortile della maggior parte dei templi shivaiti. L'allestimento di tali *navagraha pitha* è comunque un fenomeno relativamente recente; esso infatti risulta del tutto assente nei templi shivaiti di epoca Chola²¹. Bisognerà aspettare l'avvento del regno dei *Nayaka* per assistere alla loro sistematica installazione. Con il regno di Koluttunga I (1070-1120) il culto dei *Navagraha* conosce una delle sue epoche d'oro. La grande sensibilità astrologica della corte reale confluirà infatti nella costruzione del tempio solare più antico del sud dell'India: il *Suryanarkoyil*.

Nonostante l'esistenza di pratiche devozionali a loro relative siano riscontrabili nel passato del Tamilnadu, bisogna tuttavia aspettare l'arrivo della dominazione inglese –scrive Sitha- e il conseguente fiorire della stampa, per assistere alla piena ascesa di queste divinità planetarie nell'immaginario popolare. Secondo la studiosa, l'ambito culturale che ha contribuito maggiormente a richiamare l'attenzione del largo pubblico sui *Navagraha* è stato quello di matrice astrologica. Dalle rubriche presenti sui principali quotidiani nazionali, agli oroscopi radiofonici, passando per la pubblicazione di specifiche riviste di settore; questo clima di attenzione crescente nei confronti dei *Navagraha* ha contribuito ad inculcare, specialmente nei fedeli induisti particolarmente sensibili alle problematiche di natura astrologica, l'idea della *necessità* di propiziare queste entità celesti.

In Tamilnadu, i *Navagraha* sono diventati oggi un punto di riferimento indiscutibile per una buona fetta della popolazione tamil di fede shivaita. Nei templi ufficialmente connessi con i *Navagraha* le divinità principali ivi residenti –nella maggior parte dei casi tutte manifestazioni locali del Dio Shiva- sono state progressivamente adombrate, in termini di prestigio e attenzioni rituali, dal simulacro del *graha* con cui, il tempio in questione, sosteneva di essere in speciale contatto. Negli edifici templari tamil relativi alla setta vaishnava, è bene sottolinearlo, non c'è invece alcuna traccia dei *Navagraha* (Sitha X:16). I devoti di fede vaishnava, infatti, pur riconoscendo l'influenza dei *Navagraha* su alcuni aspetti della loro vita quotidiana, non sono soliti rendere loro omaggio come fanno i loro connazionali di fede shivaita.

Il processo che ha portato alla diffusione capillare dei simulacri dei *Navagraha* nella maggioranza dei templi shivaiti del Tamil Nadu odierno, può essere schematizzato, stando a quanto afferma Sitha, in due fasi. La prima, precedente gli anni Settanta, in cui i fedeli si limitavano a propiziare sporadicamente le divinità planetarie all'interno di quei templi shivaiti che ospitavano un *navagraha pitha*. La seconda -iniziata nei primi anni Ottanta, e fortemente sponsorizzata dagli ambienti astrologici, in concomitanza con l'opera di legittimazione intrapresa dagli *sthala purana* templari- ha visto invece venire alla ribalta alcuni templi, la maggior parte dei quali localizzati nell'area di Kumbakonam; ciascuno di essi cominciò a reclamare a gran voce la sua associazione esclusiva con questo o con quel *graha* in particolare, entrando spesso in polemica con gli altri templi “rivali”. Stando a quanto sostiene la studiosa, e sulla base della mia recente indagine etnografica, possiamo quindi affermare che il ‘fenomeno *Navagraha*’ si presenta, oggi, come una realtà costantemente in crescita. I *Navagraha*, pur mantenendo il loro status di divinità secondarie, stanno vedendo aumentare il loro prestigio in maniera vorticoso. Un chiaro segnale di questa tendenza si può scorgere considerando i seguenti due fenomeni: l'aumento progressivo dei templi shivaiti tamil che decidono di installare un *navagraha pitha* al loro interno per attirare nuovi devoti; e il sorgere di nuovi templi –oltre a quelli di cui parleremo nel prossimo paragrafo- che rivendicano il diritto di essere riconosciuti come *Navagraha sthala*, ossia, come luoghi chiave per la pacificazione dei *Navagraha*.

Ma come vede questa ascesa dei *Navagraha* la classe sacerdotale che presta servizio nei templi? La mia impressione è che il fenomeno sia tutt'altro che ostacolato, visto che contribuisce ad aumentare il flusso di devoti che vengono in visita ad un dato tempio. Considerato che gli introiti

²¹ Per un quadro più ampio della politica culturale e religiosa attuata dalla dinastia Cola cfr. Sastri 1935

economici di un officiante templare dipendono esclusivamente dal numero di cerimonie (arcana) che egli allestisce per committenti privati, ne consegue che maggiore è il numero di visitatori che viene in pellegrinaggio in un tempio maggiore saranno i benefici economici appannaggio degli officianti. Con questa osservazione non voglio assolutamente banalizzare il fenomeno Navagraha ma solo sottolinearne le componenti ascrivibili ad interessi di tipo economico.

Al di là delle cause storiche, economiche e antropologiche che stanno dietro l'ascesa di queste divinità planetarie, la cui disamina putuale non rientra tra gli scopi principali di questa tesi, l'enorme quantità di pellegrini che, ogni giorno, ho visto affollare lo spazio del Suriyanarkoyil, è una dimostrazione del fatto che, la pratica di propiziare i Navagraha, costituisce una delle più vive ed interessanti manifestazioni religiose dell'odierno scenario devozionale shivaita.

In conclusione di questo paragrafo, e come nota di passaggio per il paragrafo che segue, vorrei ribadire il seguente concetto: possiamo dire che, fatta eccezione per il Suryanar Koyil, edificato dal sovrano Koluttunga I come testimonianza concreta della sua devozione nei confronti di Surya e degli altri *graha*, tutti gli altri templi appartenenti al gruppo dei Navagraha non sono altro che templi shivaiti "ordinari", la cui associazione con un *graha* in particolare è il risultato di un'operazione culturale del tutto recente, risalente agli anni ottanta.

1.2. I templi dei Navagraha in Tamilnadu

Come credo sia emerso abbastanza chiaramente da quanto detto nel paragrafo precedente, la stragrande maggioranza dei templi shivaiti del Tamilnadu ospitano oramai al loro interno un altare specificamente dedicato ai *Navagraha*: il Navagraha pitha. Per meglio intenderne le caratteristiche morfologiche converrà soffermarci sulle seguenti due foto, scattate da chi scrive, non nel Suriyanarkoyil ma in un tempio shivaita di Thanjavur assunto come campione: il *Subramaniam koyil*. Come si vede dalle immagini, i simulacri dei Navagraha, tutti in forma antropomorfa, sono posizionati su un apposito piedistallo (*pitha*), situato a nord-est del *sancta sanctorum* templare, in cui risiede l'idolo principale di Murugan (Subramanya).

Surya si trova situato al centro, mentre gli altri *graha* gli sono disposti intorno. Ciascun *graha* volge lo sguardo verso una precisa direzione dello spazio, in modo tale che nessuno incroci lo sguardo dell'altro. Notiamo inoltre come ciascuna divinità si distingua dalle altre non solo per la posizione

		Vaidika Pradistha	
		nord	
	budha	chandra	shukra
Ovest	guru	surya	angaraka est
	rahu	shani	ketu
		sud	

sul piedistallo, ma anche per il colore della veste, nonché per la tipologia di emblemi che ciascuna regge in mano. La disposizione dei *graha* sul *navagraha pitha* relativa al tempio di Subramanya, sebbene molto frequente, non è

tuttavia l'unica possibile. Si distinguono principalmente due modalità: la *vaidika pradistha* (tab.1) e la *agama pradistha* (tab.2).

Tab. 1 Disposizione delle murti dei Navagraha secondo lo schema del Vaidika pradistha

	Agama Pradistha		
	<i>nord</i>		
	ketu	shukra	rahu
<i>ovest</i>	guru	surya	chandra <i>est</i>
	shani	budha	angaraka
	<i>sud</i>		

Tab. 2 Disposizione murti dei Navagraha secondo modalità della Agama pradistha

Le foto relative al tempio di Thanjavur illustrano la modalità chiamata *vaidika pradistha* (Im.7-8). Questa disposizione è la più frequente nei templi shivaiti ordinari. A questa possono esistere però delle alternative. La più diffusa è la *agama pradistha*. Torneremo a parlare nel dettaglio di questa particolare installazione dei *Navagraha* quando presenteremo la morfologia spaziale del *Suriyanar koyil*. Qui limitiamoci ad osservarne schematicamente la disposizione dei graha, rilevando come solo Surya e Guru mantengono la loro posizione.

La massima concentrazione di edifici templari che vantano una connessione specifica con i *Navagraha* si trova, lo abbiamo detto più volte, si trova in Tamilnadu²². Le ragioni di una tale densità non sono mai state oggetto di studi specifici ed è quindi difficile, in questa sede, avanzare delle ipotesi credibili. Senza approfondire ulteriormente la questione, valga ricordare quanto scriveva Klostermaier a proposito del rapporto del tutto particolare che la cultura tamil ha instaurato con l'ambiente naturale, e in special modo con il Sole e la Luna:

Nature worship as a dimension of hinduism is much more in evidence in Tamil nadu than in most oher parts of India. Thus, the sun and moon had, and have, a special place in Tamil worship (Klostermaier 1989:282)

I templi situati sul suolo tamil che vantano di avere una specifica connessione con un membro in particolare del gruppo dei *Navagraha* superano, al giorno d'oggi, la decina di unità. Nella tabella che segue, ricavata dalla lista fornita da Raghavan e Narayan (2005:2) nell'opera *Navagraha temples of Tamilnadu*, mi limito ad enumerare i più famosi. In neretto ho indicato i nove templi principali, ciascuno dei quali si ritrova indicato sulla mappa a pagina seguente.

Graha	Tempio
Surya (Sole)	-Suriyanarkoyil -Kandiyur Shiva temple
Chandra (Luna)	-Thingalur -Tirundeyankudi
Angaraka (Marte)	-Vaitheeswaran koil
Budha (Mercurio)	-Tiruvenkadu
Guru (Giove)	-Alangudi -Tenkuditittai

²² Sui templi dei *Navagraha* situati nell'area di Thanjavur, oltre alla già citata opera di Raghavan-Narayan (2005) cfr. anche Jambunathan 2011

Shukra (Venere)	-Kanchanur
Shani (Saturno)	-Tirunallar -Tiruyalanchuzhi
Rahu	-Tirunageshwaran -Sriyanjiyam
Ketu	-Keezh perum pallam -Sriyanjiyam

Tab. 3 Lista dei principali templi del Tamilnadu connessi con i Navagraha

Come emerge dalla tabella, ciascun *graha* è rappresentato da almeno un tempio. Alcuni *graha* – *Surya*, *Chandra*, *Guru*, *Shani*, *Rahu* e *Ketu*- vengono associati dalla tradizione con due templi distinti. La mappa seguente ha la funzione di aiutarci a localizzare meglio nello spazio i nove templi più prestigiosi tra quelli presenti nella lista che, per comodità, abbiamo segnalato in neretto. Fatta eccezione per il *Suriyanar Koyil* –il tempio su cui si fonda il presente lavoro- gli altri otto templi raffigurati sulla cartina presentano tutti una caratteristica in comune: la divinità principale (*mūla mūrti*) a cui il tempio è ufficialmente intitolato non è un *graha*. Essa raffigura invece una particolare manifestazione del dio Shiva. Un esempio risulterà utile a chiarire la faccenda. Nel tempio di Thingalur -che dalla nostra tabella risulta associato con il *graha Chandra*- la divinità principale non è Candra ma *Kailasanathar*. Nel tempio di Vaitheeswaran koil –associato con il *graha Angaraka* (Marte)- la divinità principale installata nel sanctum è *Vaidyanatha Swamy*, la manifestazione locale del Dio Shiva. Un discorso analogo vale per tutti gli altri templi, fatta eccezione per il *Suriyanarkoyil*. Vedremo in seguito la ragioni di una tale diversità. Quello che per adesso mi preme sottolineare è che, nei templi sopracitati, i pellegrini vengono in visita non tanto per omaggiare le manifestazioni locali di Shiva ma per propiziare i simulacri dei *graha* in cambio di una grazia.

Ma dove sono posizionati i simulacri dei *graha* con cui tali templi reclamano di essere in costante contatto energetico? Nel caso di Thingalur, la murti di *Chandra* è posizionata in un *sannadhi* (altare) secondario, installato nel cortile esterno (*prakāra*) del tempio; lo stesso dicasi per il *graha Angaraka*, disposto nell'area esterna del tempio di Vaitheeswaran koil. Nel caso del tempio di Alangudi –associato con *Guru*- la situazione risulta essere abbastanza ambigua: non troviamo infatti nessun simulacro indipendente raffigurante il *graha Guru*. Questi viene venerato adoperando l'immagine della mula murti: *Dakshina murti*, la manifestazione locale del dio Shiva. Ci tengo inoltre a sottolineare che nei templi appena citati, così come negli altri -con l'eccezione di nuovo del *Suriyanarkoyil*- la presenza del simulacro di un singolo *graha*, posto in un proprio *sannadhi*, non escluda affatto la presenza del più tradizionale *navagraha pitha*. A questo dobbiamo aggiungere che non è raro riscontrare la presenza di altri *sannadhi* indipendenti, contenenti singoli *graha* “esterni” al tempio in questione. A Thingalur, ad esempio, troviamo un *sannadhi* contenente le murti di *Surya* e le sue spose; nel tempio di *Budha*, a Tiruvenkadu, registriamo invece la presenza della murti di *Chandra*; ad Alangudi, sempre nel *prakaram* esterno si segnalano invece i *sannidhi* dedicati a *Surya* e *Saneeswara (Shani)*. La preminenza di *Surya* e *Chandra* non deve sorprenderci più di tanto alla luce di quanto abbiamo detto in precedenza, a proposito delle origini remote del culto solare e lunare in India; la presenza di *Shani* si spiega con il fatto che esso costituisce il più temuto tra tutti i *graha*.

Rispetto al panorama fin qui delineato il *Suriyanar koyil* si differenzia per una serie di aspetti, sui quali mi concentrerò nel paragrafo a lui dedicato, ma che qui vorrei enucleare schematicamente, per contrasto rispetto a quanto detto a proposito degli altri templi. Innanzitutto il *Suriyanarkoyil* presenta un *graha* –*Surya*- come mula murti. Tutti i simulacri degli altri *graha* sono posizionati in *sannadhi* indipendenti, allestiti nel *prakara* esterno; fa eccezione però *Guru*, che si trova installato all'interno della sala templare antistante il garbagṛha in cui è custodito il simulacro di *Surya*.

Questo significa che tutti e nove i graha sono raffigurati nel tempio come divinità autonome, rendendo quindi del tutto superflua la presenza del navagraha pitha. In ultimo tutti i *graha* hanno lo sguardo rivolto verso il *garba griha*, in atto di omaggio alla loro guida, Surya. Riflettere su queste peculiarità architettoniche e spaziali del Suriyanarkoyil è importante perché è su di esse che riposa la logica sequenziale che regola l'emissione di determinati enunciati rituali.

Ritornando al tema centrale di questo paragrafo è necessario far presente al lettore che una simile concentrazione di templi associati con i Navagraha mi è stata segnalata anche nei pressi della città Chennai, la capitale del Tamilnadu. Ma a differenza di quanto osservato per i templi dell'area di Kumbakonam, nel caso di quelli di Chennai nessuno dei templi in questione ospita al suo interno una *murti* raffigurante il *graha* specifico, con cui il tempio sostiene di essere in relazione. Né esistono delle precise vicende mitologiche, o letterarie, che legittimano tali forme di associazione tra i Navagraha e la città di Chennai. Questo dato, comunicatomi dagli officianti del Suriyanarkoyil, che qui ci limitiamo semplicemente a segnalare, senza approfondirlo ulteriormente, è rivelatore di un fatto: è così forte l'esigenza, da parte dei devoti, di luoghi di culto specifici, su cui proiettare le loro speranze di poter contrastare ritualmente le cattive influenze planetarie, da non rendere necessaria la presenza effettiva di un simulacro su cui concentrare le loro attenzioni cerimoniali.

Per quanto concerne, invece, gli scenari templari dell'India del Nord, la presenza di templi che ospitano delle *murti* raffiguranti i Navagraha è un fatto sicuramente meno frequente. Tuttavia questo non significa che essi siano completamente assenti. In Assam, nella città di Guwahati, e più precisamente sulla collina di Chitrasal, sorge un tempio -costruito nella seconda metà del XVII secolo- che ospita nove *shivalingam*. Ciascuno di questi emblemi fallici -tradizionalmente considerati la rappresentazione aniconica di Shiva- è qui associato con le nove divinità planetarie. A Kasba Peth, nei pressi della città di Pune, nello stato del Maharashtra, sorge invece un tempio, rinomato in tutta l'India, dedicato esclusivamente al *graha Shani*. Stiamo parlando del tempio di Shaniware wada. Qui la divinità, sempre in forma aniconica, è raffigurata sotto forma di un grande masso. Un altro luogo di culto associato con i Navagraha si trova nella città di Ujjain, in Madhya Pradesh. Purtroppo non esistono ancora resoconti etnografici sulle dinamiche rituali di propiziazione dei Navagraha in queste aree geografiche. Mi limito pertanto a segnalarne l'esistenza, e a ribadire l'importanza di avviare delle sessioni di audio-rilevamento anche in queste zone dell'India, in modo da poter accumulare preziosi materiali per compararne le fonosfere con quella del Suriyanarkoyil.

1.3. I Navagraha e i saperi di matrice astrologica

I paragrafi precedenti ci hanno permesso di entrare nella dimensione semantica del termine *graha*, di delineare alcuni passaggi chiave della loro affermazione nel panorama culturale dell'India contemporanea e di individuare i principali templi dedicati alla loro propiziazione. A completamento del nostro rapido quadro introduttivo sui *Navagraha* dobbiamo adesso volgere la nostra attenzione su alcuni concetti fondamentali di ordine astrologico. L'obbiettivo, ovviamente, non è quello di valutare la scientificità di simili concezioni bensì quello di indagarne il potere simbolico di agire sull'immaginario, e di comprenderne quei presupposti logici e filosofici che alimentano le specifiche pratiche rituali che esamineremo in seguito. Entriamo subito nel merito della discussione prendendo spunto dalla seguente citazione:

The question whether astrology is a regular science or not has seldom troubled the Hindu thinker, and practically every orthodox Hindu believes in stellar influences just as he does in the spirit world. In Hindu India, the dividing line between astronomy and astrology has always been vague, and the same sanskrit word *Jyotisa* is applied to both. Nor has modernism and contact with the West lessened Hindu belief in astrology (Thomas 1966:164)

Era il finire degli anni Sessanta quando lo studioso inglese Paul Thomas segnalava -nella sua *Incredible India*- il perdurare dei saperi di matrice astrologica all'interno dell'immaginario delle genti dell'India. Gli accadimenti osservabili nel mondo fenomenico, tanto quelli relativi

all'ambiente naturale in cui viviamo quanto quelli di carattere specificamente umano, presentano spesso delle componenti che sembrano sfuggire alla comprensione razionale dell'uomo ordinario. La tradizione astrologica²³ attualmente in uso nel subcontinente indiano –che da ora in avanti chiameremo con il suo termine originario, e cioè *jyotisa*- si è fatta carico -sin dagli albori della civiltà vedica- del difficile compito di offrire delle possibili risposte a domande del tipo: qual è il posto dell'uomo nell'universo e cosa lega il suo microcosmo socio-culturale al macrocosmo celeste? Quale logica regola l'alternarsi del bene e del male, della salute e della malattia, quali forze operano per determinare le fasi di ascesa e di caduta riscontrabili nelle vicende degli uomini? Un assunto fondante della *jyotisa* è stato -ed è tuttora- quello di prendere in considerazione –seguendo un ordine di pensiero che oggi potremmo definire di tipo olistico- il campo delle relazioni che intercorrono tra l'uomo e il cosmo. L'essere umano, infatti, non è un semplice elemento del cosmo ma un suo riflesso. La filosofia della natura che sostiene il dispiegarsi del pensiero astrologico induista continua a ritenere –oggi come allora- che i corpi celesti siano delle entità dotate di coscienza, delle sorgenti di energia vibratoria ed intellettuale, con le quali gli uomini sono costantemente in relazione. Nei loro movimenti è inscritto il funzionamento e la periodicità degli eventi terrestri. Nel ciclico apparire dei pianeti e delle costellazioni è inscritto quindi anche il corso delle vicende umane. La *jyotisa* ritiene di poter mettere in luce la periodicità dei processi vitali che regolano l'esistenza materiale e spirituale degli esseri umani, sulla base dell'analisi del moto di un particolare sottoinsieme di oggetti celesti: i *Navagraha*. Essendo una disciplina che ha a che fare sostanzialmente con il Tempo, la *Jyotisa* viene ritenuta in grado di fornire agli uomini le coordinate necessarie per creare un ordine autentico, biologico e psicologico; un ordine non 'culturale' ma naturale, che sia in accordo, cioè, con il macrocosmo celeste.

Come scriveva l'indologo ed astrologo David Frawley a proposito del ruolo centrale affidato alla *Jyotisa* dalla cultura vedica:

Vedic culture was based upon an elaborate ritual attuned to the cycle of time, following the cycles of the day, month and year as revealed by the movements of the Sun, Moon and planets. The ancients looked to the heavens as their clock, meditated upon its influences and came to discover higher consciousness behind it (Frawley 2000: 22)

A tale proposito risultano particolarmente pregnanti anche le parole dello studioso indiano Ramachandra Rao, nel quadro della riflessione sulle funzioni assegnate alla *Jyotisha* nell'India vedica:

There is a reckoning of six auxiliary disciplines without which the Vedic corpus remains meaningless and devoid of significance; and *Jyotisa* is the foremost among them. The relevance of *Jyotisa* to Veda consists in helping the performers of Vedic sacrifices to ascertain the exact time during which a ritual must be performed for best results [...]. *Jyotisa* also tells the people what is auspicious or inauspicious in store for them, based on the knowledge of the movement of the stellar bodies (Rao 1995:3-4)

Con il tramonto della civiltà vedica nuove forme di culto videro la luce, e queste portarono con sé l'esigenza naturale di riorganizzare le dinamiche rituali in funzione delle nuove necessità socio-culturali. La *Jyotisa* si mise al servizio del rinnovato panorama devozionale, approfondendo ulteriormente la tematica relative all'influenza dei pianeti sulle vicende umane.

Da quanto appena detto risulta chiaro che il moto dei *Navagraha* –in quanto oggetti astronomici²⁴- nello spazio siderale sia da secoli materia di studio, e di riflessione filosofica, per la tradizione astrologica indiana. Se da un lato c'è chi ritiene che i *Navagraha* siano la causa materiale degli accadimenti psico-fisici che segnano la vita degli uomini, dall'altro c'è però chi sostiene che la loro funzione sia semplicemente quella di *indicare*, a ciascuno di noi, il proprio bagaglio karmico,

²³ Come introduzione ai principi fondamentali dell'astrologia vedica cfr. Charak 1994; Dreyer 1997

²⁴ Uno studio assai interessante capace di offrire una visione d'insieme della cosmografia vedica scissa da implicazioni astrologiche è senza dubbio quello di Thompson 1989. Lo segnalò anche se esso si basa sulla tradizione vaishnava e non su quella shivaita

accumulato nelle vite precedenti²⁵. Cominciamo con il considerare il primo punto di vista. Secondo quanto si legge nella già più volte citata opera di Raghavan e Narayan:

the movements of these bodies with respect to the Nakshatras are said to control a person's destiny including his thoughts and deeds, status and prosperity. The importance of Navagraha worship has been stressed by ancient saints and maharishis and references are available in the sacred writings, one of them being the Maha Prayaschitha Grantha. It states that by the worship of Navagrahas, the planets that are in auspicious situations offer increased fruits of benefits for one's actions while the planets which occupy less desirous situations tend to remove the evil affects of a person's karma (Raghavan-Narayan 2005:1)

Stando a quanto si legge sopra, i Navagraha controllerebbero le funzioni psico-fisiche degli uomini e regolerebbero il flusso dei loro eventi futuri. Le effettive modalità con cui una tale influenza si esercita e come questa si possa far conciliare con la teoria del karma vengono però taciute. Una visione sostanzialmente diversa è quella fornita da uno dei punti di riferimento dell'astrologia indiana del XX secolo: l'astrologo e filosofo B. V. Raman. Come si legge nell'opera *Planetary influences on human affairs*:

The future is a reflection of the past. The horoscope simply indicates the future [...]. The law of Karma operates through a series of births. Man has to suffer the consequences of his actions until he succeeds in regulating his actions by true knowledge and wisdom [...]. There is no escape from the inevitable consequence of action but, by exercise of freewill, man may guide his future and thereby create his own destiny. Astrology or Hora Shastra reveals the result of our past karma, expressed in terms of what we crudely call planetary influences [...] Planets therefore simply indicate the results of previous karma and hence there is nothing like fate or destiny, in its absolute sense, controlling us (Raman 1946:21;24;34)

L'utilità di redigere una carta natale e di appurare la disposizione dei singoli *graha* nella stessa sta quindi nel fatto che permette all'astrologo di acquisire una serie di informazioni relative al bagaglio karmico del suo assistito; in questo modo l'astrologia –e quindi di conseguenza i Navagraha–diventano uno strumento interpretativo preziosissimo per aiutare gli uomini a prendere coscienza dei condizionamenti karmici cui sono -e saranno- sottoposti nel corso della loro attuale esistenza terrena. I Navagraha, secondo Raman, non sarebbero altro, quindi, che semplici “indicatori” karmici, la cui funzione principale è quella di generare le condizioni materiali affinché il karma di ciascuno di noi trovi il suo necessario adempimento. Secondo il primo punto di vista, invece, i *Navagraha* sembrerebbero agire come altre entità demoniache del panorama culturale tamil, la cui azione risulta specialmente evidente nei contesti rurali extra-bramanici: slegate da ogni logica karmica, le divinità planetarie infliggerebbero quindi punizioni e ricompense in un modo assolutamente capriccioso²⁶. Entrambe le posizioni, tuttavia, riconoscono la possibilità di prevedere, mediante l'astrologia appunto, le modalità d'azione dei Navagraha, oltre che le specifiche sfere dell'esistenza individuale sulle quali tali divinità planetarie eserciteranno maggiormente i loro condizionamenti. Ma come possono degli oggetti celesti così distanti dalla terra interagire fisicamente con il mondo degli uomini? Le parole di Raman offrono una possibile risposta:

Planetary vibrations of varying character are continually exerting an influence which is taken up by our sensory nerves with the resulting bodily reactions, mental attitudes and moods [...] The planets however are merely reflectors or transmitters of light and solar energy. The solar and planetary rays affect biological and psychological processes (Raman 1946: 55;59)

²⁵ Sul ruolo del karma nell'induismo popolare cfr. Babb 1983. Per quanto riguarda invece il concetto di karma da un punto di vista antropologico cfr. la raccolta di saggi edita da Keyes-Daniel 1983. Altrettanto interessante è il lavoro di O'Flaherty 1980, poiché offre una panoramica sulle diverse modalità di intendere il karma nelle tradizioni spirituali dell'India classica

²⁶ La rassegna più completa sulle divinità di villaggio venerate in Tamilnadu e sulle creature demoniache ritenute responsabili di malattie e calamità si trova in Elmore 1915. Altrettanto utile può risultare lo studio di Whitehead 1921, incentrato sulle divinità di villaggio propiziate nelle regioni dell'India del Sud

L'essere umano è pertanto in continuo contatto elettrico con i campi energetici generati dai *Navagraha*. In virtù del loro incessante movimento nel sistema solare, la configurazione di questi campi risulta sempre variabile, generando, così, la varietà delle condizioni fisiche, psichiche ed emozionali riscontrabili nella vita di ciascuno di noi. Questi campi energetici –per quanto percepibili solo sul piano astrale- sono reali e funzionano in accordo con il karma.

Ritengo utile soffermarmi ulteriormente sulla problematica del rapporto tra i *Navagraha* e il Karma. La questione sarà trattata continuando a prendere come punto di riferimento il pensiero di Raman, poiché la sua posizione in merito è quella riscontrata anche negli ambienti bramani del *Suriyanar koyil*. Le conclusioni a cui giunge lo studioso sono pertanto interessanti poiché da un lato legittimano pienamente le pratiche rituali che saranno oggetto di studio in questa tesi, mentre dall'altro, forniscono una chiave interpretativa valida per dare un senso complessivo al fenomeno del culto dei *Navagraha* osservabile nel *Suriyanarkoyil*. Secondo Raman l'intero Universo è soggetto ad una legge inesorabile che lui chiama determinismo cosmico. Il funzionamento del meccanismo karmico -che da e toglie a ciascuno di noi sulla base di come abbiamo agito nelle vite precedenti- non è altro che una particolare manifestazione di questo principio, applicato alle vicende umane. Ciascuno raccoglie i frutti di ciò che ha seminato, vita dopo vita, fino al raggiungimento della conoscenza ultima, che porta alla liberazione e alla conseguente interruzione del ciclo delle rinascite. Chi è esperto nella disciplina della *Jyotisa* si trova nelle condizioni di poter fornire informazioni affidabili ai propri clienti, relative al loro futuro, solo in virtù dell'esistenza di questo determinismo karmico. Dal momento che il futuro non è altro che un riflesso del passato ne consegue che il compito principale della carta natale – e di chi la redige, e cioè l'astrologo- è quello di indicare, a ciascun individuo, quali sono le sue premesse karmiche e in quale direzione queste lo porteranno.

Per quanto l'adempimento del nostro destino karmico sia un percorso che non può essere modificato del tutto, tuttavia, mediante una serie di procedure rituali, è possibile intervenire sul karma e modificarlo, per lo meno in parte. Rendere omaggio ai *Navagraha* è pertanto 'una' delle possibilità a disposizione degli uomini per tentare di orientare il loro futuro in una direzione positiva. Per capire quale sfera della nostra esistenza sarà maggiormente soggetta a forze ostruttive di natura karmica bisogna pertanto capire, con l'aiuto di un astrologo, quali sono i *graha* indicatori di queste disfunzioni. Una volta accertata la configurazione planetaria responsabile di un particolare blocco –presente o futuro- i devoti hanno la possibilità, sempre dietro consiglio dell'astrologo- di propiziare i *graha* indicatori di tali disfunzioni karmiche. Andare in pellegrinaggio al *Suriyanar koyil* –il *Navagraha sthala* per antonomasia- ed eseguire al suo interno dei rituali per i *Navagraha* (*puja*, *arcana*, *homa*, *abisheka*) è uno tra i rimedi (*parihara*) ritenuti più efficaci²⁷. Buona parte dei pellegrini che vengono in visita a questo tempio lo fanno pertanto dietro esplicito suggerimento di un astrologo o influenzati dalla lettura di rubriche di carattere astrologico. Ne consegue che le procedure rituali che vengono effettuate in questo tempio sono la concretizzazione cerimoniale di esigenze e credenze che trovano nell'astrologia il loro primo fondamento. Questo comporta che gli oggetti sonori riscontrabili nella fonosfera del *Suriyanar koyil* sono generati da un flusso devozionale incentrato su preoccupazioni e motivazioni interamente di natura astrologica.

Nel corso della mia indagine sul campo non ho avuto modo di approfondire, nel dettaglio, le specifiche problematiche astrologiche che spingevano, questo o quel devoto, a richiedere un determinato rituale di propiziazione per i pianeti. Tuttavia risulta molto plausibile ipotizzare che molti di questi devoti abbiano appurato l'esistenza di problematiche astrologiche attraverso la

²⁷ Come ho avuto modo di constatare durante il mio soggiorno in Tamilandu, è prassi assai diffusa tra i fedeli affidarsi al pellegrinaggio come strategia dalla comprovata efficacia per ottenere una grazia o per testimoniare a una data divinità la loro riconoscenza per essere intervenuta nella loro vita e averli aiutati a superare un particolare momento di crisi. Sulla tematica del pellegrinaggio templare c'è una ricca letteratura. Come introduzione generale cfr. Bharati 1963. Per una rassegna sui più illustri luoghi di pellegrinaggio del sub-continente indiano, visti nell'ottica della geografia culturale, cfr. Bhardwaj 1973. In merito alla centralità del voto nella cultura induista e al ruolo che esso svolge nell'attivare precisi gesti devozionali in ambito templare cfr. Raj-Harman 2006

consultazione di una carta natale simile a quella che adesso presenteremo a titolo assolutamente esemplificativo. Considereremo a tale proposito la carta natale del filosofo Paramahansa Yogananda, redatta da uno dei discepoli più famosi di Raman: David Frawley (2000:107).

Pesci (8°casa) <i>Guru-Angaraka</i>	Ariete (9°casa) <i>Rahu</i>	Toro (10°casa)	Gemelli (11°casa)
Acquario (7°casa)			Cancro (12°casa)
Capricorno (6°casa)			Leone (Ascendente→1° casa) <i>Chandra</i>
Sagittario (5°casa) <i>Surya-Budha</i>	Scorpione (4°casa) <i>Shukra</i>	Bilancia (3°casa) <i>Ketu</i>	Vergine (2° casa) <i>Shani</i>

Tab.4 Un esempio di carta natale induista illustrante il posizionamento dei Navagraha nelle dodici case dello zodiaco

Prima però è necessario introdurre due concetti preliminari, e cioè quello di *rāśi* e di *nakṣatra*²⁸ che troveremo spesso chiamati in causa negli enunciati rituali che verranno discussi in seguito. Con il termine *rāśi* si indicano le dodici costellazioni zodiacali ordinarie; la parola *nakṣatra* si riferisce invece ai ventisette asterismi che costituiscono il sentiero mensile dell'orbita lunare. Come i *Navagraha* queste costellazioni sono ritenute sede di attività psichica cosciente. In altre parole: sono anch'esse degli enti spirituali. Dalla letteratura delle tabelle in appendice apprendiamo come ciascuna costellazione zodiacale contenga al suo interno un preciso gruppo di *Nakṣatra*. Ciascun asterismo lunare marca infatti un'area zodiacale di 13 gradi e 20', equivalente, nel sistema di conteggio della Jyotisha, a un *pada*. Se prendiamo, ad esempio, il caso della costellazione dell'Ariete, notiamo facilmente come esso ospiti all'interno dei suoi confini due *nakṣatra* nella loro interezza, e cioè Ashvini e Bharani e solo un quarto di Krittika. Questo sistema di classificazione è importante perché mette in relazione gli asterismi solari con quelli lunari. Le ventisette *Nakṣatra* sono tutte divinità femminili e vengono considerate dall'induismo come le spose del *graha Chandra* (la Luna). Non ci dilungheremo ulteriormente sulla affascinante simbologia che ruota intorno a questi asterismi lunari. Passiamo adesso a considerare la tabella n° 2. Da questa apprendiamo come i *Navagraha* vengono posti in correlazione con le *Nakṣatra*. Il *graha Surya*, ad esempio, è ritenuto il supervisore degli asterismi di *Krittika*, *Uttara Phalguni* e *Uttara Shada*. Ciascun *graha* marca quindi con le sue proprietà astrologiche le tre *Nakṣatra* di sua competenza. La consultazione di tali tabelle risulterà preziosa più avanti, quando il lettore si troverà immerso nelle dinamiche vocali introduttive (*saṅkalpa*) della maggior parte delle cerimonie che saranno discusse nei capitoli seguenti. Le costellazioni solari e lunari appena descritte verranno infatti pronunciate a voce alta, delle volte persino intonate, e costituiranno a tutti gli effetti parte integrante della fonosfera del tempio.

Adesso siamo in possesso degli strumenti concettuali di base per presentare la carta natale (*rāśi cākra*) 'prototipo' a cui facevo riferimento sopra. Come già accennato in precedenza, l'oroscopo in questione è stato redatto da David Frawley ed è contenuto nell'opera *Astrology of the seers*, dove lo

²⁸ Per una trattazione generale sulle *nakṣatra* e una discussione introduttiva sul loro ruolo nell'astrologia induista cfr. Harness 1999. Una lista completa dei nomi degli asterismi solari e lunari sopra citati è presente in appendice.

studioso delinea i concetti fondamentali della metodologia della Jyotiṣa. Analizzare il posizionamento dei *Navagraha* all'interno di una *rāśi cākra* permette all'astrologo in questione di enucleare una ampia serie di informazioni che naturalmente non è possibile discutere qui nel dettaglio. Pertanto ci limiteremo a fare riferimento soltanto ad un loro sottoinsieme rappresentativo. Lo scopo di una tale digressione, è giusto ricordarlo, è quello di portare il lettore a prendere coscienza di una fase complicata ma comunque fondamentale della propiziazione dei *Navagraha*: la diagnosi astrologica. D'altronde è importante tenere sempre a mente che i *Navagraha* non sono soltanto entità sacrali da propiziare ma oggetti astronomici da monitorare, seguendo i principi interpretativi della *jyotiṣa*.

Ma torniamo al nostro oroscopo esemplificativo. Innanzitutto bisogna segnalare come il conteggio delle case (*bhava*) si basi sulla determinazione dell'ascendente (*lagna*). Nel nostro caso, quindi, dal momento che l'ascendente coincide con la costellazione del Leone ne deriva che, la prima casa, sarà simbolicamente rappresentata proprio dalla costellazione del Leone. La dislocazione delle altre case avviene facendo procedere la numerazione in senso orario. La seconda casa sarà nella Vergine, la terza nella Bilancia e così via. Ma qual è la funzione delle case? In via del tutto schematica possiamo dire che le dodici case contenute in una *rāśi cākra* hanno la funzione di rappresentare le quattro sfere fondamentali dell'esistenza umana: *dharmā* (1°, 5°, 9° casa), *artha* (2°, 6°, 10° casa), *kamā* (3°, 7°, 11° casa), *mokṣha* (4°, 8°, 12°). Non potendo entrare nei dettagli dei significati simbolici di ciascuna casa, possiamo dire che, ad esempio, la prima casa -in virtù della natura qualitativa della costellazione in cui ricade e del *graha* che vi si trova localizzato- fornisce informazioni sul carattere generale dell'individuo; la seconda rivela invece informazioni sul nostro benessere economico, in termini di possedimenti materiali ereditati dalla famiglia in cui il nostro karma decide di farci nascere. In merito alla 'natura', benefica o malefica, attribuita dalla *Jyotiṣa* ai singoli *graha* valga quanto segue: ciascuno di essi rientra nella prima o nella seconda categoria a seconda se viene considerato portatore di forze karmiche di tipo costruttivo (*śubha graha*) o frenante (*pāpa graha*). Tra i "benefici" vengono normalmente inseriti *Chandra*, *Budha*, *Guru* e *Shukra*; tra i "malefici" *Surya*, *Ketu*, *Rahu*, *Angaraka* e *Shani*. Questa bipartizione in due categorie qualitativamente differenziate non è un principio astrologico astratto ma determina, come vedemo, dei precisi risvolti sul piano rituale e sonoro. Le qualità dei *Navagraha* non sono però rigidamente fissate e possono essere soggette a mutamenti significativi. L'effettivo livello di positività o negatività di un *graha* dipende quindi da una serie di fattori contestuali, tra cui: la natura della casa in cui il *graha* risulta localizzato, le relazioni posizionali -chiamate *aspetti*- che il *graha* in questione instaura con gli altri *graha*, il suo essere un elemento costitutivo di particolari combinazioni di *graha*- chiamate *yoga*. Inoltre, un *graha* può risultare più o meno efficace nell'esercitare la sua influenza su una casa, a seconda del suo effettivo posizionamento astronomico nella costellazione di riferimento. Se si trova nel suo punto di esaltazione i suoi poteri aumentano, anche a scapito degli altri *graha* con cui si trova a condividere una medesima casa, mentre, se si trova in quello di debilitazione, i suoi effetti, benefici o malefici che siano, si riducono notevolmente.

A questa già intricata ragnatela di relazioni simboliche dobbiamo anche aggiungere il fatto che, ciascuno dei nove *graha* viene considerato -in se e per se- un indicatore chiave di particolari settori dell'esistenza o di specifici ambiti relazionali. *Surya*, ad esempio, viene messo in relazione con la figura del padre, con l'anima individuale, con la mente razionale, con il senso dell'onore e lo status sociale dell'individuo a cui l'oroscopo fa riferimento; *Chandra* è invece il significatore della madre, della sfera emozionale, del nostro senso sociale, della nostra popolarità, della nostra predisposizione alla felicità e così via.

Sulla base di quanto detto sopra dovrebbe risultare abbastanza evidente come dall'analisi della disposizione dei *Navagraha* nelle dodici *bhava*, l'astrologo sia in grado di capire quali specifiche sfere dell'esistenza del cliente saranno più o meno karmicamente ostruite e quali invece saranno fonte di serenità e benessere. La scelta di propiziare ritualmente tutto il gruppo dei *Navagraha*, o soltanto alcuni di essi, rientra pertanto in una precisa strategia magico-religiosa finalizzata a

potenziare l'influenza dei graha portatori di forze karmiche costruttive, e controbilanciare quella dei graha indicatori di forze karmiche ostruenti o distruttive.

L'ultimo concetto che necessita una specifica precisazione è quello di *dasha*. Per determinare i macro-periodi di influenza dei Navagraha nel corso dell'esistenza temporale di un individuo, la Jyotisa si affida ad un sistema chiamato *Vimshottari Dasha*: il ciclo dei centoventi anni. Secondo questo sistema, ciascuno dei graha governerebbe un periodo prestabilito di anni della vita di una persona. Si va da un minimo di sei anni di influenza –nel caso di Surya- ad un massimo di venti anni –nel caso di Shukra. Per stabilire la sequenza generale con cui i graha si alterneranno nell'esercitare la loro influenza sulla vita di una persona, e capire sotto quale maggiore influsso planetario questa si trova, in un determinato momento del tempo, ci si serve di un sistema di calcolo al quale non accenneremo neppure. Quello che invece è qui più importante rilevare ai fini del nostro contesto d'analisi è che, in occasione del cambio di costellazione di alcuni *graha* (*guru, shani, rahu e ketu*), chiamato *gochara*, o *peyarcci*, coloro i quali si trovano ad attraversare un periodo planetario (*dasha*) supervisionato da uno dei *graha* prima elencati, devono mettere in atto delle procedure rituali di pacificazione (*śanti*²⁹) che servano da antidoti contro le negatività generate da questi transiti astronomici. Questa tipologia di procedure rituali è stata osservata da chi scrive nel corso del *Guru Peyarccchi*, celebrato nel tempio di *Suriyanar koyil* il 23.11.2009 e la loro analisi risulterà particolarmente pregnante poiché ci permetterà di considerare alcune notevoli modifiche cui sarà sottoposta la fonosfera ordinaria del tempio.

²⁹ Per chi fosse interessato ad uno studio incentrato sulle diverse sfumature di senso attribuite alla parola *śanti* segnalo il lavoro di Hoens 1951



Im. 7 Il Navagraha pīṭha del tempio di Śrī Subramaniya, Pukkarantheru-Thanjavur



Im. 8 Immagine ravvicinata del Navagraha pīṭha. In primo piano (da sinistra a destra) Rāhu, Śani e Ketu

2. Il tempio solare di Suriyanarkoyil

2.1. Cenni storici e localizzazione geografica

Il tempio di *Arulmiku Civacūryapperumāna Tirukkoyil* –a cui ci siamo fino ad ora riferiti con l’espressione abbreviata *Suriyanarkoyil*- sorge nei pressi dell’omonimo villaggio di *Suriyanarkoyil*, a ridosso di *Thirumangalakkudi*, una piccola comunità rurale, situata poco dopo *Aduthurai*, ad una decina di chilometri dalla famosa città templare di *Kumbakonam*, nella provincia di *Thanjavur*, *Tamil Nadu* (Im.2). Posizionato sulla sponda nord del fiume Cauvery, una delle aree sacre più significative di tutto il Tamilnadu, il tempio di Suriyanarkoyil si è andato gradualmente imponendo all’attenzione dell’opinione pubblica indiana come uno dei luoghi di pellegrinaggio (*tīrta*) più frequentati degli ultimi anni. Il suo prestigio è ormai tale da richiamare turisti e devoti da ogni parte dell’India, ma anche dall’estero.

Le notizie storiche in mio possesso sul tempio non sono molto dettagliate. Come è tradizione dell’India, anche la storia del Suriyanarkoyil rimane profondamente avvolta nel mito e nella leggenda. La sua edificazione viene fatta risalire al 1100 d. C. circa ed è attribuita a *Kulottunga I*, un sovrano appartenente alla dinastia *Cola* (cfr. Raghavan, Narayan 2005; Swaminathan 2009). In quell’epoca, Kulottunga I, aveva infatti instaurato una forte alleanza politico-militare con la dinastia Gahadwal di Kanauj (1090-1194), i cui regnanti erano rinomati per essere dei veri e propri “adoratori del Sole”.

Decisamente più pregnante risulta essere invece -soprattutto per le sue inevitabili connessioni con l’immaginario e le pratiche devozionali che saranno discusse in corso d’opera- l’analisi delle informazioni relative alla dimensione mitologica della sua edificazione. Secondo lo *sthala purana*³⁰ del Suriyanarkoyil il legame esclusivo esistente fra l’area geografica di Thirumangalakkudi e i Navagraha risale però ad un’epoca di gran lunga antecedente al regno della dinastia Cola; un periodo che rimanda alla fase aurorale della civiltà indiana, quando uomini dalla forte inclinazione spirituale –i famigerati *ṛṣi*- e divinità vivevano ancora fianco a fianco. La leggenda vuole, infatti, che un giorno, un asceta di nome *Kalava Munivar*, profondo conoscitore del movimento degli astri, nonché maestro nelle scienze astrologiche, si rendesse conto, studiando la sua carta natale, di essere affetto da una *graha doṣa*. Il processo di ricostruzione del suo *karma* -effettuato decifrando la posizione dei pianeti nell’oroscopo- lo portò ad una tragica certezza: di lì a poco, infatti, sarebbe stato colpito dalla lebbra. Dal momento che, come abbiamo visto, il destino degli uomini si basa essenzialmente su presupposti di natura karmica e partendo dal postulato che il flusso karmico venisse regolato dai Navagraha -il cui compito, già all’epoca dell’asceta, era quello di punire o ricompensare un individuo sulla base delle azioni da lui compiute- Kalava Munivar decise di raccogliersi in preghiera. Dopo un periodo di penitenza e meditazione si decise ad invocare direttamente i Navagraha, così da avanzare loro la seguente richiesta: ottenere la grazia di poter modificare il corso del suo destino in modo tale da sfuggire alla terribile malattia. Profondamente colpiti dalla profonda devozione dall’asceta, i Navagraha, fino ad allora quasi del tutto ignorati dalle preghiere quotidiane degli uomini, gli accordarono immediatamente la grazia. La malattia svanì e l’asceta fu risanato. La notizia, però, giunse presto alle orecchie di Brahma, il quale andò su tutte le furie. All’interno del pantheon induista vigeva infatti la seguente regola: solo alcune divinità sono in possesso dell’autorità necessaria per concedere una grazia. I Navagraha non rientravano in questa categoria. Le divinità planetarie furono quindi immediatamente convocate alla residenza celeste di Brahma e la loro disubbidienza venne punita senza pietà. La pena da scontare sarebbe stata la seguente: patire la stessa malattia che il karma aveva in serbo per Kalava Munivar e cioè la lebbra. Disperati per la terribile notizia, i Navagraha chiesero subito perdono a Brahma e lo implorarono di indicargli quale modalità espiatoria (*parihara*) avrebbe loro permesso di evitare una

³⁰ Opera letteraria cui viene affidato il compito di raccontare la storia dell’edificazione di un dato tempio

simile sofferenza. Brahma allora disse: “Andate a Thirumangalakudi, nella foresta di Vellerukkakadu. Una volta giunti sul posto, rendete omaggio a Pranathaneswarar, la manifestazione locale del Dio Shiva. Solo lui può aiutarvi”. I Navagraha si attennero alle prescrizioni di Brahma. Si recarono a Thirumangalakudi e dopo aver reso omaggio a Pranathaneswarar, installarono nella foresta un idolo di Vinayakar³¹. Poi si raccolsero in preghiera. Come loro promesso, Brahma, ritirò la maledizione e i Navagraha, grazie soprattutto all’intercessione di Pranathaneswarar/Shiva, ottennero la piena guarigione. Qualche tempo dopo, Kala Munivar, ricordandosi della benevolenza mostrata nei suoi confronti dai Navagraha, decise, come segno di gratitudine, di recarsi anch’egli a Thirumangalakudi, nello stesso luogo dove i Navagraha si erano raccolti in preghiera. L’asceta fece loro erigere un tempio: il Suriyanarkoyil. Da quel giorno –così almeno vuole la leggenda- con la benedizione di Shiva in persona, e il pieno consenso di Brahma, tutti coloro i quali si trovarono a dover gestire delicati momenti di transizione, causati da influssi karmici negativi, cominciarono a recarsi al tempio di Suriyanarkoil, per chiedere la grazia ai Navagraha; nel medesimo luogo dove, un tempo, furono gli stessi Navagraha a ricevere una simile grazia da Shiva. Fu così che, stando a quanto si legge nello sthala purana del tempio, nacque il Suriyanarkoyil.

Quanto credito storiografico dare a queste informazioni non spetta certo a questa ricerca stabilirlo. Tuttavia il fatto che io abbia deciso di fare questa digressione sul mito di fondazione del tempio ha delle precise ragioni. In fondo, se ci pensiamo, il grande flusso di devoti che percorre ogni giorno lo spazio templare del Suriyanarkoyil attesta una tipologia di comportamento devozionale per nulla dissimile da quello tenuto da Kalava Munivar: anche loro, come il saggio, si recano qui in pellegrinaggio, nella speranza di ottenere degli “sconti karmici” dai Navagraha. C’è anche da dire che il mito di fondazione appena citato contiene degli elementi narrativi finalizzati al raggiungimento di due scopi fondamentali: (1) ribadire l’unicità del Suriyanarkoyil, tanto all’interno del panorama templare tamil in generale, quanto in relazione agli altri templi del territorio tradizionalmente associati ai Navagraha (2) legittimare l’agire dei Navagraha –e quindi anche di chi decide di rivolgersi direttamente a loro per una grazia- riconducendo tale comportamento alla mitica concessione fatta loro da Brahma. A tal proposito non deve sorprendere più di tanto il fatto che una sintesi della storia di Kalava Munivar appena raccontata trovi spazio –tradotta anche in lingua inglese- sia sullo sthala purana del tempio che sul sito web ufficiale³². Le vicende leggendarie a cui ho fatto prima riferimento mi sono state raccontate più volte anche dal personale del tempio a testimonianza di come esse siano un orizzonte interpretativo costante per chi presta servizio nel Suriyanarkoyil.

Un’ultima considerazione. La storia di Kalava Munivar ci permette anche di comprendere più in profondità il motivo per cui, nel nome ufficiale del tempio -*Shivasuryapperumana Thirukkoyil*-, il prefisso Shiva preceda il nome del graha Surya. Questa scelta serve a ricordare ai pellegrini che il campo d’azione dei Navagraha rimane sempre e comunque sotto la giurisdizione di Shiva. In questo ci si sforza di far apparire il “culto” dei Navagraha come qualcosa che rientra a pieno titolo nei confini dell’ortodossia shivaita.

2.2. Lo spazio templare e la disposizione dei simulacri

Rispetto alla maggioranza dei templi presenti in Tamilnadu, il Suriyanarkoil presenta diverse peculiarità, sia di ordine architettonico sia in merito alla natura del pantheon divino venerato al suo interno³³. Ma c’è ne una anche di tipo burocratico-amministrativo: il tempio non è gestito da

³¹ Vināyakar non è altro che il dio elefantino Gaṇeṣa, venerato anche con l’appellativo di Vighṇeśvara, il Signore degli ostacoli. Per un approfondimento monografico su questa divinità fondamentale del pantheon shivaita contemporaneo cfr. Courtright 1985

³² www.suriyanarkoyil.org

³³ Per una visione d’insieme sulle peculiarità architettoniche e simboliche dei templi del Tamilnadu cfr. Das 1964. Chi volesse raffrontare le specificità locali degli edifici sacri tamil con gli stilemi architettonici dei templi di altre regioni

funzionari nominati dal governo nazionale ma si trova sotto la giurisdizione dell'*ātinam*³⁴ di *Thiruvavaduthurai*, la cui attuale guida spirituale è *Sir Valar Sir Shivapprakasa Desika Paramacharya Swamigal*.³⁵

Per organizzare le procedure di descrizione dello spazio templare ho deciso di attenermi alla seguente modalità narrativa: immagineremo di essere un visitatore che si reca al tempio per la prima volta e ne scopre, gradualmente, gli elementi caratterizzanti, sia per quanto concerne la sfera prettamente architettonico-iconografica sia per quanto riguarda gli specifici oggetti rituali³⁶. Per rendere più efficace la seguente descrizione invito il lettore a consultare, passo passo, la mappa del tempio presente in appendice e le foto inserite a fine capitolo.

Il *Suriyanar Koyil*, visto dall'esterno, si presenta come un tempio shivaita dalle medie dimensioni. Esso non possiede minimamente quella grandiosità imponente che caratterizza altri complessi templari, come il tempio di Minakshi a Madurai, quello di Shivanataraja a Chidambaram oppure ancora quello di Bṛhadisvara a Thanjavur³⁷. Tuttavia, il Suriyanarkoyil non può nemmeno essere considerato affine alla miriade di piccoli templi di campagna che puntellano i villaggi circostanti. La strada che lo collega al villaggio è costellata di bancarelle e negozi di fiori. L'entrata (*gopuram*³⁸, *Im.9*) è rivolta verso ovest. Una volta giunti all'ingresso del *gopuram* troviamo –sulla sinistra- la *Surya pushkarani*: la cisterna del tempio. Stando alle informazioni fornitemi dallo staff templare, i pellegrini, prima di varcare la soglia del *gopuram*, sarebbero tenuti a dirigersi all'interno del *Surya pushkarani* e ad immergersi completamente nelle sue acque. In alternativa all'abluzione completa, i devoti potrebbero anche limitarsi ad immergere le mani nella vasca e poi a inumidirsi il capo, lasciandovi cadere sopra qualche goccia. Tale azione servirebbe a purificare il corpo dalle sue impurità così da consentire ai devoti di entrare nella dimora del Dio senza "inquinarla". Una simile consuetudine, tuttavia, non è mai stata attestata nel corso della mia indagine sul campo.

Una volta superato il *gopuram*, ci si trova nel cortile esterno (*prakara*) dell'edificio. Il cortile è all'aperto. La prima struttura che ci troviamo di fronte è il *vimana* (*Im.11*), ossia, il tempio vero e proprio. Esso è formato da quattro sale contigue. Nell'ultima di esse -quel *garbagṛha* di cui parlavo nell'introduzione- viene custodita, in una sorta di "antro mistico", la *mula murti* del tempio: il simulacro di Sūrya. La divinità solare è affiancata dalle sue spose: Uṣa e Pratyūṣa. In accordo con l'iconografia classica induista, secondo cui il sole percorrerebbe il suo viaggio quotidiano nella volta celeste grazie all'ausilio di un carro, trainato da sette cavalli, la forma complessiva dell'

dell'India può avvalersi dei lavori di Kramrisch 1947, Michell 1977 e Rao 1979 . Da segnalare anche il lavoro di Ramanayya 1930 poiché ricostruisce le fasi storiche che hanno portato alla nascita degli edifici templari nell'India del Sud.

³⁴ Termine della lingua tamil con cui si fa riferimento ad un monastero shivaita e alla comunità spirituale ivi residente

³⁵ Con l'arrivo dei coloni occidentali e il conseguente tramonto del sistema antico di giurisdizione regale, la questione dell'amministrazione templare su base governativa è stato un argomento molto scottante negli scenari politici dell'India in generale e del Tamilnadu in particolare. Specialmente la casta sacerdotale non ha mai nascosto la sua antipatia per la scelta di introdurre negli edifici sacri un gruppo di funzionari "esterni", a cui veniva di fatto affidato il controllo delle attività religiose ed economiche allestite al loro interno. Per uno sguardo introduttivo su alcune delle principali problematiche inerenti il rapporto religione-politica nel sistema tempio cfr. Baker 1975; Presler 1987; Fuller 2003

³⁶ La mia descrizione non potrà ovviamente rendere giustizia alla vastità di implicazioni simboliche possedute da ciascuno degli elementi architettonici e rituali presenti nel tempio. Per approfondire, da un punto di vista antropologico, l'uso dell'architettura negli spazi templari induisti cfr. Pieper 1980. Per uno studio generale sul simbolismo induista che può essere d'aiuto per entrare in contatto con l'intricato sistema concettuale che avvolge, come una rete, gli oggetti di pertinenza templare cfr. Bosh 1960. Ancora più attinente al nostro specifico contesto d'analisi è il lavoro di Curtis 1963, poiché tratta l'universo architettonico e simbolico relativo agli edifici templari edificati in accordo con le direttive della scuola di pensiero shivaita chiamata Śaiva Siddhānta, la stessa scuola a cui dicono di appartenere gli officianti del Suriyanarkoyil

³⁷ Per avere un'idea un po' più concreta della complessità iconografica che avvolge i complessi statuari di un tempio induista segnalo lo studio di Nagaswamy 1984 sul tempio di Bṛhadīśvara

³⁸ Esiste uno studio molto interessante, a cura di Harle 1963, incentrato sui *gopura* del sud dell'India, in particolare su quelli del tempio di Chidambaram

edificio templare ha le sembianze proprio di un carro. Il *vimana* è circondato da un ampio cortile – il già citato *prakara*- che ne costeggia il perimetro.

Prima di entrare all'interno dell'edificio templare, ci sono tre oggetti che si impongono agli occhi dei visitatori: il *dvajastambha*³⁹ (Im.12), il *bali pitham* (Im.13) e *Sapta* (Im.14). Il primo termine indica la staffa su cui viene issata la bandiera del tempio, nel corso di particolari ricorrenze festive; il secondo si riferisce ad un altare in pietra (*pitha*) sul quale vengono quotidianamente disposte - dagli officianti- delle offerte alimentari a base di riso cotto, chiamate *bali*⁴⁰; il terzo termine fa riferimento al veicolo (*vahana*) di Surya: il cavallo *Sapta*. Dei tre elementi appena descritti, è proprio quest'ultimo che si impone alla nostra attenzione, in quanto costituisce il primo contrassegno evidente della specificità culturale del tempio in questione. Infatti, mentre nei templi shivaiti ordinari siamo soliti rilevare la presenza del toro *Nandi* -il *vahana* ufficiale di *Shiva*- nel *Suriyanar koyil*, invece, troviamo un altro emblema zoomorfo: il cavallo. Alzando gli occhi in direzione del frontone templare, ecco comparire un' altro elemento architettonico raffigurante una creatura riconducibile al regno animale: il leone. La sua presenza risulta perfettamente in linea con la simbologia astrologica, secondo la quale, al *graha* Surya spetterebbe il controllo della costellazione del Leone.

Alla sinistra degli oggetti appena descritti -e cioè rivolgendo lo sguardo verso nord-ovest- troviamo localizzati: l'ufficio amministrativo del tempio (*devasthanam*) e la biglietteria (Im.15). E' qui che i pellegrini fanno la fila per acquistare il tagliando relativo al tipo di rito che hanno intenzione di richiedere per propiziare i *Navagraha*. Poco più in là del *devasthanam*, sempre alla sinistra di *Sapta*, nella parte nord del *prakaram*, spicca la presenza del *Surya Tirta*: il pozzo del tempio.

Ritornando al punto di riferimento iniziale del nostro tour –il *gopura*- e volgendo lo sguardo verso destra -in direzione sud-ovest- troviamo localizzato il primo *sannadhi* –una sorta di cappella in pietra- al cui interno ha dimora la *mūrti* di *Kol Vinai Theerta Vinayakar* (Im.16). Con questa espressione ci si riferisce alla manifestazione locale del Dio *Gaṇeṣa*, qui venerato come “*Vinayakar* che rimuove i problemi causati dai pianeti (*kol*⁴¹)”. L'altare di *Vinayakar* è avvolto, da entrambi i lati, da una serie bancarelle adibite alla vendita del merchandising templare. C'è chi vende dolci; chi collane e altri oggetti destinati alla decorazione della persona. C'è anche una piccola libreria, che raccoglie testi devozionali di varia natura e i pamphlet propagandistici del tempio, tra cui lo *sthalapurana* a cui abbiamo prima riferimento.

A questo punto, prestando fede al protocollo rituale del tempio, la cui descrizione dettagliata avverrà però nel prossimo paragrafo, ci dirigiamo all'interno del *vimana*. Da questo momento in avanti inizia un percorso di graduale avvicinamento al *garbagriha*, dove, lo ricordo, è custodita la *mūrti* di *Surya*. Per accedervi, però, bisogna superare quattro sale (*mandapa*): il *Narthana mandapam* (chiamato anche *utsava mandapam*), il *Sabanayakar mandapam*, lo *Stapana mandapam* e il *Maha Mandapam*, che qui viene denominato -per le ragioni che vedremo fra poco- *Guru Mandapam*. La prima sala -una specie di veranda, aperta sul *prakara*- costituisce un'area intermedia di passaggio, fra lo spazio aperto del cortile esterno e il chiuso delle stanze templari vere e proprie. Il *Narthana mandapam* si segnala alla nostra attenzione principalmente per la presenza di due elementi cardine delle attività rituali: il *kuṇḍam* (Im.17) e il *vedikai* (Im.18). Con la prima espressione si indica un bracere (*kundam*) all'interno del quale viene effettuata una particolare modalità di propiziazione dei *Navagraha*, chiamata *homa*, incentrata sull'uso del fuoco (cfr. Cap.

³⁹ Per una analisi dettagliata sulla struttura e sulle pratiche cerimoniali incentrate sul *dhvajastambha* nell'universo rituale shivaita cfr. Janaki 1988

⁴⁰ La parola *bali* indica, in senso allargato, un'offerta sacrificale destinata al compiacimento di una data entità sacrale. Segnalo a tale proposito il saggio di Fuller 1987, incentrato sul rito del *bali* all'interno dei templi del sud dell'India

⁴¹ Termine della lingua *tamil* con cui si fa riferimento non solo ai pianeti, in quanto oggetti astronomici, ma anche alle affezioni che colpiscono gli esseri umani

3.2). Il *vedikai*, posto affianco al kundam, ma sul lato ovest del Narthana mandapam, è invece un altare ligneo, su cui gli officianti sono soliti allestire il rito della *Navagraha puja* (cfr. Cap. 3.2.6).

Superato il Narthana mandapam, si entra nel *Sabanayakar mandapam*. Qui troviamo, sulla sinistra, le *utsava murti* (immagini festive) di Surya e degli altri graha. Questi simulacri sono delle repliche in bronzo delle statue in pietra principali –quelle, cioè, installate nei sannadhi in modo permanente- il cui impiego è osservabile nel corso delle cerimonie che caratterizzano la dimensione extra-ordinaria della festa. Alla nostra destra, troviamo appesi, all'interno delle loro custodie, gli strumenti dell'ensemble templare (*Periya melam*): il *tavil* e il *nagaswaran*. E' questa la loro posizione permanente quando non vengono utilizzati dai suonatori. Sempre sul lato destro del Sabanayakar mandapam troviamo –all'esterno- la grande campana templare (*kāla mani*, *Im.19*), i cui rintocchi segnalano gli snodi cruciali della prassi rituale del tempio.

Giunti nello *Stapana mandapam*, ecco apparire, alla nostra sinistra, il lingam di *Kasi Viswanathan* –una manifestazione del Dio Shiva in forma aniconica- accompagnato dalla sua sposa, *Visalakshi*. Alla nostra destra troviamo invece un oggetto molto particolare: una macchina percussiva automatica chiamata *panchavadyam* (*Im.20*). Il suo impiego è osservabile –in via del tutto eccezionale- durante la Surya puja, ogni qual volta gli strumentisti del Periya melam non hanno modo di presenziare alla cerimonia.

Superata questa sala si arriva finalmente al *Maha/Guru Mandapam*. Qui è installato l'unico *graha* che ha il privilegio di sostare vicino all'idolo di Surya: si tratta di *Guru* (*Im.29*), il maestro degli dei, corrispondente -nella simbologia astronomica sottesa al gruppo dei Navagraha- al pianeta Giove. Guru si presenta avvolto nella sua veste gialla⁴², con lo sguardo rivolto al *garbagriha*. La murti di *Surya* –così come quella di Guru e degli altri graha- si presenta in posizione eretta. Ai due lati troviamo le sue due spose: *Usha* e *Prathyusha*.

Sul lato destro del *Maha Mandapam* c'è una porta. Attraversandola, ci si trova di nuovo nello spazio aperto del prakara templare, sul lato sud. La imbocchiamo. Qui troviamo disposti, in sequenza, ciascuno in un sannadhi indipendente, distanziato solo qualche metro l'uno dall'altro, i simulacri raffiguranti gli altri 7 *graha*. L'ordine con cui essi si presentano alla nostra vista, immaginando di percorrere il prakaram in senso antiorario, è il seguente: *Shani* (*Saturno*, *Im.21*), *Budha* (*Mercurio*, *Im.22*), *Cevvai* (*Marte*, *Im.23*), *Chandra* (*Luna*, *Im.24*), *Ketu* (*Nodo lunare Nord*, *Im.25*), *Shukra* (*Venere*, *Im.26*) e *Ragu* (*Nodo lunare Sud*, *Im.27*). Contrariamente a quanto visto in precedenza –mi riferisco al caso emblematico del *navagraha pitha* del tempio di Thanjavur (cfr. Cap. 1.2)- qui i graha sono disposti in accordo con l'*agama pratishta*; inoltre, essi hanno tutti lo sguardo rivolto verso la murti di Surya. Quasi a volerne ribadire la disposizione benefica nei confronti di chi viene al tempio per omaggiarli, i Navagraha sono raffigurati senza armi (*astra*), intenti ad effettuare il gesto dell'*anjali* o dell'*abhaya mudra*⁴³. Questa peculiarità iconografica è importante e deve essere tenuta a mente dal lettore poichè avrà dei risvolti precisi sul piano della rimodulazione testuale di certi enunciati mantrici vocalizzati dai sacerdoti.

L'ultima *murti* che si incontra nel prakara è quella raffigurante *Chandikeswara* (*Chandeshvara*, *Im.28*). Questa divinità –una presenza fissa nei templi shivaiti- non appartiene al gruppo dei Navagraha. Chandikeswara non è altro che Shiva stesso nella veste, per così dire, di segretario di se stesso. Come spiegaromi dai sacerdoti del tempio, Chandikeswara ha infatti il compito di raccogliere le richieste dei devoti, ratificarle e trasmetterle a Shiva. Ecco perché, prima di lasciare il tempio, i

⁴² Come emerge dalle foto a fine capitolo, ciascun graha ha delle proprie preferenze in ambito di colori: Sūrya e Aṅgaraka amano il rosso, Candra e Śukra il bianco, Guru il giallo, Budha il verde, Śani il nero, Ragu il blu, Ketu un collage di colori diversi. I devoti che decidono di offrire un vastra ad un determinato graha sono tenuti a rispettare le sue preferenze. Ciò dimostra come i simulacri siano considerati vivi e come, alla stregua degli esseri umani, abbiano dei gusti precisi, delle vere e proprie preferenze. Sull'importanza del colore nel ritualismo dell'India del Sud cfr. Beck 1969

⁴³ I mūdra non contrassegnano solo le posture dei simulacri ma scandiscono l'operato rituale e vocale del personale di casta bramanaica. Per una rassegna dei mūdra principali e una discussione sul loro significato cfr. Auboyer 1950-51; Michael 1985

devoti sono tenuti a fermarsi qualche secondo davanti il suo sannadhi, in modo da richiamarne l'attenzione, non solo con le preghiere, ma anche fisicamente, battendo fragorosamente le mani.

Terminata la nostra carrellata sui simulacri divini, ritorniamo di nuovo alla descrizione delle aree templare rimanenti. Nel lato sud del prakaram, proprio dietro le murti di *Shani* e *Budha*, si possono ammirare degli esemplari dell'albero sacro (*sthala vriksham*⁴⁴, Im.30) del Suriyanar Koyil: il *Vellerukku*. Dalle sue fronde si vedono pendere delle vesti (*vastram*) gialle e rosse, appese dai devoti come segno di una grazia ricevuta o come monito alle divinità planetarie di tenere a mente le loro richieste.

Nella zona est del prakaram, dietro le murti di *Angaraka*, *Chandra* e *Ketu*, troviamo: il *madaippalli*, l'*alankara medai* (Im.31) e la *yagasalai* (Im.32). Il primo termine si riferisce alla cucina del tempio. E' qui che il *paricaraka* (cfr. Cap. 2.4.2) –il cuoco del tempio- cucina ogni giorno i pasti (*naivedya*) destinati alle divinità residenti nel tempio⁴⁵. L' *alankara medai* è invece una piattaforma sulla quale viene servito il pasto gratuito (*annadanam*) di mezzo giorno. Sono in genere gli asceti-mendicanti, talvolta affiancati da un gruppo di bambini provenienti dalle famiglie più povere del villaggio, i maggiori fruitori di questo servizio. La struttura con cui concludiamo la nostra ricognizione dello spazio templare è la *yagasalai*. La *Yagasalai* è una piattaforma, alta circa due metri, sulla cui superficie vengono allestiti, in ambito festivo, un *vedikai* e un *kundam* provvisori (cfr. Cap. 4.4.5).

Un'ultima considerazione prima di passare in rassegna la tipologia di azioni rituali che animano lo spazio sacro del tempio è a questo punto necessaria. Come abbiamo visto, gli spazi sacri del Suriyanarkoyil non contengono soltanto simulacri o strutture architettoniche direttamente connesse con il divino e la sua propiziazione. Alla destra del *gopuram*, disposte ai due lati del sannadhi di Vinayakar, troviamo infatti una serie di bancarelle destinate alla vendita del merchandising templare. Questa presenza testimonia inequivocabilmente come, all'interno dell'immaginario induista, la categoria del sacro e del profano non siano affatto delle realtà inconciliabili. Il tempio ne è il luogo d'intersezione per antonomasia. Gli spazi del Suriyanarkoyil sono luoghi in cui la gente non si limita soltanto a propiziare una particolare manifestazione del divino: i devoti trascorrono parte del loro tempo chiacchierando con amici e parenti, spesso a voce alta; contemplanò il "merchandising" templare, pranzano sul pavimento del *prakara*, mentre i bambini si rincorrono, tra le grida e gli schiamazzi; c'è addirittura chi trova persino il modo di schiacciare un pisolino, all'ombra della tettoia che copre l'*alankara medai*. Questo brulicare di attività -non necessariamente funzionali dal punto di vista strettamente rituale- contribuiscono, però, a generare quello che, da qui in avanti, chiamerò "brusio devozionale", una sorta di rumore di fondo, che costituisce, di fatto, un bordone, più o meno costante, su cui si andranno a stagliare, come vedremo fra poco, gli oggetti sonori generati dagli agenti rituali.

2.3. Protocollo templare e percorsi devozionali

Ultimata la ricognizione dello spazio templare, vorrei concentrarmi adesso sulle modalità di percorramento dello stesso, rifacendomi al protocollo devozionale stabilito dalla direzione del tempio. Cominciamo precisando subito che –in via del tutto teorica- i pellegrini che decidono di venire al Suriyaner koyil, sarebbero tenuti a passare prima da Thirumangalakudi, così da rendere omaggio, proprio come avevano fatto gli stessi Navagraha, alla murti di Pranatheswarar, installata nel tempio locale. Questa consuetudine non viene però rispettata dalla maggior parte dei visitatori.

Le stazioni devozionali che adesso andrò ad enumerare -in via del tutto schematica- costituiscono una peculiarità del Suriyanarkoyil e non si riscontrano nei templi *śivaiti* ordinari; chi vi si adegua scrupolosamente ha la possibilità di ottenere il massimo merito spirituale e aumentare, quindi, la possibilità concreta che i Navagraha esaudiscano le sue richieste. Vale quindi il seguente principio

⁴⁴ Per un approfondimento sulle sacrali valenze degli elementi arborei installati nello spazio templare cfr. Swamy 1977

⁴⁵ In merito alle logiche sottese all'offerta di generi alimentari ai simulacri templari cfr. Eichinger 1977

generale: maggiore è l'attenzione prestata alla normativa templare maggiore sarà l'efficacia attribuita alle dinamiche propiziatricie messe in atto nel tempio. Per facilitare una visione d'insieme delle stazioni devozionali a cui facevo sopra riferimento analizziamo il seguente prospetto:

Iter di propiziazione completo dei simulacri presenti nel Suriyanarkoyil

1. Kol Vinai Theerta Vinayakar
2. Kasi Vishvanathan e Visalakshi
3. Guru
4. Surya
5. Shaniscara
6. Budha
7. Cevvai
8. Chandra
9. Ketu
10. Shukra
11. Ragu
12. Chandikeshvara
13. Kol Vinai Theerta Vinayakar
14. Pradakshinam
15. Namaskaram

La sequenza di adorazione sopra rappresentata costituisce la cornice generale in cui prende vita l'iter propiziatario più completo che un devoto possa offrire alle divinità planetarie: la Navagraha arcana. Ci occuperemo dei suoi dettagli cerimoniali e sonori più avanti. Per adesso focalizziamoci esclusivamente sul percorso devozionale e non sulle modalità rituali con cui i visitatori decidono di costellarlo. Come si evince dalla tabella la murti di Vinayakar è l'unica ad essere propiziata due volte: quando si entra nel tempio e quando si decide di uscire. Dopodichè il protocollo templare prevede che il devoto renda omaggio al linga di Kasi Vishvanata. Questa divinità viene però nella maggior parte dei casi quasi sempre ignorata. Le dinamiche propiziatricie effettive cominciano, pertanto, dall'omaggio al primo graha –Guru- per concludersi con Chandikeswara. Questa consuetudine avvalorata ulteriormente quanto dicevo nei paragrafi precedenti, a proposito della tendenza, riscontrata tra i devoti che vengono a visitare i templi dei Navagraha, di ignorare quei simulacri direttamente connessi con il dio Shiva.

Al termine di questo percorso, effettuato in senso antiorario, secondo un'iter spaziale esterno-interno-esterno, viene richiesto ai pellegrini di effettuare la circumambulazione (pradakshinam) del vimana. Il numero minimo di circumambulazioni raccomandate dai sacerdoti è tre. Queste devono essere effettuate percorrendo questa volta il prakara in senso orario. Come comunicatomi dai sacerdoti del tempio, il numero ottimale di circumambulazioni sarebbe in linea teorica nove: una per ogni graha. Una volta terminato il pradakshinam, i devoti devono recarsi nei pressi del dvajastambam ed effettuare una prostrazione completa chiamata namaskaram.

Quanto appena descritto costituisce, lo ripeto, una sorta di modello paradigmatico. Le modalità effettive di propiziazione sono però a discrezione del singolo pellegrino. Le prescrizioni templari si concentrano infatti con assoluto rigore solo sull'ordine con cui le murti devono essere omaggiate. Per quanto concerne, invece, la tipologia delle offerte rituali da destinare ai Navagraha, il tempio si limita a dare delle linee guida. La scelta finale spetta sempre al singolo devoto, al grado del suo fervore devozionale, oltre che alle sue disponibilità economiche effettive.

2.4. La prassi rituale: una visione d'insieme

Il Suriyanar koyil è aperto tutti giorni dell'anno, persino in concomitanza delle temutissime eclissi solari, quando, gli altri templi del Tamilnadu, sono soliti invece sospendere le attività rituali. Il tempio apre i battenti alle 7.00 del mattino. Dalle 13.00 alle 16.00 le attività rituali si arrestano, per permettere al personale templare di riposarsi e ai sacerdoti di far ritorno alle loro case per il pranzo.

La riapertura è prevista per le 16.30. La chiusura avviene invece alle 21.00. Questo orario vale per tutti i giorni della settimana, salvo il ricorrere di particolari eventi festivi, le cui cerimonie si possono protrarre fino a notte fonda. Fa eccezione anche la giornata di Domenica. Secondo la filosofia della natura sottesa al pensiero astrologico induista, l'influenza energetica di Surya sul nostro corpo astrale si manifesta con maggiore intensità proprio in questo giorno della settimana, che infatti è a lui interamente dedicato. Questa credenza, assai viva nell'immaginario popolare, comporta un vistoso aumento del numero di pellegrini che decidono di venire in visita al tempio per rendere omaggio al disco solare. L'esigenza di gestire al meglio questo imponente flusso di visitatori comporta necessariamente una modifica degli orari del tempio. L'apertura viene anticipata infatti di un'ora (6.00 del mattino) mentre la chiusura viene posticipata, sempre di un'ora (22.00).

Come avviene in tutti i templi induisti –non solo quelli localizzati in Tamilnadu- il centro nevralgico della vita quotidiana del *Suriyanar Koyil* è il rito della *puja*⁴⁶ allestito in onore della sua mula murti: il graha *Sūrya*. Per una definizione preliminare del rito in questione lascio la parola a D. L. Eck:

The general term for rites of worship and honor is *puja*. The simple lay rites of making offering of flowers and water, and receiving both *darshan*, the sight of the deity, and *prasad*, the sanctified food offerings, may be called *puja*. More specifically, however, *puja* consists of elaborate forms of worship performed in the home by the householder and in the temple by special priests called *pujaris* who are designated for that purpose. These rites involve the presentation of a number of articles of worship, called *upacaras*, honor offerings, to the deity. The number of *upacara* presented may vary, but sixteen is considered a proper number for a complete *puja*" (Eck 1981:47)

Parafrasando le parole di Eck e adattandole al nostro contesto di analisi, possiamo quindi affermare che la *Surya puja* consiste nella presentazione di una sequenza ordinata di offerte (*upacāra*) finalizzate a nutrire la divinità in questione e renderle omaggio. Trattandosi di una *pūjā* templare le procedure rituali sono gestite interamente dal personale sacerdotale di casta bramantica.

Un altro termine chiave della prassi rituale templare è quello di *abiṣeka*. Mantenendo per il momento il graha Surya come nostro punto di riferimento, possiamo descrivere il rito dell'*abisheka* nel modo seguente: un tipo particolare di *upacāra* che consiste nel sottoporre il simulacro di una divinità ad una sequenza di abluzioni rituali, effettuate utilizzando diverse sostanze, non tutte di natura liquida. L'*abisheka* costituisce pertanto una fase della *Surya puja*. Questo non significa però che ogni *Surya puja* celebrata nel tempio nell'arco di una giornata implichi necessariamente l'effettuazione dell'*abishekam*. Questa precisazione è da tenere bene a mente per comprendere la

Kālaśanti	pūja+abiṣeka	8.30	tabella che segue. Essa
Sūrya abiṣeka	pūja+abiṣeka	10.30	illustra il numero e la
Uccikāla	pūja	12.30	diversa tipologia di
Chiusura tempio	-	13.00-16.30	servizi devozionali
Cāyarakṣa	pūja+abiṣeka	17.30	previsti in onore del
Ardhayāma	pūja	20.30	simulacro di Surya nel
			corso delle 24 ore.
			Sulla base di quanto
			riporta la tabella
			apprendiamo che il rito
			della Surya puja viene

⁴⁶ Come sottolineato nell'introduzione, non esistono molti studi incentrati sulla descrizione del rito della *pūjā* in ambito templare. A seguire segnalo quelli di mia conoscenza. Per quanto riguarda le cerimonie di ambito culturale vaishnava cfr. Burgess 1883, in cui l'autore analizza le pratiche cerimoniali del tempio di Rameśvaram. Informazioni sparse ma comunque assai utili sulle pratiche rituali nei templi del Tamilnadu e sul ruolo del suono al loro interno si trovano in Rajagopal 2009. In merito al rito della *pūjā* rimando alla già citate opere di Tachikawa-Hino-Deodhar 2001 e Tripati 2004. Di fondamentale importanza, in quanto gettano le basi per comprendere la logica del rito della *pūjā* e i suoi presupposti filosofici, religiosi e magico-esoterici, sono gli studi di Clothey 1983 e Diehl 1956

allestito cinque volte al giorno; e che l'upacara dell'abishekam, invece, viene tributata alla murti soltanto in tre occasioni. Tenere a mente questa differenziazione nell'articolazione interna della Surya puja risulterà di fondamentale importanza, per via delle differenze significative che essa determina per quanto riguarda la densità sonora della fonosfera del rito in questione. Ma come ho detto in apertura di questo paragrafo, torneremo con maggiore dettaglio sulle questioni di natura sonora solo quando sarà il momento.

Fino ad ora mi sono concentrato esclusivamente sulla murti di Surya e sui riti a lei tributati con scadenza quotidiana. Ma come vengono propiziati gli altri graha installati nel tempio? Sono anche loro soggetti alle stesse attenzioni devozionali che sono previste per la mula murti? La risposta è no. Per i restanti membri del gruppo dei Navagraha, così come per i simulacri delle altre divinità presenti nel tempio, il protocollo rituale del Suriyanarkoyil prevede soltanto l'esecuzione di una puja estremamente condensata. Questa dura infatti solo una manciata di secondi e consiste nell'offerta di una sola upacara: la naivedia. Questo omaggio viene loro tributato soltanto due volte al giorno: al termine della Kalshanti e dell'Ardhajamam puja. Nella prima, il sacerdote in questione da loro il risveglio, portando loro la "colazione"; nella seconda, invece, da loro la "buonanotte",

Rito	Costo (in rupie)
Graha arcaṇa (singolo graha)	12
Navagraha arcaṇa (Vinayakar incluso)	130
Sahasranāma arcaṇa (singolo graha)	100
Sūrya abhiṣeka	350
Graha abhiṣeka	275
Navagraha abhiṣeka	2.250
Sūrya homa	1.700
Navagraha homa	4.500

chiudendo i cancelli dei loro sannadhi.

Quanto appena detto sintetizza le procedure rituali obbligatorie che, con scadenza quotidiana, il Suriyanarkoyil, nella persona dei suoi sacerdoti, è tenuto ad allestire in onore dei simulacri che ospita al suo interno. Questi riti sono "obbligatorie" nel senso che, qualora non venissero più eseguiti, le energie divine che dimorano nei simulacri

lascerebbero il tempio, infastidite. Inoltre l'obbligatorietà della Surya puja è dovuta anche al seguente postulato cosmoteandrico: il benessere dell'uomo dipende dall'ambiente circostante, al cui funzionamento gli uomini sono tenuti a partecipare mediante l'attività rituale. Eseguire la Surya puja significa pertanto co-operare, quotidianamente, tanto al benessere del microcosmo umano quanto a quello del macrocosmo naturale. La surya puja, quindi, deve essere allestita sempre, a prescindere dalla presenza fisica di devoti nel tempio. Tuttavia la sfera rituale del Suriyanarkoyil non coincide con quella della Surya puja. Un grande spazio occupano infatti i riti "privati". Mi riferisco a quelle cerimonie effettuate dai sacerdoti su richiesta specifica di un singolo devoto per il proprio benessere e per quello dei suoi cari. Trattandosi di cerimonie private, questi riti propiziatori possono essere eseguiti solo dopo che il devoto di turno ha pagato all'ufficio del tempio l'importo previsto per la loro esecuzione. La seguente tabella ci aiuterà ad avere una visione completa della diversa tipologia delle procedure rituali a "pagamento" che il singolo visitatore può richiedere ai sacerdoti del tempio.

Prima di commentare brevemente i dati presentati nella tabella è opportuno dare alcune informazioni d'avvio sui seguenti due termini: arcaṇa e homa. Vediamo la descrizione fornitaci da C.J. Fuller in merito all'archana effettuata nel tempio di *Minakshi* a Madurai:

The simplest and by far the commonest type of private worship is the ordinary *archana*, the *astottara shata* or 108-name worship, abbreviated in tamil as *astottiram*, in which the priest offers a coconut, some plantains, and various

other items before an image and recites a list of the deity's 108 names. He concludes the ritual by waving a camphor flame, and then lets the devotee pass his or her hands through the flame, before returning the foodstuffs with some *vibhuti* (white ash sacred to Siva) or *kunkuma* (red power sacred to the goddess (Fuller 2003:35)

Dalle parole dell'indologo tedesco si intuisce quindi che l'*arçana* non è altro che una forma abbreviata di *puja*.

Per quanto concerne il rito della *homa* non ho rintracciato studi specifici relativi alle sue modalità d'esecuzione in Tamilnadu⁴⁷. Pertanto ne tratteggerò le linee fondanti avvalendomi di quanto appreso direttamente dai sacerdoti del tempio. L'*homa* è un rituale che si compie per mezzo del fuoco. La sua esecuzione è attestata già in epoca vedica. Nel corso di una *homa* il celebrante invoca una specifica entità divina all'interno della fiamma, offrendole doni alimentari di vario genere, i quali, per combustione, evaporano nell'atmosfera, così da raggiungere la dimora dell'ente divino per il quale il rito è stato allestito.

Sulla base di questo scenario di fondo ritorniamo ai dati contenuti nella tabella. Per quanto concerne il rito dell'*arçana* i devoti hanno a disposizione una serie di alternative. Cominciamo dalla prima: propiziare un singolo *graha* (*graha arçana*) o tutti e nove (*navagraha arçana*). Una volta effettuata questa scelta preliminare ne sopraggiunge un'altra, vale a dire, se tributare ai *graha* prescelti un *astottara arçana* –quella cui faceva riferimento Fuller – o una *sahasranama arçana*. Dal punto di vista rituale le due procedure sono identiche. La differenza sta nella quantità di titoli litanici che il celebrante intonerà al cospetto di ciascun *graha*: 108 nel caso dell'*astottara arçana*; 1008 nel caso della *sahasranama arçana*.

Ciascun devoto -in base alle sue disponibilità economiche e alla gravità della sua situazione astrologica- può decidere liberamente la quantità di *graha* da propiziare. Stando ai dati raccolti sul campo, la tendenza generale è la seguente: limitarsi alla propiziazione di tre divinità: *Kol Vinai Theerta Vinayakar, Surya e Guru*. La maggior parte dei visitatori opta per questa soluzione devozionale. A questa fa subito seguito la richiesta di una *Navagraha arçana* completa. Questa cerimonia non comprende solo l'omaggio a tutti e nove i *graha* ma include anche *Kol Theerta Vinayakar* e *Chandikeswara*. La *sahasranama arçana* viene richiesta invece molto raramente. Come vedremo nel capitolo espressamente dedicato alla fenomenologia sonora prodotta dentro la cornice rituale dell'*arçana*, la recitazione litanica che avviene nel corso del rito suddetto dà luogo ad una serie di comportamenti e stilemi melodici che meritano di essere considerati con la massima attenzione.

Per quanto riguarda la propiziazione dei *Navagraha* per mezzo del rito della *homa*, le modalità sono sostanzialmente due: la *graha homam* -finalizzata a propiziare un solo pianeta- e la *navagraha homam* -con cui il richiedente pacifica le influenze di tutti e nove i corpi celesti, simultaneamente. La *graha homam* che viene celebrata con maggiore frequenza è naturalmente la *Surya homam*. Questa viene allestita ogni domenica. Sono così tante le richieste di *Surya homa* che pervengono all'ufficio del tempio che in alcuni casi i devoti sono obbligati a mettersi in lista anche parecchi mesi prima. In occasione di particolari contesti cerimoniali osservabili durante il transito (*peyarcchi*) dei pianeti Giove e Saturno, il tempio allestisce delle *graha homam* specifiche per questi singoli *graha*. Discuteremo ampiamente della *Guru homam* nel capitolo dedicato alle celebrazioni del *Guru Peyarcchi* (cfr. Cap. 4.1.1 e 4.1.5). In merito alla *Navagraha homam* completa, il tempio riceve, come minimo, tre richieste a settimana. Non ci sono giorni specifici per allestirne l'esecuzione, a differenza della *Surya homam*, che viene invece celebrata principalmente la domenica. Dal punto di vista della durata e della sua articolazione interna la *Navagraha homam* è il rito più complesso che ho riscontrato nel Suriyanar Koyil. Essa ci darà l'opportunità di confrontarci con una fonosfera cerimoniale esclusivamente incentrata sulla vocalità bramana e sui suoi stilemi ritmico-melodici.

⁴⁷ Sul rito della *homa* non esiste una vasta letteratura. Mi limito pertanto a rimandare il lettore alle fonti da me rintracciate. Sul rito della *homa* nell'Asia dell'est cfr. Strickmann 1983. Per quanto riguarda l'India cfr. Tachikawa 1985. Altrettanto interessante è lo studio comparativo sul rito della *homa* in India e a Bali effettuato da Hooykaas 1983

Per quanto riguarda invece le cerimonie di abluzione rituale, ritroviamo lo stesso ambito di scelta osservato nel rito dell'arcana e della homam: graha abishekam vs navagraha abishekam. Quella richiesta con maggiore frequenza è la *Surya abishekam*. Essa può essere condotta in qualunque momento della giornata. L'abishekam degli altri singoli graha è decisamente meno frequente. Particolarmente degna di nota risulterà pertanto la Guru abishekam, celebrata nel tempio nell'ambito del Guru peyarechi. Una *navagraha abishekam* completa si può osservare quasi esclusivamente nell'ambito della Navagraha homam poiché ne costituisce l'atto cerimoniale conclusivo (cfr. Cap. 3.2.11).

A questo punto credo siano necessarie un paio di precisazioni. Innanzitutto vorrei sgombrare il campo da un equivoco, relativo alla dialettica tra riti obbligatori e riti privati. Prendiamo il caso della Surya abishekam. Questa viene allestita tre volte al giorno. I costi relativi all'acquisto dei materiali alimentari sono generalmente coperti dall'Adinam che supervisiona il tempio. Tuttavia nulla vieta ad un privato "facoltoso" di sponsorizzare occasionalmente una Surya abishekam. In questo modo, un singolo individuo, finanziando un rito d'interesse collettivo, acquisisce non solo prestigio sociale ma soprattutto merito spirituale agli occhi di Shiva e dei Navagraha. L'altra precisazione è la seguente: qualora nessun visitatore decidesse di richiedere un'arcana o una homam per i Navagraha, queste forme di propiziazione non verrebbero mai eseguite dagli officianti del tempio e ciò comporterebbe la sparizione di quei fenomeni sonori che ne contraddistinguono le fonosfere. Senza i devoti, il tempio si trasformerebbe improvvisamente in uno spazio sonoro inerte, dal momento che sono proprio le cerimonie da loro commissionate ad innescare i processi di costruzione della fonosfera.

Il vasto campionario rituale a cui si è solo sommariamente accennato in questo paragrafo, verrà descritto dettagliatamente nei prossimi capitoli, dove mi focalizzerò sulla descrizione delle specifiche fonosfere di volta in volta generate da chi prenderà parte al rito. Prima di fare ciò è però necessario passare alla presentazione degli agenti rituali che animano lo spazio templare e che ne mettono in moto l'intricata macchina cerimoniale.

2.5. Gli agenti rituali: un profilo introduttivo

Fino adesso abbiamo parlato di natura dello spazio templare, protocolli devozionali e abbiamo fornito una rapida carrellata sulla tipologia delle principali azioni rituali che vengono allestite nel tempio. In questa sezione della tesi mi voglio concentrare su quelli che chiameremo, da qui in avanti, gli *agenti rituali* del tempio. Lo spazio sacro del Suriyanarkoyil -così per come è stato descritto fino ad ora- si presenta infatti per quello che non è: un luogo silenzioso. Con l'espressione agenti rituali -un termine sicuramente vago ma utilissimo nella sua funzione di ampio contenitore concettuale- intendo riferirmi non solo ai sacerdoti di casta bramanica, cui è affidata l'interazione quotidiana con le mūrti, ma a tutti coloro i quali intervengono, in un modo o nell'altro, all'interno delle dinamiche cerimoniali del tempio. Non importa quanto marginale sia il loro ruolo all'interno del rito o minimo il loro contributo alla costruzione della fonosfera dello stesso.

La presentazione avverrà in quest'ordine: prenderemo in considerazione per primi gli agenti rituali di casta bramanica. Questi verranno divisi in quattro categorie: *kurukkaḷ*, *paricāraka*, *śāstri* e *brahmacārin*. Passeremo poi a considerare quegli agenti rituali a cui vengono attribuite mansioni di ordine specificamente musicale: il *periya melam* (l'ensemble strumentale del tempio) e l'*oṭuvār* (il cantore degli inni devozionali in lingua tamil). In ultimo, prenderemo in considerazione alcune figure chiave del personale del tempio, in special modo quelle che rivestono un ruolo attivo dal punto di vista della produzione sonora.

2.5.1. Officianti e personale di casta bramanica

2.5.1.1 Kurukkaḷ e paricāraka

Con il termine *kurukkaḷ* si identificano tutti quegli officianti di casta⁴⁸ bramanica che prestano servizio all'interno di un tempio shivaita. Nel corso della mia indagine sul campo ho avuto modo tuttavia di riscontrare altri appellativi con cui i devoti si riferivano ai sacerdoti. Tra quelli più frequenti utilizzati c'erano *ayyar* e *svāmi*. Conversando con gli officianti è però emerso che loro preferivano essere chiamati *śivācārya*, un termine onorifico usato per sottolineare la profonda conoscenza cerimoniale posseduta da un dato sacerdote. Per evitare di confondere il lettore, da qui in avanti, quando vorrò riferirmi ai sacerdoti che prestano servizio quotidiano nel Suriyanarkoyil, utilizzerò soltanto il termine *kurukkaḷ*.

L'attuale responsabile della sfera rituale del *Suriyanarkoyil* è *Tyagaraja kurukkaḷ* (Im.33). Il termine tecnico con cui si definisce un officiante templare in possesso di una simile carica direttiva è *stāla Śivācārya*. Tyagaraja ricopre questa mansione da circa sessant'anni. Tutte le decisioni inerenti le principali funzioni religiose e il loro allestimento sono quindi affidate a lui. Tuttavia, visto la sua non più giovane età, Tyagaraja si fa spesso coadiuvare nel monitoraggio della sfera rituale del tempio da suo genero: *Sri Dharan* (Im.34). Ex impiegato di un ufficio comunale, Sri Dharan presta servizio nel tempio da circa sedici anni, dal giorno in cui ha preso in moglie la figlia di Tyagaraja. Entrambi vivono, con le rispettive famiglie, in una casa distante pochi metri dal tempio. Le funzioni religiose più importanti –come la *Sūrya pūjā*- o maggiormente remunerative – come la *navagraha homa*- così come le fasi rituali che accompagnano i momenti apicali di particolari ricorrenze festive –come il *Guru Peyarcchi* e l'*Utsavam*- sono una loro esclusiva. Il loro ruolo -anche in senso prettamente simbolico- è così fondante per la vita cerimoniale del *Suriyanarkoyil*, che uno dei due deve essere sempre presente nel tempio.

Tyagaraja e Sri Dharan non sono gli unici *kurukkaḷ* che lavorano nel tempio. Il *Suriyanarkoyil* si avvale infatti dell'operato occasionale di altri sacerdoti. Essi vengono chiamati a prestare servizio nel tempio da Tyagaraja, in base alle necessità del caso. In genere, dal lunedì al venerdì, quando il tempio non è molto affollato, il numero complessivo di *kurukkaḷ* che operano – contemporaneamente- nel *Suriyanarkoyil* non supera le 3/4 unità. Nel fine settimana, o in particolari ricorrenze festive, gli officianti possono arrivare anche a toccare la decina di unità⁴⁹. Il compito di questi sacerdoti aggiuntivi è sostanzialmente quello di occuparsi della celebrazione della *navagraha arcaṇa*.

Dal punto di vista della retribuzione l'unico a percepire uno stipendio mensile- erogato dall'*āṭinam* di *Tiruvavadhaturai*- è Tyagaraja. Gli altri *kurukkaḷ* -Sri Dharan compreso- basano i loro introiti sulle offerte libere (*dakṣina*⁵⁰) che i devoti lasciano loro al termine dell'*arcaṇa*. I sacerdoti percepiscono inoltre una percentuale dell'incasso quotidiano del tempio in proporzione al

⁴⁸ Proporre in questa sede una rassegna completa del sistema castale attualmente vigente in Tamilnadu è impossibile. Per chi fosse interessato ad un quadro generale delle principali caste categorizzate dall'Induismo tradizionale e alle eventuali relazioni di queste con la sfera rituale cfr. Das 1977b. Sempre per un inquadramento generale del fenomeno castale nel sub-continente indiano segnalo Dumont 1966. In merito alle caste di appartenenza dei sacerdoti che prestano servizio nei templi del Tamilnadu e alle implicazioni cerimoniali della purezza del lignaggio bramanico cfr. Subramaniam 1974; Fuller 1979. Sull'intima connessione tra il sacerdozio e la casta bramanica cfr. anche Heesterman 1971. Al fine di comprendere le specificità della casta bramanica di fede shivaita potrebbe essere interessante confrontarla con quanto riporta Rangachari 1930 nel suo studio sui bramani vaishnava

⁴⁹ Il numero di officianti di casta bramanica che prestano servizio in un tempio shivaita varia al variare delle dimensioni del tempio in questione. Ogni tempio affida loro mansioni particolari, più o meno diversificate, a seconda delle usanze locali. Per quanto riguarda l'organizzazione del personale sacerdotale del tempio di *Cidambaram* cfr. Loud 1990; Boulanger 1992; Younger 1995. In merito agli officianti del tempio di *Minakṣi* a *Madurai* cfr. Fuller 1984, 2003.

⁵⁰ Per una trattazione specifica delle offerte tributate in India alla casta sacerdotale cfr. Heesterman 1959

numero di arcaṇa celebrate. Tuttavia, dal momento che Sri Dharan fa spesso le veci di Tyagaraja -o a lui si alterna in determinate fasi di uno stesso rito- non è infrequente assistere alla scena in cui i due officianti si dividono gli introiti di una cerimonia appena conclusa.

Per quanto riguarda i kurukkaḷ aggiuntivi a cui ho fatto cenno poco sopra, soltanto quattro saranno oggetto di studio: Ganesh, Kumar, Sundar e Ramesh. Nello scegliere tale campione rappresentativo mi sono basato sul principio della frequenza. D'altronde, maggiore è il tempo che un sacerdote trascorre nello spazio templare, maggiore sarà la sua presenza sonora all'interno della fonosfera complessiva del tempio.

Il primo officiante su cui mi soffermo è *Ganesh (Im.35)*. Egli è il più giovane dei kurukkaḷ che ho avuto modo di vedere in azione nel tempio. Cognato di Sri Dharan, Ganesh risiede nella vicina città di Aduthurai, dove lavora nell'ambito del settore informatico. Egli è l'unico tra gli officianti che prestano servizio stabile nel tempio ad aver frequentato una scuola di formazione per sacerdoti (*Agama padasalai*). L'aver conseguito un diploma che ne certifica le competenze cerimoniali e recitative fa sì che Ganesh sia tenuto in alta considerazione dagli officianti più anziani, nonostante la sua giovane età. Le conoscenze rituali, ma soprattutto mantriche, di Ganesh non si fondano pertanto in maniera esclusiva su un sistema di apprendimento informale, svoltosi in ambito familiare: il suo bagaglio culturale agamico è il frutto di un percorso di studi specifico, della durata di sei anni, effettuato all'interno della Agama padasalai di Kumbakonam⁵¹. Fra gli officianti che operano nel tempio stabilmente, lo ribadisco, Ganesh è l'unico ad essere in possesso di una tale certificazione di competenza. Né Tyagaraja, né tanto meno Sri Dharan, possono vantare un simile prestigioso riconoscimento dal momento che, entrambi, hanno appreso il "mestiere" di celebrante direttamente sul campo, guidati dagli insegnamenti loro forniti in ambito familiare.

Un altro sacerdote che ho avuto modo di ascoltare/osservare con molta attenzione è stato *Kumar (Im.36)*. Fratello di Sri Dharan, Kumar viene però impiegato da Tyagaraja soltanto per gestire l'alto numero di richieste di arcaṇa avanzate ogni giorno dai visitatori. A differenza di Ganesh, le cui competenze rituali gli consentono di svolgere dei ruoli da co-protagonista anche in concomitanza degli eventi festivi più prestigiosi, Kumar non partecipa mai a tali allestimenti cerimoniali. La sua vocalità, così come quella degli ultimi due kurukkaḷ che ho inserito nel mio campione -Ramesh (Im.38) e Sundar (Im.37)- non viene quindi mai chiamata direttamente in causa nel processo di costruzione della fonosfera dei riti che scandiscono il tempo extra-ordinario della festa⁵². Costoro, pur nella marginalità rituale che li contraddistingue, saranno comunque oggetto di studio, per via delle peculiari modalità di recitazione dei testi rituali che ho riscontrato nel corso delle loro celebrazioni del rito dell'arcaṇa.

Con il termine *paricāraka* ci si riferisce invece a quei coadiutori templari -sempre di casta bramantica- cui viene delegata, tra le altre, la funzione di preparare il cibo quotidiano da offrire alle divinità. Nel Suriyanar Koyil operano due paricāraka: Kittu mama e suo fratello, Raja (Im.41). A parte la funzione di prebendario, la vita quotidiana di un paricāraka comprende altre attività: accompagnare, al mattino e alla sera, l'officiante di turno nel percorso di omaggio alle murti dei Navagraha presenti nel prakaram; allestire i generi alimentari e le stoviglie necessarie all'esecuzione di una navagraha homam; spostare la murti dell'*Astradevar*⁵³ da una zona all'altra dell'edificio templare in occasione del tempo extra-ordinario della festa. In particolari occasioni, gli è concesso anche di avviare le procedure preliminari di abluzione rituale di una murti. Inoltre, egli è il responsabile dell'accensione delle diverse tipologie di *dīpa* (candelabri portatili di varie

⁵¹ Sulla questione dell'istruzione sacerdotale in Tamilnadu e sul ruolo affidato alle agama padasalai nell'ambito del progetto culturale di preservare l'ortodossia del ritualismo shivaite cfr. Fuller 1997, 1999, 2001

⁵² Per una trattazione più approfondita delle logiche di assegnazione e spartizione delle mansioni rituali di pertinenza bramantica nei templi del Tamilnadu cfr. Good 1989a; Fuller 2003

⁵³ Il termine indica una divinità (devar) il cui tratto identitario più significativo è quello di essere la personificazione del tridente (astra) del dio Śiva-Sūrya (Diehl, op.cit. 70). Secondo gli officianti del Suriyanarkoyil l'Astradevar ha il compito di proteggere il simulacro festivo di Sūrya ogni qualvolta esce fuori dal vimana

dimensioni) con cui gli officianti effettuano il rito del *dīpārādhana* (presentazione del dipam ad una murti). Dal punto di vista della produzione sonora, il paricāraka è un agente rituale tendenzialmente silente e non svolge alcun ruolo nella produzione degli enunciati rituali formalizzati. Occasionalmente, gli viene concessa la possibilità di suonare –per ragioni di natura contestuale- la piccola campana portatile (*maṇi*) la quale, di norma, è uno strumento adoperato soltanto dai kurukkaḷ.

2.5.1.2 Śāstri e brahmacārin

Nell’ambito della recitazione rituale prodotta all’interno delle pratiche cerimoniali shivaite si osservano due grandi categorie di interazione suono-gesto: nella prima, che vedremo esemplificata alla perfezione dal rito dell’arcaṇa, l’officiante di turno intona una determinata sequenza di enunciati rituali e contemporaneamente agisce sulla murti del graha che sta propiziando, spaccando noci di cocco, lanciando fiori e roteando lumini di canfora; nella seconda, invece, le due azioni vengono scisse. Un sacerdote si occupa delle componenti materiche del rito, mentre un altro, lo coadiuva, dedicandosi esclusivamente alla recitazione dei testi. Un *śāstri* (Im.40) è esattamente questo: un recitante di casta bramana dalla comprovata affidabilità nel campo dell’intonazione dei testi vedici, cui viene affidata la costruzione della componente sonora di un dato rito. Generalmente i *śāstri* impiegati nel tempio di Suriyanar koyil sono giovani bramani che non esercitano la professione di kurukkaḷ né in questo tempio, né in altri templi della zona. Costoro, pur operando nell’ambito del ritualismo templare, sono bramani che hanno deciso di optare per un altro tipo di percorso formativo: dedicarsi allo studio esclusivo della recitazione yajur-vedica presso una Veda padasalai⁵⁴, per poi guadagnarsi da vivere con le loro prestazioni vocali. Tyagaraja ricorre alla collaborazione dei śāstri solo nell’ambito di ricorrenze festive particolarmente lunghe e articolate. Nel corso di questo lavoro troveremo in azione i śāstri all’interno del capitolo dedicato alla cerimonia d’apertura dell’Utsavam.

Con la denominazione *brahmacārin* (Im.39) ci si riferisce invece a quella categoria di giovani bramani i quali, pur non avendo ancora concluso gli studi agamici, vengono ugualmente chiamati in causa da Tyagaraja per accompagnare determinate pratiche rituali, specialmente quelle che si verificano in ambito festivo. I brahmacārin, al pari dei śāstri, si dedicano soltanto alla costruzione della fonosfera. Non possono operare ritualmente sulle mūrtili presenti nel tempio, ad esempio eseguendo l’abishekam, oppure conducendo la Surya puja; non possono nemmeno coadiuvare Tyagaraja e Sridharan nel gestire i riti privati dell’arcaṇa. La ragione di questa interdizione non è ascrivibile soltanto a motivazioni legate alla loro presunta inesperienza. Anzi, come avremo modo di dimostrare meglio in corso d’opera, i brahmacharin –come d’altronde i śāstri- posseggono una maggiore consapevolezza della dimensione mantrica dei riti templari di quella posseduta dagli stessi Tyagaraja e Sridharan. Il problema, quindi, non risiede tanto nelle competenze rituali dei brahmacharin ma pertiene piuttosto l’ordine della loro “purezza” individuale. Secondo le consuetudini agamiche, infatti, solo dopo aver preso moglie ed essersi, così, iniziati alla dimensione femminile (śakti⁵⁵) della coscienza è possibile condurre azioni cerimoniali sui simulacri custoditi in un tempio. L’assenza di una sposa comporta infatti che determinate mansioni quotidiane, tradizionalmente associate alle donne in quanto ritenute a rischio di contaminazione, come la cucina o la pulizia dell’abitazione, possano essere svolte dagli stessi brahmacārin, il che basta a renderli

⁵⁴ E’ importante a questo punto fare una distinzione tra Veda paṭasalai e Vedāgama paṭasalai. Nella prima ci si concentra esclusivamente sullo studio dei mantra yajur-vedici e del sanscrito; nella seconda, invece, gli studenti vengono istruiti soprattutto nella recitazione dei mantra agamici utilizzati nell’ambito delle funzioni liturgiche di pertinenza templare. Solo i bramani diplomati in una agama paṭasalai intraprendono la carriera sacerdotale; chi si forma in una Veda paṭasalai può intraprendere, se lo desidera, invece la professione di śāstri

⁵⁵ Sull’importanza del concetto di śakti nel tantrismo cfr. Das 1934

ancora “impuri” per avere un contatto diretto con le murti di un tempio. Un’altra ragione che sta alla base dell’interdizione imposta ai giovani studenti agamici in merito al contatto con le murti installate nel tempio è che costoro non hanno ancora effettuato il rito iniziatico (dikṣa⁵⁶) che i qualifica ufficialmente come sacerdoti.

I brahmacārin che vedremo in azione nel capitolo dedicato al Guru peyarcci provengono dalla Agama paṭasalai di Mayladuthurai⁵⁷. Esiste infatti un accordo ufficiale tra il tempio e la scuola, in conseguenza del quale i giovani aspiranti sacerdoti vengono periodicamente inviati al tempio per svolgere una sorta di vero e proprio tirocinio. In questo modo si vuole, da un lato, dare loro la possibilità di testare le loro capacità mnemoniche e recitative, applicando i mantra appresi a scuola nel vivo di una cerimonia; dall’altro, i ragazzi hanno l’opportunità di vedere in azione dei “veri” *kurukkaḷ*, apprendendone così i saperi e le tecniche del gesto.

Sia che si tratti di śāstri o di brahmacārin, il compito principale di questi agenti rituali è quello di rinforzare la densità della fonosfera di una data cerimonia, accompagnando le azioni di chi conduce il rito mediante la recitazione –rigorosamente a memoria- di mantra agamici⁵⁸ e antichi inni vedici. Occasionalmente, costoro possono essere chiamati a collaborare anche alle procedure di allestimento dello spazio rituale.

2.5.2. Oṭuvār: il cantore dell’innodia shivaita

In accordo con una tendenza riscontrabile in quei templi shivaiti del Tamilnadu gestiti da un āṭinam, anche il Suriyanarkoyil annovera tra i suoi agenti rituali un oṭuvār⁵⁹. Il suo nome completo è Shiva Mohana Sundar (Im.44). Trentotto anni, da sette presta servizio presso il tempio di Sūrya. Appartenente alla casta degli oṭuvār per tradizione familiare, Mohan si è perfezionato nel canto del repertorio innodico shivaita presso la *Dharmapuram*⁶⁰ Oṭuvār Paṭasalai, dove ha conseguito il diploma di oṭuvār al termine di un corso della durata di cinque anni. Mohan è quindi un cantore professionista. Il compito di intonare gli inni in lingua tamil viene interamente affidato a lui. Mohan, come Tyagaraja, percepisce una paga mensile fornitagli dall’āṭinam di Tiruvavadaturai. Secondo il protocollo rituale del Suriyanarkoyil, il suo compito principale è quello di cantare nel corso della Surya puja -ma non solo- alcune stanze estratte dal repertorio innodico shivaita. Gli interventi vocali dell’oṭuvār, però, non contrassegnano soltanto i riti templari obbligatori. La sua performance si può osservare anche all’interno del rito della Navagraha homam, più precisamente nella sua fase conclusiva, la navagraha abishekam, a patto però che il committente di turno ne faccia apertamente richiesta. La presenza di Mohan al rito richiede infatti il pagamento di una somma aggiuntiva. Ritroveremo la vocalità dell’oṭuvār anche nell’ambito delle cerimonie festive.

Come vedremo più avanti, il suo ruolo nelle dinamiche devozionali del tempio non pertiene soltanto l’ordine del musicale ma sconfinava spesso in altre attività coadiutorie, le quali, inevitabilmente, influenzano la meccanica interna della sua performance.

⁵⁶ Segnalo a tale proposito l’interessante saggio di Fuller 1985 sulle pratiche di consacrazione e iniziazione dei sacerdoti nei templi del Tamilnadu

⁵⁷ A differenza di quanto avvenuto con i brahmacārin, con i quali ho avuto modo di conversare più volte, sia al tempio che nella loro scuola, non sono riuscito a ottenere informazioni precise sugli istituti di formazione bramantica da cui provengono i śāstri.

⁵⁸ Una rassegna completa del repertorio mantrico di pertinenza bramantica sarà fornita al lettore più avanti

⁵⁹ Per una visione allargata sulla figura dell’oṭuvār nei templi del Tamilnadu contemporanei potrebbe essere interessante consultare on-line gli articoli che seguono: sul cantore del tempio di Kapaliśvarar a Mylapore (Chennai) cfr. Krishnan 2007; in merito alle problematiche incontrate dalla casta degli oṭuvār per sopravvivere alle trasformazioni culturali e sociali del Tamilnadu odierno cfr. Kesava 2003

⁶⁰ La scuola si trova nella città di Mayladuthurai. Sethupathy (1995) ha preso in esame il percorso formativo degli studenti della scuola, fornendo un quadro completo del programma di studi e del repertorio innodico insegnato. Alcuni estratti audio raccolti sul campo dalla studiosa sono presenti sul sito dell’Istituto Francese di Pondicherry (www.ifp.org)

2.5.3. *Periya Melam*: l'ensemble strumentale

Per introdurre l'ensemble strumentale del Suriyanarkoyil vorrei partire da quanto riportato da Kassebaum a proposito della tipologia di strumenti che caratterizzano l'organico del *periya melam* nei templi del sud dell'India:

Hindu temples in south india were centers for all the arts including music and dance from the ninth to the nineteenth centuries. From the time of the Vijayanagar empire (fourteenth to seventeenth centuries) most south Indian temples have had a processional ensemble called *periya melam*. This major ensemble consists of a double-reed melody instrument (*nagasvaram*), a double-headed drum (*tavil*) played with thimbles and stick, a cymbal (*talam*) that serves as a time keeper, and either a double-reed drone instrument (*ottu*) with a single finger hole, or a bellowed reed-box drone (*shruti petti*) (Kassebaum X)

Il *periya melam* del Suriyanarkoyil, invece, si presenta in un assetto leggermente differente. Soltanto due dei quattro strumenti citati dallo studioso vengono usati con regolarità: il *nagasvaram* e il *tavil*. Il primo è suonato da Shanmugan (Im.42); il secondo da Balu (Im.43). Prima di fornire alcune informazioni biografiche su i due musicisti templari volevo descriverne brevemente gli strumenti adoperati, partendo prima dal significato del nome complessivo dell'ensemble. La parola *mēlam* è un termine della lingua tamil che, nella sua accezione più generale, viene comunemente utilizzato per indicare qualunque combinazione di strumenti musicali. Se fatta precedere dall'aggettivo *periya* -che significa grande- la parola rimanda invece ad un preciso ensemble strumentale, il *periya mēlam* appunto, la cui presenza è attestata nella stragrande maggioranza dei templi del Tamilnadu⁶¹ sia di orientamento shivaita che vaishnava.

Riprendendo quanto già delineato da Kassebaum, il *periya mēlam* -in formazione completa- è usualmente composto dai seguenti strumenti: uno o più *nāgasvaram*⁶² (oboe a sette fori, Im.1); uno o più *tavil*⁶³ (tamburo a barile, Im.2); un *tālam* (coppia di cembali, Im.3) e uno strumento adibito alla produzione di un bordone costante, chiamato *śruti peṭṭi*⁶⁴ (tradizionalmente un organo a mantice dall'intonazione regolabile oramai sostituito sempre più spesso con un congegno elettronico). Il *nāgasvaram* è senza dubbio lo strumento leader dell'ensemble. Chi lo suona pratica la tecnica del respiro circolare e ne regola il flusso melodico mediante la semioclusione dei fori e il variare del posizionamento delle labbra sull'imboccatura dello strumento. Il *tavil* è un tamburo a barile a doppia membrana. Il suonatore è solito percuoterne la membrana di destra con le dita della mano, sulle quali vengono usualmente disposti dei ditali, in modo tale da incrementarne la brillantezza timbrica e l'incisività del suono risultante; per quanto riguarda la membrana di sinistra questa viene invece messa in vibrazione per mezzo di una bacchetta. Il *tavil* può essere suonato in piedi -e in questo caso viene agganciato alle spalle del suonatore per mezzo di una corda- oppure seduti sul pavimento.

Soffermiamoci adesso a tracciare un breve profilo biografico dei due musicisti che prestano regolare servizio nel Suriyanarkoyil. Tanto Shanmugan quanto Balu, entrambi sulla cinquantina, sono accomunati dal fatto di appartenere alla medesima casta, quella degli *Isai Vellalar*:

⁶¹ La medesima tipologia di complesso strumentale si ritrova anche negli ambienti templari del Karnataka e dell'Andra Pradesh. Per un quadro complessivo sugli strumenti musicali dell'India cfr. Chaitanya 1978. Su quelli diffusi nelle regioni dell'India del Sud cfr. Day 1977.

⁶² Letteralmente: "note di serpente". Gli studi specifici su questo strumento templare e sulla sua prassi esecutiva non sono moltissimi. Informazioni utili di avvio si trovano in Sankaran 1975 e Terada 1992

⁶³ L'unico lavoro monografico sul *tavil* da me rintracciato è quello di Berberick (1974), in cui l'autore prende in esame le tecniche di costruzione e i contesti esecutivi dello strumento nel nord dello Srilanka.

⁶⁴ Nel lessico musicologico indiano la parola "śruti" possiede significati molteplici. In questo caso essa denota una "nota musicale" che funge da riferimento costante per la regolamentazione del profilo intonativo degli strumenti melodici; "peṭṭi" denota invece una "scatola" e rimanda alla tipica forma dello strumento.

musicians belonging to the upper-middle-caste *Icai Vēllāār*-s dominate in the most important and ubiquitous type of temple music in South India, that of *periya mēlam* [...] This caste has historically been concentrated in the Tanjavur district, an important seat not only of Karnatak concert music but also *periya mēlam* music. *Icai Vēllāār*-s musicians in this district also perform for weddings and other auspicious occasions of Brahmins and high-ranking non-Brahmin castes” (Wolf-Sherinian 1989: 910)

L’addestramento musicale dei suonatori appena menzionati è avvenuta però secondo due percorsi formativi differenti: Balu ha appreso il mestiere di percussionista dal padre; Shanmugan, invece, ha frequentato un’accademia musicale. Ascoltando le loro esecuzioni risulterà abbastanza evidente la disparità di preparazione tecnica che esiste tra i due musicisti. Ma questo dato non deve sorprenderci più di tanto dal momento che non è il loro effettivo livello di preparazione musicale ad avergli consentito di trovare un impiego stabile nel tempio, bensì un preciso diritto familiare. Sebbene gli scenari concertistici legati al circuito della musica classica carnatica stiano dando sempre più spazio ad alcuni organici templari, alcuni dei quali arrivano anche ad incidere cd-s⁶⁵, il livello tecnico del *periya melam* del Suriyanar Koyil non è tale da poter consentire ai due musicisti di ambire ad un simile palcoscenico.

Per quanto concerne l’impiego del *periya mēlam* in contesto templare, le occasioni rituali in cui la sua presenza sonora si registra con maggiore frequenza sono le seguenti: il servizio devozionale quotidiano (*pūjā*) offerto alla divinità principale del tempio –*Sūrya*- e le periodiche processioni del suo simulacro sostitutivo (*utsava mūrti*) che hanno luogo, in concomitanza con precise ricorrenze calendariali, per le strade che costeggiano il tempio. In merito al coinvolgimento dell’ensemble in ambito processionario e alle valenze benaugurali attribuite alle sue sonorità Catlin scrive:

processions that circumabulate the temple must begin with the mangala vadyam -auspicious musical instruments- including the *nagasvaram* and *tavil*. The resounding timbre of this ensemble sanctifies the entire space it penetrates. The same ensemble performs for rituals within the precincts of the temple (Catlin 1989:210)

Il *periya mēlam* attivo nei templi del Tamilnadu può essere ammirato in azione anche in altri contesti cerimoniali, non necessariamente legati alle pratiche rituali del proprio tempio di appartenenza. Sempre la Catlin scrive:

For larger rituals or celebrations with invited guests, such as weddings or sixtieth-birthday observances, families may rent a hall (*mandapam*), either a permanent structure sometimes connected to a hotel, or a temporary one constructed of cane poles lashed together and covered with woven palm-leafs mats. They hire the auspicious *nagasvaram-tavil* ensemble to play for such events, often announcing the occasion and purifying the space by playing in procession around the hall (ivi: 212)

A conferma di quanto riporta la studiosa segnalo come mi sia capitato spesso di assistere alla celebrazione della *Surya puja* in cui era presente il solo Balu, perché Shanmugan si era recato a suonare, assieme ad altri musicisti della zona, in un matrimonio o a feste di villaggi vicini.

A differenza di altri ensemble strumentali⁶⁶, ugualmente destinati alla produzione di traiettorie sonore cui viene attribuito il potere di intergare con la dimensione del sacro, ma costituiti da musicisti appartenenti a caste ritenute “inferiori” e peranti in ambiti culturali di villaggio extra-bramanici, il *periya mēlam* ha la libertà di strutturare le sue esecuzioni in stretta prossimità dei simulacri divini:

⁶⁵ Per un’idea più precisa dello stile esecutivo e delle tecniche adoperate dal *periya melam* in assetto concertistico consiglio al lettore l’ascolto del cd (2007) inciso dai suonatori del tempio di Cidambaram. Per tutte le altre informazioni relative alle pubblicazioni discografiche citate in questa tesi cfr. Discografia

⁶⁶ Per un quadro informativo generale sulle tradizioni musicali del Tamilnadu, anche in merito a quei contesti culturali di matrice non-bramanica, cfr. Arunachalam (1984); in relazione agli ensemble strumentali che popolano la dimensione rituale più marcatamente tribale risulta utile la voce *Tamil Nadu* presente nella Garland Encyclopedia of World Music curata da Wolf-Sherinian

The upper-caste periya mēlam generally performs in close proximity to the temple or next to a temple cart (tēr) taken out on procession, whereas the scheduled caste ensemble performs some distance away [...] Lower-caste musicians perform music at istances from the temple in inverse proportion to theri ranks because higher castes believe them to be polluting to their temples, to their gods, and to their persons (Catlin 1989:911)

Le ragioni di un simile privilegio sono sostanzialmente da ascrivere al fatto che alle sonorità dell'ensemble vengono unanimemente attribuite valenze benaugurali. Come ulteriore attestazione di quanto appena detto valga quanto dice la seguente leggenda, relativa al potere straordinario che nell'immaginario tamil medievale veniva attribuito al suono del nāgasvaram:

During the reign of emperor Rājārāja Coḷa I there was a severe drought in Tanjavur. The king performed many yajñas and pūjās in vain. His minister then suggested that the nāgasvaram players from Tiruvarur should be brought to Tanjavur to play in the palace beseeching the rain gods. The nāgasvaram players came to the palace the very next day from Tiruvarur and played for many hours. The king, who was listening to them in rapt attention, later got up angrily and walked away because there was no rain. But when his minister went out he found that it was raining heavily outside and the city was in spate and the people were rushing to the palace to take refuge. The minister taken by surprise, called the king and pointed out to the miracle caused by the divine instrument. The king bow down to the artistes in all humility and expressed, then and there, that the nāgasvaram had the divinity to invoke gods and hence must be played in all existing temples and also the ones that would be built later. The king also passed a resolution saying that the nāgasvaram artistes would be given a special place in the society (Rajagopal 2002: 137)

In merito alla dimensione prossemica della performance del periya melam del Suriyanarkoyil e alle valenze simboliche e benaugurali ad essa attribuite, parleremo ampiamente nei capitoli dedicati alle celebrazioni festive del Guru Peyarcchi e dell'Utsavam.

L'ultimo aspetto su cui vorrei spendere alcune considerazioni preliminari è quello del rapporto che intercorre tra la scelta del modo musicale (rāga⁶⁷) e della cornice metrica (tāla⁶⁸) e il segmento temporale in cui una data cerimonia si svolge. La scelta dei suonatori di aderire o meno a queste corrispondenze sarà, come vedremo, una costante delle riflessioni che avanza in merito alla performance rituale dell'ensemble, specialmente in occasione della cerimonia di propiziazione dei punti cardinali –la nava sandhi pūjā– documentata la notte dell'Utsavam. Per quanto concerne la logica inerente la selezione dei repertori di pertinenza templare –e quindi dei rāga su cui essi impiantano le loro melodie– i suonatori di nāgasvaram sono tenuti –quantomeno in linea teorica– ad adeguarsi ad un'antica consuetudine secondo la quale ciascun rāga può essere eseguito solo all'interno di particolari segmenti temporali. Sebbene il rispetto di queste norme possa risultare più o meno allentato, a seconda dei templi, degli esecutori e dei contesti cerimoniali di volta in volta considerati, esso costituisce tuttavia un nodo centrale dell'universo valoriale dei suonatori di nāgasvaram e come tale sarà oggetto di specifica attenzione nel corso di questa tesi.

Rimanendo nel campo delle prescrizioni modali/repertoriali relative ad un determinato contesto rituale, Rajagopal fa notare quanto segue:

Whenever the main (presiding) God or Goddess came out of the sancta sanctorum to go in a procession around the temple (be it inside or outside) the *mallāri* was played. This was an indicator to the devotees even far away from the temple that the God was outside and he or she could come for worship [...] The rāga to be played to the *mallāri* beat has to be only *Gambira nāṭṭai rāga* [...] This rāga depicts valour and bravery and is played at a fast tempo” (Rajagopa, 2002:121)

⁶⁷ Definire il termine raga è un'operazione decisamente complessa per via della sua elusiva polisemia. Nel gergo musicologico indiano la parola *rāga* rinvia infatti ad un'ampia gamma di concetti musicali: scala, modo, sistema tonale, motivi melodici, microtoni, ornamenti e pratiche improvvisative. In questo paragrafo – ma anche in tutto il resto dell'opera – la considereremo esclusivamente come sinonimo di modo musicale. Per una panoramica generale sui rāga dell'India del sud cfr. Kassebaum 2000. Una lista contenente i gradi costitutivi dei rāga utilizzati con maggiore frequenza dai suonatori che animano la fonosfera del Suriyanarkoyil sarà allegata in appendice

⁶⁸ Per una trattazione sintetica del sistema metrico dei tāla dell'India del Sud cfr. Nelson 2000. Alcune informazioni schematiche sui tāla adoperati dai suonatori che prendono parte ai riti del Suriyanarkoyil saranno inserite in appendice

Lo stesso fenomeno viene segnalato da Catlin:

Nagasvaram and tavil players maintain a repertoire of compositions without texts called mallari, which they play at the beginning of a procession in accelerating tempi, starting on different subdivisions of the beat (ivi:234)

L'esecuzione del mallari è stata da me documentata più volte nel Suriyanarkoyil e sempre in concomitanza con specifici segmenti rituali, connotati dallo spostamento nello spazio di simulacri o di oggetti in cui era stata in precedenza invocata una presenza divina. Nei paragrafi capitoli successivi avremo modo di confrontare due esecuzioni di mallari: una in versione ridotta, eseguita dal periyamelam templare "ordinario", formato dai soli Shanmugan e Balu, durante il rito della kumba pradakshina (cfr. guru peyarachi); l'altra, in forma questa volta completa, eseguita dal periyamelam templare "allargato", costituito da ben otto musicisti; in occasione della processione notturna dell'utsava murti di Surya (cfr. utsavam). Questo confronto sarà utile anche per riflettere intorno al problema dell'importanza della dimensione estetica nelle esecuzioni del periyamelam, con particolare riferimento alla sua pregnanza ai fini della buona riuscita di una data cerimonia.

2.5.4. Personale amministrativo e coadiutori templari

In questo paragrafo passeremo in rassegna quel complesso di personaggi che costellano gli scenari devozionali del Suriyanar Koyil, svolgendo una serie di mansioni eterogenee. Alcuni di essi li vedremo partecipare in prima persona alle funzioni rituali, a volte anche con mansioni di ordine specificamente sonoro. Da qui la necessità di delineare, seppur schematicamente, un loro profilo generale⁶⁹.

Il funzionario principale del tempio è Gurumurti⁷⁰ (Im.45). È a lui che l'Adinam di Tiruvavaduthurai affida il compito di monitorare le finanze del Suriyanarkoyil⁷¹. Perennemente confinato nel suo ufficio, Gurumurti non prende quasi mai parte alle funzioni rituali, preferendo concentrarsi quasi esclusivamente sul versante burocratico della vita del tempio.

Un'altra figura chiave del settore amministrativo templare è sicuramente Babu (Im.47). Le sue mansioni sono sostanzialmente due: (1) occuparsi della biglietteria templare, dove i visitatori si accalcano per acquistare il tagliando che dà loro il diritto di richiedere la celebrazione dell'arçana agli officianti (2) fungere da rappresentante del tempio, in qualità di committente (yajamāna), in tutte quelle procedure rituali dove non è prevista una committenza da parte di privati. Inoltre, sempre in qualità di rappresentante ufficiale del tempio, Babu prende parte a tutti gli iter processionari di maggiore rilievo.

A Muttu Kumar (Im.46) -un altro membro del personale amministrativo- viene affidata la mansione più "sonora" tra quelle riservate ai suoi colleghi: reclamizzare la raccolta fondi (*annadanam*) che il tempio ha istituito per aiutare le persone più bisognose della zona, garantendo loro un pasto quotidiano. Seduto in un banchetto, posto alla sinistra del gopuram, poco davanti la biglietteria di Babu, Muttu Kumar pubblicizza l'iniziativa con una tipica cantilena che ritroveremo come sottofondo in buona parte della documentazione video allegata alla tesi. Al pari di Babu, Muttu Kumar viene chiamato in causa anche per assolvere ruoli di rappresentanza in occasione di particolari cerimonie.

Decisamente più complessa è l'identità professionale di Kattiru Vel (Im.48) e di suo figlio Gurumani (Im.49). Tra i loro compiti spicca infatti quello di azionare la grande campana templare (*kāla maṇi*). Non ho mai visto nessun altro coadiutore templare sostituire i due in tale mansione. A Kattiru Vel e suo figlio vengono però affidate anche altre attività: proteggere dal sole i simulacri

⁶⁹ Per un saggio specificamente dedicato all'organizzazione sociale dei templi dell'area di Thanjavur cfr. Beteille 1965

⁷⁰ Buona parte delle informazioni generali sulle usanze del tempio riportate in questa sede sono il frutto delle conversazioni informali effettuate con Gurumurti, suo fratello e suo nipote

⁷¹ Sull'interrelazione costante tra religione ed economia in ambito templare cfr. Ramakrishnan 1946; Good 1987

divini portati in processione, coprendone il capo con un ombrello (*cātra*); e portare la fiaccola simboleggiante il dio del fuoco –*Agni*⁷²- quando l'utsava murti di Surya viene portata in processione nel villaggio.

Il grado zero di partecipazione –gestuale, sonora e percettiva- alle azioni rituali allestite nel tempio è rappresentato da tutte quelle donne e bambini a cui viene delegato il compito di mantenere puliti gli spazi templari. Costoro non solo non prendono parte ai riti ma sembrano disinteressarsene completamente. Non si soffermano –neanche per un istante- ad ammirare il focolo di Surya, decorato a festa, mentre passa nel prakara; non prestano ascolto alle esecuzioni del periya melam o ai canti dell'oṭuvār, né tantomeno alla recitazione dei kurukkaḷ. Per loro il tempio non è altro che un posto di lavoro. Questa categoria di coadiutori templari non ha nessun ruolo attivo all'interno dei processi di costruzione della fonosfera del tempio; solo ad ora di pranzo, quando i cancelli del tempio sono chiusi e i visitatori rimasti al suo interno sonnecchiano, in attesa della sua riapertura, è possibile udire la loro vocalità, il loro chiacchiericcio, che riempie, insieme al gracchiare dei corvi e delle cicale, gli spazi silenziosi del prakara.

2.5.5. Devoti e committenti

Per fare un quadro della tipologia di devoti che vengono in visita al tempio conviene suddividerli in due grandi categorie: nella prima inseriremo coloro i quali non attivano la performance rituale - vocale- degli officianti; nella seconda inseriremo quelli che invece decidono di farvi ricorso, richiedendo l'esecuzione di un'arṇa. Cominciamo ad esaminare quelli che rientrano nella prima categoria. A questa appartengono generalmente gli abitanti dei villaggi limitrofi, che si precipitano al tempio poco dopo la sua apertura. Il loro scopo principale è quello di incontrare -anche solo per qualche secondo- gli occhi del simulacro di Sūrya, o, come si dice in gergo templare, ricevere la sua *darśana*⁷³. Recarsi al tempio alle prime luci dell'alba, per prendere le ceneri sacre distribuite da Tyagaraja -o Sridharan- al termine della Ushakalashanti puja, è ritenuto da questa categoria di devoti un gesto devozionale altamente meritorio. Una volta presa la vibhuti, costoro escono rapidamente dal maha mandapam e fanno un rapido pradakshina del prakara, congiungendo le mani ogni qualvolta si avvicinano ai simulacri degli altri graha. Poi escono del tempio; chi per andare a lavorare nelle piantagioni, chi per proseguire nel suo specifico percorso espiatorio, che lo porterà a recarsi in altri templi della zona. Sempre nella prima categoria rientrano quei visitatori di chiara estrazione borghese, spesso provenienti dalla capitale o da altri stati dell'India. Costoro si limitano il più delle volte ad offrire un lumino di ghee (*ajya dīpa*) alle murti dei Navagraha che viene deposto alla base dei loro sannadhi. Questo atto d'omaggio silente è l'unica offerta che può essere tributata ai simulacri del tempio senza richiedere l'intercessione del personale sacerdotale.

Le due categorie di pellegrini appena descritte, sono costituite da individui che non ritengono opportuno chiamare in causa i kurukkaḷ del tempio; così facendo, però, non ne attivano la recitazione vocale e quindi non catalizzano il processo di costruzione della fonosfera templare.

Nella seconda categoria, invece, rientrano coloro i quali vengono al tempio spinti dalla necessità di propiziare i Navagraha mediante l'allestimento di particolari cerimonie. Pur non contribuendo attivamente –e in prima persona- alla costruzione della fonosfera templare, per lo meno dal punto di vista della sonorizzazione diretta di enunciati rituali specifici, tuttavia, essi ne costituiscono la più intima ragione d'essere. Se gli officianti recitano i mantra in onore dei Navagraha lo fanno infatti esclusivamente in funzione dei loro committenti. Sarebbe comunque superficiale affermare che i

⁷² Con questo termine gli officianti del tempio si riferiscono sia al fuoco vero e proprio che alla divinità vedica preposta al suo controllo. Per una visione più completa su questa e le altre divinità di origine vedica che vedremo propiziate dai sacerdoti del Suriyanarkoyil cfr. Macdonnel 1897

⁷³ Sull'interazione con il sacro e i suoi ricettacoli mediante la vista cfr. Eck 1981 per quanto concerne gli scenari devozionali ascrivibili all'Induismo contemporaneo. Per quanto concerne invece l'universo cerimoniale vedico dell'India antica cfr. Gonda 1969

devoti stanno “in totale silenzio”. Certo, non intonano enunciati rituali formalizzati, come i kurukkal, ma contribuiscono comunque alla costruzione della fonosfera dei riti loro commissionati. In quale maniera? Pronunciando i loro dati identitari e zodiacali ad alta voce, durante la fase preliminare dell’arçana o della navagraha homa; conversando con i familiari, o altri astanti, mentre l’officiante intona i mantra, discutendo magari di argomenti completamente estranei alle dinamiche interne del rito a cui stanno assistendo; oppure interrompendo letteralmente il flusso della recitazione dell’officiante di turno, per chiedere informazioni sulla simbologia di questo o quel graha. Se immaginiamo la compresenza di tutti questi fenomeni sonori indipendenti e li moltiplichiamo per i sannadhi di tutti i graha, ci rendiamo conto dell’imponente brusio devozionale di fondo che si sprigiona nel tempio. Questa sorta di bordone informale, dalle sfumature dinamiche e dall’intensità imprevedibili, caratterizza la fonosfera complessiva del tempio -in particolar modo del prakara- generando una sovrapposizione continua di enunciati informali -in lingua tamil- che si vanno a sovrapporre al formulario rituale ufficiale, in lingua sanscrita, intonato dai sacerdoti.



Im. 9 Gopura del Suriyanarkoyil



Im. 10 l'area di Tirumangalakkudi dove sorge il tempio di Suriyanarkoyil



Im. 11 Vimāna



Im. 12 Dhvajastambha



Im. 13 Bali pīṭha



Im. 14 Il Cavallo Saptā, il vahana di Sūrya



Im. 15 Biglietteria templare



Im. 16 Kol Tirta Vinayakar, la manifestazione locale del Dio Ganesh



Im. 17 Homa kuṇḍa



Im. 18 Vedikai



Im. 19 Kāla maṇi, la grande campana templare



Im. 20 Pañca vādyam



Im. 21 Śaniścara (Saturno)



Im. 22 Budha (Mercurio)



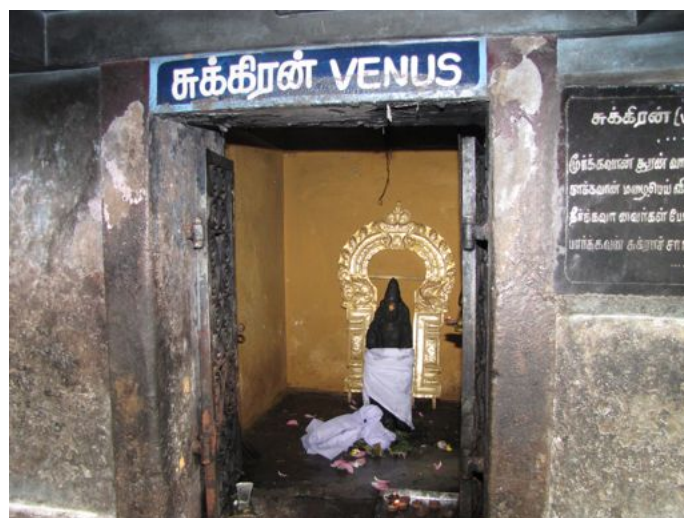
Im. 23 Cevvai (Marte)



Im. 24 Candra (Luna)



Im. 25 Ketu (Nodo lunare Nord)



Im. 26 Śukra (Venere)



Im. 27 Rahu (Il Nodo lunare Sud)



Im. 28 Candikesvara



Im. 29 Guru (Giove)



Im. 30 Sthala vṛkṣa: l'albero sacro del Suriyanarkoyil



Im. 31 Alaṅkāra medai



Im. 32 Yagasala



Im. 33 Tyagaraja kurukkal



Im. 34 Sridharan kurukkal



Im. 35 Ganesh kurukkal



Im. 36 Kumar kurukkal



Im. 37 Sundar kurukkal



Im. 38 Ramesh kurukkal



Im. 39 Brahmachārin della Mayladuthurai āgama pathasala



Im. 40 Śāstrī



Im. 41 I due paricārakar: Raja (sinistra) e Kittu mama



Im. 42 Shanmugan: il suonatore di nagasvaram



Im. 43 Balu: il suonatore di tavil



Im. 44 Mohan: l'oṭuvār



Im. 45 Gurumurti assieme a Tyagaraja



Im. 46 Muttu Kumar



Im. 47 Babu assieme a Sridharan



Im. 48 Kattiru Vel suona la kāla maṇi



Im. 49 Gurumani sostituisce il padre

3. I repertori templari di matrice vocale: un quadro generale

3.1. Il *Mantra* e gli enunciati rituali di pertinenza bramantica

Esistono numerosi studi sul mantra e sulle sue molteplici sfere d'impiego. Proporne una rassegna completa in questa sede sarebbe impossibile oltre che scarsamente utile ai fini della presente indagine, dal momento che essa richiede in primo luogo la trattazione di quegli specifici enunciati rituali di pertinenza templare.⁷⁴

Come sottolinea giustamente l'indologo Harvey P. Alper -uno dei massimi esperti per quanto concerne lo studio del mantra- l'impiego di questa particolare categoria di formule cerimoniali costituisce una delle componenti più caratteristiche, ma al tempo stesso più problematiche, dell'universo religioso induista (1989:1). Nell'economia di questo lavoro ho deciso di utilizzare il termine mantra in linea con la definizione proposta da Gonda (1963:251) e cioè come "*formulas of different origin used in post-vedic cults*". Il principale vantaggio di adottare un'accezione così generale sta nel fatto che essa mi permette di impiegare questo termine come un contenitore quasi universale, capace di ospitare al suo interno la grande varietà di enunciati rituali che saranno presentati in questo capitolo. Volendo ampliare la precedente definizione, forse un po' troppo succinta, potrebbe risultare utile considerare il mantra come segue: una combinazione di sillabe sacre, le quali, una volta sonorizzate nella maniera opportuna, nel luogo opportuno, nella cornice temporale opportuna, e soprattutto, dalla persona opportuna, producono una serie di vibrazioni, non necessariamente udibili dall'orecchio umano, alle quali viene tradizionalmente riconosciuta la capacità di agire tanto sul recitante, quanto sullo spazio circostante, e sugli elementi, animati ed inanimati, in esso compresi.

Pur condividendo in pieno il punto di vista di Alper (1989:4) quando dice "*the distinction between Vedic, Puranic and Tantric mantras must be considered one of those pious organizational fictions in which Indian culture, like most cultures, abounds*" ho tuttavia deciso di mantenere questo tipo di classificazione. Le ragioni di una tale scelta sono sostanzialmente due: (1) perché mi permette di organizzare il formulario mantrico in tra grandi macro-categorie distinte (mantra vedici, puranici, agamici/tantrici⁷⁵) aumentando così la chiarezza complessiva dell'esposizione (2) perché costituisce un tipo di categorizzazione da me pienamente riscontrata sia tra gli officianti del *Suriyanarkoyil* che nelle *agama patasalai*. Adeguarsi ad essa costituisce quindi un tentativo di riportare in sede di descrizione etnografica e di analisi la prospettiva emica degli informatori.

Alla luce di quanto appena detto e tenuto conto della tipologia di repertori mantrici riscontrati nell'operato vocale del personale bramantico del tempio, il formulario rituale presentato in questo paragrafo sarà organizzato nelle seguenti categorie:

Repertorio vocale in lingua sanscrita di pertinenza templare

- Mantra yajurvedici
- Gāyatrī mantra
- Nāma mantra e Aṣṭottāra śatanamavaḥiḥ
- Strotram e ślokaṃ
- Bija mantra, mūla mantra e bija-nāma-mantra
- Upacāra mantra

⁷⁴ Per una bibliografia ragionata sulla letteratura indologica relativa al mantra cfr. Alper 1988. Un saggio assai utile per un orientamento generale sul fenomeno mantrico è sicuramente Gonda 1975

⁷⁵ In linea teorica il termine agamico potrebbe essere benissimo inteso come sinonimo di tantrico. Negli scenari devozionali dell'induismo contemporaneo le due parole rinviano però a due universi culturali diversi. Il termine agamico, infatti, viene impiegato per riferirsi alla letteratura rituale di estrazione shivaita; il termine tantrico, invece, fa riferimento a quella di matrice vaishnava. Dal momento che questa tesi si muove nell'ambito del ritualismo shivaita ho deciso di impiegare prediligere l'espressione "agamico"

Prima di passare brevemente in rassegna i repertori sopra elencati, al fine di enuclearne le caratteristiche poetico-musicali maggiormente caratterizzanti, ritengo opportuno fornire al lettore alcune informazioni di partenza sul sistema normativo che ne dovrebbe regolare la sonorizzazione. I dati che sto per fornire non sono il frutto di un lavoro condotto direttamente sulla vastissima, ma spesso oscura, trattatistica in sanscrito esistente sull'argomento (*mantraśāstra*⁷⁶). Essi sono piuttosto il risultato di un lavoro di spoglio preliminare, effettuato in larga misura su fonti secondarie, sostanzialmente di indirizzo indologico, a cui si è aggiunto lo studio della documentazione sonora da me registrata presso tre scuole di formazione agamica situate nell'area di Kumbakonam. Grazie alla disponibilità dei docenti e degli studenti delle suddette scuole ho raccolto un campione sonoro rappresentativo, sulla base del quale proverò a offrire al lettore un quadro introduttivo dell'enunciazione mantrica, che funga da orizzonte di riferimento sul quale stagliare i comportamenti sonori esibiti dai sacerdoti del Suriyanarkoil⁷⁷.

Un' ultima considerazione: considerata la mole di informazioni e spunti di riflessione che animeranno questo paragrafo, avverto anticipatamente il lettore che non sarà possibile approfondirle tutte con la medesima puntualità. Ciascuno degli aspetti poetico-musicali relativi ai mantra da me presi in considerazione necessiterebbe infatti di uno studio specifico.

Cominciamo con il passare schematicamente in rassegna alcuni dei principi fondamentali che sono ritenuti regolare l'enunciazione mantrica su un piano prettamente indologico. Il seguente elenco per punti è stato ricavato dallo studio del testo più completo esistente sull'argomento: *Understanding mantras*, una raccolta di saggi curata da Alper:

- 1) In ambito rituale -domestico o templare non fa differenza- la scelta di un mantra non è mai arbitraria, né tantomeno casuale
- 2) I mantra non sono fra loro interscambiabili. Per ciascuno di essi esiste quindi un numero limitato di possibilità d'impiego.
- 3) Un mantra può essere vocalizzato per ottenere dei vantaggi materiali a breve termine, esperibili a livello sensoriale; oppure può essere intonato nell'ambito di un percorso di ricerca interiore (*mantra yoga*) finalizzato all'ottenimento dell'illuminazione e all'interruzione del ciclo delle rinascite
- 4) Un mantra può essere recitato direttamente da chi desidera ottenerne i benefici, oppure la sua sonorizzazione può essere delegata a degli specialisti del sacro. Ci sono mantra che vengono intonati pubblicamente dai sacerdoti di un tempio, nell'interesse dell'intera collettività o di specifici committenti, e ci sono mantra che vengono sussurrati dal singolo devoto, nell'intimità domestica del suo percorso di meditazione individuale (In questo lavoro ci concentreremo sulla prima tipologia)
- 5) Anticamente i mantra circolavano in maniera esclusiva all'interno di ambiti esoterici. Specialmente in epoca vedica il loro impiego era in larga misura una prerogativa della casta bramanaica. Con l'avvento del tantrismo e il propagarsi della filosofia della bhakti⁷⁸, la loro

⁷⁶ A seguire segnalo alcuni lavori di carattere generale dai quali è possibile farsi un'idea più precisa della "scienza" mantrica nel suo complesso. Sulla dimensione auditiva della ricezione del fenomeno mantrico in India cfr. Coward-Goa 1991. In merito all'impiego del mantra nello yoga cfr. Shivananda 1986. Altrettanto fondamentale risulta in tal senso il lavoro di Sarasvati 1971, in cui l'autore analizza i presupposti e le regole che caratterizzano l'enunciazione mantrica e ne garantiscono l'efficacia esoterica. Parimenti utile risulta in tal senso lo studio di Woodroffe 1955.

⁷⁷ Gli esempi sonori relativi alle esecuzioni mantriche fuori contesto registrate presso le scuole di formazione sacerdotale sono contenuti nel DVD n°2

⁷⁸ Il concetto di bhakti è uno degli elementi chiave dell'induismo contemporaneo. Esso viene impiegato per fare riferimento ad una particolare disposizione spirituale dei devoti, i quali si relazionano alla propria divinità d'elezione come se essa fosse un membro della famiglia, un'essere di cui prendersi cura quotidiana e con il quale instaurare un rapporto fondato sul dialogo intimo e la confidenza. Per una definizione della parola bhakti cfr. Carman 1987. Per uno

diffusione si è invece estesa anche tra i membri della altre caste, sebbene la loro impartizione poteva avvenire solo al termine di un preciso percorso iniziatico che ne restringeva, di fatto, il bacino d'utenza solo agli adepti di una specifica scuola. Il loro sistema di trasmissione era sostanzialmente fondato sull'oralità. Adesso la situazione è decisamente mutata e i testi mantrici circolano con estrema facilità anche tra i non iniziati e sono divenuti un patrimonio collettivo della cultura indiana. Compendi e antologie a loro dedicati si trovano senza alcuna difficoltà sia nelle librerie del Tamilnadu che su Internet.⁷⁹

- 6) La credenza nel potere trasformativo dell'enunciato mantrico è diffusa nell'India contemporanea tanto quanto lo era in epoca vedica⁸⁰. In tal senso ritengo importante sgombrare subito il campo da qualunque forma di associazione affrettata tra il mantra e la preghiera. Il mantra, infatti, non è una conversazione privata con Dio, attraverso la quale il fedele condivide le sue pulsioni più intime con la propria divinità d'elezione. Esso è soprattutto uno strumento pratico di interazione con il divino, attraverso il quale il recitante tenta di addomesticarne le energie per indirizzarle a proprio vantaggio. Tanto in ambito yogico, quanto nell'universo rituale di matrice specificamente templare, il mantra non è considerato soltanto uno strumento di interazione con il divino: il mantra è uno strumento per *diventare* il divino.
- 7) In un tempo shivaita sono gli officianti (*kurukkaḷ*) che si occupano della sonorizzazione di queste formule rituali. Quando un *kurukkaḷ* esegue una *pūjā* per una divinità, egli mette in moto una sequenza specifica di operazioni –gestuali, cinesiche e vocali- finalizzate, da un lato, a farlo divenire tutt'uno con la divinità invocata, dall'altro, a propizziarla nella maniera più efficace. Di fondamentale importanza per la buona riuscita del rito che si sta celebrando, risulta anche l'attitudine mentale, e quindi il livello di concentrazione, con cui l'officiante di turno si predispone alla recitazione mantrica stessa. L'estrema attenzione rivolta alla correttezza della sua enunciazione formale, e quindi, la piena adesione al sistema di norme che ne regolano la sonorizzazione, può quindi non risultare sufficiente. L'efficacia di un mantra, e di tutte quelle espressioni verbali prodotte da un sacerdote in ambito templare, dipende infatti anche dal carisma spirituale, dall'esperienza e dall'autorità che il gruppo gli riconosce. Il grado di autorità di un sacerdote viene comunemente “misurato” non solo in termini di competenze certificate ma soprattutto in termini di esperienza vissuta.
- 8) Il livello di efficacia di un mantra, ossia, il grado di probabilità che le intenzioni del recitante che ne attivano la recitazione trovino riscontro reale e non solo simbolico, dipende anche dal tempo effettivo che questi dedica alla sua intonazione. Solo attraverso una sonorizzazione reiterata (*japa*), infatti, il recitante acquisisce la capacità di attivare l'energia latente (*śakti*) del mantra stesso⁸¹.
- 9) Dal punto di vista prettamente acustico, l'enunciazione mantrica può essere suddivisa in tre categorie: (a) *vaikharī* (recitazione a voce alta) (b) *upāṁśu* (recitazione sussurrata) (c) *mānasika* (recitazione mentale). Nonostante la filosofia del suono induista sembri accordare

studio specifico sul ruolo della bhakti nell'universo culturale induista cfr. invece Prentiss 1999. Una visione storica del fenomeno bhakti può essere desunta dal lavoro di Zelliott 1976. Per una visione più attinente al nostro contesto d'analisi cfr. Prentiss 2001

⁷⁹ Tra i siti più completi da me rintracciati segnalo: www.astrojyoti.com; www.celextel.com. In essi è possibile rintracciare i testi dei mantra, spesso corredati di una traduzione in lingua inglese. Nel primo sito c'è anche la possibilità di udirne l'esecuzione ad opera di un personale bramano qualificato.

⁸⁰ Per uno studio sulla teoria della conoscenza e la filosofia della parola nel Bramanesimo classico cfr. Biardeau 1964. In merito al potere attribuito all'enunciazione mantrica nell'ambito della filosofia di Bhartṛhari cfr. Coward 1982. Altrettanto fondamentali risultano gli studi di Padoux (1963, 1990) sulla parola sacra (*vāc*) nel tantrismo, poiché ne evidenziano molto bene gli aspetti creativi ed energetici

⁸¹ Sul *japa* e la reiterazione del formulario mantrico, specialmente del nome divino, cfr. Mataji 1984; Mukhopadhyaya 1971

alla parola fisicamente pronunciata i poteri più straordinari, la modalità di recitazione che viene considerata più potente, specialmente in ambito tantrico, è tuttavia quella mentale

3.1.1. Guida pratica alla recitazione dei mantra yajur-vedici: accenti musicali, profilo melodico e articolazione delle durate secondo la scuola del *Kṛṣṇa Yajurveda*

Questo paragrafo, molto tecnico, è a mio avviso fondamentale ai fini della piena comprensione di quanto verrà detto in sede di descrizione etnografica a proposito del comportamento vocale del personale bramano del Suriyanarkoyil.

Gli accenti musicali (*svara*) costituiscono una componente fondamentale dei mantra vedici⁸². La loro presenza aiuta, da un lato, a determinare il significato esatto delle singole parole, dall'altro, permette al recitante di turno la loro corretta intonazione. Tra i testi vedici che adottano tale sistema d'accentuazione in maniera rigorosa rientrano principalmente quelli tradizionalmente classificati con il termine *śruti*⁸³. Sebbene i principi guida che regolano l'identificazione e la distribuzione delle *svara* in una parola rimangono inalterati, ciascuna scuola vedica (*śākha*⁸⁴) è solita indicare graficamente le *svara* mediante specifici segni notazionali. Dal momento che nel Suriyanarkoyil gli agenti rituali di casta bramana appartengono alla *Kṛṣṇa Yajur-Veda Taittirīya Śākha* farò qui menzione soltanto delle convenzioni notazionali relative a questa scuola. Lo scopo di questo paragrafo è il seguente: mettere in condizione il lettore che non ha familiarità con la notazione yajurvedica di decifrare le *svara* associate alle parole dei mantra che verranno da me riportati nella tesi. In tal maniera egli potrà farsi un'idea autonoma delle componenti musicali insite nei testi del formulario mantrico di volta in volta citato e raffrontarle con quanto emerge dalla descrizione dell'operato vocale concreto dei bramani del Suriyanarkoyil.

In linea del tutto generale possiamo dire che nel sistema notazionale vedico esistono sostanzialmente due tipologie di accenti (*svara*): *udātta* e *anudātta*. Il termine *udātta* può essere tradotto dalla parola “alto”, mentre il termine usualmente associato all'*anudātta* è “basso”. Le due espressioni sono però abbastanza ambigue, poiché non specificano in modo chiaro se il concetto di “altezza” sia da intendere sul piano della frequenza, oppure su quello dell'intensità dell'emissione. Ritorniamo su questa questione più avanti. Con i termini *svarita* e *pracāya* si fa invece riferimento all'*anudātta* quando essa si trova in alcune posizioni speciali. Tali differenze di nomenclatura tra le quattro *svara* sono importanti, poiché ad esse corrispondono –come vedremo tra poco– precise differenze intonative. Tra le *svara* l'accento più importante è senza dubbio l'*udātta*. Tutti gli altri accenti vengono ricavati infatti per posizione, una volta localizzata la sillaba recante l'*udātta*. Essa costituisce l'accento naturale di una determinata parola. La sua posizione deve essere conosciuta a priori dal recitante, oppure può essere desunta dall'applicazione delle leggi di Pāṇini, elencate negli otto volumi dell'*Aṣṭadhyāyī*⁸⁵. Non ha senso in questa sede addentrarsi nei meandri normativi che regolano la localizzazione dell'*udātta*. Il fulcro di questa breve disamina è –lo ricordo– capire come si determinano gli altri accenti “a partire” dall'*udātta* e come, da tale sequenza di *svara*, si generi un vero e proprio profilo melodico.

⁸² Per uno studio specifico sull'accento nella letteratura vedica e sulle sue valenze poetico-musicali cfr. Howard 1982; Lubotsky 1995

⁸³ La parola può essere tradotta con l'espressione “ciò che è stato udito”. Per una visione complessiva della letteratura religiosa dell'India cfr. Farquar 1920. Una trattazione sintetica ma esaustiva della letteratura di matrice vedica e delle scuole di recitazione che ne hanno tramandato la memoria fino ai giorni nostri si trova in Renou 1997.

⁸⁴ In linea molto schematica si distinguono quattro categorie: (1) Ṛg-Veda (2) Sāma-veda (3) Śūkla-Yajurveda (4) Kṛṣṇa-Yajurveda. Come ho avuto modo di appurare direttamente durante il mio soggiorno-studio nella agama paṭaśalai tamil, i giovani studenti vengono indirizzati verso l'una o l'altra scuola di recitazione sulla base di un sistema di appartenenza fondato sul lignaggio.

⁸⁵ Nell'ambito di questa ricerca ho consultato l'opera suddetta nella versione in lingua inglese curata da Vasu (1897)

Veniamo adesso alla questione della rappresentazione grafica delle svāra. Cominciamo dall'udatta. Pur trattandosi della *svāra* più importante, tanto nel *Taittirīya Kṛṣṇa Yajur-Veda* che nel *Ṛg-Veda*, così come nello stesso *Atharva-Veda*, la sillaba di una parola recante l'*udāṭṭa* non viene marcata con alcun simbolo notazionale specifico. Lo stesso fenomeno si riscontra anche nel caso della *svāra pracāya*. L'*anudāṭṭa*, invece, viene sempre segnalata mediante una linea posta sotto la sillaba corrispondente. Anche la *svārita* viene opportunamente marcata. Essa si segnala per mezzo di una barra verticale posta sopra la sillaba. Nel caso particolare di una *svārita* doppia, le barre verticali poste sopra la parola diventano due. Come già accennato poco sopra, per conoscere quale sillaba di una parola reca l'*udāṭṭa* bisogna rifarsi a una serie di regole che qui non possono essere presentate per esteso. Tuttavia, ed è questo il punto su cui voglio portare l'attenzione di chi legge, una volta determinata l'esatta localizzazione dell'*udāṭṭa* è possibile ricavare, automaticamente, la disposizione esatta del resto degli accenti.

A seguire riporto schematicamente i principi fondamentali che regolano il posizionamento di tutte le *svāra* in un mantra vedico⁸⁶. Il lettore è pregato di tenere ben saldo in mente quanto sto per esporre, poichè è dall'applicazione di tali regole che ha origine il profilo melodico dei mantra vedici che ritroveremo applicati nei riti del *Suriyanarkoyil*. Scopriremo più avanti se, e in che contesti, il personale bramanico si adegnerà a tali norme al momento della loro sonorizzazione.

Distribuzione e notazione delle *svāra* nei mantra yajurvedici

§ Una singola parola non può contenere più di un *udāṭṭa*.

§ Quando nelle sillabe iniziali di una parola, o di una frase, non compare alcun *udāṭṭa*, tali sillabe acquisiscono autonomamente l'*anudatta*. Tale principio varrà fino a che non comparirà il primo *udāṭṭa*. Le sillabe recanti l'*anudatta* vengono marcate con una linea sottostante.

(es. [hiranyagar](#)bhah)

§ Quando una sillaba reca l'*udāṭṭa*, la sillaba precedente diviene *anudāṭṭa* mentre, quella che segue, *svārita*. La sillaba recante la *svārita* viene marcata con il simbolo “|” nel caso di una *svārita* semplice; con una barra verticale doppia (||) nel caso di una *svārita* doppia. La *svārita* semplice compare sulle sillabe brevi. La *svārita* doppia invece si manifesta in presenza di una sillaba con vocale lunga se questa precede una consonante oppure un *daṇḍa*. Nel caso in cui la *svārita* viene associata ad *anunasika* (*m̐*) essa viene raddoppiata. Lo stesso fenomeno accade quando l'*anunasika* recante *svārita* si trova prima di un cluster consonantico.

(es. [rudrasya](#), [kanyā](#))

§ Esistono due tipologie di *svārita*: una dipendente (*Śuddha*) e una indipendente (*Jatya*). La *Śuddha svārita* è quella a cui fa riferimento la regola sopra enunciata. Essa viene chiamata dipendente proprio perché risulta determinata “per posizione”. Questo significa che essa può manifestarsi solo a condizione che la sillaba immediatamente precedente rechi l'*udāṭṭa*. Nel caso in cui, invece, la sillaba che segue quella recante l'*udāṭṭa* -e che dovrebbe quindi in teoria divenire *svārita*- viene però a sua volta seguita da un'altra *udāṭṭa*, essa non prende la *svārita*, bensì l' *anudāṭṭa*. La *Jatya svārita* ha invece come caratteristica distintiva il fatto che non si determina per posizione. Essa si origina per ragioni squisitamente linguistiche, come esito di trasformazioni all'interno di una parola sulle quali non entrerò nel dettaglio. Quello che maggiormente importa ai fini della nostra disamina è che le due tipologie di *svārita* vengono indicate con gli stessi simboli.

⁸⁶ Questo prospetto è stato realizzato prendendo spunto dagli articoli di Wikner 1997; Sharma (?); Sathaye 2010.

§ Quando in una frase una sillaba senza accento si trova tra un *udāta* e un'altra *udāta*, oppure tra un *udāta* e una *svarita*, essa viene marcata con l' *anudāta*.

§ Se dopo il comparire della *svarita* troviamo una sequenza di sillabe senza accento, queste assumono la *svara pracāya*. Questa *svara* non viene marcata da alcun segno notazionale specifico e bisogna quindi stare attenti a non confonderla con l'*udāta*.

(es. *śucivratatamaḥ*)

§ Una stringa di sillabe consecutive recanti l'*udatta* si dice che formano un segmento in *ekaśruti* (let. "una sola nota"). Esse danno quindi vita a un tipo di recitazione impostata su una corda di recita costante. Tale fenomeno si riscontra anche nel caso in cui le sillabe consecutivamente disposte all'interno di una parola recano la *svara pracāya*.

(es. *Asmāt su tatra*)

§ Sulla base di quanto detto vale il seguente corollario: se troviamo una sillaba priva di segni notazionali, incastonata tra un *anudāta* e una *svarita*, essa reca necessariamente l'*udāta*

§ La distribuzione delle *svara* nei mantra non è "assoluta" ma dipende anche dalla modalità con cui le singole parole del testo vengono raggruppate. Le parole che compongono un *pāda* (verso) possono essere infatti presentate singolarmente (*padapātha*) oppure in assetto continuo (*samhitāpātha*). Nel primo caso ogni parola viene considerata come un'unità metrico-accentuativa indipendente e chiusa in sé. Nel secondo caso, invece, le parole di un mantra sono messe in relazione le une alle altre. In tal modo si possono quindi venire a creare nuove configurazioni di accenti, in virtù dell'interazione posizionale tra l'ultima sillaba di un *pada* e la prima di quello che segue.

Intonazione delle *svara*

In merito alla natura musicale "originaria" delle *svara* yajurvediche, le fonti teoriche da me consultate mostrano pareri decisamente discordanti. E' proprio per questo motivo che ho deciso di affiancare allo spoglio bibliografico, un lavoro di studio preliminare presso tre scuole di recitazione vedica localizzate nell'area di Kumbakonam. Tale scelta metodologica mi ha permesso di integrare la visione teorica desunta dalla trattatistica antica e dagli studi indologici esistenti sull'argomento, con la prassi esecutiva odierna, riscontrabile in Tamilnadu. Quanto sto per dire deve essere inteso come una *guida pratica* alla recitazione yajurvedica e non come un'analisi approfondita delle spinose problematiche di musicologia storica che essa può e deve sollevare. Il lettore è inoltre pregato di inserire le informazioni che seguiranno nella prospettiva d'analisi da me adottata in questa tesi, e cioè, la relazione tra suono e rito. Questo paragrafo avrebbe preso infatti una forma assai diversa qualora avessi deciso di concentrarmi sul suono delle *svara* come oggetto sonoro in sé, da astrarre dalle modalità esecutive templari ai fini di uno studio approfondito dei suoi parametri e dei loro presupposti teorici. La domanda a cui cercherò di fornire una risposta è pertanto la seguente: su quali note devono essere intonate le *svara* associate alle sillabe di un mantra yajurvedico?

Secondo l'indologo Shriramana Sharma i praticanti del *Kṛṣṇa Yajur-Veda* avrebbero fatto ricorso a un tetracordo, formato dalle note *ṛṣabha-gāndhāra-madhyama-pañcama*. Riportato nella nomenclatura occidentale, tale tetracordo ascendente prenderebbe quindi la seguente forma: *re-mi-fa-sol*. Lo schema che segue mostra la corrispondenza tra le *svara* e i gradi della scala indiana secondo quanto ipotizzato da Shriramana Sharma:

-ṛṣabha⁸⁷ (re) → anudāta
-gāndhāra (mi) → udāta
-madhyama (fa) → pracāya
-pañcama (sol) → svarita

Secondo lo studioso, tali corrispondenze si ritroverebbero anche nella prassi esecutiva odierna, eccezion fatta per la *pracāya*. Questa *svara* risulterebbe infatti intonata non sulla nota fa ma facendo ricorso alla stessa nota utilizzata per sonorizzare l'*udāta*, e cioè il *gāndhāra (mi)*. Sulla base di ciò, la recitazione yajurvedica attuale si dovrebbe avvalere quindi non più di un tetracordo (*re-mi-fa-sol*), bensì di un tricordo (*re-mi-sol*).

Sulla precisa natura intervallare della scala impiegata per la recitazione dei testi yajur-vedici il dibattito continua a essere molto acceso. Il problema, ovviamente, non è tanto quello di far luce sulla prassi esecutiva attuale, bensì quello di delinearne correttamente le premesse e le fasi storiche di sviluppo, sulla base delle indicazioni presenti nella trattatistica antica. Gli studi più approfonditi in materia di recitazione e canto vedico si sono infatti concentrati sulla notazione e la teoria musicale del Sāma-veda⁸⁸. Le discussioni inerenti le frequenze delle *svara* impiegate nel *Kṛṣṇa Yajur-Veda* sono decisamente scarse.

Fox Strangeways (1914) sostiene che il tetracordo di riferimento per i praticanti di questa *śākha* sia il seguente: *mi-re-do-si*. L'affermazione dello studioso deriva dall'analisi da lui condotta su alcuni versi del *Taittirīya Prātiśākhya*, dove troviamo oscuri riferimenti alla relazione tra note musicali e *svara*. Il modello tetracordale ipotizzato da Strangeways si distingue da quello proposto da Shriramana Sharma per la diversa posizione dell'intervallo di semitono e per il fatto che i gradi sono disposti in ordine discendente. Lo studioso, a differenza di quanto ha fatto Sharma, non si sofferma però nello spiegare a quale *svara* corrisponde ciascun grado del tetracordo. Per provare a verificare tali informazioni ho deciso di consultare di persona il *Taittirīya prātiśākhya*. Le affermazioni contenute nel testo sono risultate però effettivamente troppo ambigue e difficili da tradurre in corrispondenze precise.

Vista l'estrema nebulosità della questione ho ritenuto opportuno abbandonare tali speculazioni di carattere storiografico e visitare di persona alcune *veda-agama-pathasalai* con la speranza di poter ricavare un insieme di norme di riferimento più precise in merito al problema della corrispondenza tra *svara* e note. D'altra parte quello che realmente urgeva ai fini della mia ricerca era entrare in contatto con la viva prassi esecutiva, piuttosto che addentrarmi nei meandri della ricostruzione dei suoi presupposti storici.

Quanto segue è quindi il frutto del mio lavoro di ricerca in queste scuole di formazione vedica. Ascoltando la recitazione mantrica degli studenti agamici il gamut yajurvedico risulta compreso non in un tetracordo ma in una terza minore ascendente (*re-mi-fa*). Volendo azzardare un'ipotesi teorica, e tenendo come punto di partenza il modulo tetracordale proposto da Sharma, sembrerebbe quindi che la rimozione della necessità di intonare la *svara pracāya* su una frequenza autonoma -un fenomeno da me parimenti riscontrato nelle agama patasalai- abbia comportato lo scivolamento

⁸⁷ Per una visione complessiva dei nomi delle note indiane consulta l'Appendice

⁸⁸ Tanto sul versante indologico quanto su quello specificamente musicologico le indagini più approfondite nell'ambito della recitazione vedica sono quelle relative al Sāma-veda. Per un'introduzione generale sulla pratica del canto samavedico cfr. Bake 1935; Raghavan 1962b. Per uno studio musicologico dettagliato, dotato anche di trasrizoni, cfr. invece Howard 1977. Alcuni studiosi hanno tentato di fornire una visione d'insieme della recitazione vedica. Hoogt (1929) ne ha preso in esame la dimensione testuale e melodica; Howard (1986) ne ha contemplato le modalità esecutive in senso etnografico, concentrandosi sull'area di Varanasi. Raghavan (1957, 1962) ha avuto invece il merito di ragionare sulla condizione attuale della recitazione vedica in India e sul suo futuro. In merito alla fenomenologia sonora relativa alla recitazione ṛg-vedica cfr. Gray 1959a; per quanto concerne lo stile di recitazione -sempre ṛg-vedico- adottato dai bramani Nambudiri del Kerala cfr. Gray 1959b. Questo lavoro risulta particolarmente utile anche perché affronta la questione della natura dell'accentuazione vedica. Per una visione sintetica del canto vedico cfr. Howard 2000.

della *svarita* sulla nota *madhyama* e la conseguente cancellazione del grado *pañcama*. Ne risulta il seguente schema di corrispondenze:

-ṛṣabha → anudatta → re
-gāndhāra → udatta/pracāya → mi
-madhyama → svarita → fa
-gāndhāra + madhyama → svarita doppio → mi+fa

Alla luce di ciò e mettendo per un momento da parte ogni riferimento intervallare preciso, vale dunque quanto segue: l'*anudatta* viene intonata su un grado inferiore, l'*udatta* (e anche il *pracāya*) su una frequenza di mezzo, e la *svarita* su una superiore. Le relazioni intervallari tra le svara non sono soggette a un controllo rigido delle loro frequenze effettive. Ciascun recitante può assegnare all'*udatta* la frequenza che preferisce, in base al proprio registro vocale. A rimanere inalterate sono invece le relazioni intervallari che si vengono a stabilire fra la frequenza dell'*udatta* e quelle assegnate alle altre *svara*. Tuttavia, sulla base di quanto ho udito nelle scuole agamiche prima e nel tempio poi, il tricordo yajurvedico risuona in maniera assai simile ai tre gradi compresi in una terza minore. Per comodità espositiva ho pertanto deciso di associare le svara alle note *re-mi-fa*.

Dal momento che ci stiamo occupando della resa melodica delle *svara*, dobbiamo stare attenti a segnalare la differenza che intercorre tra l'intonazione della *svarita* normale e di quella doppia. La prima viene intonata sulla nota *fa*. La resa musicale della *svarita* doppia comporta invece l'impiego di due note: il *mi* e il *fa*.

Volendo riassumere schematicamente la tipologia degli intervalli consentiti dalla recitazione yajurvedica può risultare utile dare uno sguardo al seguente prospetto:

-seconda maggiore ascendente/discendente (anudatta → udatta; udatta → anudatta)
-semitono ascendente/discendente (udatta → svarita; svarita → udatta)
-terza minore ascendente/discendente (anudatta → svarita; svarita → anudatta)

Udire un bramano che intona un mantra vedico significa pertanto confrontarsi con intervalli di semitono, di seconda maggiore e minore, e di terza maggiore e minore. È interessante notare come non siano previsti melismi di alcun tipo: per ogni sillaba è prevista infatti una sola nota. Fanno eccezione le sillabe recanti una *svarita* doppia, poiché esse sono intonate per metà *udatta* e per metà *svarita*. La recitazione di un mantra yajurvedico procede quindi in stile rigorosamente sillabico. Essa si snoda prevalentemente per moto congiunto, salvo gli episodici salti intervallari di terza sopra menzionati, generati dall'interazione tra l' *anudatta* e la *svarita*.

Passiamo adesso brevemente in rassegna i principi che guidano la misurazione del tempo d'esecuzione e l'articolazione dei valori di durata⁸⁹. L'unità di tempo è il *mātrā*. Un *mātrā* equivale alla lunghezza di una sillaba breve (*hrasva*), ossia, una sillaba contenente una vocale breve. Gli altri valori di durata sono ricavati a partire dal *mātrā*. Una sillaba lunga (*dīrgha*) conterrà pertanto due *mātrā*. Esistono però anche valori più lunghi. Una sillaba protratta (*pluta*) contiene infatti tre *mātrā*. La *svarita* doppia comporta l'intonazione protratta della vocale corrispondente. La stessa sillaba *om*, ad esempio, viene intonata in modo protratto, con durata variabile, a secondo del gusto del recitante. Lo stesso dicasi per la sillaba di chiusura di ciascun verso mantrico. Sebbene al recitante venga in teoria richiesto di adeguarsi scrupolosamente alla natura quantitativa delle sillabe del testo, ciò avviene sempre in un assetto esecutivo flessibile, slegato da qualunque concezione metronomica del tempo.

Venendo in merito al tempo d'esecuzione, ne esistono tre: veloce (*druta*), moderato (*madhyama*) e lento (*vilambita*). Ovviamente, il valore temporale corrispondente a un *mātrā* varia, in termini di durata effettiva, al variare della velocità del tempo d'esecuzione. Sebbene la notazione yajurvedica

⁸⁹ Per quanto concerne le questioni di ordine metrico relative alla versificazione di origine vedica cfr. Arnold (1905); Siddheswar (1953); Thite (1987)

presti la massima attenzione a specificare le *svara*, essa non ha creato simboli autonomi per identificare i *mātrā*. Essi si derivano pertanto dalla quantità sillabica delle parole di volta in volta intonate.

Ai fini della corretta articolazione temporale di un enunciato mantrico risultano assai importanti le *pasue*. Un mantra yajurvedico viene sovente suddiviso in sottosezioni. Le parole contenute in ciascuna di esse devono essere intonate facendo ricorso ad una sola emissione di fiato. I manuali rituali indicano tali sezioni mediante linee verticali, chiamate *daṇḍa*. Solo al termine di ciascuna sezione è consentito al recitante di fare un pausa (*virāma*), al fine di prendere il fiato necessario per vocalizzare i versi che seguono. Se un verso è seguito da un solo *daṇḍa*, ciò significa che il mantra non è ancora finito. Il simbolo che ne marca definitivamente la conclusione è formato da due *daṇḍa* affiancati. Essi hanno pertanto il compito di segnalare la fine di quella determinata unità mantrica.

Alla luce di quanto fino a ora riportato possiamo provare a ricapitolare dicendo che: per ogni mantra vedico esiste una specifica sequenza di *svara*, e quindi, un profilo melodico predeterminato, che lo contrassegna. Il corpo sonoro di un mantra, parzialmente delineato dalla sequenza delle *svara*, viene poi assemblato ritmicamente in accordo con le regole della prosodia della lingua sanscrita.

Dopo aver presentato in astratto gli elementi che regolano la successione delle altezze e l'articolazione delle durate in un enunciato mantrico vedico, è arrivato il momento di considerare un esempio concreto. A tal fine ho selezionato un mantra relativo al dio Agni. Prima ne riporto il testo corredato di notazione. A seguire indico schematicamente quanto segue: la tipologia di *svara* (udatta=U, anudatta=A, pracaya=P, svarita=S, svarita doppia=Sd), i gradi corrispondenti, la quantità sillabica (lunga=L, breve=B) e l'articolazione delle durate (breve=croma, lunga=minima, protratta=minima puntata). Da notare come la sillaba (*-sam*) che precede il primo *daṇḍa venga* di solito intonata in maniera protratta pur essendo breve. Un fenomeno analogo si riscontra in chiusura del verso successivo, quando compare una svarita doppia sulla sillaba breve "tum":

| | |
Agnindūtāvṛṇī mahe hotārviśva vedasam |

| ||
Asyayajñāsyā sukratum ||

| | |
Agnindūtāvṛṇī mahe hotārviśva vedasam |

A U A U S P	P A U S P A U	S P P	(tipologia svava)
re-mi-re-mi-fa-mi	mi-re mi-fa-mi-re-mi	fa-mi-mi	(gradi corrispondenti)
L L L B B L	B L L L B L B	L B B (Pausa)	(quantità sillabica)
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	(articolazione delle durate)

U |
Asyayajñāsyā sukratum ||

A U A U S	A U Sd
re mi re mi fa	re mi mi+fa
L B B B B B B	B
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ + ♪

A conclusione di questo rapido excursus preliminare ritengo utile integrare le informazioni di carattere grammaticale sulle *svara* con alcuni versi tratti dal *Paṇiniya Śikṣa*. Il lettore potrà in tal modo farsi un'idea del ricco universo simbolico che avvolgeva la recitazione mantrica e che ancora la avvolge, per lo meno nella sua dimensione teorico-normativa. Tale digressione non è fine a sé stessa poiché contribuirà a creare un orizzonte concettuale di riferimento sul quale si andrà a

collocare l'operato vocale degli officianti del *Suriyanarkoyil*. L'obbiettivo principale di un tale raffronto risponde al desiderio di costruire una dialettica tra principi teorici e pratica della recitazione mantrica in ambito templare.

Cominciamo con il riportare quanto si legge nel Pāṇinīya Śīkṣa⁹⁰ a proposito della relazione tra tipologia d'emissione e momento della giornata. La vocalità degli officianti di casta bramantica addetti alla recitazione vedica durante i sacrifici viene classificata da Paṇini in tre categorie, ciascuna delle quali è ritenuta appropriata ad un particolare momento della giornata [PŚ 6-8]:

- (a) tono morbido → cerimonie del mattino
- (b) tono medio → cerimonie del mezzogiorno
- (c) tono concitato → cerimonie della sera

I passi che seguono mettono invece benissimo in luce ciò che veniva richiesto ai recitanti al momento dell'intonazione dei mantra di loro competenza. Costoro dovevano manipolare i testi rispettandone la dimensione prosodica e accentuativa, astenendosi da una serie di comportamenti erronei i quali potevano vanificare il potere magico-religioso del formulario intonato:

§ “Come una tigre porta i suoi cuccioli tra i denti, facendo attenzione che essi non cadano o che vengano morsi, allo stesso modo uno dovrebbe intonare i suoni dei testi vedici, evitando che essi vengano elisi o pronunciati in maniera scorretta” [PŚ 25]

§ “Coloro che recitano il Veda come se si trattasse di intonare i testi di una canzone, troppo velocemente, muovendo il capo avanti e indietro, avvalendosi di un testo scritto, senza conoscere il significato di quanto letto, con voce troppo fioca, essi rientrano nel novero dei sei cattivi recitanti. Dolcezza, chiarezza, separazione delle parole, giusto accento musicale, pazienza e capacità nel rispettare il tempo sono qualità assai meritevoli in un recitante” [PŚ 32-33]

§ “Timidezza, paura, estrema forza nell'emissione, produzione di suoni indistinti, nasalizzazione non richiesta, tono represso, cerebralizzazione non richiesta, mancanza di rispetto del punto di articolazione, assenza degli accenti musicali appropriati, asprezza, separazione arbitraria tra le parole, eccessiva fretta, sonorità disomogenea, mancanza di appropriata palatalizzazione, sono questi i quattordici difetti nel canto vedico” [PŚ 34]

§ “Non bisognerebbe recitare i versi vedici in maniera sussurrata, a denti stretti, troppo rapidamente, in maniera esitante, lentamente, con voce roca, come se si trattasse di una canzone, con voce soffocata, omettendo occasionalmente alcune sillabe o parole, con voce lamentosa. Al mattino bisognerebbe recitare i mantra con registro di petto, con profondità d'emissione, in modo simile al ruggito di una tigre. A mezzogiorno, invece, con registro di gola, simile a quello di un uccello cakravata. Nelle offerte serali si dovrebbe adottare un timbro più squillante, con registro palatale, rendendo la voce simile a quella di un pavone” [PŚ 35-37]

§ “Un mantra intonato con accento difettoso o con pronuncia inappropriata è eseguito male e non trasporta il suo senso più profondo. Esso è da considerarsi come un fulmine di linguaggio, e uccide lo yajamāna, proprio come fece Indraśratuḥ per via del suo erroneo accento” [PŚ 52]

§ “Quando un mantra viene privato di una sillaba ciò diminuisce il corso della vita; quando viene privato dei suoi accenti musicali esso arreca malattie al recitante, e la sillaba –trattata malamente- lo colpirà in testa come un fulmine” [PŚ 53]

§ “Chiunque reciti il Veda senza il corretto movimento della mani, dimenticandosi di riprodurre gli accenti appropriati, non intonando le parole facendo ricorso al corretto punto di articolazione, costui sarà bruciato dal Ṛk, dallo Yajus e dal Sāman. Egli rinascerà come un animale inferiore. Chi invece non incappa in questi errori troverà posto nel regno di Brahman” [PŚ 54-55]

§ “Nel memorizzare il Veda bisognerebbe essere rapidi ma nell'applicarne i testi in ambito rituale la recitazione dovrebbe svolgersi in un tempo medio; al momento di istruire gli studenti, invece, i testi vedici dovrebbero essere intonanti lentamente” [PŚ 31a]

⁹⁰ Ai fini di questo lavoro ho consultato l'opera nella sua traduzione in lingua inglese effettuata da Ghosh (1938)

Volendo astrarre i concetti chiave di quanto si legge nel Paniniya śikṣa possiamo dire che un mantra *non* risulta efficace se:

- (a) le parole vengono pronunciate male
- (b) alcune sillabe o intere parole vengono arbitrariamente omesse
- (c) il tempo d'esecuzione risulta troppo elevato
- (d) il recitante utilizza un testo come supporto per la recitazione
- (e) l'intensità dell'emissione è troppo fioca o troppo aspra
- (f) il flusso sillabico risuona indistinto
- (g) il recitante si mostra timido e esitante
- (h) anzichè limitarsi alle svāra il recitante musica il formulario mantrico come se fosse il testo di una canzone
- (i) una svāra viene omessa

In tali casi l'officiante di turno arreca danno non solo a sé stesso ma anche al committente del rito in esecuzione. La domanda che a questo punto sorge spontanea è la seguente: come si comportano in tal senso gli officianti del Suriyanarkoyil?

3.1.2. Mantra yajurvedici

Tra i mantra che vengono usualmente contrassegnati come vedici rientrano tutti quegli enunciati rituali desunti dalla letteratura vedica. Questa particolare categoria di mantra si distingue principalmente per l'impiego di precisi simboli notazionali chiamati *svāra*. Questi segni, oltre a marcare gli accenti naturali delle parole contenute nel testo del mantra, costituiscono anche una sorta di vera e propria notazione musicale. Secondo questo sistema, ad ogni sillaba di un mantra vedico corrisponde una ed una sola nota. Sulla base di quanto detto nel paragrafo precedente l'ambitus scalare yajurvedico risulta contenuto in una terza minore. Il recitante non può assolutamente arrogarsi il diritto di modificare le *svāra* di un mantra, adeguandole al proprio gusto personale. Questo comporta che ciascun mantra vedico, sulla base della natura accenutativa delle parole in esso contenute, si trova quindi a possedere un proprio profilo melodico. Modificare anche una sola *svāra* non solo può pregiudicare l'efficacia rituale del mantra, ma costituisce un atto potenzialmente pericoloso, in grado di avere delle pesanti ripercussioni tanto sul sacerdote che lo intona che sul committente (*yajamāna*) del rito. Il sacerdote è tenuto pertanto a prestare la massima attenzione sia alla scansione sillabica delle parole, sia alla corretta riproposizione del loro profilo melodico.

A tale proposito può risultare utile esaminare brevemente quanto dice sull'argomento Alison Banks Findly. Secondo la studiosa inglese i mantra vedici sono innanzitutto caratterizzati -a differenza di buona parte di quelli agamici- dalla loro piena intellegibilità semantica. In altri termini: sono composizioni poetiche di senso compiuto, create da un gruppo di poeti-veggenti (*ṛṣi*) secondo determinate regole metrico-prosodiche, alle quali si associano precise modalità di organizzazione delle altezze. Trasgredire queste norme, pronunciando il mantra in modo errato, introducendo variazioni personali, storpiandone le sillabe o commissionandone la pronuncia a chi non ne conosce a fondo le regole di fonazione, può portare a delle conseguenze disastrose. Con le parole dell'autrice:

it also is so highly charged that, unless properly and carefully handled, it can fall back upon and burn its handler
(Findly 1989:18)

Un mantra vedico è ritenuto infatti depositario di un potere straordinario: esso si fonda sull'intuizione cosmica dei ṛṣi, i quali hanno organizzato le loro conoscenze esoteriche e i loro inni encomiastici (*śukta*) in linea con i principi universali, desunti dall'ordine (*ṛta*) che regola l'Universo. Alterare deliberatamente il profilo sillabico, o melodico, di un mantra vedico

significherebbe quindi modificare l'ordine su cui riposa l'Universo, muoversi in antitesi con la sua meccanica. Le conseguenze disastrose generate da una cerimonia che si fonda su una recitazione mantrica difettosa andrebbero a interessare tanto gli esecutori materiali del suono –gli officianti– quanto i catalizzatori dello stesso –il committente rituale. Ciascuna lettera di un mantra vedico deve essere quindi pronunciata con estrema chiarezza e mai in modo confuso. L'intrinseca qualità poetica del testo, così come la sua struttura formale complessiva, devono essere rispettate nell'atto della sua cantillazione, poiché esse contribuiscono a rendere il mantra potente. Il mantra vedico sembrerebbe quindi rilasciare il suo potere solo se correttamente pronunciato⁹¹. Tuttavia, come già segnalato in apertura di questo paragrafo, l'attenzione alla forma, sebbene necessaria, non è tuttavia sufficiente. Continua infatti la Banks:

the power of the mantra, then, depends not only upon well-tended form, but also upon attunement with a metaphysical reality (ivi: 20)

La sede di questo misterioso processo di armonizzazione è il cuore. La perizia tecnica è senza dubbio importante ma da sola non garantisce il pieno funzionamento di un mantra. La recitazione mantrica deve quindi avvenire sempre con consapevolezza e non deve scadere in una mera ripetizione meccanica. Tuttavia, come sottolinea giustamente Thieme, il mantra in generale, e quindi anche quello vedico, funziona ugualmente anche quando il recitante non è pienamente consapevole della sua dimensione semantica:

mantra has an effect...that is conditioned less through its content than its form, a form that must be safeguarded through scrupulously correct recitation (Thieme 1957:69)

Per rendere un mantra efficace sul piano del rito bisogna prestare attenzione a salvaguardare più la forma che il contenuto, oltre a attenersi al sistema di regole che stanno dietro la sua corretta emissione. Queste regole non sono relative soltanto alle *svara* che accompagnano le sillabe del testo ma interessano anche alcuni parametri più generali del suono, come l'intensità. Sempre con le parole della Banks:

to make mantra work one pronounces it. in the proper and appropriate ritual context, mantra goes into effect only when it is spoken out loud in as clear and precise a manner as possible" (Findly 1989:25)

La corretta pronuncia di un mantra è ritenuta pertanto essenziale per il suo funzionamento tanto quanto il rispetto della sua struttura formale complessiva. L'enunciato mantrico, specialmente quello vedico, il quale risulta molto spesso costituito da un gran numero di mantra riuniti in un unico inno (*sūkta*), deve essere inoltre riportato dal recitante nella sua interezza, senza interpolazioni nè omissioni, nel pieno rispetto della forma poetica originaria elaborata dai *ṛṣi* che lo ha creato (ivi:28). Su questo punto, l'indologo Frits Stall⁹², che ha dedicato i suoi studi non tanto alla teoria della recitazione mantrica quanto alla sua reale prassi esecutiva tra i bramani Nambudiri del Kerala, ci ricorda tuttavia che:

the use of mantras in vedic ritual presents a very different picture. Mantras are often transformed, made unrecognizable, hidden, truncated, decapitated, quartered, and reduced until literally nothing is left (Staal 1989:60)

⁹¹ Le genti dell'India hanno da sempre speculato sui poteri del linguaggio, oltre che sull'importanza di prestare la massima attenzione alle componenti grammaticali e sintattiche della lingua sanscrita. Per uno sguardo in profondità sulla filosofia della grammatica sanscrita cfr. Chakravarti 1930. In merito alle speculazioni sul linguaggio in generale in ambito induista cfr. Chakravarti 1933. Sul linguaggio come componente essenziale della filosofia e della religione indiana cfr. anche Coward 1978.

⁹² Staal rientra nel novero di quegli studiosi i quali sostengono che il rito in generale e i mantra in particolare non abbiano alcun significato in sé ma siano soltanto un'esibizione di regole astratte, per molti versi affini a quelle che regolano la matematica o la musica (cfr. Staal 1996)

Ritorniamo su questo punto con maggiore dettaglio analitico quando analizzeremo gli enunciati mantrici intonati dai sacerdoti del *Suriyanarkoyil*.

Come esempio di recitazione mantrica in stile yajurvedico ho selezionato i primi tre mantra contenuti nel *Navagraha namaskāra mantrāḥ*⁹³. Questo componimento, il cui testo integrale è riportato nel capitolo relativo al Guru peyarcchi (cfr.1), è costituito da un gran numero di mantra indipendenti. In accordo con il rituale agamico shivaita, ciascun *graha* può essere evocato e propiziato mediante tre mantra vedici. Uno di essi è a lui direttamente associato, nel senso che reca dei riferimenti testuali, più o meno espliciti, alla divinità planetaria oggetto del mantra. Gli altri due enunciati testuali si riferiscono invece all'*adidevata* e al *pratyadidevata* del *graha* in questione, vale a dire, alle sue divinità tutelari, predisposte al controllo del suo operato⁹⁴. I mantra contenuti nel *Navagraha namaskāra mantrāḥ* non sono stati composti dai veggenti di epoca vedica nella sequenza con cui risultano riportati nel testo. La caratteristica di questo sūkta è infatti quella di essere un *collage* di mantra desunti da altri componimenti innodici⁹⁵.

Āsatyena rajasā vartamano niveśayannamṛtam martyaṅca |
hiranyayena savitā rathenā devoyāti bhuvanā vipasyann ||

Agnindūtaṁvvr̥ṇīmahe hotāraṁviśvavedasam |
Asyayajñasya sukratum ||

Yesāmīśepaśupatiḥ paśūnāncatuspadā mutaca dvīpadām |

Niṣkrīto'yariyyajñīyaṁ bhāgameturāyasposāyajamānasya santu ||

Dando un rapido sguardo al testo dei tre mantra relativi al graha Surya notiamo subito la presenza delle svara, posizionate sopra e sotto le sillabe. Dal punto di vista metrico, ciascun mantra è un ente autonomo e presenta un numero di sillabe variabile. Per avere un'idea un po' più concreta delle modalità relative alla sua sonorizzazione rimando alla registrazione integrale del *Navagraha namaskāra mantrāḥ* effettuata all'interno della *Sivapuram agama paṭasalai di Mayladuthurai*. Gli studenti agamici che hanno eseguito il mantra sono X, Y,Z. La rappresentazione grafica che segue è

⁹³ Lo stesso componimento viene chiamato nelle paṭasalai e nel tempio di Suriyanarkoyil facendo ricorso all'espressione alternativa Navagraha sūkta. Da qui in avanti, ogni qualvolta inserirò dei testi in lingua sanscrita utilizzerò un sistema abbreviato per fare riferimento al manuale rituale da cui ho desunto il testo. Il titolo del testo verrà riportato in esteso soltanto la prima volta.

⁹⁴ Per quanto i Navagraha siano ritenuti portatori di forze cosmiche autonome il loro operato esoterico è sotto il controllo di altre divinità del pantheon induista. L'esistenza di una tale rete di corrispondenze verrà presa in considerazione dagli officianti del Suriyanarkoyil allorchè si troveranno a dover propiziare i Navagraha nell'ambito della Navagraha pūjā

⁹⁵ Avverto a tale proposito il lettore che in questa tesi non fornirò precisi riferimenti ai sūkta "madre" da cui i singoli mantra vedici vengono estratti. Pertanto, ogniqualvolta riporterò un mantra vedico isolato indicherò soltanto il testo da cui ne ho prelevato le parole. La consuetudine di riportare i mantra vedici senza un corredo bibliografico di riferimento è una costante nella manualistica rituale utilizzata nelle agama paṭasalai. Ciò è indicativo di come i mantra siano intesi più in senso pragmatico che come materiale poetico fine a sé stesso

relativa soltanto ai tre mantra associati con il graha Surya⁹⁶. La scelta di discutere tali esempi, tratti dalle scuole di formazione bramantica, *prima* della disamina etnografica del vasto campionario di fonosfere riscontrate nel tempio, aiuterà, chi scrive, a rendere meno ambigua la descrizione verbale degli oggetti sonori che incontreremo successivamente. Il lettore si troverà così nella condizione di interpretare nella maniera corretta espressioni del tipo:

- (a) l'officiante intona il mantra rimuovendo completamente le sue *svara* costitutive e recitandolo in stile *eka śruti*
- (b) nell'ambito della recitazione dell'*aṣṭottiram* il sacerdote impiega un modulo melodico affine a quello comunemente impiegato per intonare uno *stotram*
- (c) il flusso mantrico procede senza rispettare le pause imposte dai *daṇḍa*

Ritornando all'esempio specifico, possiamo estrapolare le seguenti caratteristiche. La cantillazione si muove all'interno di una terza minore (Re-Fa). Il profilo intonativo prevede un'articolazione del testo in stile rigorosamente sillabico. Non si riscontra l'uso di interventi ornamentali né di melismi. Il flusso continuo della recitazione presenta delle pause solo in concomitanza con il ricorrere dei *daṇḍa*. Massima attenzione viene posta dal gruppo di recitanti a scandire le parole del testo in maniera chiara

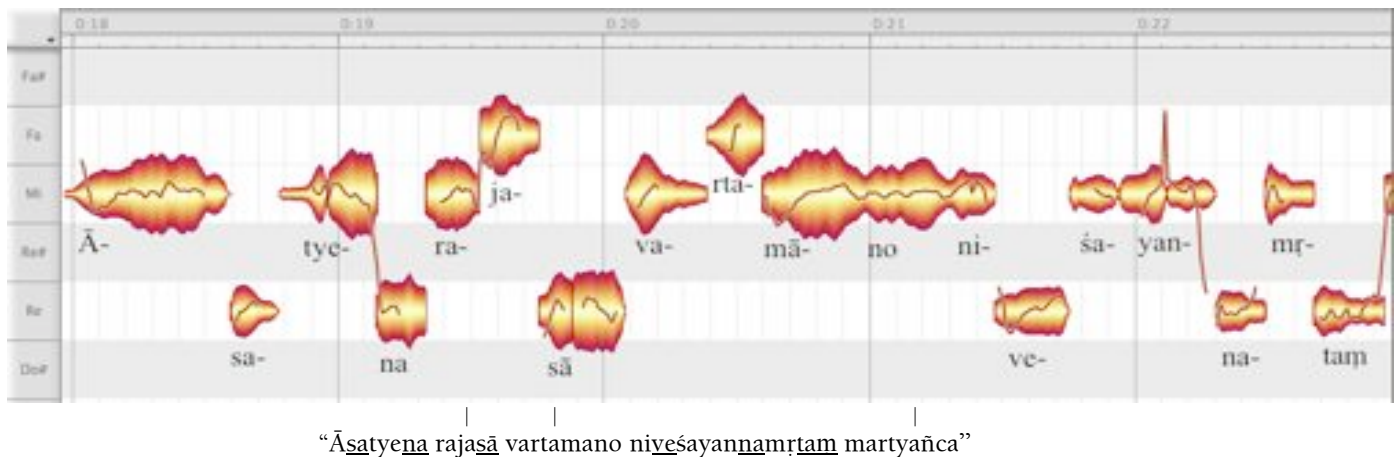
Esempi di recitazione bramantica: mantra yajurvedici (cfr. DVD n°2, es. n°1)

Esecutori: S. Rahunaman (8°anno), Pratheep (8°anno), Sarati (7°anno), S. Nagarajan (7°anno)

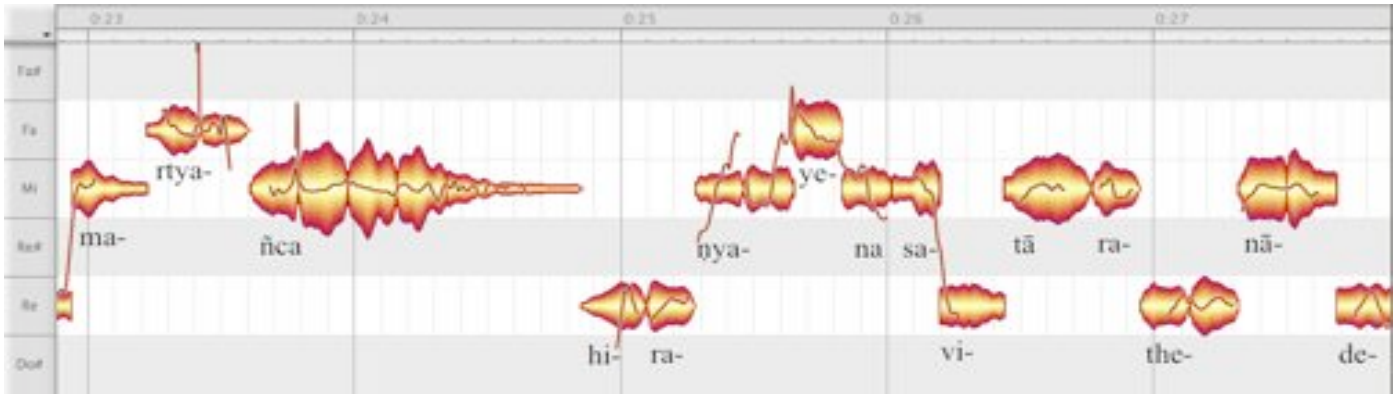
Luogo: Veda Padasalai, Kumbakonam

Repertorio: *Navagraha nāmaskāra mantra*

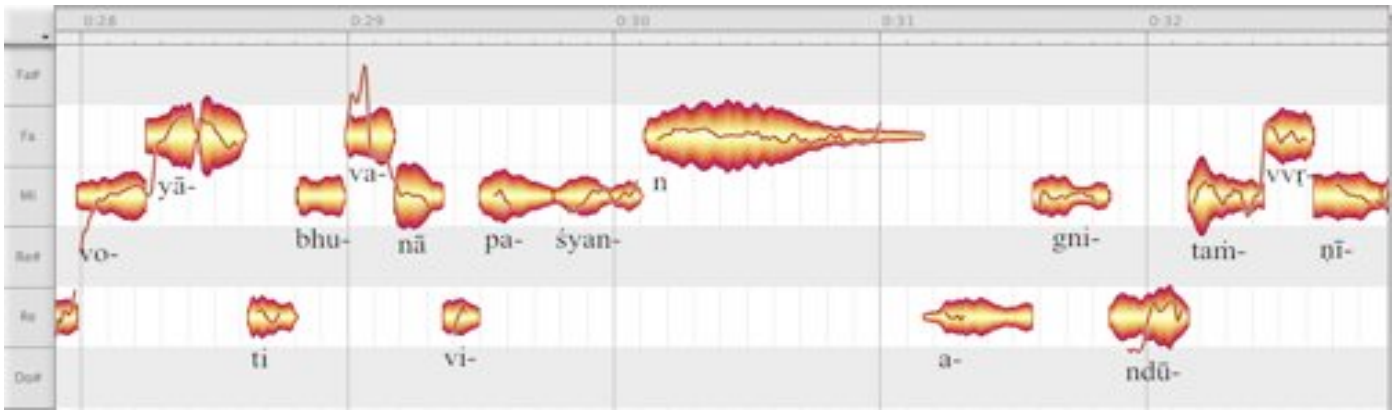
Trasposizione: mi=re



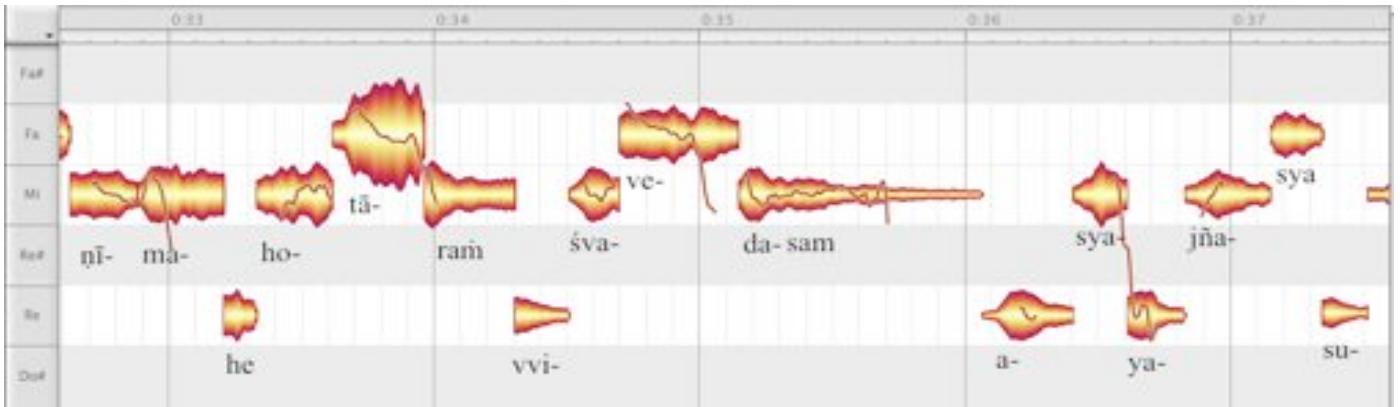
⁹⁶ I criteri impiegati nella trascrizione sono stati enucleati nell'introduzione. Gli esempi audio relativi alle trascrizioni si trovano nel DVD n°2



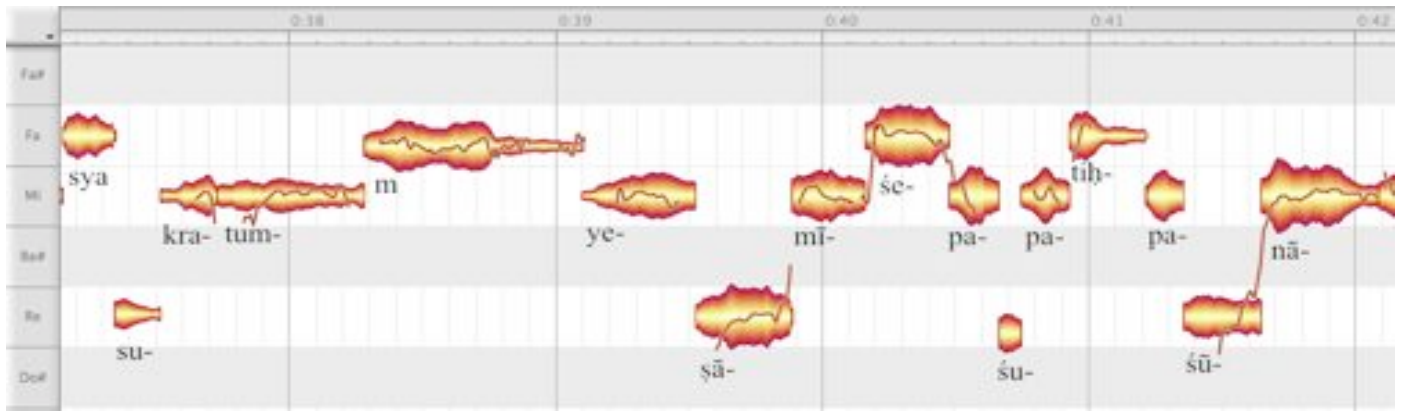
“hiranyayana savitā rathena devoyāti bhuvanā vipasyann”



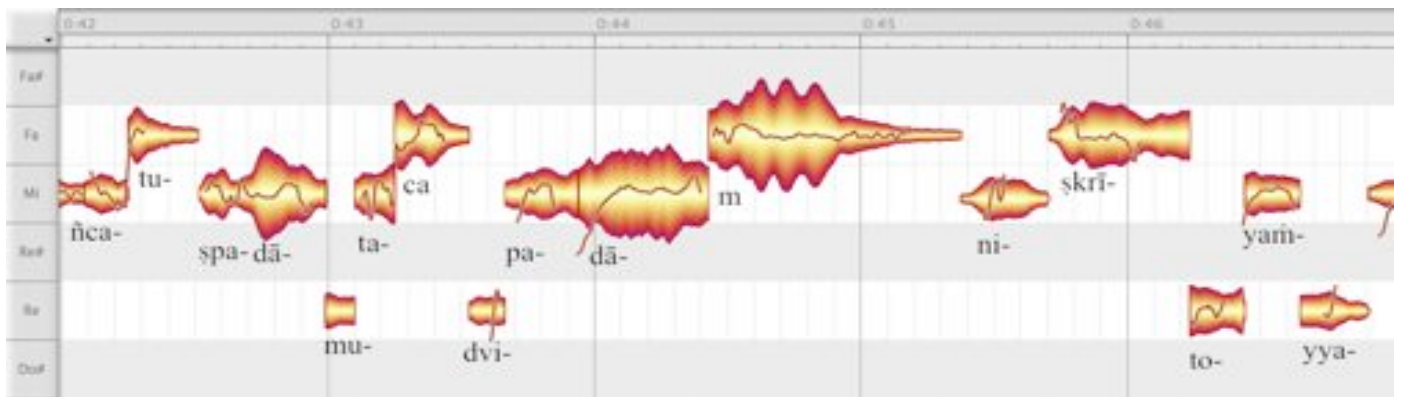
“Agnindūtāmvrñimahe hotāramviśvedasam”



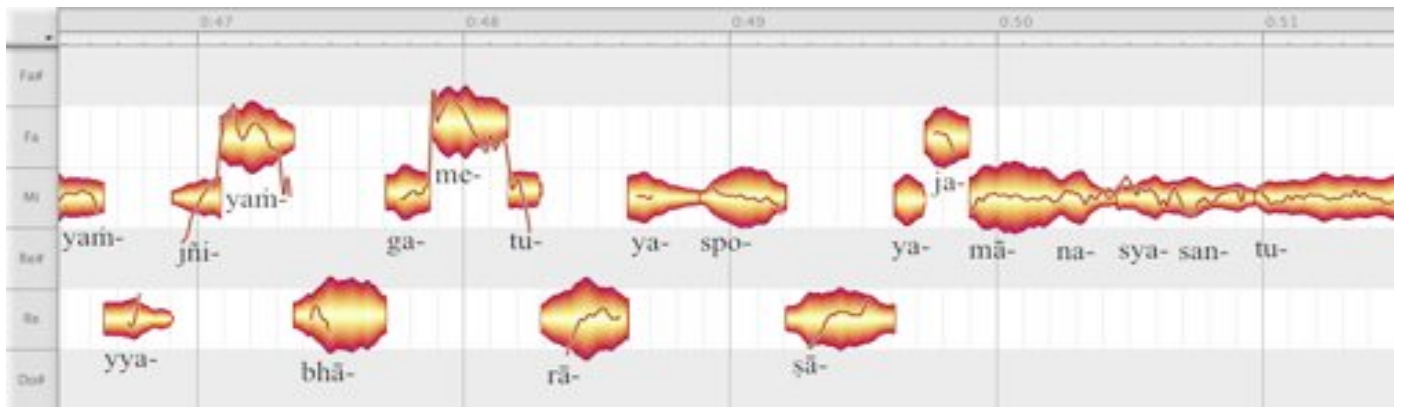
“Asyayajiñasya sukratum”



“Yesāmīśepaśupatiḥ paśūnāncatuspadā muttaca dvipadām”



“Niśkrīto'yamiyyajñiyam bhāgameturāyasposāyajamānasya santu”



3.1.3. Gāyatrī mantra

Rispetto alla categoria dei mantra vedici gli enunciati rituali che rientrano all'interno della categoria dei *Gāyatrī*⁹⁷ *mantra* presentano sia alcuni punti di convergenza che delle evidenti peculiarità. Cominciamo con il passare in rassegna le somiglianze. Essi vengono comunemente intonati facendo ricorso allo stile di recitazione yajurvedico. Questo comporta che l'ambitus scalare di riferimento impiegato per la loro cantillazione sarà il medesimo di quello adottato per sonorizzare i mantra yajurvedici: una terza minore. Il profilo melodico di un gāyatrī mantra risulterà pertanto

⁹⁷ L'espressione gāyatrī mantra serve anche a ricondurre questa particolare categoria di formule alla Gāyatrī per antonomasia: “*Om tat savitur varenyam bhargo devasya dhimahi diyo yo nah pracodayāt*”. Questo mantra costituisce il prototipo da cui i gāyatrī mantra che seguono –relativi ai singoli graha- sono stati derivati

determinato dalla configurazione delle svara. Tuttavia, mentre ciascun mantra vedico presenta una propria configurazione melodica, per certi versi esclusiva, i *gāyatrī mantra*, invece, poiché sono composti sullo stesso metro poetico, e posseggono lo stesso numero di sillabe, vengono intonati adoperando la medesima sequenza di *svara*. In altre parole: il profilo melodico del *gayatri mantra* di Sūrya sarà identico a quello del *gayatri mantra* relativo a Candra, come dimostrano gli esempi che seguono.

La scelta di identificare tali formule con il termine *gayatri* sta a indicare che questi mantra condividono il medesimo metro poetico: il *gayatri chanda*. Esso consiste di un trimetro di otto sillabe. In totale, ciascun *gayatri mantra* risulterà composto dallo stesso numero di sillabe: 24.

A questo punto è necessaria però una puntualizzazione. Dal momento che la categoria dei *gāyatrī mantra* rientra nella macro categoria dei mantra puranici⁹⁸, ciò comporta la possibilità di rivestirli melodicamente secondo logiche autonome, svincolate dal sistema delle svara.

Un'altra differenza significativa tra i *gayatri mantra* e i mantra vedici relativi ai Navagraha è la seguente: mentre esiste un solo mantra yajurvedico per graha, ciascuna divinità planetaria dispone invece di più *gayatri mantra*. Il Suriyanarkoyil è famoso per il fatto che utilizza *gāyatrī mantra* specifici, non riscontrabili negli altri templi del Tamilnadu che ospitano le mūrti dei Navagraha.

La struttura testuale di un *gayatri mantra* è la seguente:

Struttura *gāyatrī mantra*

Om̐ + epiteto al dativo + vidmahe + epiteto al dativo + dhīmahi |
Tannaḥ + epiteto + pracodayāt ||

Tutte le divinità principali del pantheon induista possiedono uno o più *gayatri mantra*. Il fatto di ritrovare simili formule associate anche ai Navagraha dimostra come queste entità planetarie vengano percepite, per lo meno su un piano prettamente rituale, come delle divinità a tutti gli effetti e non solo come delle forme di energia cosmica impersonali, nè tanto meno come delle creature dalla natura esclusivamente demoniaca.

Come testimonianza esemplificativa delle strategie di recitazione impiegate per sonorizzare un *gayatri mantra* in stile yajurvedico, riporto un modello ricavato dall'esecuzione fornitami da Guru, uno studente della *Sivapuram agama padasalai* di Mayladuthurai. Prima riporto i testi relativi ai *gāyatrī mantra* di Surya e Candra, corredati dall'opportuna notazione. Poi sarà la volta della trascrizione effettuata con Melodyne:

Surya *gāyatrī mantra*

Om̐ Aśvadhvajāya vidmahe padma hastāya dhīmahi |
tanno Sūrya pracodayāt ||

Candra *gāyatrī mantra*

Niśakarāya vidmahe Kalānāthāya dhīmahi |
“tannaś Candra pracodayāt”

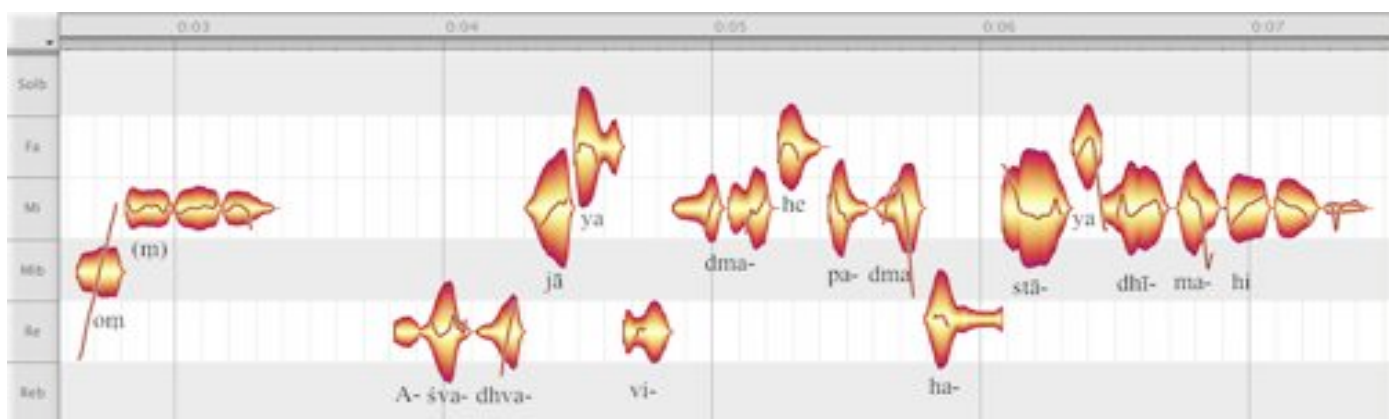
⁹⁸ Con l'espressione mantra puranici si suole fare riferimento a quel formulario apparso nella letteratura di epoca puranica e negli stessi Purāṇa. La fase puranica viene di solito fatta iniziare intorno al IV-V secolo d.C. Per un approfondimento specifico sulla letteratura puranica cfr. Rocher 1986

Esempi di recitazione bramantica: gāyatrī mantra (es. n°2)

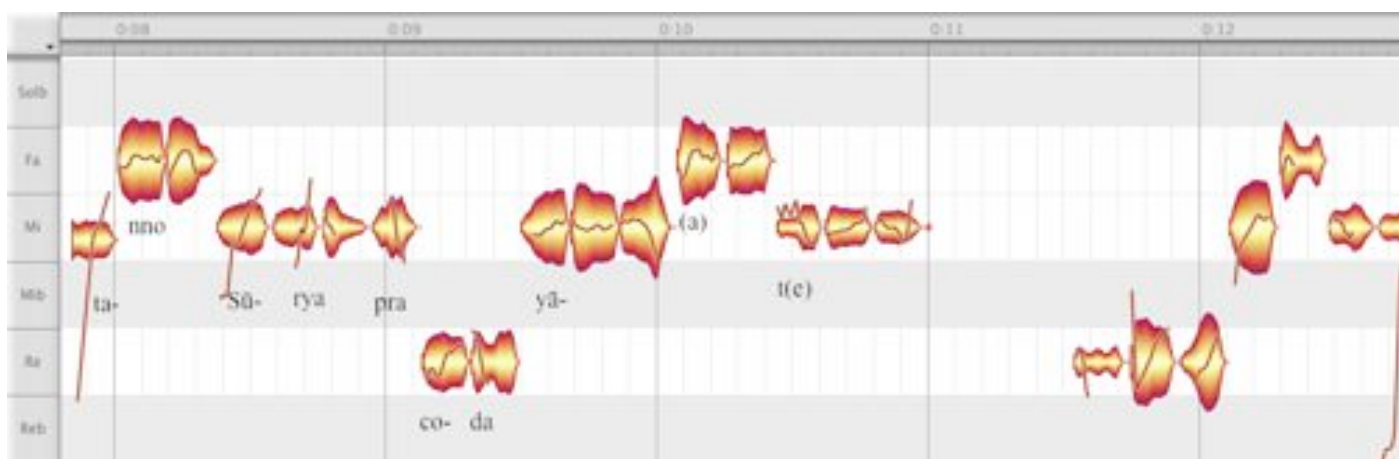
Esecutori: Guru (8°anno)

Luogo: Agama Padasalai, Mayladuthurai

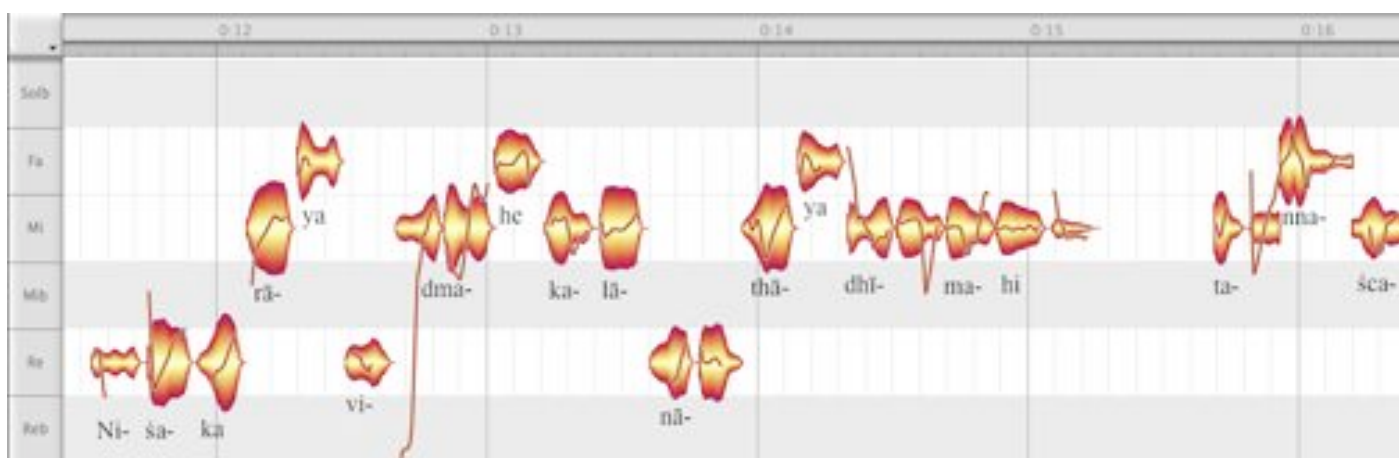
Repertorio: *Sūrya gāyatrī*, *Candra gāyatrī*



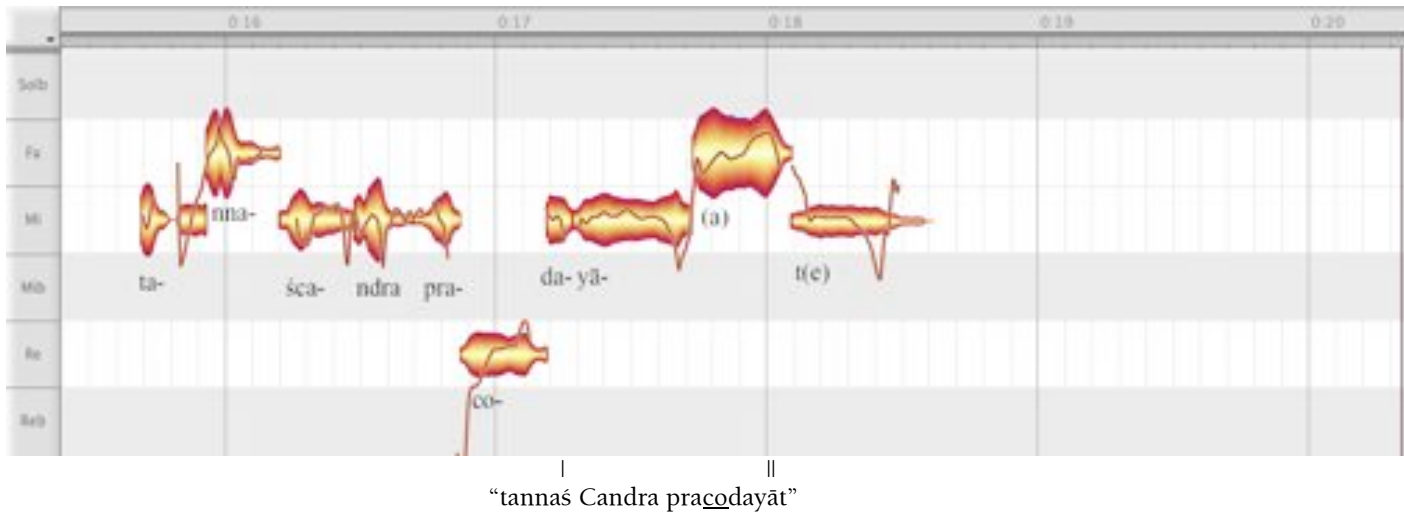
“Om Aśvadhvajāya vidmahe padma hastāya dhīmahi”



“tanno Sūrya pracodayāt”



“Niśakarāya vidmahe Kalānāthāya dhīmahi”



3.1.4. Nāma-mantra e Aṣṭottara śātanāmavalī

La recitazione continuata del nome divino (*japa*) rientra tra le pratiche spirituali (*sādhanā*) più diffuse nell'India contemporanea. Gli innumerevoli appellativi con cui una specifica divinità viene comunemente invocata possono essere concepiti come “*prakata svarūpa paramātmā*”, vale a dire, come “Dio stesso nella sua più concreta manifestazione”. Nell'ambito delle tecniche di meditazione yogiche incentrate sulla pratica del *japa*, il ricorrere alla ripetizione del nome della propria divinità d'elezione è considerato un potente sentiero di perfezionamento interiore; il migliore strumento a disposizione dei praticanti (*sadhaka*) per raggiungere la liberazione (*mokṣa*) dal ciclo delle rinascite.

La cantillazione continuata del nome divino non è però una prerogativa esclusiva dei mistici o degli adepti di una particolare setta tantrica⁹⁹. Come avremo modo di vedere, se ne ritrova infatti larga applicazione anche nelle dinamiche rituali che scandiscono la routine templare quotidiana. La recitazione litanica dei titoli specifici di una divinità prende forma in un tipo di composizione chiamata *aṣṭottara śātanāmavalī*¹⁰⁰. Essa rientra nella macro-categoria dei mantra puranici. Nel gergo templare tamil questa particolare categoria di enunciati mantrici viene indicata dalla parola *aṣṭottiram*. Un *aṣṭottiram* risulta costituito da 108 epiteti, i quali vengono di norma intonati dagli officianti templari davanti il simulacro di una divinità a fini encomiastici e celebrativi. Come già osservato quando abbiamo parlato dei *gayatri mantra*, anche in questo caso tutte le principali divinità del pantheon induista posseggono un proprio *aṣṭottiram*. I *Navagraha* non fanno eccezione, e questo testimonia ancora una volta come sia possibile effettuare inferenze sullo status di una determinata entità sacrale a partire dall'analisi dei repertori ad essa relativi.

Il fatto che l'*aṣṭottiram* sia formato da 108 epiteti non è per nulla casuale. L'induismo ha elaborato un imponente edificio filosofico intorno ai numeri e al loro potere simbolico. In merito alla specifica simbologia che ruota intorno al numero 108, argomento troppo complesso per essere affrontato in questa sede in maniera esaustiva, basti il seguente accenno dell'astrologo e indologo David Frawley:

The Sun is approximately 108 solar diameters from the Earth, while the Earth is about 1/108 the size of the Sun. Meanwhile the Moon is about 108 Earth diameters from the Earth. No wonder 108 is such an important number in Vedic thought (Frawley 2000:88)

⁹⁹ Sul ruolo assegnato agli epiteti e al nome divino in epoca vedica cfr. Gonda 1959, 1970b.

¹⁰⁰ Studi specifici su questa tipologia di componimenti a carattere encomiastico non sono molti. Segnalo quello di Raghavan (1953) sull'*aṣṭottiram* di Viṣṇu

La struttura testuale di un *aṣṭottiram* è molto semplice. Esso è formato da una sequenza di *nāma-mantra*. Un *nāma-mantra* non è altro che una formula costituita dal nome di una determinata divinità, al dativo, preceduta da *om* e seguita da *namaḥ*.

Riporto a titolo esemplificativo un sottoinsieme dei *nāma-mantra* contenuti nell'*aṣṭottiram* relativo al *graha* Surya¹⁰¹. Il testo nella sua interezza, assieme a quelli degli *astottiram* relativi agli altri *graha*, possono essere consultati in appendice:

1. Om Aruṇāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Aruṇa, di colore rosso)
2. Om Śaraṇyāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Śaraṇya, colui il quale da rifugio)
3. Om Karuṇārasasindhava namaḥ	(Om rendo omaggio a Karuṇarasasindhu, l'oceano di compassione)
4. Om Asamānabalāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Asamānabala, dall'impareggiabile forza)
5. Om Ārtarakṣakāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Ārtarakṣaka, colui che protegge dalla sofferenza)
6. Om Ādityāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Āditya, il figlio di Aditi)
7. Om Ādibhūtāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Ādibhūta, il primo Essere)
8. Om Akhilāgamavedine namaḥ	(Om rendo omaggio a Akhilāgamavedin, il conoscitore di tutte le scritture)
9. Om Acyutāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Acyuta, dalla grande stabilità)
10. Om Akhilajñyāya namaḥ	(Om rendo omaggio a Akhilajña, il conoscitore di ogni cosa)
108. Om ... namaḥ	

Rispetto ai *mantra yajurvedici* l'*aṣṭottiram* si segnala per la totale assenza di costrizioni di natura notazionale. Questo significa che il recitante si trova nella condizione di poter intonare la sequenza di *nāma-mantra* come meglio desidera. Per fornire al lettore un'idea preliminare di come può essere intonato un *astottiram* in Tamilnadu, mi affiderò a due esempi registrati in due scuole di formazione bramantica differenti: la *Sivapuram agama padasalai* e la *Sivagama padasala* di Kumbakonam¹⁰². Nel primo caso, Guru, lo stesso studente che ha intonato i *gayatri mantra*, sceglie di intonare l'*astottiram* facendo ricorso al modulo scalare yajurvedico, seppure arricchito con le seguenti variazioni:

(1) anzicchè limitarsi ad una terza minore (re-fa) egli struttura la sua cantillazione su un tetracordo (do-fa)

(2) l'andamento melodico si segnala per un largo uso di note ribattute, un fenomeno che, pur essendo previsto dalla cantillazione yajurvedica, si verifica però qui con maggiore frequenza e soprattutto in maniera del tutto indipendente dalle regole inerenti il posizionamento delle svara. Il recitante associa le sillabe dei *nāma-mantra* ai gradi del tetracordo in piena libertà. La corda di recita è mobile, a differenza di quanto si riscontra nella recitazione dei *mantra yajurvedici*, dove i fenomeni di *ekaśruti* avvengono sempre sulle sillabe recanti l'*udatta* o la *pracāya*, corrispondenti al grado *mi*.

(3) alcune sillabe vengono abbellite con dei glissati discendenti, una scelta decorativa del tutto assente nella recitazione yajurvedica tradizionale

4) di tanto in tanto la formula “*om*” che dovrebbe precedere ciascun titolo litanico, viene rimossa, a testimonianza di una maggiore libertà nel gestire il testo, un atteggiamento, questo, del tutto impensabile nell'ambito della cantillazione di un *mantra vedico*

¹⁰¹ Traduzione effettuata sulla base della versione inglese della stessa consultabile sul sito www.sanskritforchanting.com

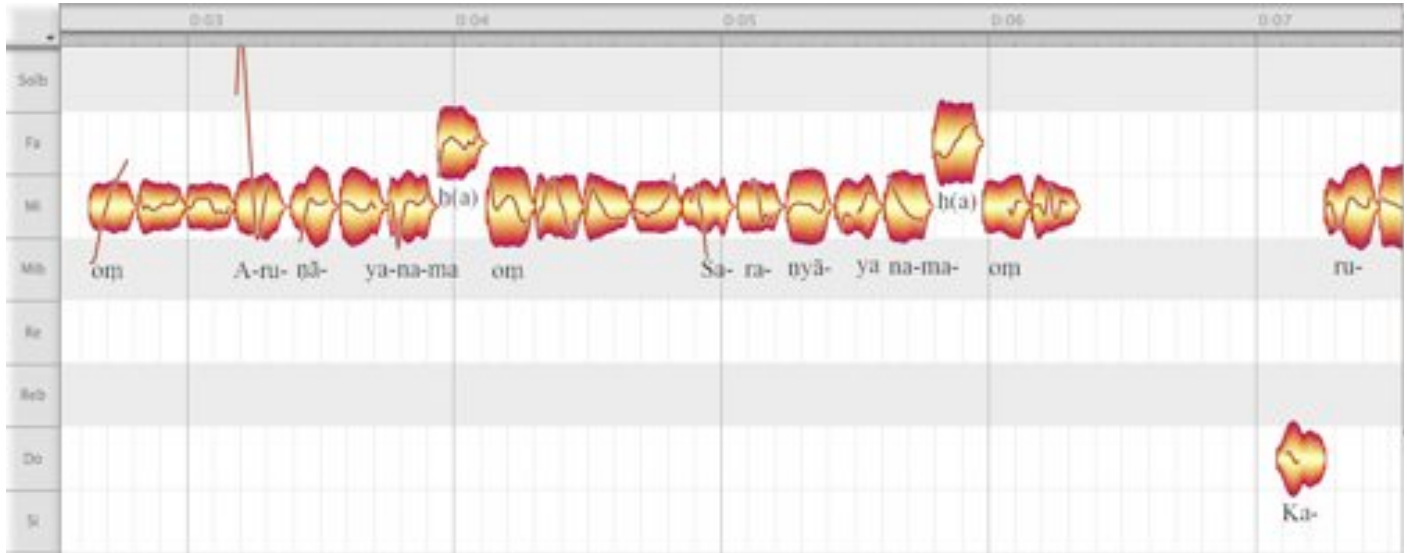
¹⁰² Ulteriori esempi di recitazione dell'*aṣṭottiram* si trovano nel cd di Sharma (2009)

Esempi di recitazione bramantica: aṣṭottāraśatanāmavalih̥ (es.n°3)

Esecutori: Guru (8°anno)

Luogo: Agama Padasalai, Mayladuthurai

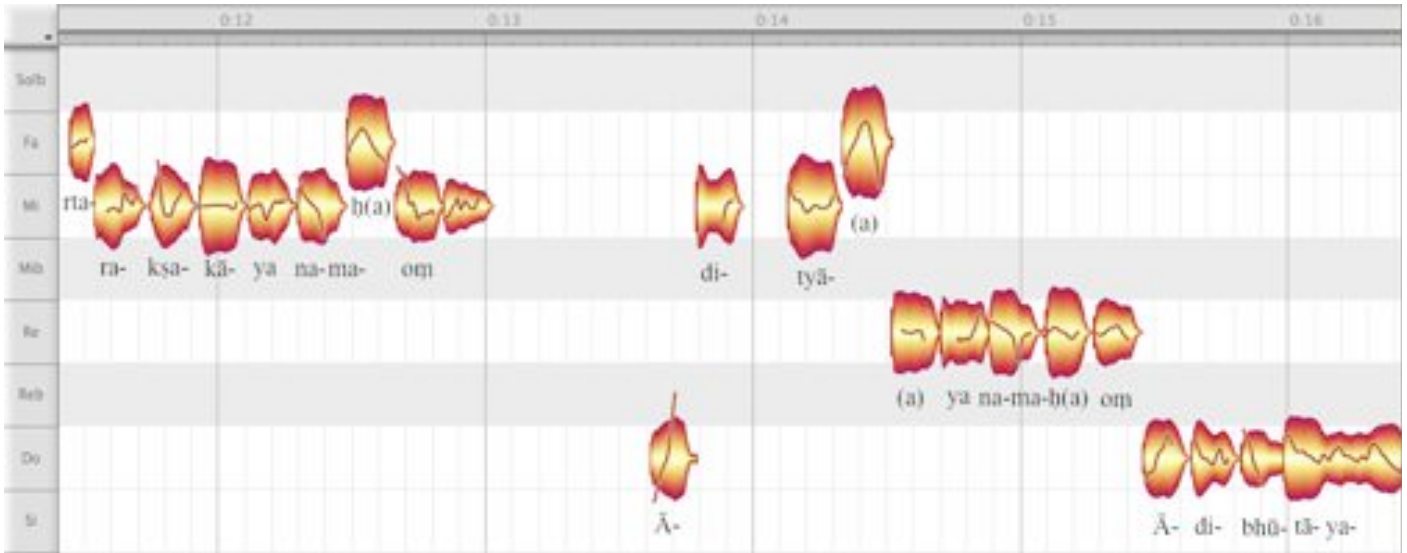
Repertorio: Sūrya aṣṭottāraśatanāmavalih̥



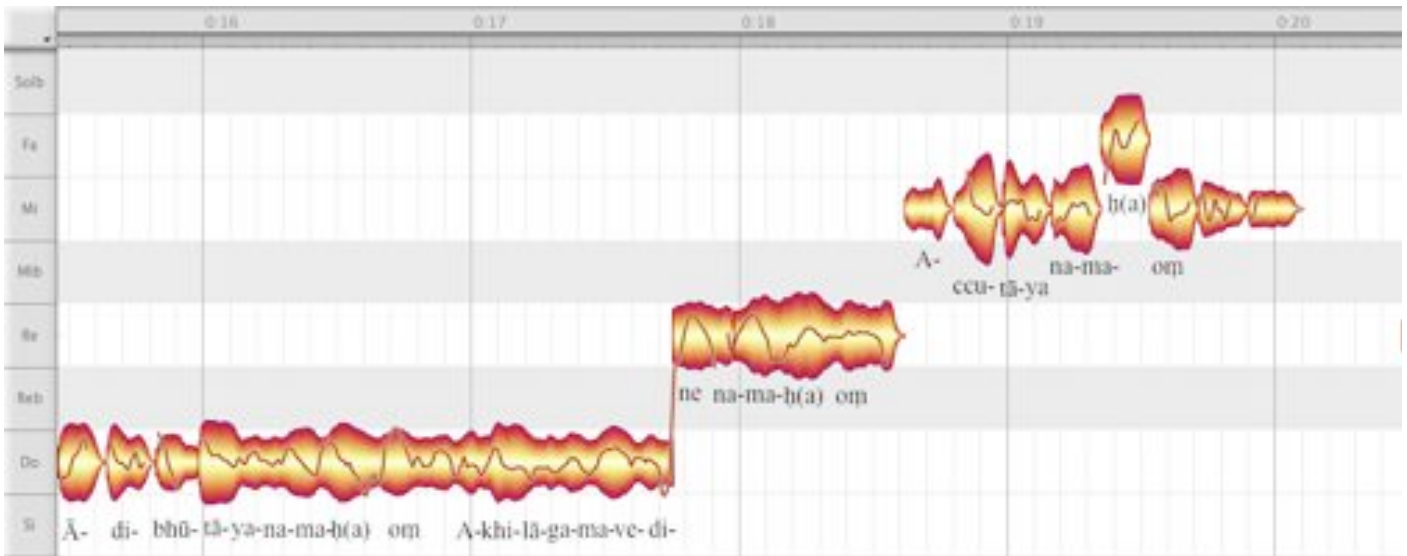
“Om Aruṇāya namaḥ Om Saranyāya namaḥ”



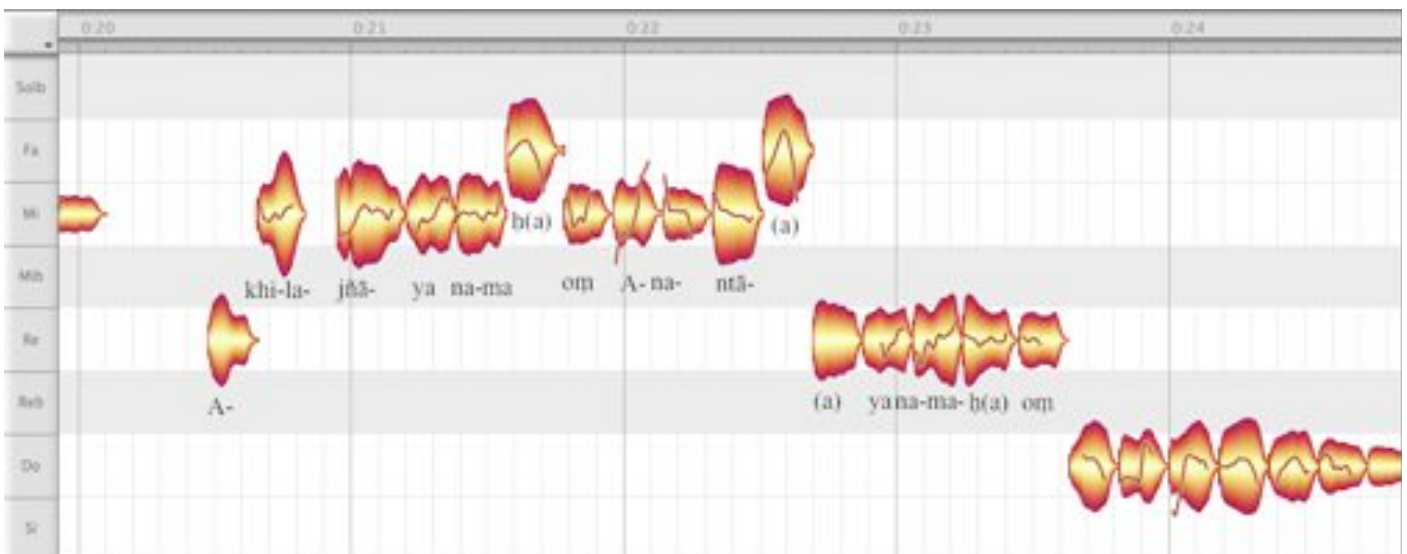
“Om Karuṇarāsasindhava namaḥ Om Asamānabalāya namaḥ”



“Om Ārtarakṣakāya namaḥ Om Ādityāya namaḥ”



“Om Ādibhūtaya namaḥ Om Akhilāgamavedine namaḥ Om Accutāya namaḥ”



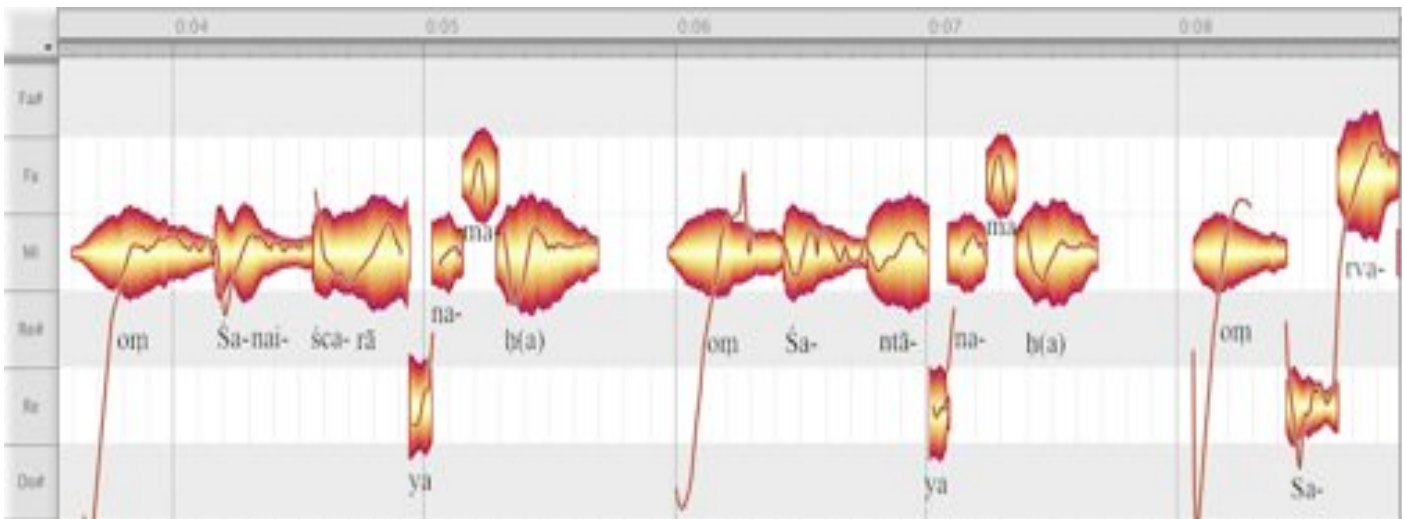
“Om Akhilajñāya namaḥ Om Anantāya namaḥ”

Andando al secondo esempio, fornitoci da Suryanarayanan, docente presso la scuola agamica di Kumbakonam, le caratteristiche da evidenziare sono invece le seguenti:

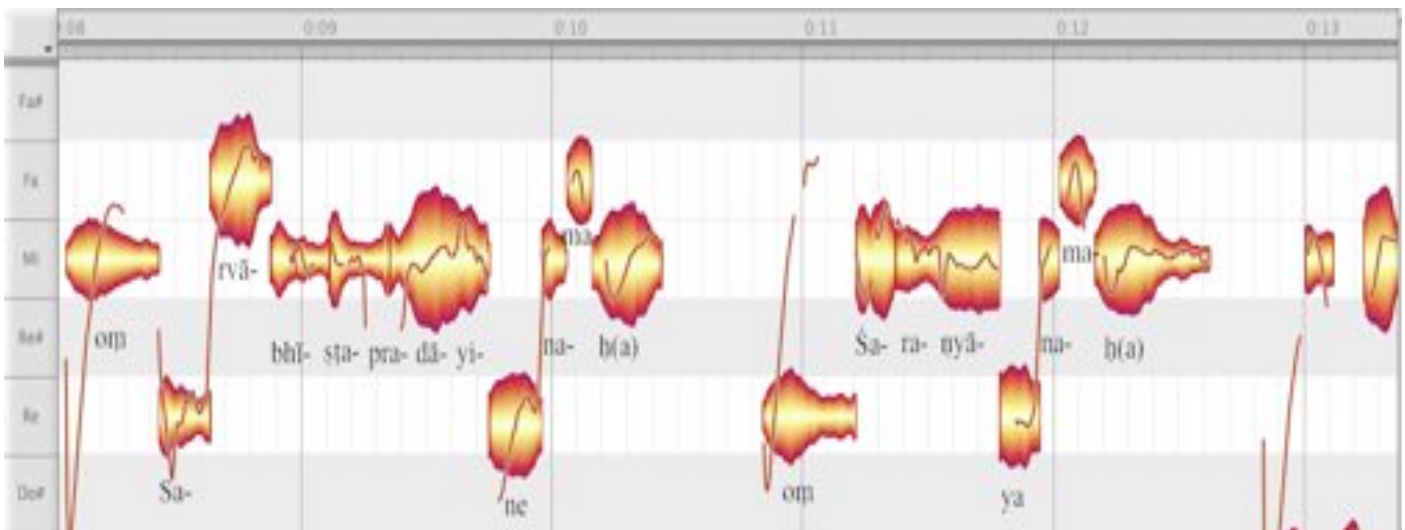
- (1) piena adesione allo stile di recitazione yajurvedico e conseguente articolazione dei nāma-mantra sulla base delle loro svāra costitutive
- (2) maggiore rigore nella presentazione dei titoli litanici del graha. Ciascun *nāma-mantra* dell'*astottiram* viene infatti intonato seguendo pedissequamente la sua struttura testuale. Ogni epiteto viene pertanto fatto precedere dalla formula “om” e si conclude con una formula cadenzale, sempre identica, cui viene fatta seguire una breve pausa
- (3) totale assenza di interventi ornamentali, fatta eccezione per un glissato ricorrente che accompagna l’enunciazione della formula “om”

Esempi di recitazione bramantica: aṣṭottāraśatanāmavalīḥ (es.n°4)

Esecutori: Suryanarayana (docente)
 Luogo: Agama Padasalai, Kumbakonam
 Repertorio: Śaniścara aṣṭottāraśatanāmavalīḥ



“Om Śanaiścārāya namaḥ Om Śantāya namaḥ”



“Om Sarvābhīṣṭapradāyine namaḥ Om Śaraṇyāya namaḥ”

3.1.5. Stotra e śloka

Nel novero dei mantra puranici reintrano quei componimenti poetici comunemente denominati *stotra*. Il termine viene tradizionalmente usato per indicare un testo composto al fine di eulogizzare una particolare divinità. Dal punto di vista della versificazione, gli *stotra* presentano un campionario eterogeneo di configurazioni sillabiche. Assai frequenti sono gli stotram composti secondo il modello degli śloka: due versi di sedici sillabe ciascuno.

Per ciascun *graha*, al pari delle altre divinità induiste, esiste un'ampia letteratura di *stotra*. Il più popolare, nonché il più diffuso in ambito culturale, è senza dubbio il *Navagraha stotra* scritto dal saggio Vyasa. Questo testo non è incentrato su un singolo *graha*, ma rende omaggio, in sequenza, a tutte e nove le divinità planetarie. Ne riporto a titolo esemplificativo le prime due stanze, ricordando al lettore che il testo integrale può essere consultato nel capitolo relativo al Guru peyarcchi. La prima è dedicata a Sūrya, la seconda a Candra:

Japākusumasamkāśaṃ kāśyapeyaṃ mahādyutim |
tamorim sarva pāpaghnam praṇato'smi divākaram ||

Dadhiśaṅkhatuṣārabhaṃ kṣīrodāmavasam bhavam |
namāmi śaṣinam devaṃ śambhormukutabhūsanam ||

Dal punto di vista metrico la stanza risulta composta sul modello dello *śloka*: due versi di sedici sillabe, ciascuno dei quali risulta, a sua volta, diviso in due emistichi di ottonari. Al pari dell'*aṣṭottiram*, le parole di uno *stotra* non presentano i simboli notazionali yajurvedici. Nella agama padasalai di Mayladuthurai ho avuto modo di registrare due esecuzioni differenti del Navagraha stotram. Ciò è stato fatto al fine di presentare i due profili melodici differenti a disposizione dei bramani per sonorizzare questa tipologia di enunciati mantrici. Una è stata realizzata impiegando il tricordo yajurvedico; l'altra, è stata invece impostata melodicamente su un modulo pentacordale (do-sol). In entrambi i casi lo stesso profilo melodico viene adattato a ciascun distico, in linea con quanto riscontrato in precedenza a proposito dei gayatri mantra.

Nella nostra prospettiva d'analisi, quello che risulta maggiormente significativo è che, nel caso degli stotra, tanto il ritmo quanto l'articolazione melodica rimangono costanti al variare delle parole del testo. Stotra diversi avranno pertanto un rivestimento sonoro analogo.

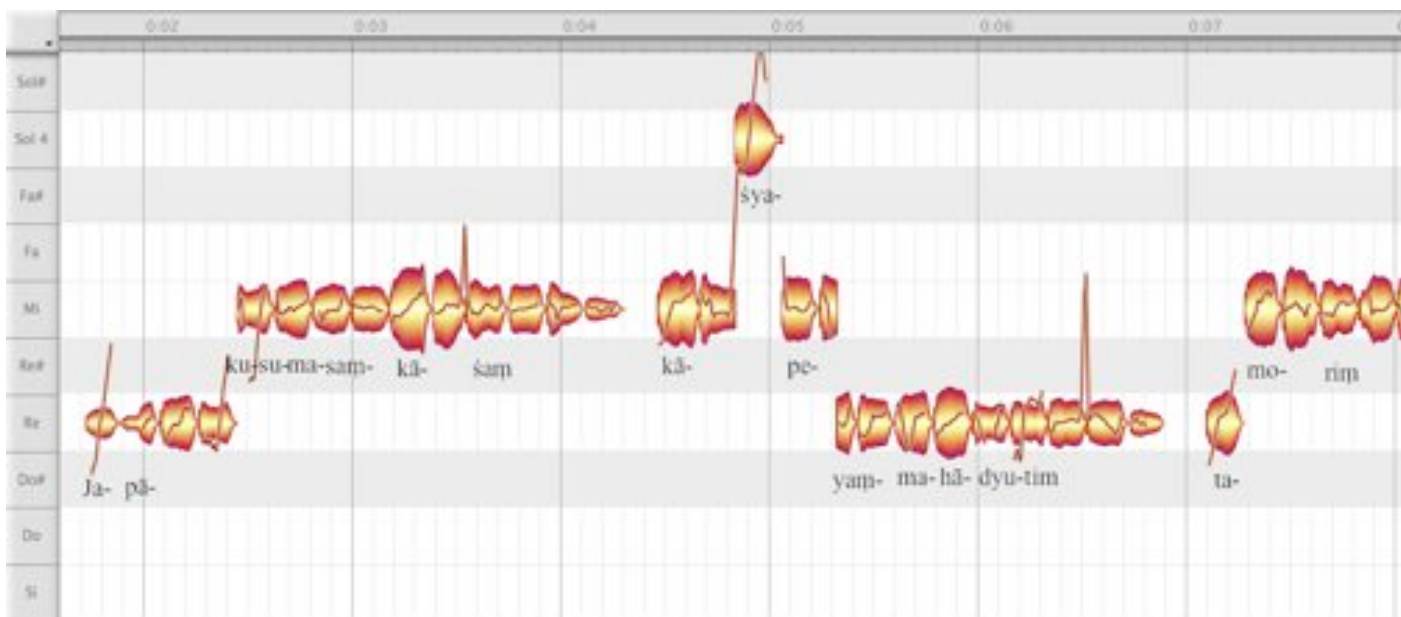
Il lettore tenga ben presente questi profili melodici poiché a essi faranno ricorso con discreta frequenza gli officianti del Suriyanarkoyil. Entrambi gli esempi che seguono sono stati intonati da Ajit e Gokul, due studenti della agama padasalai di Mayladuthurai. Da segnalare il maggiore impiego di abbellimenti e glissati adoperati nella prima versione dello stotra, quella cioè svincolata dalla meccanica delle svāra:

Esempi di recitazione bramantica: stotra puranici (es.n°5)

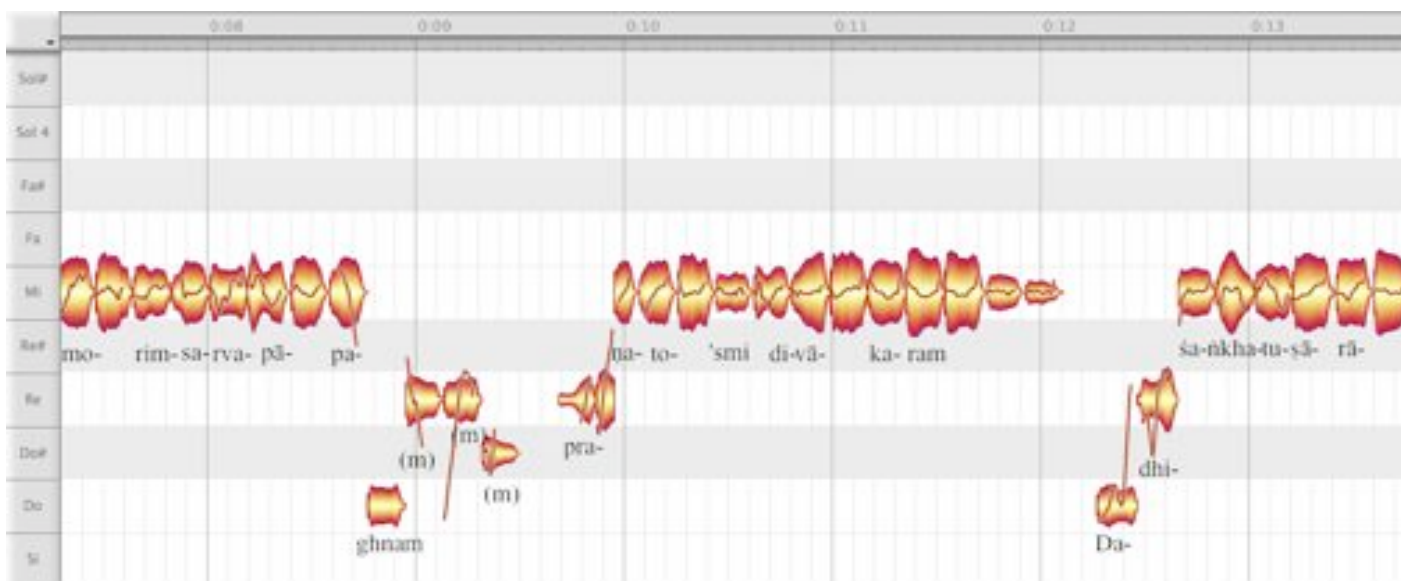
Esecutori: Ajit (8°anno), Gokul (8°anno)

Luogo: Agama Padasalai, Mayladuthurai

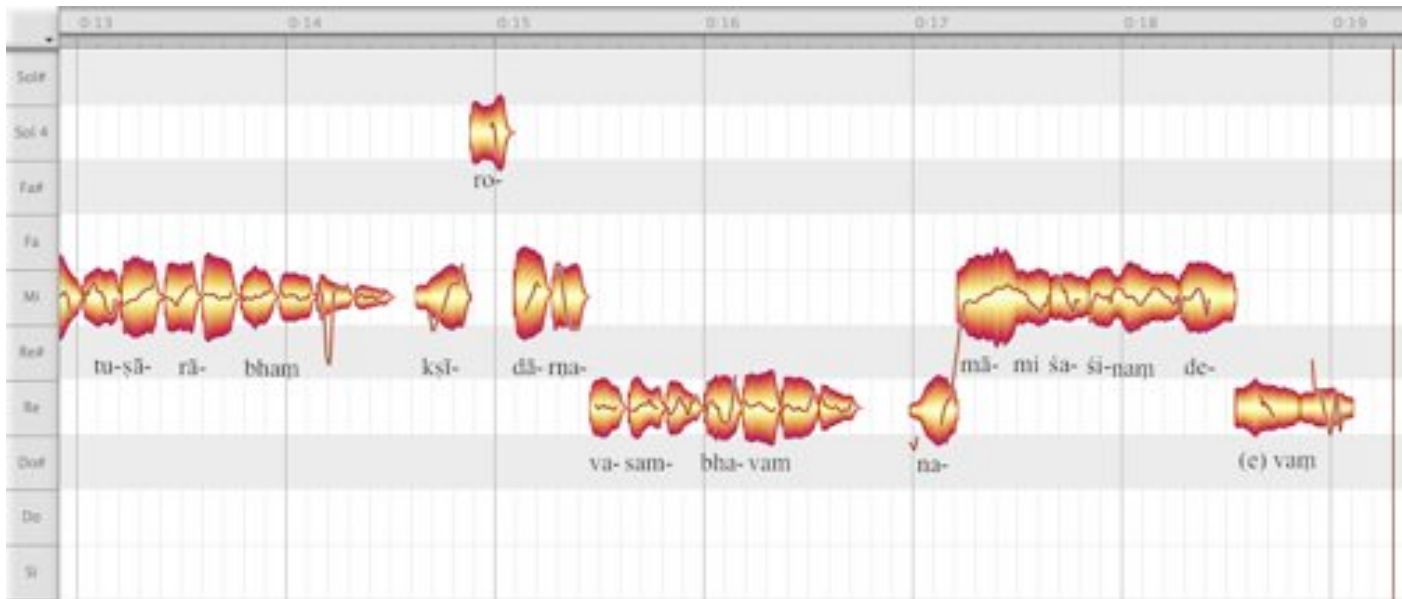
Repertorio: *Navagraha Vyasa stotram*



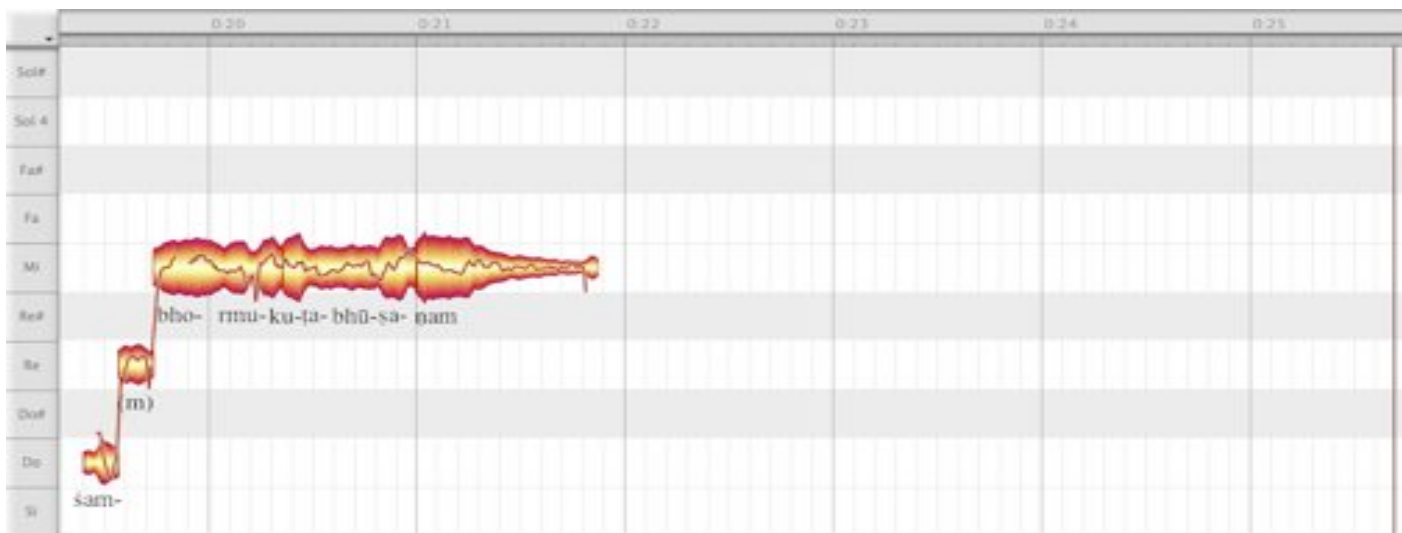
“Japākusumasamkāśam kāśyapeyam mahādyutim”



“tamorim sarva pāpaghnam praṇato'smi divākaram”



“Dadhiṣaṅkhatuṣārabhaṃ kṣīrodāmavasam bhavam”



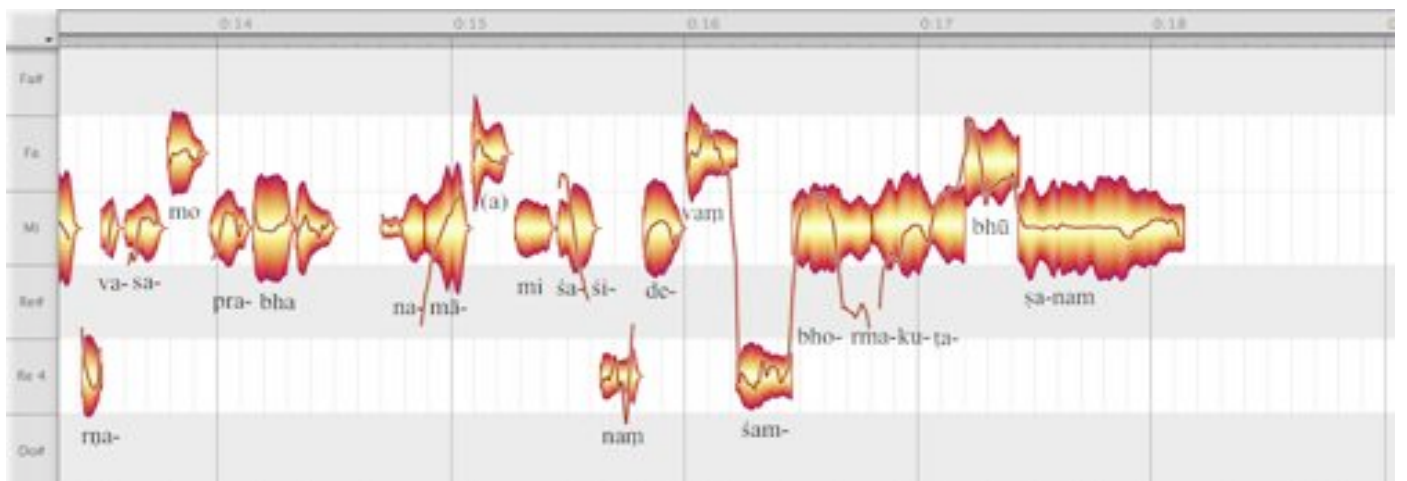
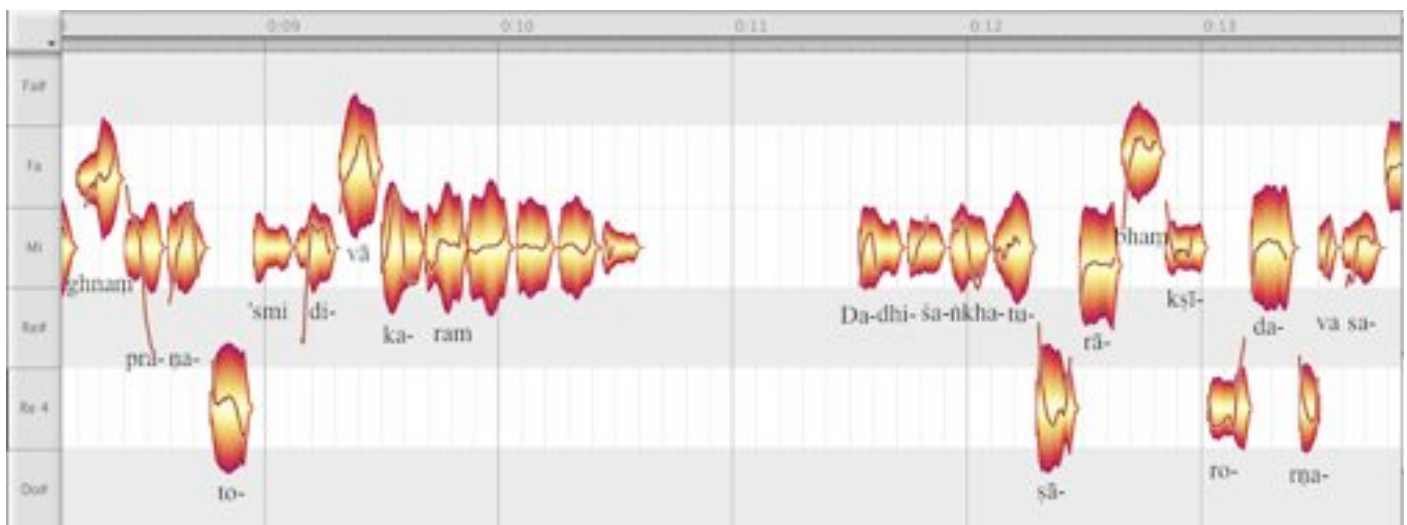
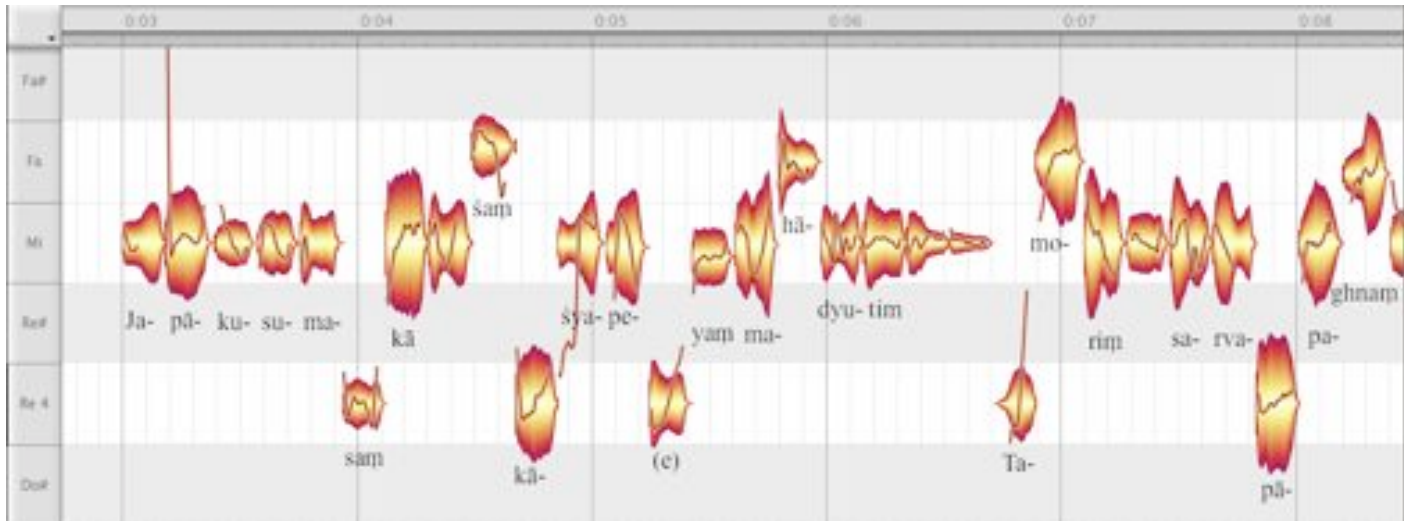
“namāmi śaṣinam devam śambhormukutabhūsanam”

Esempi di recitazione bramantica: stotra puranici (es.n°6)

Esecutori: Guru (8°anno)

Luogo: Agama Padasalai, Mayladuthurai

Repertorio: *Navagraha Vyasa stotra*



Esiste però anche un'altra tipologia di profilo melodico predeterminato, impiegato dai bramani per intonare gli stotra. Il modello che segue si basa su un distico di versi recitato da Guru e Prakash come formula meditativa per introdurre l'Ādityā hṛdayam, uno stotram dedicato al graha Surya:

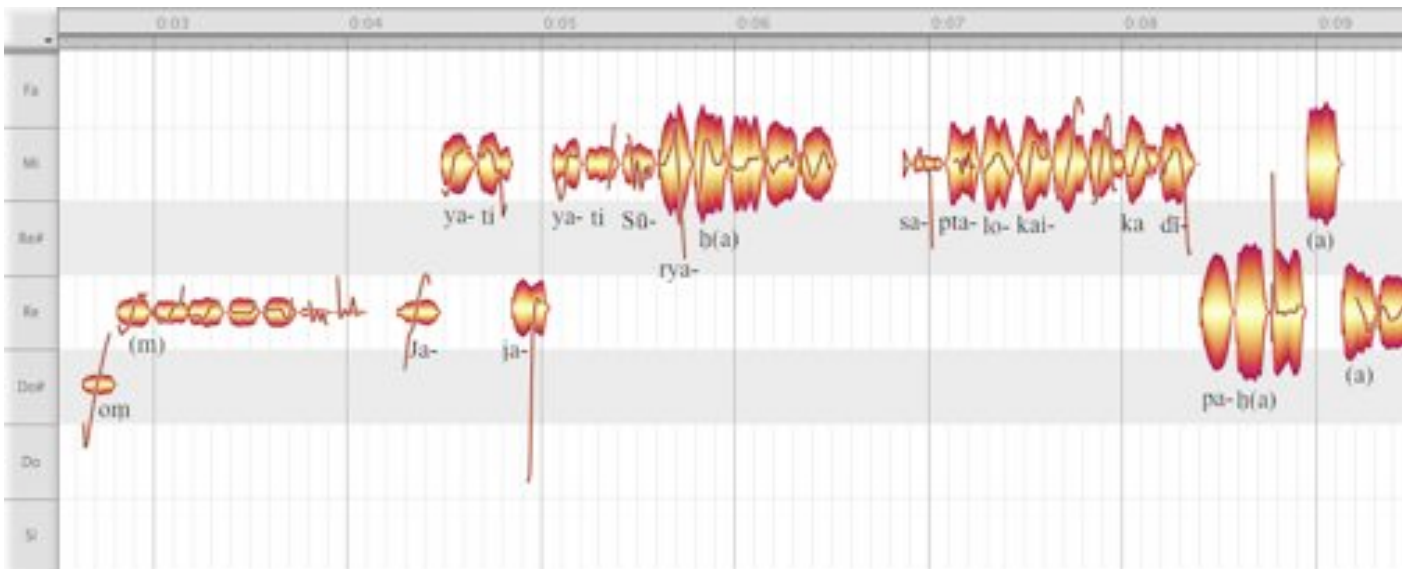
Om Jayati jayati Sūryaḥ saptalokaika dīpaḥ |
kīraṇamṛti tāpaḥ sarvadukkāsyā hartā ||

Kīraṇa kamyascāti rāditya mūrṭiḥ |
Paramaparama divyabāskaram tam navāmi ||

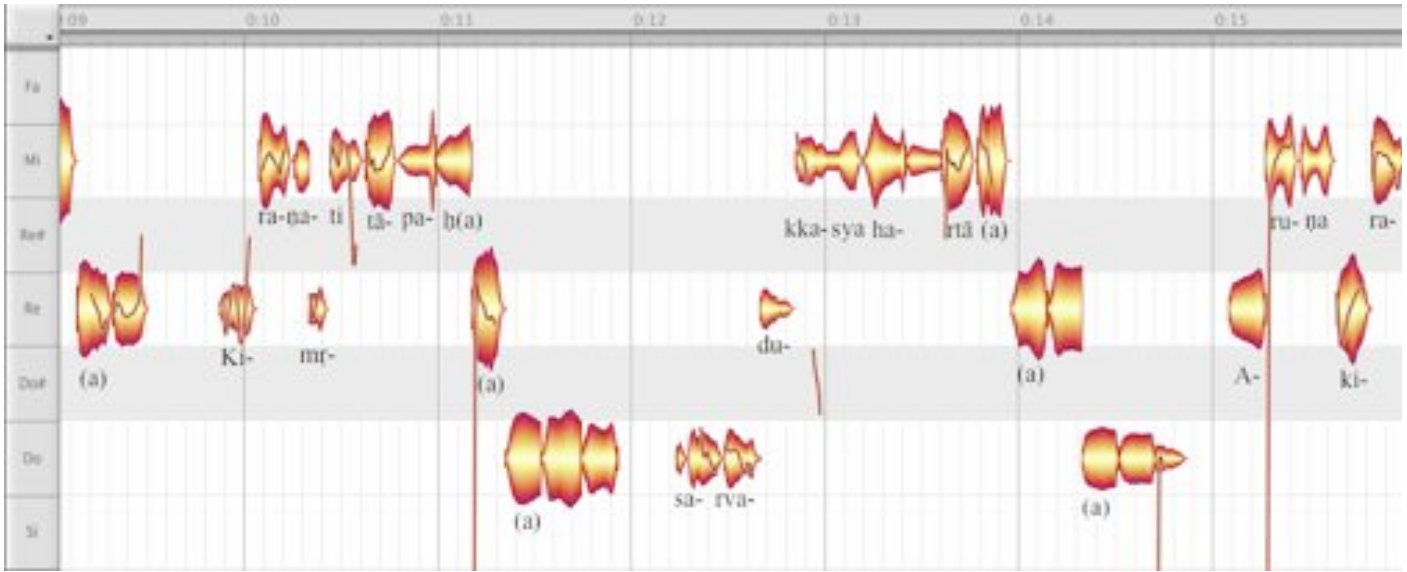
La melodia si basa su un tricordo (do-mi-re) che copra un ambito di terza maggiore. Notevoli le escursioni melismatiche realizzate dai due bramani sull'ultima sillaba di ogni emistichio, marcate dall'uso di pregevoli glissati il cui impiego testimonia a mio modo di vedere l'esigenza di conferire qualità estetica agli oggetti mantrici intonati.

Esempi di recitazione bramantica: stotra puranici (es.n°7)

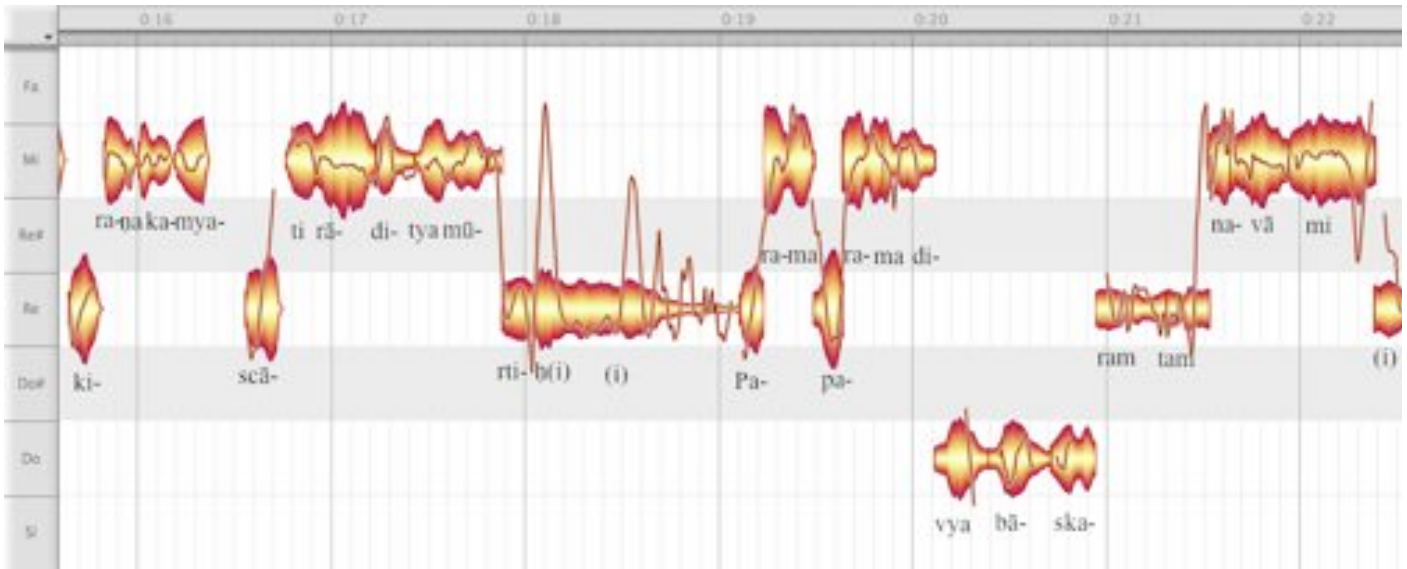
Esecutori: Guru e Prakash (8°anno)
Luogo: Agama Padasalai, Mayladuthurai
Repertorio: Sūrya *Dhyānam*



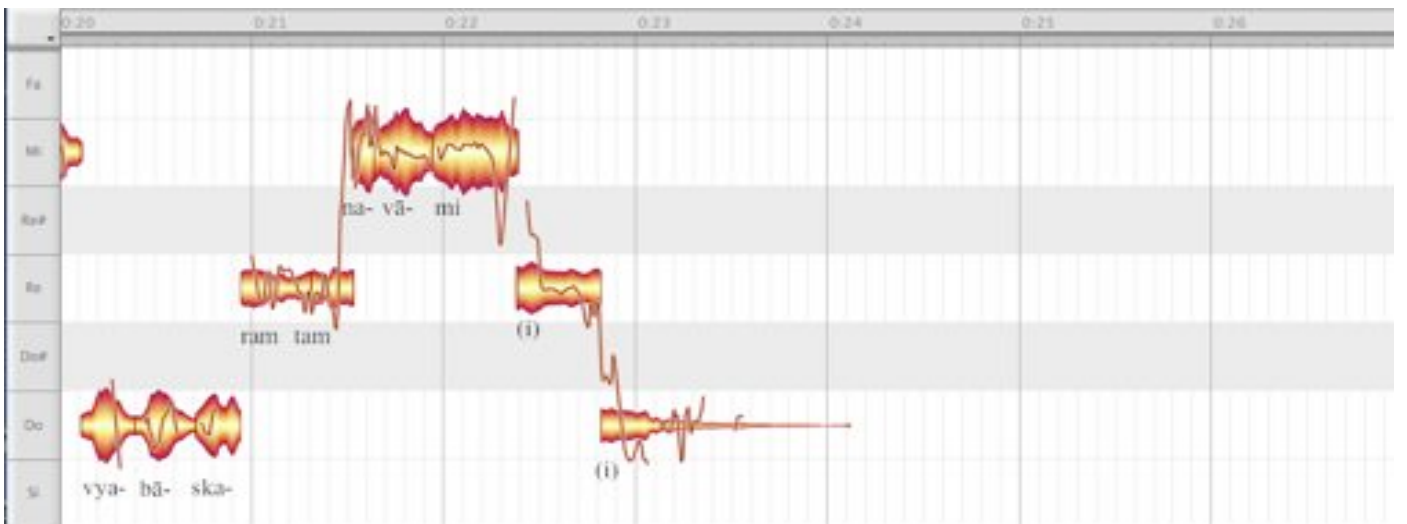
“Om Jayati jayati Sūryaḥ saptalokaika dīpaḥ”



“kīraṇamṛti tāpaḥ sarvadukkāśya hartā”



“Kīraṇa kamyascāti rāditya mūṛtiḥ
Paramaparama divyabāskaram tam navāmi”



3.1.6. Bīja-mantra, mūla mantra e bīja-nāma-mantra

Prima di passare in rassegna la morfologia dei *bīja* mantra è necessario fare un passo indietro e definire meglio il significato della parola *bīja*¹⁰³. Ecco come Fritz Staal considera un *bīja* mantra:

meaningless syllables that sometimes are strung together in sequences called mantramala (Staal 1989:57)

Stando a quanto invece riporta Wheelock:

these monosyllabic vocables, in theory, are sonic manifestations of basic cosmic powers (shaktis); literally, seeds of the fundamental constituents of the universe [...] these bija mantras are not felt to be mere symbols of the elements, they are the cosmic elements in essential form (Wheelock 1989:103)

La loro asemanticità linguistica sembra dunque caricarli di un potere di significazione tale da renderli consustanziali con i costituenti dell'universo. Ciascun elemento naturale possiede un proprio *bīja mantra*, un mantra seme, che ne racchiude le qualità energetiche. Vediamone alcuni esempi. Il *bija mantra* dell'acqua è *vam*; quello del fuoco è *ram*; quello del vento è *yam* e quello della terra è *lam*.

Non sono solo gli elementi naturali ad avere un mantra-seme. Anche le divinità possiedono un proprio *bīja*. C'è un logica precisa che ne regola la formazione. Prendiamo il caso del graha Shani. Il suo *bija* mantra è *śam*. Esso risulta formato nella maniera seguente: si prende la prima sillaba del nome del graha, in questo caso “śa” e la si fa seguire dall'anuvāra “m”. Nel caso di Budha, il *bija* mantra corrispondente sarà quindi “bum”. Passando invece a Angaraka, esso sarà “am” e così via, per gli altri graha. Questo procedimento si applica ovviamente anche per le altre divinità. Un esempio in tal senso è il *bija* mantra relativo a Ganapati che, sulla base di quanto appena detto, sarà “gam”.

A questo punto posso introdurre l'espressione *bīja-nāma-mantra*. Si tratta di una formula mantrica costituita da un *nāma-mantra* preceduto dal *bija* relativo a quel particolare epiteto divino. Ecco un paio di esempi:

Śaniscara bīja-nāma-mantra

om śam Śanaiscarāya namaḥ

Gaṇapati bīja-nāma-mantra

om gam Gaṇapataye namaḥ

I *bīja-nāma-mantra* si intonano secondo le regole della recitazione yajurvedica, in maniera consimile alla modalità esecutiva esibita da Suryanarayana per intonare l'aṣṭottiram di Śani. Il *bīja* viene intonato con l'udatta. In alcuni contesti rituali più *bīja* vengono recitati in sequenza, e ciò può avvenire senza che essi siano necessariamente contenuti in un *nāma-mantra*.

Tra le formule rituali di derivazione agamica c'è anche il *mūla-mantra*. Il *mūla-mantra* di un graha costituisce il suo mantra “radice”. La sua recitazione non aiuta solo l'officiante a divenire la divinità invocata o ad innescare il processo di materializzazione nel simulacro: il *mūla* mantra è a tutti gli effetti la divinità; costituisce il suo corpo sonoro nella stessa misura in cui, lo *yantra*, costituisce il suo corpo geometrico, il suo diagramma mistico. Venendo al caso specifico dei *mūla* mantra tradizionalmente associati ai Navagraha, questi non sono, quindi, delle mere combinazioni di lettere

¹⁰³ Per una visione storica dell'apparire dei *bija* in ambito culturale tantrico cfr. Bolle 1959.

a cui viene attribuito, per convenzione, il potere simbolico di evocare, nella coscienza del recitante, queste divinità: i mūla-mantra sono i Navagraha a tutti gli effetti e non ne costituiscono una semplice rappresentazione linguistico-sonora. Qualunque forma di trascuratezza o di incuria verso tali enunciati costituisce pertanto un affronto, una mancanza di rispetto verso il corpo sonoro di quella particolare divinità. Questa intima corrispondenza tra entità sacrali e formule mantriche è stata già segnalata a proposito dei mantra vedici.

Riporto a titolo di esempio il mūla-mantra relativo al graha Surya, adoperato dagli officianti del Suriyanarkoyil. In esso compaiono ben quattro bīja differenti, da me segnalati in corsivo. A differenza del *bīja-nāma-mantra*, il *mūla-mantra* può quindi presentare un'articolazione interna più complessa. Per quanto concerne il profilo melodico, esso si adegua ai principi intonativi yajurvedici. Ciascun bīja viene pertanto intonato sulla *svara udatta*:

Sūrya mūla-mantra

|

Om *hram hrim hroum* saha Śivasuryāya *svaha*

Per quanto concerne le categorie di enunciati mantrici suddetti non ho ritenuto necessario allegare esempi grafici di recitazioni fuori contesto vista l'estrema semplicità del formulario.

3.1.7. Upacāra-mantra

Con l'espressione *upacāra-mantra* ho deciso di riferirmi a quelle formule, vediche e agamiche, intonate dal celebrante in concomitanza con l'elargizione di specifiche offerte (*upacāra*) tributate a una data divinità nel corso del rito della *pūja*. In questa particolare categoria rientrano quei mantra che presentano dei riferimenti testuali più o meno diretti alla natura dell'*upacāra* di volta in volta offerta al simulacro. Tali formule si distinguono dalle altre soprattutto per il fatto che terminano quasi sempre con un verbo d'azione, come *samarpayāmi*, *nivedayāmi*, *darśayāmi* e via dicendo. Segnalo preventivamente al lettore che talvolta farò rientrare nella categoria degli *upacāra-mantra* anche specifici mantra yajurvedici, oppure degli śloka. Per quanto questa scelta possa apparire a prima vista foriera di ambiguità, tuttavia essa è risultata la più appropriata a rendere subito esplicito, in sede di scrittura, la differenza d'impiego tra un mantra yejurvedico intonato a fini meditativi e un altro sonorizzato in concomitanza con l'offerta di una specifica *upacāra*. Ecco alcuni esempi di espressioni liturgiche agamiche rientranti nella categoria degli *upacāra-mantra*:

om gām ganapataye namaḥ pādyam samarpayāmi
om gām ganapataye namaḥ ācamaṇam samarpayāmi
snānānantaram ācamaṇam samarpayāmi
om bhūrbhuvassuvaḥ maha ganapataye namaḥ nālikerakhaṇḍadvayam kadaliphalam ca nivedayāmi
karpūra tāmbūlam samarpayāmi
mahanivedya nivedayāmi

Non ho avuto modo di registrare esempi di questi mantra presso le scuole agamiche. Tuttavia i miei informatori mi hanno comunicato che tali mantra vengono usualmente intonati in ekaśruti, con una formula cadenzale che compare in concomitanza del verbo finale, modellata sulla base delle *svara* ad esso associate. Vedremo applicato tale strategia di sonorizzazione nell'operato vocale dei sacerdoti del Sriyanarkoyil.

3.1.8. Formule agamiche e Sankalpa

In questa categoria farò rientrare tutti quegli enunciati rituali la cui matrice è di origine agamica e non vedica. Essi sono raccolti in specifici compendi, destinati principalmente ai sacerdoti, chiamati

pūjā vidhi. Tradotto in termini sonori, questo significa che gli enunciati suddetti non sono rigidamente soggetti al vincolo delle *svara*, come i mantra di origine vedica. Ciò tuttavia non esclude, però, che gli officianti possano decidere di recitarli ricorrendo al sistema notazionale yajurvedico. Nel corso della tesi inserirò nella categoria “formule agamiche” tutte quelle espressioni liturgiche intonate dagli officianti prima, durante o dopo l’esecuzione di una determinata azione rituale che non rientrano nel novero degli upacāra-mantra. Non abbiamo a che fare con mantra strutturati secondo precise regole poetiche, bensì con singole parole, delle volte anche brevi frasi, che vengono intonate ora in *eka-śruti*, ora in stile yajurvedico. Ecco alcuni esempi:

- (a) akṣatam kṛtvā ||
- (b) dirghāyusyamastu ||
- (c) sāmānyārghyajalena haridrābimbam astrena saṃprokṣā ||
- (d) avāhana sthāpana sannidhāna sannirodhana digbandhanāvakuṅṭhana ||
- (e) dhenu mudram kṛtvā ||

L’impiego di un vasto campionario di formule agamiche si ritrova concentrato durante l’allestimento del *sankalpa*¹⁰⁴. Con questo termine ci si riferisce a quella sezione preliminare che funge da preludio all’esecuzione della pūja vera e propria. La funzione principale del *sankalpa* è quella di raccordare il tempo presente del rito che sta per essere celebrato con la vita di Brahmā, e quindi con la storia dell’intero Universo. Recitando il *sankalpa*, il sacerdote esplicita, al cospetto degli dei e degli astanti, l’attuale collocazione spazio-temporale di tutti gli enti che prenderanno parte al rito, incastonando se stesso, gli dei e lo Yajamana, nello schema generale delle cose. Qualunque funzione religiosa, effettuata senza esplicitarne prima il *sankalpa*, non solo si presenterebbe incompleta ma correrebbe il rischio di risultare inefficace. Ciascun evento rituale, in virtù della precisa cornice spazio-temporale in cui viene allestito, possiede pertanto un proprio *sankalpa*. Inoltre, il *sankalpa* costituisce una dichiarazione d’intenti a tutti gli effetti, con cui il celebrante di turno esplicita al cospetto della divinità le ragioni per cui la sta invocando.

Il testo che adesso prenderemo in considerazione è un modello base di *sankalpa*, contenuto in un manuale rituale intitolato *Navagraha makam*. Per una piena comprensione di quanto segue invito il lettore a consultare l’appendice dedicata alla cosmologia e al calendario liturgico induista. Riporto il testo per intero, corredato di una parziale traduzione, per aiutare il lettore a farsi un’idea della vasta gamma di espressioni agamiche in esso contenute e del loro significato:

Modello base di Sankalpa (tratto dal manuale rituale *Navagraha makam*)

1) Annuncio delle coordinate temporali divine

Śubhe śobhane muhūrte ādyabrahmaṇaḥ dvitīyaparārdhe
 Śvetavarāha kalpe
 Vaivasvata manvantare
 Aṣṭāviṃśatitame Caturyuge Kaliyuge prathame pāde

2) Annuncio delle coordinate geografiche del luogo rituale

Jambūdvīpe
 Bhāratavarṣe

¹⁰⁴ Una discussione del *sankalpa* e del suo formulario si ritrova in Sitamaran (2007)

Bharatakhaṇḍe Meroḥ dakṣiṇe pārśve

3) Annuncio delle coordinate temporali terrestri

asmin vartamāne vyāvahārike
prabhavādīnām ṣaṣṭāḥ samvatsarāṇām madhye idānīm vartamāna

(Anno corrente, cfr. tab.1) + nāmasamvatsare
(Semestre, cfr. tab.2) + ayane
(Stagione, cfr. ab.3) + ṛtau
(Mese, cfr. tab.4) + māśe
(Quindicina lunare, cfr. tab.5) + pakṣe
(Giorno lunare, cfr. tab.6) + śubhatithau
(Giorno della settimana, cfr. tab.7) + vāsarayuktāyām
(Costellazione lunare, cfr. tab.8) + nakṣatrayuktāyām

śubhanakṣatra śubhayoga śubhakarāṇa evaṁ guṇaviśeṣeṇa viśiṣṭāyām asyām śubhatithau

4) Annuncio delle coordinate identitarie e astrologiche dello Yajamāna

(Nome della costellazione lunare di nascita, cfr. tab.8) + nakṣatre
(Nome della costellazione solare di nascita, cfr. tab.x) + rāśau jātasya (mas.) /jātaya (fem.)
(Nome dello Yajamana) + nāmadehasyaḥ (mas.) /nāmanyah (fem.)

5) Dichiarazione d'intenti dell'officiante

Mama (putrasya) janmānujanma nakṣatrāṇām phalābhāveṣu janmakarma
ādhāna sāmkrāntika sāmudāyika vadhavaināśikādi
aṅga graha māsa graha pakṣa graha dinacarya graha lattopagrahādi
krūra graha vedheṣuca aṣṭaka vargaja rūpaja gaṇḍānta gaṇḍadivya
bhauma antarikṣādi duḥsvapna ābhicāra mārāṇādi yantra tantra
mantra viśacūrṇa prayogabandhana mohana stambhana uccāṭana
bandha nivṛtyartham janmanakṣatra janmarāśivaśāt nāmna
nakṣatra nāmarāśivaśāt aṅgagrahavaśāt upagrahavaśāt drekkāṇa
triṃśāṃśa navāṃśa dvādaśāṃśa ṣoḍaśāṃśavaśāt vilagna horā
nakṣatradaśā kālacakradaśā antaradaśā antarāntaradaśā
sūkṣmadaśā prāṇadaśā utsargadaśā prakṛticakradaśā vikṛdicakradaśā
samkaṭadaśā ulkādaśāvaśāt raviśāsi kuja budha guru śukra śani rāhu
ketu janita doṣa nivṛtyartham ādityādi navagraheṣu ye ye grahāḥ
śubhetarasthāne sthitāḥ taistaiḥ grahaiḥ kriyamāṇa kariṣyamāṇa
sūcita bhāvita āgāmi vartamāna duṣṭāriṣṭa parihāradvārā tattat
grahasya (viśeṣataḥ aṣṭama sthāne sthita...grahasya) dusthāna
sthityā sambhāvita sakala pīḍā parihārartham āyurabhivṛddhyartham
apamṛtyu parihārartham samasta duritopa śāntyartham tāpatraya
nivāraṇartham sarvāriṣṭa śāntyartham samasta maṅgakhāvāptartham
caturvidha puruṣārtha sidhyartham cintita manoratha sidhyartham navagraha homa
śānti karma vighneśvara pūjā purassaram ācārya mukhena ahamadya kariṣye

Esaminando il modello di saṅkalpa appena presentato possiamo così sintetizzarne le sezioni costitutive:

- 1) Annuncio delle coordinate temporali divine
- 2) Annuncio delle coordinate geografiche del luogo rituale
- 3) Annuncio delle coordinate temporali terrestri
- 4) Annuncio delle coordinate identitarie e astrologiche dello Yajamāna

5) Dichiarazione d'intenti dell'officiante

Per quanto la recitazione del sankalpa sia considerata un momento imprescindibile di qualunque cerimoniale templare, il codice agamico śivaita consente agli officianti di modificarne l'estensione, ora riducendola ora ampliandola, sulla base del tipo di rito che si sta per eseguire e tenuto conto di una serie di fattori contingenti, che esamineremo nel dettaglio più oltre, quando studieremo le modalità di intonazione del sankalpa nel tempio di Suriyanarkoyil. In alcuni casi l'officiante di turno può anche sostituire il sanscrito con la propria lingua vernacolare, senza che questa sostituzione sia avvertita dalle divinità come una mancanza di rispetto nei loro riguardi.

A seguire riporto un esempio di sankalpa "ridotto", in cui l'officiante rimuove completamente le prime tre sezioni, mantenendo solo le ultime due. Il ricorso a tali strategie semplificatorie è tutt'altro che sporadico e lo ritroveremo impiegato di frequente più avanti, quando studieremo la fonosfera delle cerimonie del Suriyanarkoyil. La recitazione è stata effettuata, su mia richiesta, da V.J. Suryanarayanan. L'esecuzione, avvenuta fuori da qualunque forma di contesto rituale "reale", è stata concepita immaginando di dover pronunciare il sankalpam in occasione di un arcana destinata al *graha Shani* (Saturno). Allo shivacharia è stato espressamente richiesto di articolare il sankalpa secondo la modalità da lui ritenuta più appropriata al contesto rituale di un arcana. Questo esempio, quindi, non pretende di esaurire l'ampia gamma di possibilità di sonorizzazione con cui il sankalpam può, in teoria, essere recitato, ma di mostrarne solo una tra le possibili modalità.

Sankalpa "ridotto" (esecuzione di V. J. Suryanarayana kurukkal)

1) Annuncio delle coordinate identitarie e astrologiche dello Yajamāna

Uttiraṭṭāti nakṣatre
Mīna rāśau jātasya
Suryanarayana nāmadehasya

2) Dichiarazione d'intenti dell'officiante

Saha kuṭumbānām kṣema sthairyā vīrya vijaya śaurye āyur ārogya aiśvaryaṇam abhivṛddhyartham dharmārthe kāma mokṣa caturvida phala puruśārtha siddhyartham ādityādi navagraha doṣa nivāranartham asmin viṣeṣataḥ śrī Śaniscara doṣa nivāranartham pūṣpa arcaṇa pūjām asam madhya kariṣye

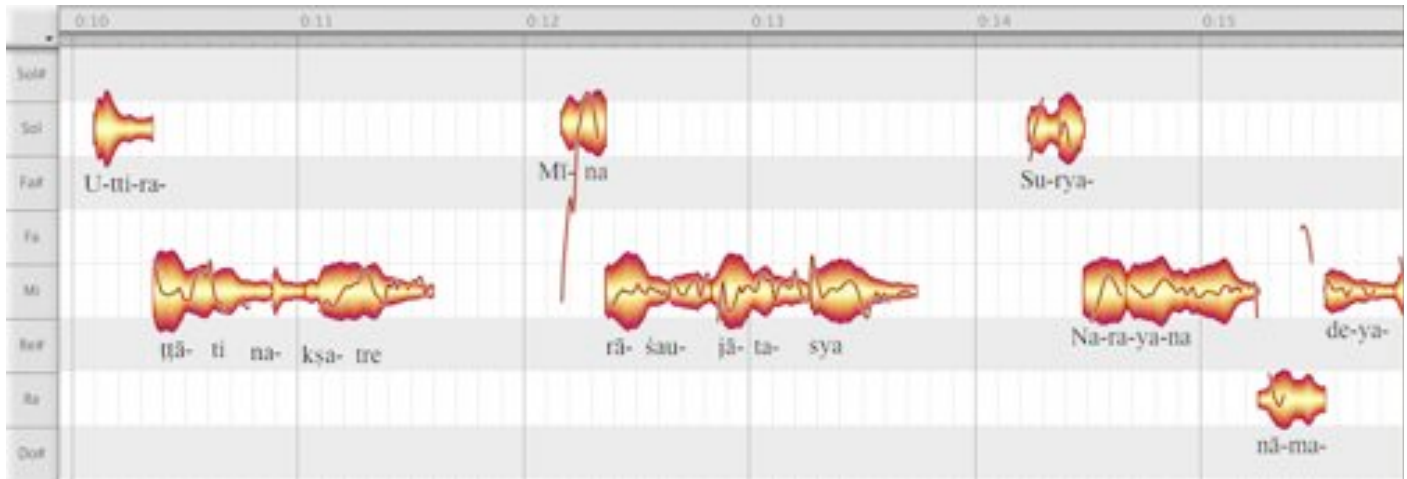
La cantillazione si snoda prevalentemente nell'ambito di un tetracordo (re-sol). Il profilo melodico è deciso liberamente dal recitante, sebbene talvolta egli decida di intonare una parola in accordo con le sue svāra costitutive. Il flusso fonatorio si distende prevalentemente per moto congiunto, salvo alcuni salti intervallari di quinta ascendente (re-sol) e di terza minore discendente (sol-mi) che ricorrono ad inizio parola. Ovviamente tali intervalli non sono sempre così netti come la raffigurazione grafica lascerebbe immaginare, dal momento che vengono adoperati nell'ambito di uno stile fonatorio a metà tra strada tra il parlato e il declamato. Il flusso sonoro si adegua ritmicamente alla natura prosodica delle parole contenute nel testo.

Esempi di recitazione bramanica: mantra e formule agamiche (es.n°8)

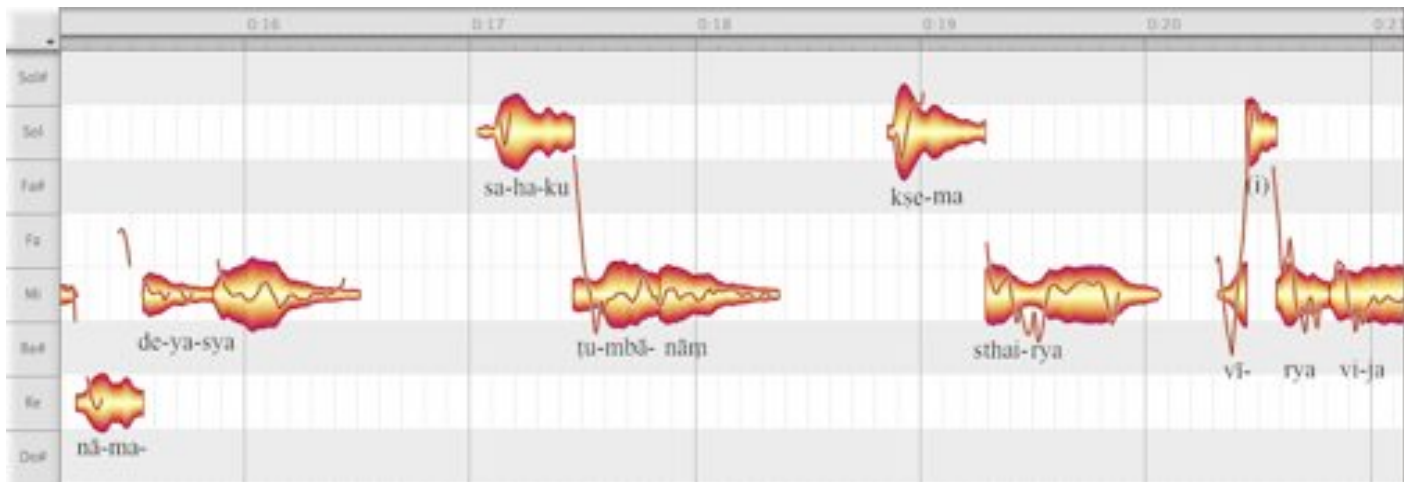
Esecutori: Suryanarayana (docente)

Luogo: Agama Padasalai, Kumbakonam

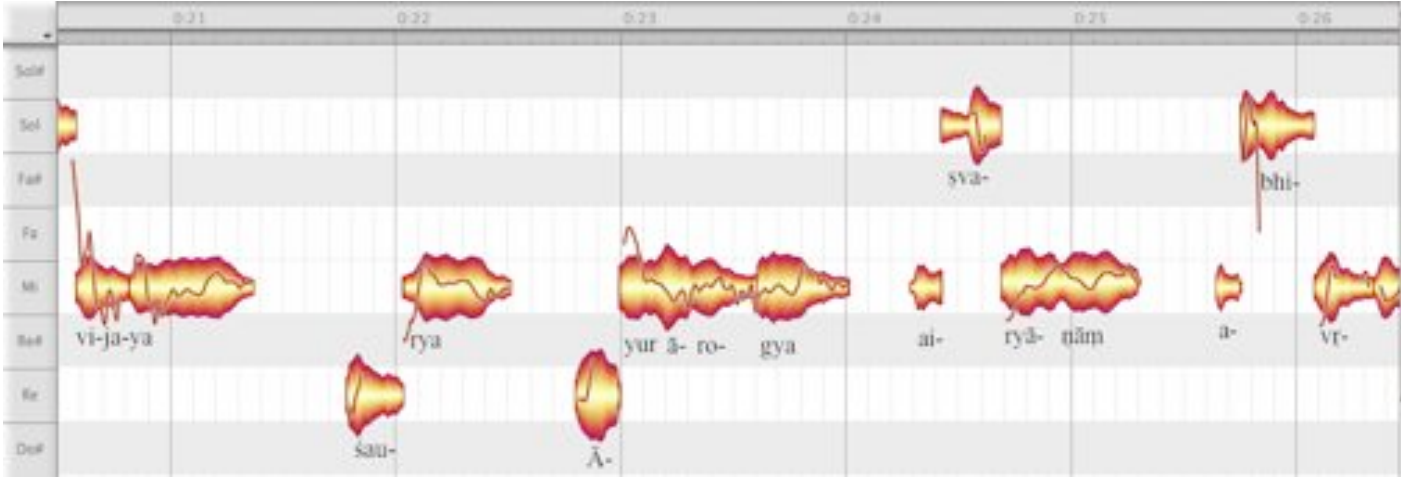
Repertorio: Śaniścara aṣṭottāraśatanāma arcaṇa saṅkalpa



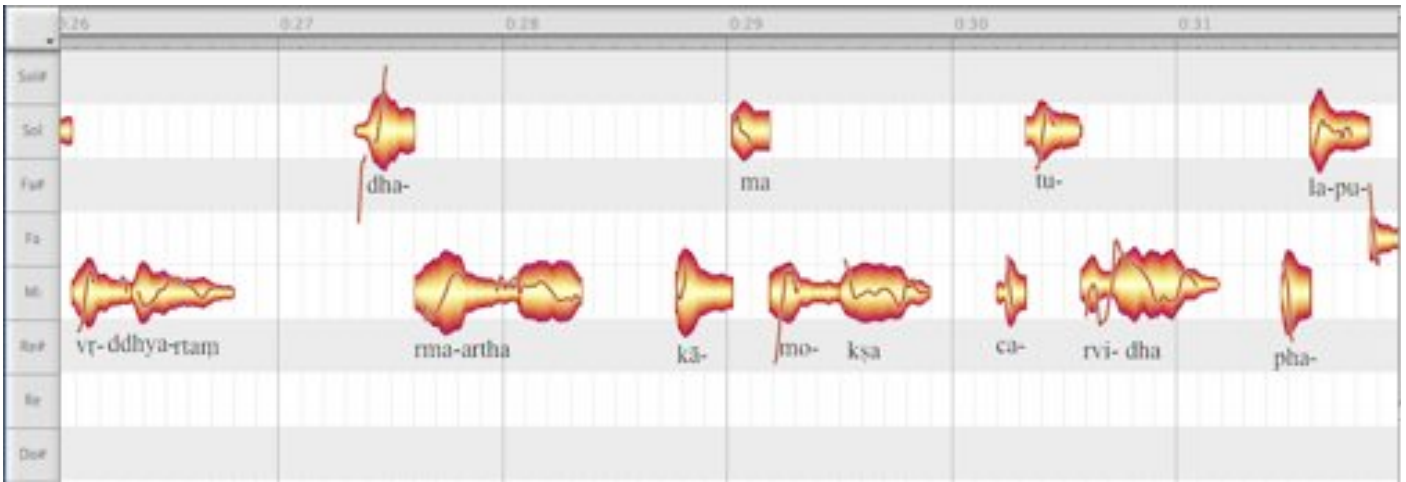
“Uttirattāti nakṣatre Mīna rāśaujātasya Suryanarayana nāmadeyasya”



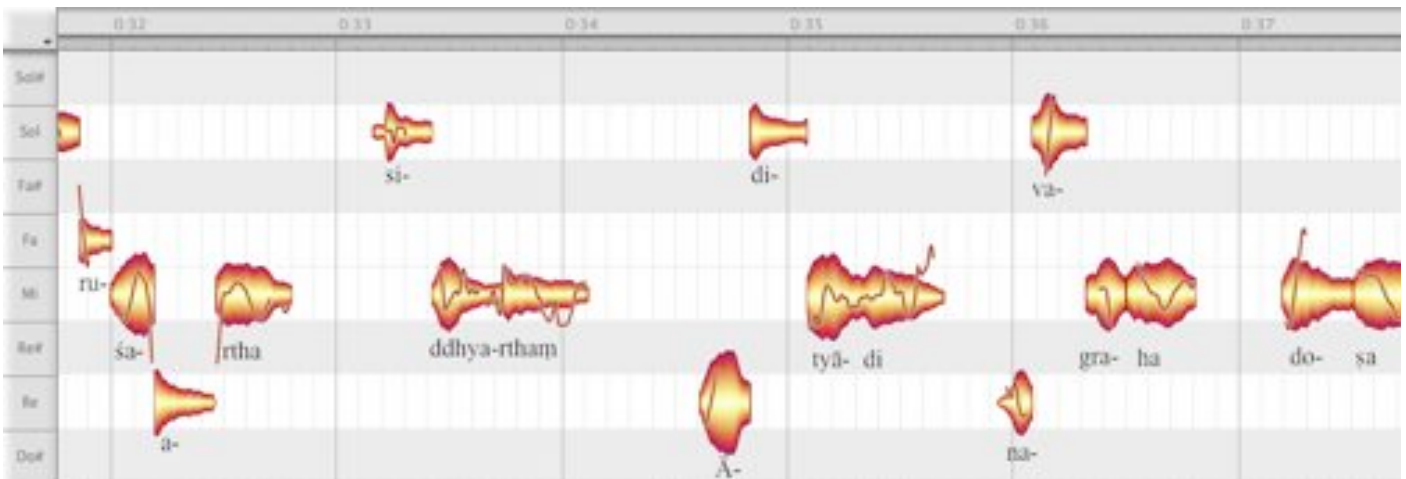
“Sahaṣṭumbānām kṣema sthairyā vīrya vijaya”



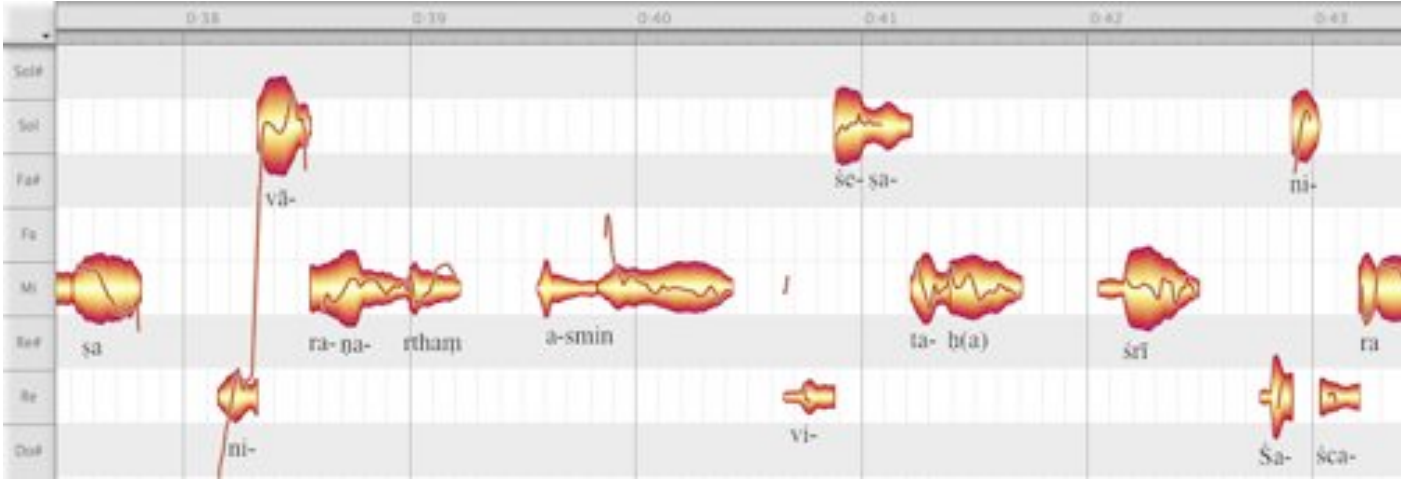
“saurya Āyurārogya aisvaryānām”



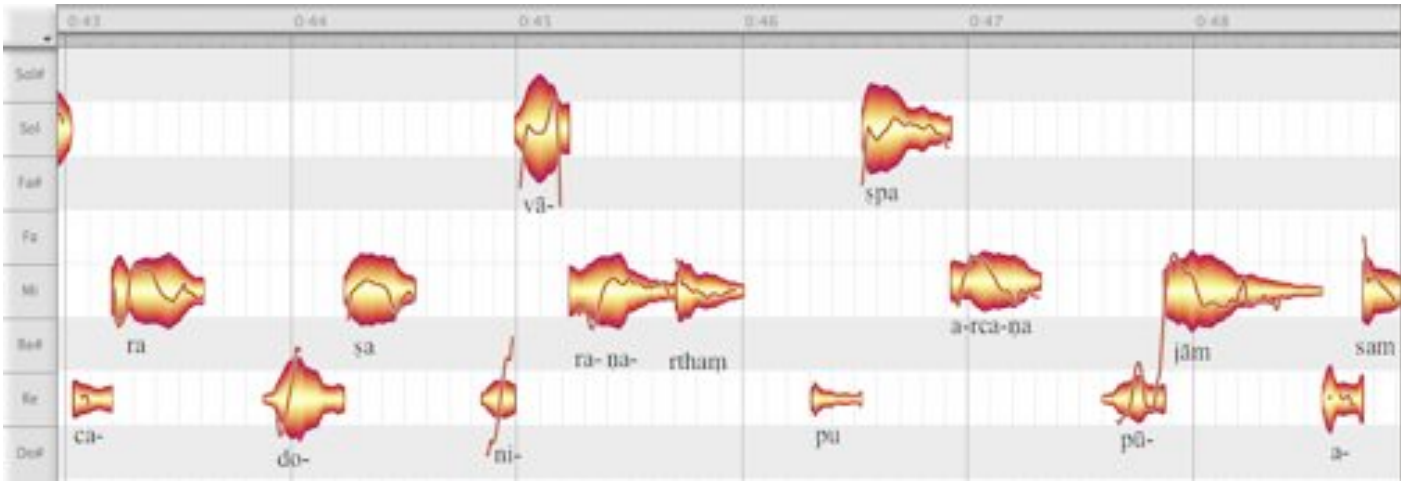
“abhivṛddhyartam dharmartha kāma mokṣa caturvidha phalapuruśārtha”



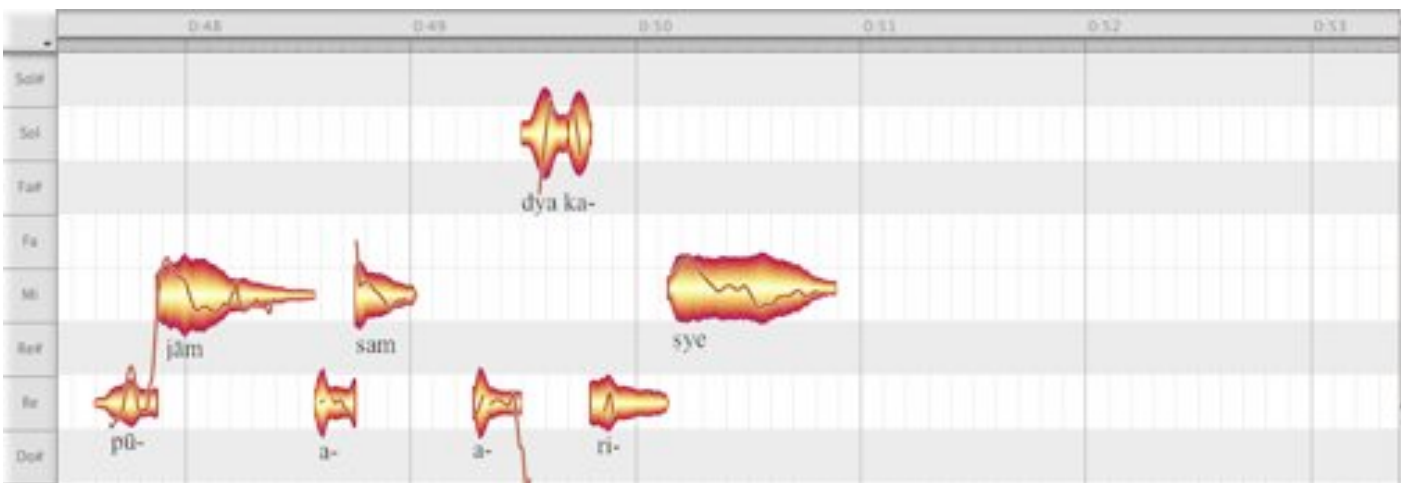
“siddhyartham Adityādi navagraha doṣa”



“nivāraṇartham asmin viśeṣataḥ śrī Śānīscara”



“doṣa nivāraṇartham puṣpa arcaṇa pūjām asam”



“madya kariṣye”

3.2. Il repertorio innodico shivaita e i *tēvāram*

Il repertorio di canti ascrivibile alla tradizione devozionale shivaita è vastissimo e non può essere qui passato in rassegna nella sua interezza¹⁰⁵. Pertanto, dal momento che questo paragrafo funge da introduzione a quei repertori che vedremo intonati da Mohan nel tempio, concentrerò la mia attenzione principalmente sugli inni dei *Nāyaṅmār*, in particolar modo sui *tēvāram*, che, di quel corpus, ne costituiscono la declinazione tipologica riscontrata con maggiore frequenza nel *Suriyanarkoyil*. Il termine *Nāyaṅmār*¹⁰⁶ si riferisce ad un gruppo di sessantatre “santi-compositori” che hanno dedicato la loro esistenza alla diffusione della filosofia shivaita in tutta l’India del sud. All’interno di questo nutrito gruppo di mistici sono tre gli autori su cui si è principalmente focalizzata l’attenzione devozionale della gente tamil nonché l’interesse accademico degli studiosi. Mi riferisco a Tirugnāna Sambandar, Tirunavukkarāsar (comunemente chiamato Appar) e Sundar. Lo stesso dicasi per Mohan, il quale tende ad incentrare la maggior parte delle sue esecuzioni avvalendosi proprio dei loro repertori, pur mostrando una chiara predilezione per gli inni di Tirujnana sambandar.

Il termine *tēvāram* si riferisce a quel sottoinsieme di componimenti innodici, in lingua tamil, composti, a partire dal VII secolo, proprio da questa trinità di poeti-cantori, ma più in particolare da due di essi, vale a dire: Tirugnana Sambandar e Sundar.

During the seventh to ninth centuries, three Tamil saints –Tirujnanasambandar, Appar and Sundaramurti Nayanar– created what are believed to be the oldest extant musical compositions in India. These rhythmic Tamil poems to Shiva, known as the *tēvāram*, were sung to particular melodies in ancient ragas called *paṇ*. In the eighteenth century, a hereditary community of professional temple singers known as Oduvar recast the melodies, which have been preserved in oral tradition ever since. Nowadays performers sometimes include *tēvāram* in Karnatak music concerts (Catlin 1989:210)

I *tēvāram*, insieme ad altri componimenti devozionali, la cui denominazione e classificazione tipologica può essere desunta dalla tabella¹⁰⁷ sottostante, sono contenuti in un corpus di dodici libri: i *Tirumurai*¹⁰⁸. Parimenti rinomati, sebbene non inclusi nei *Tirumurai*, sono anche i *tiruppugal*, dei

Tab.1 Il corpus dei dodici *Tirumurai*

Tirumurai	Tipologia composizioni	Autori
1-3	Tēvāram	Tirugnana Sambandar
4-6	Tirupatikankal	Tirunavukarasar
7	Tēvāram	Sundaramurti Nayanar
8	Tiruvacakam	Manikavasakar
9	Tiruvaiṣāipakal Tiruppalandu Tirumantiram	Autori vari
10	Tirumuga Pasuram	Tiruvalavai Udaiyar
11	Tiruvandadi	Nambi andar Nambi
12	Periya Puranam	Sekilar

canti devozionali –anche essi in lingua tamil– dedicati al Dio Murugan,¹⁰⁹ la cui composizione è dovuta al poeta-mistico Arunagirinadar (XV secolo). Anche questi si segnalano per un’ampia diffusione in contesto templare e avremo modo di ascoltarne l’esecuzione fornitaci da Mohan quando discuteremo dell’*Utsavam*. L’autorità che viene attribuita ai *Tirumurai* è tale da garantirgli un posto di

¹⁰⁵ Per un panorama complessivo della poetica devozionale in lingua tamil cfr. Hart 1975 e Cutler 1987. In merito ad una presentazione generale delle relazioni tra pratiche sonore e religione shivaita in Tamilnadu cfr. Kuppaswami 1999

¹⁰⁶ “*Nāyaṅmār*” denota un leader carismatico dalle spiccate qualità spirituali. Questi santi venivano appellati anche con altre espressioni. Una fra le più frequenti è “*Śivan Aṭiyār*” che può essere tradotta come “i devoti di Śiva”. La migliore analisi complessiva del loro repertorio è lo studio di Peterson (1989). Per ulteriori approfondimenti biografici sui santi-compositori cfr. Arunachalam 1985; Dehejia 1988

¹⁰⁷ La raccolta completa delle opere attualmente disponibili dei *Nāyaṅmār* è consultabile anche on-line, grazie al lavoro del Dipartimento di Indologia e studi Tamil dell’Università di Koeln, consultabile al sito www.theevaram.org. Altrettanto prezioso, poiché fornisce anche le traduzioni in lingua inglese, è il sito www.skandagurunatha.org/deities/siva/thirumurai

¹⁰⁸ “*Tiru*” è un prefisso onorifico, comunemente usato nella lingua tamil per indicare rispetto; “*murai*” significa “libro”

¹⁰⁹ Per un approfondimento sul dio Murugan, una delle divinità più amate in ambito culturale tamil, cfr. Clotney 1978

primo piano assoluto all'interno della letteratura sacra shivaita del Tamilnadu¹¹⁰.

Ma in quali occasioni venivano eseguiti i *tēvāram* e, soprattutto, quali erano la finalità perseguite dai loro autori attraverso questo tipo di composizioni? Tra le prime considerazioni che possono essere avanzate a tale proposito c'è la seguente: i *Nāyaṅmār* prima ancora di essere degli autori di composizioni poetico-musicali a carattere devozionale erano dei mistici itineranti dalle facoltà spirituali fuori dall'ordinario. Sotto questo aspetto venivano accostati ai *ṛṣi*, gli antichi veggenti cui si deve la redazione dei Veda. La tradizione vuole che le loro opere siano state concepite spontaneamente, senza sforzo né artificio alcuno; specialmente in quei frangenti in cui i *Nāyaṅmār* si trovavano immersi nell'estasi della contemplazione dei simulacri divini, ai quali rendevano omaggio puntuale, ogni qualvolta ne incontravano uno custodito in tempio nel corso dei loro lunghi pellegrinaggi. Sfogliare le pagine dei *Tirumurai* -in particolar modo dei primi sette, dove sono contenute le opere della "trinità"- significa quindi iniziare un viaggio non solo nell'immaginario poetico dei loro autori ma anche negli scenari culturali che contrassegnavano la geografia sacra del Tamilnadu medievale¹¹¹. Quasi tutti i *tēvāram* hanno infatti la caratteristica di presentare delle correlazioni, più o meno dirette, con un tempio o con una particolare località del suolo tamil. Le offerte sonore che questi santi tributavano alle divinità, di fronte ai loro simulacri rappresentativi, erano un'espressione concreta, "vibrante", di quel preciso atteggiamento devozionale (*bhakti*) che attribuiva, proprio alla musica vocale, il compito di aiutare l'individuo ad instaurare un rapporto di comunicazione intima con il divino; un rapporto diretto, basato prima di tutto sull'amore, piuttosto che sull'applicazione puntuale di complesse sequenze di atti cerimoniali. Il risuonare della voce di un Tirujnāna Sambandar, o di un Appar, echeggiava dunque nelle sale templari, arrecando infinito diletto tanto agli dei -l'oggetto principale delle loro traiettorie vocali- quanto agli astanti, che a quelle traiettorie si aggrappavano fiduciosi, nella speranza di vedersi condurre al traguardo ultimo dello shivaismo: l'unione totale con il divino. Le esecuzioni di Mohan all'interno del Suriyanarkoyil costituiscono pertanto la prosecuzione di questa antica prassi e permettono ai devoti presenti nel tempio di godere dei tesori musicali di questa antica tradizione. Il canto dei *tēvāram* contribuiva -allora come oggi- ad ispirare coloro i quali si radunavano in un tempio per assistere alla *pūjā*; il suo melodioso diffondersi nella fonosfera templare favoriva l'instaurarsi di un clima di assorbimento meditativo profondo, che aiutava i presenti a concentrarsi sull'adorazione, guidandone le pulsioni devozionali, mediante l'ascolto delle vicende biografiche narrate dai *Nāyaṅmār*, le cui esperienze vissute di *bhakti* fungevano, anche implicitamente, da modello paradigmatico per la coscienza. Inoltre, non dobbiamo dimenticare che la circolazione dei *tēvāram* è servita anche a diffondere i capisaldi della filosofia shivaita, ribadendone i principi fondanti, in un'epoca in cui la sua supremazia confessionale nelle regioni tamil era seriamente minacciata dall'emergere prepotente di altre sette religiose, come il buddismo e il jainismo.

La consuetudine, inaugurata dai *Nāyaṅmār*, di cantare inni encomiastici, in lingua vernacolare, di fronte ai simulacri custoditi all'interno degli edifici templari, si è mantenuta nel tempo e non è venuta meno con la scomparsa dei loro autori. Costoro ne hanno tramandato i repertori ai propri discepoli e il canto dei *tēvāram*, da fenomeno più o meno estemporaneo, legato alle visite periodiche di questo o di quel santo, è divenuto, progressivamente, una vera e propria *upacāra*: un'offerta quotidiana con cui la liturgia shivaita di matrice templare rendeva omaggio al divino. Un esempio emblematico del loro impiego in ambito templare ci proviene dalla ricostruzione storica della musicologa Kulendran (2004) incentrata sull'attività del tempio Bṛhadīśvara. Questo luogo di culto divenne infatti un modello paradigmatico dell'applicazione rituale dei *tēvāram*. Una cinquantina di cantori, scelti fra i migliori del regno, furono nominati dal re Rajaraja I per prestarvi regolare servizio. La loro performance all'interno del rito veniva remunerata con provviste

¹¹⁰ Opere di carattere generale dalle quali ricavare utili informazioni sulla letteratura religiosa in lingua tamil sono Meenakshisundaran 1965 e Zvelebil 1973, 1974

¹¹¹ Sulla relazione tra la prassi compositiva dei *Nāyaṅmār*, il pellegrinaggio e la geografia sacra del Tamilnadu cfr. Spenser 1970; Peterson 1982

alimentari, appezzamenti di terreno e onori d'ogni genere. Stando a quanto dicono le iscrizioni templari, l'esecuzione dei *tēvāram*, spesso affidata ad un gruppo di cantori, veniva accompagnata da due strumenti a percussione: l'*udukkai* e il *koṭṭi maṭṭalam*. I cantori impiegati erano cinquanta; i suonatori di tamburo arrivavano complessivamente a novantanove. Il termine che maggiormente ricorreva per designare coloro i quali prestavano servizio in questa grande orchestra templare, allestita appositamente per l'esecuzione dei *tēvāram*, era *piṭārar*. Quanto appena detto in riferimento al tempio di Bṛhadīsvara divenne gradualmente una consuetudine anche in altri templi shivaiti del regno. La pratica di intonare i *tevaram* durante le cerimonie templari, in particolar modo la puja, divenne quindi un fare istituzionalizzato, affidato ad una specifica casta di cantori specializzati, gli odierni *oṭuvār*.

Riguardo ai contesti esecutivi in cui il canto dei *tēvāram* si presentava con maggiore frequenza bisogna ricordare anche gli iter processionali dei simulacri divini. In concomitanza con particolari ricorrenze festive, quando l'idolo di una divinità venivano recato processionalmente per le strade del villaggio, il risuonare dei *tēvāram* era una componente essenziale della cerimonia. Questa particolare prassi esecutiva itinerante veniva denominata *tēvāratu currukallūri*. Anche questa pratica è stata attestata all'interno del *Suriyanarkoyil* e verrà discussa nel capitolo sull'*Utsavam*.

Una volta chiariti, anche se in modo rapido e sicuramente sommario, questi presupposti di carattere storico, possiamo adesso passare a considerare il *tēvāram* che viene tradizionalmente associato al tempio di *Suriyanarkoyil* e al culto dei *Navagraha* ivi praticato. Sto parlando del *Kōḷāru tiruppatikam*. La sua esecuzione integrale verrà discussa nel capitolo sulla *Navagraha abhiṣeka*.

3.2.1. Il *Kōḷāru tiruppatikam*: il *tēvāram* associato con il tempio di *Suriyanarkoyil*

Come abbiamo sottolineato in precedenza una delle prerogative dei *Nāyaṅmār* era quella di elaborare i loro testi nel corso del loro incessante peregrinare di tempio in tempio. La produzione letteraria e musicale di Tirugnana Sambandar si iscrive perfettamente in questo tipo di logica compositiva. I retroscena che stanno dietro la creazione del *Kōḷāru tiruppatikam* meritano di essere presi in considerazione poiché testimoniano uno stimolo compositivo di natura sensibilmente differente. Cominciamo subito col dire che questo *tēvāram* non presenta nessun riferimento testuale esplicito al tempio di *Suriyanarkoyil*. Il che non deve affatto sorprendere, dal momento che l'edificazione del tempio è avvenuta due secoli dopo la scomparsa di Tirugnana Sambandar. Tuttavia, la prima strofa dell'inno, è incentrata proprio sui *Navagraha* ed è questa la motivazione per cui il *Kōḷāru tiruppatikam* è stato, con il passare del tempo, messo in correlazione con quello che viene considerato il tempio dei *Navagraha* per antonomasia, il *Suriyanarkoyil* appunto.

A quanto detto dobbiamo aggiungere che, secondo quanto tramandato dalla letteratura agiografica relativa al santo, e contrariamente a quanto si osserva in altri *tēvāram*, il *Kōḷāru tiruppatikam* non è stato creato per rendere omaggio ad un particolare simulacro divino. Esaminando il testo non solo non troviamo nessun riferimento al *Suriyanarkoyil* ma registriamo anche l'assenza di qualunque descrizione che rimandi, in modo concreto, ad un tempio o ad un'area cultuale in particolare (*sthala*, *tīrta*). Le ragioni di questa "anomalia" sono legate al fatto che Tirugnana Sambandar compose quest'inno per un motivo particolare: tranquillizzare il suo amico Appar –anche egli facente parte dei *Nāyaṅmār*– il quale era entrato in allarme quando era venuto a conoscenza della volontà di Tirugnana Sambandar di recarsi in un'area del Tamilnadu sotto il controllo dei jainisti. Costoro erano considerati, all'epoca, non solo una seria minaccia per la religione shivaita ma venivano additati per la loro proverbiale crudeltà. L'intento rasserenante dell'autore viene riassunto dallo stesso nel ritornello dell'inno: "*nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē*". Parafrasando liberamente: "*nulla può rivelarsi nocivo per chi ha piena fede nel Dio Śiva*". La tematica principale che ricorre nel *Kōḷāru tiruppatikam* è quindi la precisa volontà dell'autore di rimuovere dalla mente degli uomini il più grande degli ostacoli: la paura.

Prima di fornire il testo integrale del *tēvāram*, mi sembra opportuno analizzarne brevemente il titolo. Alla parola “*kōḷ*” possono essere attribuiti infatti due significati: uno specifico e uno decisamente più ampio. Nella sua accezione più circoscritta, il termine può essere tradotto come “pianeta”. In questo senso esso viene comunemente impiegato per designare l’equivalente tamil del termine sanscrito *graha*. Nella seconda accezione -quella più ampia- può indicare invece qualunque entità, fisica o psichica, visibile o invisibile, umana o divina, cui viene attribuito il potere di arrecare un danno alla comunità shivaita: costellazioni, demoni, animali feroci, malattie, gruppi religiosi antagonisti. Il termine “*aru*” può essere tradotto come “rimuovere, eliminare, recidere”. Da quanto appena detto ne consegue che si possono produrre due traduzioni del titolo dell’inno. La prima: “l’inno che rimuove le cattive influenze dei pianeti”; la seconda: “l’inno che rimuove qualunque forma di negatività”. L’intima associazione che questo *tēvāram* presenta con il *Suriyanarkoyil* e le pratiche di propiziazione dei *Navagraha* testimonia, in maniera inequivocabile, il prevalere del primo orizzonte semantico.

Concentriamoci adesso sulla struttura del testo poetico. Lo riporto nella sua interezza precisando che non sono riuscito a rinvenire delle traduzioni filologicamente condotte e pertanto sono costretto a fornirne una traduzione sommaria, tesa sostanzialmente ad evidenziare l’entità a cui, di volta in volta, l’autore si rivolge a fini propiziatori. Il *tēvāram*, come vuole la norma, risulta composto da undici stanze, ciascuna delle quali di senso compiuto. Nelle prime dieci, Tirugnana Sambandar, dopo aver reso omaggio, con espedienti poetici sempre differenti, al Dio *Śiva* e alla sua sposa – *Parvatī*- si rivolge direttamente alle varie entità prima segnalate, auspicandone la benevolenza. L’ultima strofa –l’undicesima- si distingue da quelle precedenti. In essa troviamo infatti la “firma” dell’autore, insieme all’esplicitazione dei benefici che questo *tēvāram* arreca a chi decide di intonarlo. A tale proposito è importante ribadire, ancora una volta, come il repertorio dei *tēvāram*, qui rappresentato a titolo esemplificativo dal *Kōḷāru tiruppatikam*, sia unanimamente considerato depositario di potenti energie. Intonare un *tēvāram* non è mai un atto che pertiene esclusivamente l’ordine del “musicale”. Riprodurne le inflessioni melodiche significa infatti attivare un processo orientato a risvegliare queste energie silenti, attivandole, secondo una logica non tanto diversa da quanto detto a proposito dei mantra di pertinenza bramanaica. Un *tēvāram* come il *Kōḷāru tiruppatikam*, pertanto, non è una semplice forma poetica da destinare al canto ma uno strumento di interazione con i diversi piani d’esistenza che connotano il Reale. E’ un medium sonoro al quale vengono riconosciute specifiche proprietà trasformative mediante le quali agire, da un lato, sulla coscienza degli uomini e, dall’altro, sulla volontà degli dei.

Kōḷāru Tiruppatikam: “*Le dieci stanze che rimuovono qualunque forma di negatività*”

1. Vēyuru tōlipaṅkaṅ viṭamuṅṭa kaṅṭaṅ
 mikanalla vīṅaitaṭavi
 Mācaru tiṅkaḷkaṅkai muṭimēl aṅintēṅ
 uḷamē pukunṭa ataṅṅāl
 Jñāyirutiṅkaḷ cevṅvāy putāṅ viyāḷaṅ vellī
 caṅṅi pāmpiraṅṭumuṭaṅṅē
 Ācaṅṅu nalla nalla avainalla nalla
 aṭiyāravarkku mikavē

Shiva condivide il suo corpo con la dea Parvati, le cui spalle assomigliano a un verde bamboo; egli ha la gola macchiata per via del veleno che ha bevuto ed è un ottimo suonatore di veena. Egli indossa, posizionati sopra la sua testa, una luna crescente senza macchia e il fiume Gange; egli è entrato nel mio cuore e li ha stabilito la sua dimora. Pertanto il Sole, la Luna, Marte, Mercurio, Giove, Venere, Saturno, Rahu e Ketu (che hanno la forma di serpenti) non eserciteranno alcuna influenza negativa su di noi; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

2. Eṅpoṭu kompoṭāmai yimaimār pilaṅka
 erutēri ēḷaiyuṭaṅṅē

Poṅṅpoti mattamālai puṅalcūṭi vanten
uḷamē pukunta ataṅāl
Oṅṅpato ṭoṅṅroṭēḷu patineṭṭoṭāṅṅum
uṭaṅāya nālkaḷavaitām
Aṅṅpotu nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Ossa, un dente di porco e un guscio di tartaruga adornano il petto di Shiva; egli indossa sulla testa una ghirlanda di fiori datura, scintillanti come l'oro, e il fiume Gange. Affiancato da Parvati, egli siede su un toro ed è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto tutti i giorni del mese lunare che vengono considerati di cattivo auspicio non eserciteranno alcun influenza negativa su di noi; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

3.Uruvaḷar pavaḷamēṅi oḷinīraṅinta
umaiyōṭum vellai viṭaimēḷ
Murukalar koṅṅraitinḷkaḷ muṭimē laṅintēṅ
uḷamē pukunta ataṅāl
Tirumukaḷ kalaiyatūrti ceyamātu pūmi
ticaiteyva māṅṅa palavum
Aruneti nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Shiva ha un corpo splendido, rosso come il corallo, e cosparso di ceneri sacre luminose. Sul capo ha indosso dei fiori kondrai colorati e la luna crescente. Cavalca un toro bianco, con affianco Parvati. Egli è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto tutte le divinità, come Lakshmi (la dea dell'abbondanza), Durga (la dea della vittoria), la madre della Terra e i guardiani dei punti cardinali non eserciteranno alcun influenza negativa su di noi; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

4.Matinutal maṅṅkaiyōṭu vaṭapā liruntu
maṅṅaiyōṭum eṅṅkaḷ paramaṅ
Natiyoṭu koṅṅraimālai muṭimēḷ aṅintu eṅ
uḷamē pukunta ataṅāl
Kotiyuru kāḷaṅaṅki namaṅōṭu tūtar
koṭunōykaḷāṅṅa palavum
Atikuṅam nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Il nostro essere supremo, Shiva, recita i Veda seduto sotto un albero di banyan, con il fiume Gange e una ghirlanda di fiori kondrai sul capo; accanto a lui c'è Parvati, dalla fronte bellissima, come la luna crescente. Egli è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto il rabbioso dio del tempo, il dio del fuoco, Yama e i suoi messaggeri, assieme alle numerose malattie mortali, non eserciteranno alcun influenza negativa su di noi; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

5.Naṅṅcaṅi kaṅṅṅaṅṅantai maṭavāḷ taṅṅōṭum
viṭaiyēṅṅu naṅṅkaḷ paramaṅ
Tuṅṅciruḷ vaṅṅṅikoṅṅrai muṭimēḷ aṅintu eṅ
uḷamē pukunta ataṅāl
Veṅṅciṅṅa avuṅṅarōṭu urumiṭiyum miṅṅṅum
mikaiyāṅṅa pūtam avaiyum
Aṅṅciṅṅum nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Shiva, nostro padre, ha una gola scura adornata dal veleno; egli cavalca un toro bianco, con affianco Parvati, e indossa sul capo fronde di vanni e fiori di kondrai. Egli è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto i tremendi asura, assai temibili per la loro indole rabbiosa, il tuono potente, il fulmine e tutti gli altri elementi naturali avranno paura di noi e non eserciteranno alcuna influenza negativa; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

6.Vāḷvari yataḷatāṭai varikō vaṅṅattar
maṭavāḷ taṅṅōṭum uṭaṅāy
Nāṅṅmalar vaṅṅṅikoṅṅrai naticūṭi vantu eṅ
uḷamē pukunta ataṅāl

Kōḷari yuḷuvaiyōṭu kolaiyānai kēḷal
koṭunāka mōṭu karaṭi
Āḷari nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Shiva indossa un perizoma e una pelle di tigre striata, assai luminosa; sul capo ha le acque del Gange, fiori freschi, fronde di vanni e fiori di kondrai. Egli è accompagnato da Parvati. Egli è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto le scimmie, le tigri, gli elefanti, i cobra, i leoni e i cinghiali non ci faranno alcun male; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

7.Ceppiḷa mulaināṇ maṅkaiyōru pākamāka
viṭaiyēru celvaṇaṭaivār
Oppiḷa matiyum appum muṭimēl aṇintu eṇ
uḷamē pukunta ataṇāl
Veppoṭu kuḷirum vātam mikaiyāṇa pittum
viṇaiyāṇa vantu naliyā
Appaṭi nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Shiva condivide metà del suo corpo con la dea Parvati, dai beni seni; egli è la sorgente di tutte le cose buone. Sul suo capo indossa la splendida e giovane luna crescente e le acque del Gange, che lo hanno raggiunto. Egli è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto qualunque tipologia di febbre, raffreddore e altre malattie causate da uno squilibrio dei fluidi corporei, come l'eccesso di bile, non ci daranno fastidio; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

8.Vēḷpaṭa viḷiceytaṇru viṭaimēḷiruntu
maṭavāḷ taṇoṭum uṭaṇāy
Vāṇmati vaṇṇikoṇṇrai malarcūṭi vantu eṇ
uḷamē pukunta ataṇāl
Ēḷkaṭal cūḷilaṅkai araiyaṇraṇōṭum
iṭarāṇa vantu naliyā
Āḷkaṭal nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Tempo fa Shiva aprì il suo terzo occhio e incenerì il dio dell'amore; egli indossa sul capo la luna crescente, luminosa, fronde di vanni e fiori di kondrai. Affiancato da Parvati, cavalca un toro. Egli è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora, venendo a me di sua spontanea volontà. Pertanto le affezioni staranno lontane da noi e il sovrano dell'isola di Lanka, circondata dai sette mari, non ci arrecherà alcun danno, anche l'oceano sarà clemente verso di noi; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

9.Palapala vēṭamākum paraṇāri pākaṇ
pacuvērum eṅkaḷ paramaṇ
Calamakaḷōṭerukku muṭimēl aṇintu eṇ
uḷamē pukunta ataṇāl
Malarmicai yōṇummālum maṇaiyōṭu tēvar
varukāla māṇa palavum
Āḷaikaṭal mēru nalla nalla avainalla nalla
aṭiyāravarkku mikavē

Shiva, l'essere supremo, assume molte forme; egli è il nostro signore, che condivide con Parvati metà del suo corpo e cavalca a bordo di un toro. Il suo capo è adornato con il fiume Gange e il fiore erukku. Egli è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto Brahma, che è assiso su un fiore di loto, Vishnu, i Veda, le congiunture temporali favorevoli e sfavorevoli, l'oceano che non sta mai fermo e il monte Meru non eserciteranno alcuna influenza negativa su di noi; loro sono sempre benevoli nei riguardi dei devoti di Shiva

10.Kottalar kuḷaliyōṭu vicaiyaṅku nalku
kuṇamāya vēṭa vikirtaṇ
Mattamum matiya nākam muṭimēl aṇintu eṇ
uḷamē pukunta ataṇāl
Puttarōṭamaṇaivātil aḷivikkum aṇṇal
tirunīru cemmai tiṭamē
Attaku nalla nalla avainalla nalla

aṭiyāravarkku mikavē

Shiva è differente da questo mondo; egli ha assunto la forma di un cacciatore dall'animo buono per dare l'arma a Vicayan e si accompagna a Parvati, sulle cui trecce germogliano cespugli fioriti. Egli ha il capo adornato da cobra, fiori daruta e dalla luna crescente; è entrato nel mio cuore e lì ha stabilito la sua dimora. Pertanto le ceneri sacre del Signore sconfiggeranno i buddisti e i jainisti nelle discussioni religiose; la loro grandiosità è conclamata. Tutto andrà bene e costoro si mostreranno benevoli nei confronti dei devoti di Shiva

11. Tēṇamar poḷilkoḷālai viḷaicennel tuṇṇi
vaḷarcempon eṅkum nikaḷa
Nāṇmukaṇ āṭiyāya piraṁāpurattu
maṛaijñāṇa jñāṇa muṇivan
Tāṇuru kōḷunāḷum aṭiyārai vantu
naliyāta vaṇṇam uraicey
Āṇacol mālaiyōtum aṭiyārkaḷ vāṇil
aracāḷvar āṇai namatē

Abbondante di zuccherifici situati in giardini ricchi di miele e risaie, la sua ricchezza è visibile in ogni angolo; la città di Brahma puram deriva il suo nome da Brahma. Il saggio Tirugnana Sambandar proviene da quella città. Egli ha cantato questa ghirlanda di versi per rimuovere le influenze negative create da stelle, pianeti (Navagraha) e altre entità; quei devoti che canteranno questa raccolta di canzoni non soffriranno e prenderanno possesso dei cieli!

La strofa in cui compare il riferimento ai *Navagraha* è la prima. Prendiamola in considerazione da vicino in modo tale da enucleare, a partire da essa, le caratteristiche metriche dell'intero *tēvāram*.

1. Vēyuru tōlipaṅkaṇ viṭamuṇṭa kaṇṭaṇ
mikanalla vīṇaitaṭavi
Mācaru tiṅkaḷkaṅkai muṭimēl aṇintēṇ
uḷamē pukunta ataṇāl
Jñāyirutiṅkaḷ cevṅāy putāṇ viyāḷaṇ vellī
caṇi pāmpiraṇṭumuṭaṇē
Ācaṇu **nalla nalla avainalla nalla**
aṭiyāravarkku mikavē

In corsivo troviamo il riferimento che Tirugnana Sambandar fa ai *Navagraha*. Questi vengono appellati facendo ricorso alla terminologia della lingua tamil:

Jñāyiru- Surya
Tiṅkaḷ- Chandra
Cevṅāy- Angaraka
Putāṇ- Budha
Viyāḷaṇ- Guru
Vellī- Śukra
Caṇi- Śani
Pāmpiraṇṭumuṭaṇē- Rahu e Ketu (letteralmente "i due serpenti").

In neretto ho segnato invece quelle formule che ritornano identiche in tutte e dieci le strofe. Dal punto di vista metrico il *tēvāram* risulta costituito dall'alternarsi di un verso di 13 sillabe con uno di nove.

3.2.2. Come si intona un *tēvāram*: l'esecuzione del *Kōḷaṇu tiruppatikam* nella *Oṭuvār Pāṭhaśālā* di Cidambaram

La *V.S. Oṭuvār Pāṭhaśālā* di Cidambaram è una delle poche scuole di formazione per *oṭuvār* ancora attive in Tamilnadu. Gli antichi privilegi di cui godevano questi cantori sono però ormai un ricordo distante. La scuola di Cidambaram si trova sotto la direzione artistica di S.K. Swaminathan, uno

degli *oṭuvār* più stimati della provincia di Tanjavur. Concertista talentuoso oltre che cantore templare con più di trenta anni di esperienza, acquisita nell'ambito del servizio devozionale prestato presso il Murugan koyil di Tiruttani, Swaminathan non sembra minimamente nascondere le sue perplessità circa il futuro della figura dell'*oṭuvār*:

Gli studenti iscritti sono soltanto sei. Il corso di formazione dura cinque anni. Una volta compiuti gli studi, viene rilasciato ai giovani cantori un attestato ufficiale che gli permette, qualora questi lo volessero, di prestare servizio nei templi shivaiti. Nonostante vitto e alloggio siano a carico di privati facoltosi della zona, sempre meno giovani si iscrivono alla scuola e solo una minima parte di questi sembra interessata a intraprendere la carriera di *oṭuvār*¹¹²

Per quanto il prestigio sociale goduto da questi cantori possa considerarsi tutt'altro che svanito resta tuttavia il problema delle grandi ristrettezze economiche che la loro condizione professionale gli impone. Alla luce di ciò risulta chiaro il motivo per cui soltanto due dei sei studenti che frequentano la scuola sembrano realmente determinati ad intraprendere il mestiere di *oṭuvār*. E' qui opportuno notare anche che, a differenza degli strumentisti del *periya melam*, provenienti in larga misura dalla casta degli *Icai Vellālar*, gli studenti della scuola non risultano vincolati ad una casta in particolare. A questo dobbiamo aggiungere che, mentre ai tempi di Rajaraja I gli *oṭuvār* si tramandavano la professione di padre in figlio, adesso la situazione sembra essersi radicalmente capovolta. Nessuno degli attuali studenti della scuola discende infatti da una famiglia di *oṭuvār*. Lo stesso può dirsi di Swaminathan, il quale ha deciso di dedicare la sua vita allo studio della musica dei *Nāyaṇmar* come atto di fede e non in funzione di obblighi esterni di matrice castale.

Visto gli obbiettivi della presente indagine non posso approfondire oltre la questione al di là di questo semplice, ma doveroso, accenno. Quello che risulta di maggiore pertinenza è invece quanto segue: data l'esiguità del numero di *oṭuvār* attualmente in circolazione in Tamilnadu non tutti i templi shivaiti ne annoverano uno al loro interno. Come sottolinea lo stesso Swaminathan "per un tempio, dire di poter disporre anche di un solo *oṭuvār* è diventato oggi un motivo di vanto". Stando a quanto è emerso nel corso delle mie indagini solo i templi più prestigiosi impiegano, con regolarità, un *oṭuvār* nel corso delle loro celebrazioni quotidiane. Come vedremo meglio nelle pagine che seguiranno il tempio di *Suriyanarkoyil* rientra nel novero di quei pochi luoghi cultuali dove è possibile vedere all'opera questa -oramai sempre più rara- figura di cantore templare. Non credo di esagerare, quindi, quando dico—in linea con quanto richiestomi implicitamente anche dallo stesso Swaminathan- che la figura professionale dell'*oṭuvār* è, oggi più che mai, sempre più "a rischio di estinzione".

Ma veniamo adesso al *Kōlāru tiruppatikam* e alla registrazione (cfr. DVD n°2; es. n°9) da me effettuata grazie alla gentile disponibilità di due studenti della scuola: S. Sivakumar e S. Vadivel (Im.53). In accordo con la tradizione vigente, il *tēvāram*, originariamente composto da Tirujnana Sambandar sul *paṇ piyantaikkāntāram*, è stato eseguito impiegando il *janya rāga Navaraj*, derivato dal *janaka rāga Dirashankarabaranam*. La cornice metrica, corrispondente grossomodo al nostro 7/4, ma con una divisione interna del tipo 3+2+2, è il *Tiśra jāṭi tripuṭa tāla*, una particolare declinazione del *tripuṭa tāla*, uno dei sette *tāla* primordiali. Alcune pulsazioni vengono marcate con il *tālam*. Le pulsazioni evidenziate da uno dei due cantori sono precisamente: la prima, la quarta, la quinta, la sesta e la settima. Il bordone è assestato sulla nota *Pa (sol)*, corrispondente -ma solo in teoria- al V° grado del *rāga Navaraj*; infatti, osservando la tabella ad esso relativa, notiamo subito come la nota *Pa* sia posizionata all'inizio del modo, costituendone, di fatto, il I° grado. Da qui la scelta dei due cantori di selezionarla come tappeto sonoro costante, preferendola alla fondamentale *Sa (do)*. Il suono bordone viene eseguito regolando la *śruti peṭṭi* in modo tale da intonare il *Pa* una quarta sotto la fondamentale, in perfetto accordo con la disposizione dei gradi dell'*ārōhana* del *rāga Navaraj*.

Il *tēvāram* viene eseguito a due voci. Questa scelta è stata effettuata anche per mettere in luce una delle norme più importanti che dovrebbero regolare l'esecuzione dei *tēvāram*: lo scorrere costante

¹¹² Comunicazione personale

del suo flusso sonoro. In altri termini: ciascuna strofa deve essere intonata riducendo al minimo le interruzioni del flusso fonatorio. L'esecuzione di gruppo garantisce il pieno rispetto di questa norma, permettendo ai due giovani *oṭuvār* di rifiatore a turno, senza che questo pregiudichi lo scorrere del *tēvāram*. Il principio è lo stesso che abbiamo visto regolare l'articolazione del flusso fonatorio dei lunghi *sūkta* yajurvedici. Per quanto concerne la dimensioni melodica, il *tēvāram* è caratterizzato da una struttura strofica e bipartita (A-B). Il profilo melodico si segnala per la cura con cui l'andamento ascendente viene bilanciato con quello discendente. Sebbene il *rāga Navarōj* preveda l'utilizzo di sette note, l'ambito effettivo di estensione del canto non supera la quinta (Do-Sol). La scansione del testo verbale è prevalentemente sillabica, con interventi melismatici che ricorrono sempre nei medesimi punti dello stesso (N.B. sillabe colorate in rosso). Gli interventi a carattere ornamentale sono riconducibili alla categoria dei glissati e dei mordenti.

1. Vēyuru tō lipañkaṅ viṭamuṅṭa kaṅṭaṅ	A
mikanalla vī ṇaitaṭavi	
Mācaru tiṅkaḷkaṅkai muṭimēl aṅ inteṅ	B
uḷamē pukunta ataṅāl	
Jñāyiru ti ṅkaḷ cevṅvāy putāṅ viyāḷaṅ ve ḷli	A
caṅi pāmpiraṅṭumuṭaṅē	
Ācaṅu nalla nalla avainalla nalla	B
aṭiyāravarkku mikavē	

Il tempo d'esecuzione si segnala per il suo incedere lento. Questa scelta è finalizzata a garantire un pieno controllo sull'articolazione sonora del profilo sillabico del testo. I *tēvāram* posseggono dei poteri esoterici, i quali, per essere correttamente rilasciati, devono accompagnarsi ad una emissione vocale equilibrata, regolare, che permetta alle parole di emergere prima di tutto nella loro dimensione semantica, in modo tale da favorirne la piena interazione con la mente dell'ascoltatore e non solo con il suo orecchio. Questo atteggiamento interpretativo, questo subordinare la performance alla ricerca dell'intelligibilità del testo poetico e all'eleganza della sua enunciazione vengono indicati dalla parola *suṭṭaṅkam*.

Prima di iniziare ad eseguire l'inno Vadivel ne esplicita le coordinate ritmico-melodiche di riferimento. Queste vengono fatte precedere dalla parola *tirucciṅṅrapalam*. Lo stesso avverrà anche alla fine della composizione. Pronunciando questo termine si vuole infatti portare l'attenzione dell'ascoltatore sulla città di *Tirucciṅṅrapalam* un luogo chiave per lo shivaismo tamil. Questa consuetudine viene di norma riproposta prima di ogni esecuzione.

Vedremo più avanti se la prassi esecutiva di Mohan –l'*oṭuvār* del *Suriyanarkoyil*- si adegnerà o meno ai criteri riscontrati presso la scuola di formazione di Cidambaram.



Im. 50 Alcuni studenti della Raja veda-patasalai di Kumbakonam



Im. 51 Studenti della agama padasalai di Mayladuthurai



Im. 52 Esecuzione di gruppo del Kolaru patikam guidata da Swaminathan oduvar, docente presso la oduvar padasalai di Cidambaram



Im. 53 L'autore assieme a Swaminathan, Raja e Guru, due studenti della scuola

4. Le pratiche rituali del Suriyanarkoyil: struttura e fonosfera

4.1. Navagraha homa¹¹³. Suono, spazio e movimento nella recitazione bramiana in assetto solistico (DVD n°1: 0°00'–76°53')

4.1.1. Procedure preliminari (0°00'–11°24')

4.1.1.1. Allestimento dello spazio rituale¹¹⁴ (0-7°45')

Sono le 9.00 del mattino e Sridharan, dopo aver terminato, come di consueto, le procedure obbligatorie di abluzione rituale della *mūrti* di *Sūrya*, abbandona lo spazio angusto del *garbhagr̥ha* -che viene affidato alle cure di Ganesh- per portarsi nel *nartana maṇḍapa*, l'area templare in cui avrà luogo la *Navagraha homa*.

Sri Dharan dà vita alla sua performance rituale dedicandosi alla preparazione del *vedikai*¹¹⁵; nel mentre Kittu mama- il *paricāra* del tempio- prepara una serie di ciotoline, in cui saranno disposte le sostanze destinate alla *Navagraha abhiṣeka*, il rito finale con cui, una volta terminata la homa, si concluderà la pacificazione dei *Navagraha*. Il sacerdote, dopo aver disposto sul *vedikai* nove foglie di banano, depone, su ciascuna di esse, i *navadhānya*: nove legumi tradizionalmente associati a ciascuno dei nove pianeti. In attesa che gli vengano forniti dai coadiutori templari i cereali mancanti, egli dà avvio all'assemblamento dei *kumbha*¹¹⁶. Questi contenitori in ottone, ciascuno dei quali è stato precedentemente riempito d'acqua¹¹⁷, simboleggeranno, nel corso del rito, tanto il corpo dei *Navagraha*, quanto quello di un altro gruppo di entità divine: gli *Aṣṭadīpālaka*. La reticella bianca che avvolge i *kumbha* corrisponde infatti alle vene; l'acqua, al sangue; mentre le foglie di mango simboleggiano i capelli.

Nel corso di queste fasi preliminari, incentrate sull'allestimento degli oggetti cerimoniali, Sri Dharan non fa ricorso ad alcun enunciato mantrico udibile; le sue azioni si succedono in relativo silenzio. La fonosfera del *nartana maṇḍapa* si riempie pertanto dei suoni variegati che provengono dal *prākāra* templare e dalla foresta circostante.

A testimonianza dell'estrema fluidità con cui i due *kurukkal* principali del tempio –Tyagaraja e Sri Dharan- si alternano nell'esercizio delle loro funzioni, anche nel corso del medesimo rituale, ecco che Tyagaraja fa improvvisamente irruzione nel *nartana maṇḍapa* e prende il posto di Sri Dharan. Quest'ultimo abbandona temporaneamente il tempio per far ritorno alla sua abitazione.

L'anziano officiante prosegue l'opera di allestimento dei *kumbha* avviata dal genero: vi inserisce dentro una noce di cocco, una per ogni *kumbha*, in modo da simboleggiare la testa della divinità che in esso troverà alloggio; poi li decora con pasta di sandalo e *kurikuma*, proprio come si è solito fare con i simulacri antropomorfi delle divinità.

¹¹³ Avverto preventivamente il lettore che con questa espressione gli officianti del tempio sono soliti riferirsi non solo al rito della homa incentrato sui Navagraha ma anche a tutto il complesso di cerimonie che la precedono e la seguono

¹¹⁴ In merito ai principi di categorizzazione dello spazio rituale nell'Induismo cfr. Das 1977 a

¹¹⁵ Il termine *vedikai* rimanda a quello dell'altare vedico (*vedi*). Per approfondimenti sulla terminologia cerimoniale adoperata in questa tesi e su quella relativa all'universo rituale vedico in generale cfr. Renou 1954; Sen 1978; Ranade 2006. La nomenclatura dei riti e degli utensili adoperati dai sacerdoti del tempio è stata mantenuta in sede di scrittura

¹¹⁶ Un altro termine con cui si suole chiamare questi contenitori in ottone è *kālaśa*

¹¹⁷ Informazioni interessanti sul ruolo dell'acqua nell'universo cerimoniale indista si trovano in Panse 1968

Per purificare l'acqua contenuta all'interno dei nove *kumbha* Tyagaraja vi inserisce un sottile stelo di *darbha*¹¹⁸; l'inserimento di questa erba sacra ha anche la funzione di catturare meglio il flusso energetico generato dalle vibrazioni mantriche e di indirizzarlo all'interno dei *kumbha*. Il primo *kumbha* ad essere disposto da Tyagaraja sul *vedikai* è quello di *Sūrya*. Questo *kumbha* si distingue dagli altri sia per le maggiori dimensioni, sia per il panno rosso che contraddistingue la foglia di banano centrale su cui esso viene posizionato. La disposizione dei *kumbha* sul *vedikai* non è per nulla casuale: essa ricalca la dislocazione delle *mūrti* dei *Navagraha* all'interno del *Suriyanarkoyil*:

Tab. 1 Disposizione dei kumbam simboleggianti i Navagraha sul vedikai

Śaniscara	Guru	Ragu
Budha	Surya	Śukra
Cevvai	Candra	Ketu

Terminato il posizionamento dei *kumbha* sul *vedikai*, Tyagaraja posa a terra, nei pressi del *kuṇḍa* (il braciere dove verrà effettuata la *Navagraha homa*) un vassoio di banane. Accanto ad esso vengono disposti la campanella sacerdotale (*maṇi*) e un altro vassoio, contenente due piccoli recipienti che ospitano al loro interno la *vibhūti* (le ceneri sacre) e il *kuṅkuma*. Presa una ghirlanda di fiori gialli, l'officiante la divide in tre sezioni e ne dispone una parte sul *kuṇḍa*, a segnarne il perimetro; un'altra viene posizionata invece nel vassoio contenente le banane. Da quella rimanente, egli ricava nove piccole ghirlande, che vengono posizionate, come *alanikāra*, su ciascuno dei nove *kumbha*.

Anche nel corso delle procedure di allestimento dei materiali rituali effettuate da Tyagaraja non si riscontra alcuna forma di recitazione mantrica udibile. Come già segnalato nel caso di Sri Dharan, anche Tyagaraja svolge quindi le sue mansioni in silenzio¹¹⁹. Tuttavia, è bene sottolinearlo e su questo aspetto mi ci soffermerò spesso, non si tratta quasi mai di un silenzio "assoluto". I due sacerdoti, infatti, generano di tanto in tanto una serie di atti linguistici in lingua tamil, attraverso i quali comunicano con i loro collaboratori, ora per per avanzare delle precise richieste inerenti il rito, ora per un semplice scambio di battute. Sebbene le dinamiche dialogiche in lingua vernacolare non rientrino nell'ordine del *musicale*, né tanto meno in quello della recitazione yajurvedico-agamica, esse costituiscono, tuttavia, degli oggetti sonori concreti, che abitano, vivificandolo, lo spazio del *nartana maṇḍapa*, caratterizzando alcuni segmenti cerimoniali.

Prima di proseguire con la descrizione etnografica ritengo opportuno avanzare la seguente notazione: considerato che all'interno di una *Navagraha homa* "ordinaria" non è prevista la presenza del *periya melam*, né tanto meno quella dell'*oṭuvār*, a meno che non sia il richiedente a farne esplicita richiesta, pagando una somma aggiuntiva, sia Balu -il suonatore di *tavil*- che Shanmugan -il suonatore di *nāgasvaram*- approfittano di questo momento di libertà per provare ad incrementare il loro stipendio mensile. Essi stazionano vicino alla biglietteria templare, aspettando l'arrivo dei pellegrini più abbienti: dopo averli individuati, i due suonatori si fanno avanti, proponendosi di agevolare l'iter devozionale, reggendo loro il vassoio contenente le offerte per i *Navagraha* e fornendo chiarimenti sul regolamento templare. La loro "inazione sonora", paradossalmente, diviene quindi per loro un vantaggio, specialmente durante il fine settimana, quando il numero dei devoti che fa tappa al tempio è maggiore, e le mance che si possono accumulare diventano davvero notevoli.

Ritornando a Tyagaraja e al suo lavoro di allestimento dello spazio rituale, questo viene bruscamente interrotto proprio da Shanmugan, il quale, avvicinandosi al *nartana maṇḍapa*, comunica all'officiante che il committente (*yajamāna*) della *homa* è giunto al tempio, accompagnato dalla

¹¹⁸ Per quanto concerne l'impiego di elementi vegetali nel ritualismo vedico cfr. Gonda 1985; Mahdihassan 1987

¹¹⁹ Sul valore attribuito al silenzio nell'universo cerimoniale vedico cfr. Renou 1949

moglie e dal figlio. Tyagaraja abbandona temporaneamente il *nartana maṇḍapa* e si dirige verso il *sannadhi* di *Koḷ Vināyaka*, dove lo *yajamāna* lo sta aspettando per celebrare l' *arcaṇa* d'apertura.

4.1.1.2. *Koḷ Vināyaka arcaṇa*¹²⁰ (7°45"-9°20")

Quando Tyagaraja arriva al *sannadhi* di *Koḷ Vināyaka* non trova solo lo *yajamāna* ad attenderlo ma anche un altro nucleo familiare. Costoro si trovano lì semplicemente per tributare un' *arcaṇa* in onore di *Koḷ Vināyaka* e quindi non hanno nulla a che vedere con la *Navagraha homa* in questione. Tyagaraja si trova quindi a dover rendere omaggio alla divinità in nome di due richiedenti distinti e all'interno di due contesti cerimoniali indipendenti: il prologo di una *Navagraha homa* nel caso dello *yajamāna*; e la prima stazione di una *Navagraha arcaṇa* nel caso dell'altro nucleo familiare.

L'ufficiante soddisfa le esigenze devozionali dei due *yajamāna* con una sola performance vocale. Questo fenomeno di accorpamento cerimoniale degli enunciati è tutt'altro che raro nel tempio e costituisce una costante delle procedure rituali osservabili nel *Suriyanarkoyil*, in particolar modo durante le celebrazioni del rito dell' *arcaṇa* che hanno luogo in quelle fasce orarie in cui il *prākāra* templare brulica di pellegrini. Tornerò su questo tipo di dinamiche più avanti, quando delinearò la fenomenologia sonora dell' *arcaṇa*.

La prima azione svolta da Tyagaraja nell'ambito di questa *arcaṇa* d'apertura è quella di raccogliere i dati astrologici e identitari degli astanti, per poi effettuare un breve *saṅkalpa* (n°1). L'anziano officiante si rivolge però solo ai committenti della *Navagraha arcaṇa*, ignorando momentaneamente lo *yajamāna* e i suoi familiari. I dati di costoro verranno infatti acquisiti, e declamati, al cospetto delle divinità con maggiore calma e attenzione nel corso di un altro *saṅkalpa*, decisamente più dettagliato, che verrà eseguito nel *nartana maṇḍapa*.

I dettagli relativi al nome e alle costellazioni dei richiedenti vengono pronunciati a bassa voce dall'anziano officiante e non sono udibili con chiarezza. Pertanto mi limito a riportare soltanto il formulario relativo alla fase centrale del *saṅkalpa* (n°1). Esso verrà intonato da Tyagaraja due volte; la prima a bassa voce e la seconda con maggiore intensità:

Koḷ Vinayakar arcaṇa saṅkalpa

1. Maha Gaṇapati mūrti kṛvākaṭāṣa siddhyartham Maha Gaṇapati mūrti *caraṇa ravindayogo*
Aṣṭottāra nāma arcaṇa [-aham] adya kariṣye

A seguire Tyagaraja dà vita alla recitazione del *Gaṇapati aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ* (n°2), una sequenza di epiteti che descrivono la personalità e i poteri della divinità in questione. L'ufficiante accompagna l'intonazione dell' *aṣṭottiram* con le seguenti azioni: spezza una noce di cocco in due parti uguali; e lancia dei frammenti di foglie di *vilvam* ai piedi della *mūrti* di *Koḷ Vināyaka*. I materiali votivi offerti alla *mūrti*, però, sono quelli portati in dono dall'altro nucleo familiare – quello della *Navagraha arcaṇa*- e non dallo *yajamāna* che ha sponsorizzato la *Navagraha homa*. La recitazione dei titoli litanici di *Koḷ Vināyaka* dura solo una manciata di secondi. L'ufficiante non intona infatti l' *aṣṭottiram* nella sua interezza, e cioè articolando i 108 epiteti del dio, ma si limita a vocalizzarne solo un piccolo sottoinsieme, poco meno di una ventina di titoli:

Gaṇapati aṣṭottiram

2. om Śrimate Sumukhāya namaḥ om
Ekadantāya namaḥ Kapilāya namaḥ Gajakarṇakāya namaḥ Lambodarāya namaḥ om
Vikaṭāya namaḥ Vighnarājāya namaḥ Dhūmaketave namaḥ Gaṇāvyakṣāya namaḥ Phālacandrāya namaḥ
Gajānanāya namaḥ om

¹²⁰ Attraverso questi titoletti farò riferimento ora alla specifica tipologia/titolo della formula recitata ora invece al nome del rito in cui un dato formulario viene vocalizzato

Vakratuṅḍāya namaḥ Śurpakarṇāya namaḥ Herambāya namaḥ Skandapūrvajāya namaḥ om
[incomprensibile]

Lo stile di recitazione affrettato esibito da Tyagaraja è principalmente figlio di una necessità pratica: quella di terminare l'*arcaṇa* d'apertura nel minor tempo possibile, in modo tale da potersi dedicare al rito centrale e cioè la *Navagraha homa*. Egli passa quindi piuttosto sbrigativamente attraverso l'*aṣṭottiram* per giungere all'*upacāra* conclusiva dell'*arcaṇa*: il *dīpārādhana*. L'officiante farà roteare un lumino di canfora (*dīpa*) davanti al simulacro come gesto di omaggio. Il *dīpa* viene prontamente fornito a Tyagaraja da Shanmugan, a testimonianza della versatilità funzionale che caratterizza i musicisti del tempio, specialmente in quei segmenti temporali in cui essi non sono chiamati a svolgere le loro mansioni sonore. Mentre il lumino di canfora viene fatto roteare davanti agli occhi di *Koḷ Vināyaka*, Tyagaraja intona, sempre con fare spedito, la tipologia di mantra –il *gāyatrī mantra*– che viene spesso associato all'esecuzione del *dīpārādhana*. La recitazione del *Gaṇapati gāyatrī mantra* (n°3) viene fatta seguire da un'altra categoria di mantra: il *nāma-mantra* (n°4). Tyagaraja concluderà l'*arcaṇa* vocalizzando un'altra formula di cui però non sono riuscito a comprendere la scansione sillabica e che pertanto non sono in grado di riportare con esattezza:

Gaṇapati gāyatrī mantra

3. Śaktigaṇeśāya vidmahe Vakratuṅḍāya dhīmahi |
tanno Dantiḥ pracodayāt ||

Gaṇapati nāma-mantra

4. [-om] Maha Gaṇapataye namo namaḥ |

Ultimato l'omaggio alla *mūrti*, lo *sthalaśivācāria* si avvicina ai componenti delle due famiglie, che hanno seguito il rito in totale silenzio, e accosta loro il *dīpa*, sul quale i devoti poggiano le mani con riverenza. Poi consegna loro la *vibhūti*. La benedizione di *Koḷ Vināyaka* è stata elargita e i due nuclei familiari possono adesso separarsi, ognuno concentrato sulla modalità di pacificazione dei *Navagraha* che ha scelto.

In termini di costruzione della fonosfera, ecco che dal silenzio quasi totale, mantenuto da Tyagaraja per buona parte delle attività svolte nel *nartana maṇḍapa*, egli è passato a produrre i primi oggetti sonori di carattere specificamente rituale, come se la *Koḷ Vināyaka arcaṇa* d'apertura fosse una sorta di preludio. In effetti si tratta proprio di questo. Non è un caso, infatti, se i primi suoni ad essere articolati dall'officiante nella fonosfera della *Navagraha homa* sono indirizzati proprio a questa manifestazione di *Gaṇapati*. Egli è il Dio preposto alla rimozione degli ostacoli e sarebbe pertanto impensabile cominciare qualunque avventura cerimoniale senza prima averlo propiziato a dovere.

4.1.1.3. Allestimento dello spazio rituale (9'20"-11'34")

Una volta eseguita l'*arcaṇa* inaugurale Tyagaraja può far ritorno al *nartana maṇḍapa*. L'officiante prende un *dhoti*¹²¹ di colore bianco e lo avvolge intorno ai *kumbha*; poi prende due noci di cocco, le lava, e le strofina nella pasta di turmerico; successivamente vi applica sopra il *kuṛikuma*. Poi prende un fascio di *darbha* e lo lava con cura. Il cocco e l'erba sacra vengono a questo punto disposti sul vassoio, già contenente le banane e precedentemente posizionato nei pressi del *kuṇḍa*. Queste

¹²¹ Si tratta di una sorta di pareo che viene legato intorno alla vita dagli individui di sesso maschile. In Tamilnadu è conosciuto anche con il nome di *veṣṭi*

ultime operazioni vengono effettuate di fronte allo *yajamāna* e ai suoi familiari, i quali, nel frattempo, hanno preso posto sul pavimento del *nartana maṇḍapa*, con lo sguardo rivolto a sud. Anche le procedure suddette vengono espletate dall'anziano sacerdote senza l'ausilio di enunciati mantrici udibili.

4.1.2. Sankalpa (11'34"- 25'07")

Le procedure preliminari di allestimento dello spazio rituale sono dunque giunte al termine e Tyagaraja prende posto di fronte allo *yajamāna*, volgendo lo sguardo verso nord. La prima operazione eseguita dal sacerdote è la seguente: prende uno stelo di *darbha* dal fascio presente sul vassoio e ne ricava un anello: il *pavitram*. Sebbene indaffarato in tale procedura Tyagaraja trova comunque il modo di familiarizzare con la famiglia dello *yajamāna*, rispondendo alle loro curiosità sul tempio e sui *Navagraha*. La creazione del *pavitram* non dà luogo ad alcuna forma di recitazione mantrica specifica.

Se facciamo adesso un passo indietro e riconsideriamo il registro formale in lingua sanscrita impiegato dall'officiante durante l' *arcaṇa* per *Koḷ Vināyaka*, non possiamo fare a meno di notare come, in questo nuovo frangente cerimoniale, Tyagaraja faccia ricorso nuovamente al registro informale della lingua locale: il tamil. Anche se non pertiene l'ordine del "musicale", l'uso del linguaggio ordinario all'interno di determinate fasi del rito genera comunque degli oggetti sonori, linguistici per l'appunto, che, di fatto, entrano di diritto nella fonosfera, caratterizzandone alcuni momenti in modo significativo.

Completata la costruzione del *pavitram*, Tyagaraja invita lo *yajamāna* ad effettuare una rapida abluzione delle mani e del torace; in seguito offre a lui e ai suoi familiari della pasta di *kuṅkuma*, che essi posizionano con cura sulla fronte. A questo punto Tyagaraja porge allo *yajamāna* un grumo di riso crudo (*akṣata*¹²²) e il *pavitram*. L'anello viene indossato dallo *yajamāna* nella mano destra.

La consegna del *pavitram*, a differenza della sua preparazione, viene marcata dall'esecuzione di un mantra vedico (n°5) mediante il quale Tyagaraja, invocando la benedizione degli dei, chiede loro ufficialmente il permesso di poter dar vita alla cerimonia. La recitazione di tale enunciato, effettuata dal solo Tyagaraja, sposta improvvisamente la comunicazione tra lui e i committenti dal registro intelleggibile del tamil, a quello "magico-rituale" del sanscrito. La prosodia ordinaria della lingua tamil lascia quindi spazio al suono di quella sanscrita, organizzata melodicamene secondo il sistema yajurvedico delle *svara*:

Anujñā

5. R̥dhyāsma havyairnamasopasadya | mītram devam mītrādheyanno astu |
 anūrādhān haviṣā vardhayantaḥ | śatam jīvema śaradaḥ savirāḥ || (MSSVM:131)

Il mantra viene fatto seguire da una formula di benedizione (n°6):

6. Dirghāyusyamastu | [-Sapavitrapāṇiḥ] (ŚPC:1)

Portata a compimento l'esecuzione del mantra Tyagaraja invita lo *yajamāna* a gettare l'*akṣata* sulla propria testa e su quella dei familiari. In seguito lo *sthalaśivācārya*, mentre assembla insieme una serie di steli di *darbha*, che verranno consegnati a seguire alla moglie¹²³ dello *yajamāna*, ritorna a conversare con i tre in lingua tamil, mettendo di nuovo da parte gli enunciati rituali in sanscrito.

¹²²Offerte alimentari a base di riso erano assai frequenti anche in epoca vedica. Per una discussione approfondita dell'argomento cfr. Gonda 1987

¹²³ Come avremo modo di vedere dalla descrizione del presente rito e di quelli che ad esso faranno seguito, la moglie del committente non svolge un ruolo di primo piano nel processo di costruzione della fonosfera cerimoniale. Essa

Il ritorno alla recitazione mantrica, questa volta, viene però accompagnato da alcuni elementi gestuali. Mentre intona uno *śloka* in onore di *Gaṇapati* (n°7), Tyagaraja porta i pugni chiusi a contatto con le tempie e le percuote leggermente per tutta la durata del componimento:

Gaṇapati śloka

7. Śuklāmbharadharam viṣṇum śaśivarnam caturbhujam |
prasannavadanam dhyāyetsarvavighnopasāntaye || (ŚPC:2)

A seguire, mentre recita la formula che accompagna il momento del *prāṇāyāna* (n°8) con cui effettua- più in teoria che in pratica- il controllo del respiro¹²⁴, Tyagaraja porta i polpastrelli della mano destra a contatto prima della bocca e poi dell'orecchio destro:

Prāṇāyāna

8. om bhūḥ [-bhūrbhuvassuvarom]

La procedura viene effettuata in maniera simbolica e l'officiante pronuncia soltanto la parola iniziale del mantra. L'inizio del *saṅkalpa* vero e proprio è riconoscibile, oltre che dalle parole pronunciate dal celebrante, anche dalla posizione delle mani assunta dallo *śivācārya*. La recitazione del lungo testo che segue prevede infatti che la mano destra, completamente chiusa a formare un pugno, venga adagiata sul palmo della mano sinistra, e poi posizionata sulla gamba destra. Quello che è interessante sottolineare è che tutti i gesti fin qui effettuati da Tyagaraja vengono imitati dallo *yajamāna*. Inoltre, da questo momento in avanti, anche gli enunciati rituali generati dallo shivacharia verranno ripetuti dal committente (n°9-12). Tali procedimenti imitativi, che pertengono quindi tanto all'ordine del gestuale che del sonoro, si innescano, però, soltanto nello *yajamāna*. Il figlio si limita infatti ad osservare; mentre la moglie, rimanendo in totale silenzio, partecipa alla recitazione del marito appoggiando il fascio di *darbha* sul suo ginocchio destro:

Richiesta di benedizione al Dio Śiva

9. mamopātta samasta duritakṣayadvārā śri paramēśvaraprītyartham (ŚPC:2)

Annuncio delle coordinate temporali divine

10. Śubhe śobhane muhūrte ādyabrahmaṇaḥ
dviṭīyaparārdhe śvetavarāha kalpe
vaivasvata manvantare
aṣṭāvimśati kaliyuge prathame pāde

Annuncio delle coordinate geografiche del luogo rituale

11. jambūdvīpe bhāratavarṣe bhāratākhaṇḍe meroḥ dakṣiṇe pārśve

Annuncio delle coordinate temporali terrestri

rimane infatti quasi sempre in silenzio. In epoca vedica, invece, le veniva affidata anche la recitazione di alcune formule rituali. Per una discussione specificamente incentrata sulla figura della moglie dello *yajamāna* in epoca vedica cfr. Chauduri 1940. Sul ruolo cerimoniale della donna nelle pratiche religiose dell'Induismo contemporaneo cfr. invece Leslie 1991

¹²⁴ Secondo le consuetudini rituali induiste –confermatemi all'interno delle vedāgama paṭasalai- è necessario dedicare qualche minuto al controllo della respirazione prima di avviare la recitazione mantrica. Il respiro (*prāṇa*) è la fonte d'energia che mantiene in vita il nostro organismo, regolandone le funzioni vitali. Per una rassegna sulle funzioni della respirazione nell'universo culturale induista cfr. Ewing 1901

12. sakādbe asmin vartamāne vyāvahārike
 prabhavādī ṣaṣṭāḥ saṁvatsarāṇām madhye
 Virodhinnāma saṁvatsare
 Dakṣināyane
 Śarad ritau
 Vṛśika māśe
 Kṛṣṇa pakṣe
 ekadaśyām śubhatitau
 vāsaraḥ Bṛghu vāsarayuktāyām
 Revati nakṣatra yuktāyām
 śubha nakṣatra śubhayoga śubhakarāṇa evamguna viśeṣāna viśiṣṭāyam asyam ekadaśyām śubhatitau

A differenza di quanto osservato nel corso della recitazione dei mantra destinati a rendere omaggio a *Koḷ Vināyaka* (cfr. n°1-4), dove lo stile esecutivo di Tyagaraja era caratterizzato da un tempo veloce, che impediva tanto la piena comprensione del testo, quanto l'articolazione melodica delle *svara* ad esso associate, qui, invece, il *kurukkaḷ* si preoccupa di scandire le parole con maggiore cura e attenzione. Le pronuncia lentamente proprio per permettere allo *yajamāna* di comprenderne l'architettura sillabica interna e poterle così riprodurre correttamente nella fonosfera. La passività sonora che aveva caratterizzato lo *yajamāna* nelle fasi precedenti dell'azione rituale lascia adesso il posto ad un tipo d'interazione vocale fondata su un procedimento imitativo, che lo rende adesso co-protagonista nel processo di costruzione della fonosfera del rito.

A differenza di quanto ho avuto modo di osservare nel corso di altri *saṅkalpa*, dove gli *yajamāna* erano di estrazione non bramánica e quindi faticavano non poco, per la scarsa confidenza con il sanscrito, a comprendere le parole da ripetere, in questo caso, invece, il committente sembra abbastanza pronto nel catturare al volo le parole pronunciate da Tyagaraja e nel riprodurle a sua volta. Tuttavia questa apparente dimestichezza con la lingua rituale non esclude che vi siano dei momenti d'esitazione nella gestione del sanscrito da parte dello *yajamāna*; in tali frangenti Tyagaraja ferma il suo flusso vocale e ripete nuovamente la formula che il committente ha faticato a intonare.

Dopo aver dichiarato pubblicamente le coordinate temporali e geografiche relative al rito che si intende eseguire, Tyagaraja si rivolge nuovamente al dio *Śiva* per ottenere una benedizione (n°13), per poi passare all'acquisizione dei dati astrologici (*nakṣatra e rāśi*), identitari e di lignaggio¹²⁵ (*gotra*) del nucleo familiare che si trova di fronte (n°14-16):

Richiesta di benedizione al Dio Śiva

13. mamopāṭṭa samasta duritakṣayadvārā śri parameśvaraprītyartham |

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello *yajamāna* e dei suoi familiari

(*Yajamana: Venkateshvara Sarma, nato sotto la costellazione lunare Maga, contenuta nella costellazione solare Simha*)

14. Maga nakṣatre
 Simha rāśau jatasya
 Sivas gotrod bhavasya
 Venkateshvara sarma asayamananyaḥ

(*moglie dello yajamana: Maitrey, nata sotto la costellazione lunare Jeṣṭha, contenuta nella costellazione solare Vṛścika*)

15. Jeṣṭha nakṣatre
 Vṛścika rāśau jatayaḥ

¹²⁵ Sul sistema bramánico dei gotra cfr. Brough 1953. Per quanto riguarda la loro origine cfr. Kosambi 1950

Maitreya namanyaḥ yajamanyaḥ asayamanasyaḥ

(figlio dello Yajamana: Harihara Subramanya Sarma, nato sotto la costellazione lunare X, contenuta nella costellazione solare Kumba)

16. X nakṣatre
kumba rāsau jatasya
harihara subramanya sarma asayamanasyaḥ

In questa fase del *saṅkalpa*, caratterizzata dal frequente ritorno all'uso del tamil, la moglie dello *yajamāna* tira fuori un foglio di carta, contenente una lista di nomi (n°17) di quegli amici, e parenti, con i quali si vuole condividere i benefici della *Navagraha homa*. Mentre la donna legge la lista, Tyagaraja ripete, uno per uno, i nomi da lei elencati, seguiti dalle loro *nakṣatra*. La signora non fornisce però all'officiante i dati astrologici di tutti i beneficiari. Tyagaraja spiega alla donna di non preoccuparsi eccessivamente dei dati astrologici, poiché tali omissioni non pregiudicheranno la trasmissione degli effetti positivi della *homa*:

(alcuni nomi di amici e parenti dello yajamana fisicamente assenti dallo spazio rituale)

17. Lakshmi (Punarpusam), Abinesh (Mula), Balakrishnan (Kartika), Indika (Mula), Candrasekar (Mula), Arun (-), Minakshi (-), Balasubramaniam (Hasta), Ramanathan (Tiruona), Ragu (-), Rusha (-)

Questa fase del *saṅkalpa* è a mio avviso molto significativa per almeno due ragioni: in primo luogo perché mette in evidenza l'enorme potere attribuito al "nome" all'interno della cultura rituale shivaite. Basta solo pronunciare, infatti, il nome proprio di una persona –possibilmente, ma non necessariamente, corredato dalle sue coordinate astrologiche- e, anche se quel determinato individuo non è fisicamente presente nello spazio cerimoniale, i benefici che si sprigionano dalla combinazione di azioni materiali e sonore gli verranno comunque trasmessi; in secondo luogo, perché evidenzia lo straordinario potere insito nella vocalità bramantica. Non è sufficiente, infatti, che il nome in questione sia pronunciato dal devoto; affinché il meccanismo della trasmissione dei benefici si inneschi nella maniera corretta è necessario che il *kurukkaḷ* di turno ripronunzi, a voce alta, il nome in questione, portandolo così all'attenzione delle potenze divine che si vogliono propiziare. L'intervento bramancio sul nome dei committenti comporta l'inserimento di un preciso formulario (cfr. n°14-16).

Sebbene "povera" di oggetti sonori dotati di spiccate proprietà musicali, la fase del *saṅkalpa* che stiamo descrivendo mette in luce molto bene una serie di dinamiche dialogiche tra l'officiante e i suoi committenti e ci dà la possibilità di osservare con quanta fluidità Tyagaraja passi dall'uso del tamil a quello del sanscrito.

Quando tutti i beneficiari del rito sono stati esplicitamente invocati, Tyagaraja chiede ai presenti le motivazioni che li hanno spinti a richiedere una pacificazione dei *Navagraha* attraverso il rito della *homa*. Alla richiesta del celebrante risponde prontamente la moglie dello *yajamāna*, la quale spiega che il rito è stato allestito -dietro suggerimento dell'astrologo di famiglia- per aiutare il figlio negli studi e per favorire la carriera lavorativa di lei e del marito. Questa fase "confessionale" del *saṅkalpa* è di nuovo caratterizzata dal ritorno all'uso del tamil.

Una volta fatta chiarezza sulle specifiche necessità della famiglia che ha di fronte, Tyagaraja ricomincia a recitare in sanscrito, adeguando il formulario di sua competenza alle problematiche segnalate dai committenti (n°18). In questo specifico frangente il flusso vocale vede protagonista il solo Tyagaraja. Da notare la maggiore densità del formulario impiegato dal celebrante rispetto a quello sonorizzato nell'ambito del *saṅkalpa* effettuato in connessione con la *Koḷ Vināyaka arcaṇa* (cfr. n°1):

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

18. Yajamānasya saha kuṭumbānām kṣema stherya vīrya vijaya ayurārogya aiśvaryānām abhivṛddhyartham
dharmārtha kāmya doṣa caturvidha phala puruṣārtha sidhyartham
udda kām्यārtha sidhyartham
sarīre vartamāna vartikṣyamāna sakala sādha sakala doṣa nivāraṇārtham
asyājamānasya toḷil sthāne samasta kaṅṭhaka doṣa nivāraṇārtham
samasta pratibandhaka doṣa nivāraṇārtham
dhana lābha phala sidhyartham
lakṣmī paripūrṇa kṛvākaṭāṣa sidhyartham
asyājamānasya udyoga sthāna ati unnata sthāna lābha phala sidhyartham
asyājamānasya kumarasya vidyā sthāna sarasvati paripūrṇa kṛvākaṭāṣa sidhyartham
vidyā pāraṅgata sidhyartham
udyoga prāptyartham
samasta maṅgakhāvāptyartham
sarīre vartamāna vartikṣyamāna sakala sādha sakala doṣa nivāraṇārtham
pādādi keṣa paryartham
samasta doṣa nivāraṇārtham
viṣu vāyū catrū [?] sphoṭakādi nānā rogyebhyaḥ nānā abhicārebhyaḥ nānā apavādebhyaḥ vara karma mantra
tantra yantra auṣṭha śūlye soumye catrebhyaḥ sakala sādha sakala doṣa nivāraṇārtham
purva janma pāpa doṣa parihārārtham
iha janma pāpa doṣa parihārārtham
janmānujanma trijanma doṣa nivāraṇārtham

Surya graha doṣa pīthā parihārārtham
Chandra graha doṣa pīthā parihārārtham
Angaraka graha doṣa pīthā parihārārtham
Budha graha doṣa pīthā parihārārtham,
Guru graha doṣa pīthā parihārārtham,
Śukra graha doṣa pīthā parihārārtham,
Śani graha doṣa pīthā parihārārtham,
Rahu graha doṣa pīthā parihārārtham,
Ketu graha doṣa pīthā parihārārtham

ādityādi navāṅām grhāṅām sarva anukulya lābha phala sidhyartham
mahā pādādi keṣa paryartham
samasta doṣa nivāraṇārtham
mahā mṛtyu doṣa nivāraṇārtham
śalāyū sampu [?] prāptyartham
bālāmbikā sameta amṛtaghrṭeśvara svāmi paripūrṇa kṛvākaṭāṣa sidhyartham
srī cāyā sarcalāmbā sameta śivasūryadi ādityādi navāṅām grhāṅām sarva anukulya phala sidhyartham
uddiṣya navagraha homākhyā adhya kariṣye

Mentre prima la recitazione di Tyagaraja era effettuata con lo sguardo rivolto solamente verso lo *yajamāna*, adesso, invece, anche gli altri due astanti si sentono direttamente coinvolti, poichè lo *sthalaśivācārya* rivolge loro lo sguardo quando recita quelle porzioni di formulario a loro relative.

Trattandosi di un vero e proprio “assolo” mantrico, lo stile di recitazione del celebrante, non dovendo questa volta innescare alcun meccanismo di ripetizione nello *yajamāna*, diventa decisamente meno improntato alla chiarezza. Il tempo d’esecuzione è divenuto assai rapido. Le parole cominciano inevitabilmente a confondersi, fondendosi l’una nell’altra. Tyagaraja alterna sostanzialmente due modalità d’intonazione: una, d’impronta yajurvedica, impostata sulle *svara* costitutive delle parole; e un’altra, decisamente più libera, che tende alle inflessioni del parlato.

Una volta arrestato il flusso della recitazione, Tyagaraja offre dell’acqua agli astanti per sciacquarsi le mani; poi invita lo *yajamāna* a posare le mani sul vassoio recante le offerte e comincia ad intonare una nuova sequenza di formule in sanscrito (n°19). In questo frangente Tyagaraja ritorna però a scandire le parole lentamente, in modo tale da favorire lo *yajamāna* nel suo lavoro di ripetizione. Come avvenuto già in precedenza, adesso il committente ridiventa co-protagonista nella costruzione della fonosfera rituale:

Dichiarazione d'intenti dello *yajamāna* e dei suoi familiari

19. Mama jātakavaśāt samasta doṣa nivāraṇārthaṁ
mama śarīre vartamāna vartiksyamāna sakala sādha sakala doṣa nivāraṇārthaṁ
vyabhāra abhivṛdhyarthaṁ
dhana lābha siddhyarthaṁ
sarvābhiṣṭa siddhyarthaṁ
samasta kleṣa nāśā hara siddhyarthaṁ
mama bhāryāha udyoga sṭhāna samasta kaṅṭhaka doṣa nivāraṇārthaṁ
rājadvāre adi unnata lābha phala siddhyarthaṁ
yajamānyāḥ śarīre vartamāna sakala sādha samasta vyādhi nivāraṇārthaṁ
dṛḍa gāṭṛtā siddhyarthaṁ
dīrgha sumāṅgasyadā prāptyarthaṁ
asya yajamānasya kumārasya jātakavaśāt vidyā sṭhana sarasvatī kṛvākaṭāṣa siddhyarthaṁ
samasta vidyā prati bandhaka doṣa nivāraṇārthaṁ
rājadvāre samasta maṅgakhāvāptyarthaṁ
śrimate uṣā pratyusāmbhā sameta śrī śivasūrya mūrti prasāda siddhyarthaṁ
samasta navagraha doṣa nivāraṇārthaṁ
navagraha mūrti paripūrṇa kṛvākaṭāṣa siddhyarthaṁ
uddiṣye navagraha homākhyam śivāchārya mukhena adhya kariṣye

Ragionando sulle relazioni fra il gesto cerimoniale e l'enunciazione rituale riscontrabili in questa fase del *sankalpa*, non possiamo fare a meno di soffermarci su quanto segue: mentre in precedenza gli enunciati rituali pronunciati dal sacerdote e ripetuti poi dallo *yajamāna*, si “disperdevano”, per così dire, nell'atmosfera del *nartana maṅḍapa*, adesso invece, il flusso vibratorio generato dalle loro voci è come se venisse fisicamente focalizzato sul vassoio. I due, infatti, intonano il formulario tenendone ciascuno un'estremità. Il suono, veicolato dalle braccia e dalle mani, discende nelle offerte in esso contenute, caricandole energeticamente. Nel corso di questa tipologia di recitazione rituale che mi piace definire “a contatto”, la moglie dello *yajamāna* depone sul vassoio un'offerta in denaro (*dakṣiṇā*) per l'officiante.

Una volta conclusa la recitazione del *sankalpa*, Tyagaraja invita anche la moglie e il figlio dello *yajamāna* a posare le mani sul vassoio, così da infondervi le loro energie. Prima di alzarsi e spostarsi verso il *vedikai*, dove avrà luogo la *Vighneśvara pūjā*, Tyagaraja ordina allo *yajamāna* di aprire un sacchetto contenete un mix di erbe e radici (*dravya*), dalle rinomate proprietà sacrali, e di deporle su un apposito vassoio.

4.1.3. Vighneśvara pūjā (25°07'-28°49')

Una volta portato a termine l'esecuzione del *sankalpa* Tyagaraja si alza dal pavimento del *nartana maṅḍapa* e si dirige verso il *vedikai*, portando con sé il vassoio con le offerte, appena caricate con le energie e le speranze dei committenti, oltre che dai mantra intonati dallo stesso officiante. Lo *yajamāna* e i suoi familiari restano però seduti al loro posto. Da questo momento in avanti Tyagaraja non chiamerà più in causa lo *yajamāna* nel processo di costruzione della fonosfera ed egli rimarrà in silenzio per quasi tutta la durata non solo di questa cerimonia, ma anche di quelle che ad essa faranno seguito.

Accostatosi al *vedikai*, Tyagaraja depone ai due lati del *kumbha* centrale -quello rappresentante *Sūrya*- le due noci di cocco e le banane contenute nel vassoio; successivamente pone sull'altare ligneo due foglie di *vilvam*, una a sinistra e l'altra a destra del *kumbha* centrale; su di esse posiziona dei grumi di polvere di turmerico¹²⁶. Ganapati verrà invocato proprio in tale sostanza. Buona parte

¹²⁶ Sulle logiche e la simbologia sottese all'impiego del turmerico nel ritualismo induista cfr. Dymock 1890

dei mantra che ora passeremo in rassegna, saranno pertanto finalizzati a far discendere la divinità in questo ricettacolo aniconico temporaneo, per poi renderle i dovuti omaggi con una serie di *upacāra*.

La *Vighneśvara pūjā* ha pertanto questa caratteristica distintiva: l'officiante non direziona la sua vocalità verso i nove *kumbha* ma la indirizza sulla polvere di turmerico. La disposizione di questa sostanza sul *vedikai* non è accompagnata da nessun tipo di enunciazione rituale, a testimonianza ulteriore del fatto che non tutti i gesti compiuti da Tyagaraja nello spazio rituale sono necessariamente accompagnati dal suono. Il flusso mantrico, per lo meno nell'ambito delle fasi rituali fin qui descritte, non è quindi un tappeto ininterrotto ma un elemento che si alterna al silenzio, secondo un processo dicotomico di accumulazione e rarefazione degli enunciati. Tuttavia, come vedremo a breve, tale regolare alternanza di suono e silenzio verrà stravolta a favore del primo da Tyagaraja, il quale, a partire da questo momento, si produrrà in un altro "assolo", che lo vedrà recitare una vasta tipologia di mantra vedici, puranici e agamici; essi si succederanno nella fonosfera quasi senza soluzione di continuità, conferendo all'anziano celebrante il titolo di protagonista assoluto della stessa.

L'inizio della *Vighneśvara pūjā* viene contrassegnato da un segnale sonoro ben preciso: il risuonare della campanella sacerdotale (*maṇi*). Essa viene messa in vibrazione proprio da Tyagaraja. In concomitanza con lo scintillante tintinnio dello strumento, l'officiante intona uno *śloka* incentrato proprio sulla campanella (n°20), a cui fa seguito un *nāma-mantra* destinato invece a rendere omaggio a Gaṇapati (n°21):

Ghaṇṭa¹²⁷ śloka

20. Om Āgamārthaṁ tu devānāṁ gamanārthaṁ tu rakṣasāṁ |
ghaṇṭānādaṁ karomyādaṁ devatāhvāna lākṣaṇaṁ || (ŚPC:2)

Gaṇapati nāma-mantra

21. Om Maha Gaṇapataye devatābhyoḥ namaḥ

Rispetto alle fasi rituali precedentemente osservate, questa è la prima volta che possiamo osservare un *kurukkaḷ* che accompagna lo scorrere della sua recitazione con il suono di uno strumento. La *maṇi* è infatti l'unico supporto strumentale utilizzato dagli *śivācārya* nel *Suriyanarkoyil*. La sua funzione è ambivalente: da un lato essa serve a attirare le entità sacrali –in questo caso *Gaṇapati*– nel luogo specifico del rito, dall'altro allontana dallo stesso tutti quegli esseri indesiderati che orbitano intorno al tempio e che potrebbero disturbare il regolare scorrere della cerimonia.

Terminato questo *śloka* introduttivo, Tyagaraja indossa il *pavitram* –precedentemente costruito durante il *saṅkalpa*– nel dito anulare della mano destra, dopo averlo immerso nel contenitore con l'acqua benedetta (*arghya*). Tale azione si svolge in concomitanza con la recitazione di un mantra vedico già impiegato durante il *saṅkalpa* (n°21; cfr. n°5):

Mantra vedico

22. R̥dhyāsma | havyairnamasopasadya | m̥itrām | devāṁ | m̥itrādheyanno astu |
anūrād̥hān | haviṣā | vardhayantaḥ | śataṁ | jīvema | śaradaḥ | savirāḥ || (MSSVM:131)

Questo mantra era già stato sonorizzato dall'officiante prima di consegnare allo *yajamāna* il *pavitram* e l'*akṣata*. In quel caso, però, il mantra precedeva e non accompagnava l'azione del *kurukkaḷ*. Da quanto detto ci accorgiamo di come uno stesso mantra può ora accompagnare, ora invece precedere un determinato gesto rituale, a seconda delle situazioni. L'enunciato suddetto

¹²⁷ Termine rituale con cui si fa riferimento alla campanella

possiede comunque sempre la medesima valenza rituale, e cioè, chiedere il permesso alle potenze divine di poter eseguire un determinato rito.

A questo punto Tyagaraja prende (*kṛtvā*) con la mano destra un pugno di *akṣata*, intonando una formula le cui parole fanno esplicito riferimento al gesto in corso (n°22):

Formula agamica

22. akṣatam kṛtvā |

Dopodichè l'officiante esegue una forma abbreviata di *saṅkalpa*, in cui viene specificata la tipologia di azioni rituali che egli si sta apprestando a compiere, e cioè, la già citata *Vighneśvara pūjā* e la *Varuṇa pūjā*, alla quale Tyagaraja fa riferimento mediante l'espressione *Puṇyāha vācana*¹²⁸. Alcuni enunciati sono identici a quelli già impiegati in precedenza (n°23-25); gli altri invece compaiono adesso per la prima volta (n°26-27):

Gaṇapati śloka

23. Śuklambharadharaṁ viṣṇuṁ śaśivaraṇaṁ caturbhujam |
prasannavadanaṁ dhyāyetsarvavighnopaśāntaye ||

Prāṇāyāma mantra

24. om bhūḥ bhūrbhuvassuvarom

Richiesta di benedizione al Dio Śiva

25. mamopātta samasta duritakṣayadvārā śri parameśvaraprītyarthaṁ

Śloka

26. tadeva lagnaṁ suditaṁ tadeva tārabalam candrabalam
tadeva vidyābala daivabalam tadeva
śri gaurīpate te amghriyugam smarāmi | (ŚPC:2)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

27. adya kariṣyamāṇasya karmaṇaḥ nirvighnena parisamāptyarthaṁ vighneśvara pūjā (ŚPC:2)
phala siddhyarthaṁ artha siddhyarthaṁ puṇyaha vacanaṁ adya kariṣye

Ultimato il *saṅkalpa*, Tyagaraja lancia l'*akṣata* che teneva nella mano destra in direzione del *vedikai*; poi con le tre formule che seguono spruzza dell'acqua in direzione degli oggetti cerimoniali per purificarli (n°28-30):

Formule agamiche

28. apo upasparśa |

29. śakali kṛtya |

30. sāmānyārghyajalena haridrābimbam astreṇa saṁproksya |

¹²⁸ L'espressione fa letteralmente riferimento al flusso di recitazione effettuato prima dell'esecuzione di qualunque rito religioso. Puṇyāha significa "un giorno propizio"; Vācanam significa invece "recitazione"

L'officiante prende a questo punto delle foglie di *vilvam*, ne pone una dentro il contenitore con l'*arghya* e recita un mantra vedico associato alla dea *Apas*, la divinità tutelare dell'elemento acquatico (n°31):

Apas mantra

31. Āpo vā īdam sarvam viśvābhūtānyāpaḥ prānāvā āpaḥ paśava
 āpo'nnamāpo'mṛta māpassamrātāpo virātāpaḥ svarātā paścandāmsyāpo
 jyotīmsyāpo yajūmsyā passatyamāpassarvā devatā āpo

bhurbhuvassuvarāpa om | (MSSVM:147)

La vocalità bramantica diventa quindi uno strumento capace di accrescere il potere purificatore dell'elemento acquatico, attirandovi all'interno l'energia della sua divinità tutelare: la dea *Apas* appunto. Il mantra viene tuttavia vocalizzato in modo decisamente frenetico, con scarsa attenzione tanto alle sillabe dei versi, quanto alle loro *svara* costitutive. A seguire Tyagaraja intinge la mano destra nel contenitore dell'*arghya*¹²⁹ e ne spruzza delle gocce in direzione della pasta di turmerico in cui, a breve, si chiederà a *Gaṇapati* di prendere temporanea residenza. La formula pronunciata in concomitanza con l'aspersione è la seguente (n°32):

Formula agamica

32. Haridrābimbam astreṇa samprokṣya |

Riprendendo nuovamente in mano alcune foglie di *vilvam*, il sacerdote rende omaggio, con una serie di *nāma-mantra*, ad un gruppo di principi chiave della filosofia shivaita. Tuttavia, in questo preciso contesto cerimoniale, la loro funzione esoterica è quella di aiutare il celebrante a visualizzare il trono (*pīṭha*) a forma di loto su cui *Gaṇapati* andrà a posizionarsi una volta disceso nella polvere di turmerico:

Pīṭha pūjā: la propiziazione del trono divino

33. om adhārasāktaye namaḥ	(rendo omaggio all'energia che abita nel cakra adhāra)
om [-gām] anantāya namaḥ	(all'infinito)
om [-gām] dharmāya namaḥ	(al Dharma, la legge universale che regola l'universo)
om [-gām] jñānāya namaḥ	(a Jñāna, la conoscenza superiore)
om [-gām] vairāgyāya namaḥ	(a Vairāgya, il non attaccamento ai desideri mondani)
om [-gām] aiśvaryāya namaḥ	(ad Aiśvarya, il potere)
om [-gām] padmāya namaḥ	(a Padma, il loto nella sua interezza)
[-padmasyopari]	

(ŚPC:2)

Per ogni *nāma-mantra* intonato l'officiante depone un frammento di *vilvam*. Ultimato l'omaggio al *pīṭha* su cui andrà a sedersi *Gaṇapati*, Tyagaraja è pronto per invitare ufficialmente la divinità a prendere posto nella pasta di turmerico. Nel mantra agamico da lui sonorizzato spicca la presenza del *bīja* di *Gaṇapati*: *gām* (n°34).

¹²⁹ In linea del tutto teorica l'officiante avrebbe dovuto accrescere il potere purificatorio dell'acqua destinata all'aspersione invocandovi all'interno l'energia del Gange. Una tale procedura viene di norma attivata dalla recitazione di uno specifico śloka. Nel rito preso in esame, invece, Tyagaraja non intona lo śloka, saltando di fatto la procedura di cui sopra

Bija-nāma-mantra

34. om gām Gaṇapatyāsanāya namaḥ
om gām Gaṇapatimūrtaye namaḥ (ŚPC:2)

Una volta recitato quanto sopra, la divinità in questione si è già assisa sul trono a forma di loto allestito mantricamente dal celebrante nella polvere di turmerico. Tyagaraja, immaginando di visualizzare la forma di *Gaṇapati*, ne contempla le caratteristiche con uno *śloka* (n°35), la cui funzione è quella di aiutare il celebrante a focalizzare la sua attenzione sulle caratteristiche della divinità in questione:

Gaṇapati dhyāna śloka

35. karasthakadalicūta panasekṣukamodakam |
bālasūryaprabham vande devam balagaṇadhipam || (ŚPC:156)

A questo enunciato viene fatto seguire, quasi senza soluzione di continuità, un *bīja-nāma-mantra* mediante il quale Tyagaraja ribadisce vocalmente l'avvenuta materializzazione del dio meditando sui suoi occhi (n°36):

Bija-nāma-mantra

36. om vaṁ vidyādehāya namaḥ
netrebhyo namaḥ || (ŚPC:8)

Durante lo *śloka* e il *bīja-nāma-mantra* appena considerati, Tyagaraja tiene in mano delle fronde di *vilvam*, che verranno lanciate in direzione della pasta di turmerico solo al termine della recitazione, in linea con una prassi cerimoniale che ritroveremo spesso nelle pagine che seguono. Gli omaggi sonori tributati a *Gaṇapati* non sono però affatto conclusi. Il celebrante, sempre con le fronde di *vilvam* tra le mani, intona infatti il mantra vedico a lui relativo (n°37), seguito dal suo *bīja-nāma-mantra* (n°38):

Gaṇapati veda mantra

37. gaṇānām tvā gaṇapatim havāmahe kavim kavīnāmupamaśravastamam |
jyeṣṭarājām brahmaṇām brahmaṇaspatā ānaśśrīvanṇūtibhiḥ sīda sādhanam || (MSSVM:129)

Gaṇapati bīja-nāma-mantra

38. om gām Gaṇapataye namaḥ |

Con il formulario che segue (n°39) Tyagaraja re-invita formalmente la divinità a discendere nel luogo rituale (*āvāhana*), a restarvi per tutta la durata del rito (*sthapana*) e a riconoscere il celebrante come sua manifestazione consustanziale (*sannidhana*). La trattativa rituale prevede la sonorizzazione anche delle formule che ho messo tra parentesi, ma Tyagaraja le rimuove, non per ignoranza o disattenzione ma per abbreviare la cerimonia. Ciascuno dei tre termini sopra menzionati viene accompagnato da un preciso gesto delle mani (*mūdra*), a conferma di come, in determinati passaggi rituali, il suono da solo non sia sufficiente e quindi debba manifestarsi nella fonosfera in concomitanza con un preciso codice gestuale. La sequenza di *mūdra* offerti a *Gaṇapati* si conclude con il *dhenu mūdra*:

Formule agamiche

39. āvāhana-sthāpana-sannidhāna [-sannirodhana-digbandhanāvakuṅṭhana]
[-pāśamudrāḥ pradarsya][+dhenu mūdrām kṛtvā] (ŚPC:3)

A questo punto Tyagaraja può avviare la fase centrale della *Vighneśvara pūjā*, e cioè la presentazione di alcune *upacāra* (offerte) alla divinità. Questa procedura viene eseguita in modalità abbreviata e l'officiante si limita a rendere omaggio a *Gaṇapati* per mezzo di *upacāra* esclusivamente di natura acquatica. Ciascuna di queste *upacāra* viene nominata nella formula che segue (n°40): alla divinità vengono offerte dell'acqua per lavarsi i piedi (*padyam*) e sciacquarsi la bocca (*ācamanam*) e la si immagina intenta a rinfrescarsi con un bagno (*snāna*). L'impiego del verbo *samarpayāmi* ("io offro") è emblematico poiché indica la volontà di chi sta offrendo le *upacāra*, di riflettere sull'azione che si sta conducendo, ribadendone a voce alta l'avvenuto svolgimento:

Upacāra mantra

40. [-om gām gaṇapataye namaḥ] pādyam [-samarpayāmi][[-om gām gaṇapataye namaḥ] ācamanam [-samarpayāmi] snānanantaram ācamanam samarpayāmi (ŚPC:3)

Per simboleggiare le suddette *upacāra* Tyagaraja spruzzerà delle gocce d'acqua in direzione della polvere di turmerico. L'aspersione avviene in concomitanza con la recitazione. A questo punto *Gaṇapati* viene ulteriormente omaggiato con una selezione di *nāma-mantra* in cui si esaltano alcuni dei suoi innumerevoli attributi (n°41). Ad ogni *nāma-mantra* intonato Tyagaraja offre una foglia di *vilvam*. La successione degli epiteti è simile a quella riscontrata nel corso della recitazione dell'*aṣṭottiram* effettuata da Tyagaraja nell'ambito della *Koḷ Vināyaka arcaṇa* d'apertura:

Gaṇapati nāma-mantra

41. Om [-gām] susukhāya namaḥ
om [-gām] ekadantāya namaḥ
Om [-gām] kapilāya namaḥ
Om [-gām] gajakarṇakāya namaḥ
Om [-gām] lambodarāya namaḥ
Om [-gām] vikaṭāya namaḥ
Om [-gām] vighnarājāya namaḥ
Om [-gām] ghanāghripāya namaḥ

Om [-gām] dhūmaketave namaḥ
Om [-gām] gaṇāvyakṣāya namaḥ
Om [-gām] phālacandrāya namaḥ
Om [-gām] gajānanāya namaḥ
Om [-gām] vakratuṅḍāya namaḥ
Om [-gām] śurpakarṇāya namaḥ
Om [-gām] herambāya namaḥ
Om [-gām] skandapūrvajāya namaḥ

maha gaṇapataye namaḥ | (ŚPC:3)

Dopodiché Tyagaraja fa nuovamente ricorso ad una serie di *upacāra-mantra* con i quali egli fa riferimento a quanto segue: all'offerta floreale appena tributata (n°42); all'offerta di una serie di sostanze odorose, che però non vengono materialmente allestite (n°43); all'accensione di un *dīpa* (n°44); alla frutta (*kadaliphalam*) e al digestivo (*tambulam*) che vengono elargiti a *Gaṇapati* come pasto (*mahanivedya*, n°45). Tali *upacāra-mantra* vengono sonorizzati ad una velocità impressionante, quasi senza soluzione di continuità. La loro intonazione avviene in concomitanza con le vibrazioni prodotte dalla campanella sacerdotale, che ne precludono ulteriormente l'intelligibilità. Il fatto di averli scritti separati è solo per aiutare il lettore a provare ad identificarli nel flusso frenetico della loro enunciazione. Tutte le *upacāra* suddette, fatta eccezione del *dīpa*, vengono offerte a *Gaṇapati* solo simbolicamente, mediante aspersione:

Upacāra mantra

42. nānāvidhamantra puṣpāṇi samarpayāmi |

43. dhūpamāghrāpayāmi |

44. aghyadipam sandarśayāmi |

45. [-om bhūrbhuvassuvaḥ maha ganapataye namaḥ] nālikerakhaṇḍadvayam kadalīphalam [-ca nivedayāmi] [-karpūra]tāmbūlam [-samarpayāmi] mahanivedya nivedayāmi | (ŚPC: 3-4)

La concitata cantillazione del celebrante continua con l'enunciazione del *Gaṇapati gāyatrī mantra* (n°46), cui fanno seguito un *nāma-mantra* (n°47) e un *upacāra-mantra* con cui si fa riferimento all'offerta del *dīpa* appena conclusasi (n°48):

Gaṇapati gāyatrī

46. ekadantāya vidmahe vakratuṇḍāya dhīmahi |
tanno dantiḥ pracodayāt ||

Gaṇapati nāma-mantra

47. maha Gaṇapataye namo namaḥ |

Upacāra-mantra

48. aghya-dīpam sandarśayāmi |

Tyagaraja recita i testi sopraindicati facendo ondeggiare in senso orario il *dīpa* in direzione della pasta di turmerico. Prima di concludere la *Vighneśvara pūjā* e passare alla celebrazione della *Varuṇa pūjā*, il celebrante esegue uno *śloka* di chiusura in onore di *Gaṇapati*, con cui rifocalizza la sua attenzione sulle qualità dell'ente divino che ha appena terminato di propiziare e lo ringrazia per la sua benevolenza (n°49). Lo *śloka* viene fatto seguire da un *bīja-nāma-mantra* relativo sempre a *Gaṇapati* (n°50):

Gaṇapati śloka

49. vakratuṇḍa mahākāya sūryakoṭisamaprabha |
saṅgrāme sarvakāryeṣu vighneṣa ganañāyakam || (ŚPC:4)

Gaṇapati bīja-nāma-mantra

50. om gām gaṇapati mūrtaye namo namaḥ

La sonorizzazione di questi ultimi due enunciati risulta interessante per via della gestualità corporea esibita dall'officiante: egli li intona effettuando contemporaneamente dei piegamenti sulle ginocchia, come in una sorta d'inchino, con il quale sottolinea il senso di riverenza con cui l'officiante tributa l'ultimo saluto a *Gaṇapati*.

4.1.4. Varuṇa pūjā (28'49" - 35'18")

La struttura della *Varuṇa pūjā* ricalca a grandi linee l'architettura rituale della *Vighneśvara pūjā* appena conclusa. Prima di illustrarne la meccanica interna e la collocazione dei vari enunciati mantrici, ritengo opportuno fare alcune considerazioni preliminari sullo stile vocale che verrà adottato da Tyagaraja in questo frangente della cerimonia. Rispetto alla *Vighneśvara pūjā* si

riscontra un più deciso intervento dell'officiante sugli enunciati rituali prescritti dalla manualistica. Essi vengono spesso troncati e privati di alcune parole, talvolta anche di interi versi. La loro sonorizzazione viene effettuata con uno stile ancora più confuso e affaticato. Il tempo d'esecuzione, che già era abbastanza sostenuto nella *pūjā* precedente, subisce un'ulteriore accelerazione, che pregiudica in molti passaggi la comprensione del profilo sillabico delle singole parole. Le *svara* dei mantra vedici non vengono del tutto rimosse ma intonate ad intermittenza. In alcuni momenti della recitazione esse vengono però effettivamente eliminate, e l'officiante adotta lo stile recto tono dell'*eka śruti*. Da quanto appena delineato ne consegue che la fonosfera della *Varuṇa pūjā* presenta una omogeneità melodica complessiva, in conseguenza della quale risulta davvero arduo, per un orecchio non allenato, riconoscere il profilo melodico di uno *śloka* da quello di un mantra vedico, o separare una formula agamica da un mantra vedico. Un tale magma di enunciati rituali rende difficoltoso anche comprendere l'articolazione formale del rito, in relazione agli enunciati che ne caratterizzano le fasi chiave. Certo, questo tipo di fenomenologia sonora non deve stupirci più di tanto, se consideriamo l'età avanzata del sacerdote, la cui stanchezza vocale aumenta con il procedere della cerimonia, andando inevitabilmente ad intaccare i parametri del suono della sua performance vocale. Tuttavia il fatto di ricorrere ad uno stile di recitazione così approssimativo non costituisce una peculiarità del solo Tyagaraja. Un tale approccio alla recitazione mantrica lo ritroveremo infatti anche in Sridharan, a testimonianza di come esso non sia soltanto il sintomo di un deficit energetico, dovuto all'età del recitante, ma sia la conseguenza di una precisa filosofia del suono rituale.

Rimanendo per adesso concentrati sul solo Tyagaraja, dobbiamo infatti tenere a mente anche il fatto che, l'officiante, svolge il "mestiere" di sacerdote oramai da più di cinquanta anni; egli ha accumulato quindi una grande esperienza e si è trovato a celebrare riti analoghi a quelli che stiamo descrivendo così tante volte che talora gli basta anche solo accennare un determinato mantra, magari mugugnandolo a bassa voce e non scandendone le sillabe costitutive con la sufficiente attenzione, per sentirsi, per così dire, a posto con la propria coscienza. Egli è fortemente convinto -e questa linea di pensiero mi è stata confermata da Sridharan- che le divinità, oramai al corrente della sua devozione, dopo decenni di servizio, non lo puniranno mai per eventuali errori nell'articolazione sillabica di una singola parola, o per il mancato impiego delle *svara* corrette. Stando a quanto dicono i due principali officianti del *Suriyanarkoyil* sembrerebbe dunque che l'apparente trascuratezza che il lettore riscontrerà nella dimensione sonora della performance vocale di Tyagaraja non venga affatto percepita dagli dei né come una mancanza di rispetto nei riguardi del loro corpo sonoro -i mantra a loro relativi- e nemmeno come un pretesto per non co-operare alla buona riuscita della funzione¹³⁰.

Ultimate queste considerazioni preliminari possiamo passare alla descrizione della *Varuṇa pūjā*. La propiziazione di *Varuṇa*, il dio vedico tradizionalmente associato con le acque, si apre con una formula agamica in concomitanza della quale Tyagaraja spruzza dell'acqua in direzione del *kumbha* simboleggiante *Varuṇa* (n°51). Esso coincide con quello di *Sūrya*. Uno stesso *kumbha*, pertanto, può ospitare al suo interno entità sacrali differenti. L'aspersione del *kumbha* ha una valenza purificatoria:

Formula agamica

51. Varuṇa kumbham astreṇa saṁprokṣya |

La formula agamica è seguita dall'enunciazione del gruppo di *nāma-mantra* relativi alla *pīṭha pūjā* (n°52). Questi mantra erano già stati impiegati dal celebrante in apertura della *Vighneśvara pūjā*. La loro funzione rimane quindi invariata: rendere omaggio alle colonne che sostengono il *pīṭha* sul

¹³⁰ Sulla delicata questione del rapporto tra teoria e pratica nel ritualismo templare shivaita cfr. Brunner 1992; in merito all'insorgere di errori nella recitazione degli officianti e alla loro correzione cfr. Fuller 1993. Per quanto concerne invece le problematiche inerenti il linguaggio rituale in situazione cfr. Wheelock 1982

Ultimata la procedura di meditazione, Tyagaraja intona la tipica formula agamica con cui ribadisce alla divinità in questione il suo desiderio di ospitarla nello spazio del rito:

Formula agamica

58. āvāhana sthāpana sannidhāna [sannirodhana digbandhanāvakuṅṭhana]
dhenu mudram kṛtva

Successivamente offre a *Varuṇa* le *upacāra* di natura acquatica con l'*upacāra-mantra* che segue (n°59):

Upacāra mantra

59. pādyam-ācamanam-snānam-ācamanam samarpayāmi |

A questo punto Tyagaraja può procedere con un altro omaggio di *vilvam*. Le fronde verdi vengono offerte a *Varuṇa* in concomitanza con una serie di *nāma-mantra*, mediante i quali il sacerdote esplicita alcune delle caratteristiche distintive di *Varuṇa* (n°60):

Varuṇa nāma-mantra

60. om [-vam] varuṇaya namaḥ	om [-vam] tīrtharājāya namaḥ
om [-vam] pracetase namaḥ	om [-vam] jalādhipataye namaḥ
om [-vam] svarūpiṇe nama	om [-vam] phaścimādhipataye namaḥ
om [-vam] apāmpataye namaḥ	om [-vam] varuṇāya namaḥ
om [-vam] makaravāhanāya namaḥ	

(ŚPC:9)

Una volta portata a termine anche questa sezione, Tyagaraja offre a *Varuṇa* le stesse *upacāra* precedentemente tributate a *Gaṇapati*. Il formulario impiegato risulta identico, a conferma di come esista un campionario di espressioni agamiche generali che vengono di volta in volta reimpiegate in contesti cerimoniali analoghi, sebbene la divinità oggetto della *pūjā* sia diversa (n°61-63):

Upacāra mantra

61. nānāvidhapattra puṣpāni samarpayāmi |

62. dhūpasamāghrāpayāmi |

63. aghya-dipam sandarśayāmi |

Seguono, come da protocollo, l'offerta della *naivedya*, accompagnata dal suo *upacāra-mantra* (n°64) e l'esecuzione del *dīpārādhana*. Questo frangente del rito viene marcato dal ritorno del suono della campanella. A dimostrazione della relativa libertà con cui Tyagaraja gestisce la densità degli enunciati rituali, egli sceglie di scandire il *dīpārādhana* non con il *Varuṇa gāyatrī mantra* ma con altre due formule equivalenti (n°65-66):

Upacāra mantra

64. nālikera-khaṇḍadvayam kadaliphalam gulam mahanivedya nivedayāmi |

Varuṇa bījā-nāma-mantra

65. om vaṁ varuṇamūrtaye namo namaḥ

Upacāra mantra

66. aghya-dipam sandarśayāmi |

Una volta conclusa l'offerta delle *upacāra* a *Varuṇa*, Tyagaraja si confronta con la sezione della *Varuṇa pūjā* più complessa dal punto di vista dello sforzo vocale. Mi riferisco a quel frangente del rito incentrato sulla recitazione di una lunga sequenza di formule agamiche e mantra vedici (n°67-75), che si conclude con l'intonazione di un lungo *sūkta*: il *Pavamāna sūkta* (n°76). La principale difficoltà insita in tale segmento cerimoniale risiede nel grande sforzo menmonico che esso richiede al recitante. Tyagaraja riproduce i mantra che seguono a bassa voce e senza soluzione di continuità, in maniera quasi meccanica e senza la minima espressività. L'intelligibilità delle parole risulta il più delle volte decisamente compromessa. Tuttavia l'officiante, pur elidendo di tanto in tanto alcune sillabe, delle volte anche intere parole o versi, si attiene scrupolosamente alla struttura generale degli enunciati, riproponendoli nella fonosfera in accordo con la sequenza da me riscontrata nei manuali agamici. Certo, la qualità melodica della recitazione yajurvedica risulta abbastanza discutibile, come confermatomi del resto dai miei informatori bramanici, esterni al tempio, a cui ho chiesto di valutare la performance del sacerdote. Va comunque riconosciuto all'anziano officiante il merito di aver gestito da solo una procedura che in genere viene svolta in coppia, in modo tale da permettere ai recitanti di prendere fiato, così da garantire una maggiore qualità della performance mantrica complessiva.

Dal punto di vista della relazione suono-gesto si riscontra un comportamento di notevole rilievo: il flusso mantrico viene sonorizzato mantenendo un fascio di *darbha* costantemente a contatto con il *kumbha* centrale. Questa procedura ha la funzione di evitare che le vibrazioni generate dagli enunciati rituali si disperdano nella fonosfera, e favorisce il processo di convogliamento di tali vibrazioni nell'acqua contenuta nel *kumbha*.

Prima di immergersi nella lunga recitazione, Tyagaraja prende un pugno di *akṣata* e lo lancia in direzione del *kumbha*, recitando il mantra che segue (n°67):

67. asmin puṇyāhavācanajapakarmaṇi sarvebhyo brahmaṇebhyo namaḥ |

Poi appoggia il fascio di *darbha* sul *kumbha* centrale e si lancia, a ritmo piuttosto spedito, nella recitazione degli enunciati mantrici (n°68-75) che precedono il *Pavamāna sūkta*:

68. om bhavadbhiranuṅnātaḥ puṇyāhaṁ vācayiṣye om vācyaptām |
om āpaḥ śivā āpaḥ santu
om gandhāḥ sugandhāḥ pāntu
om sumanaśaḥ somanasyamastu
om akṣatam akṣatam cāriṣṭam cāstu
om anvāhāryaḥ saumanvāhāryo'stu
om dakṣiṇāḥ svasti dakṣiṇāḥ pāntu
yahudeyamastu

69. idā devahūrmanuryajñāniḥ bṛhaspatirukthāmadāni śaiṣiṣadvīśve
devāssūktavācaḥ pṛthivi mātarmāmāhi sīrmaḍhu maṇiṣye madhu
jaṇiṣye madhu vakṣyāmi madhu vadiṣyāmi madhumatīm devebhyo
vācamudhyāśai śūśrūpeṇyām manusyemyastammā devā avantu
śobhāyai vītari'numadantu

70. om manassamādhiyatām samāhītamanaśaḥ smaḥ

śāntiḥ astu	avighnam astu
puṣṭi astu	āyusyam astu
tuṣṭi astu	ārogyam astu
rddhiḥ astu	dhanadhānyasamṛdbhiḥ astu

71. gobrāhmaṇebhyaḥ śubham bhavatu
aiśānyām bahirdeśe ariṣṭanirasanam astu
āgneyyām yatpāpam tatpratihatam astu
sarvāḥ sampadaḥ santu
savāṁśobhanam astu
śubham karma astu
puṇyāhakālo vācyatām

72. yatpuṇyam nakṣatram | tadaṭkurvotīpavyuṣam | yadā vai sūrya udeti |
atha nakṣatrannaiti | yāvati tatra sūryo gacchet | yatra javanyam paśyet |
tāvati kurvīta yatkārī syāt | puṇyāha eva kuruti |
puṇyāham bhavanto bruvantu om puṇyāham

73. svasti na indro dṛdbhaśravāḥ |svasti naḥ pūṣā viśvavedāḥ | svasti nastārksyo
ariṣṭanebhiḥ | svasti no bṛhaspatirdadhāt | svasti bhavanto bruvantu |
karmaṇe svasti (ŚPC: 9-11)

Nel flusso quasi indistinto della recitazione si distingue l'ennesimo ritorno del mantra che segue (n°74), già incontrato più volte nelle fasi rituali precedentemente esaminate:

Mantra vedico

74. Rddhayāsmā havayairnamasopasadya | mitram devam mitradheyam no astu |
anūrādhān haviṣā vardhayantaḥ | śatam jīvema śaradaḥ savīrāḥ ||

Prima di dedicarsi alla vocalizzazione del *Pavamāna sūkta*, Tyagaraja recita un mantra vedico incentrato sull'esaltazione delle proprietà benefiche dell'elemento acquatico, dal momento che proprio l'acqua rappresenta il fulcro di questa fase della cerimonia (n°75):

Mantra vedico

75. āpo hiṣṭā mayo bhuvastāna ūrje dadhātana | maheraṇāya cakṣase |
yovaśśivatamo rasastasya bhājayate ha naḥ | uśatīriva mātaraḥ | tasmā
araṅgamāmo yasya kṣayātha jinvatha | āpo janatathā ca naḥ (ŚPC:11)

Il lungo testo che segue è il *Pavamāna sūkta* (n°76). Per ricordarsi la corretta alternanza delle formule rituali in esso contenute l'officiante è costretto in certi frangenti a ricorrere ad un sistema mnemonico che prevede l'uso delle dita della man sinistra. Tyagaraja esegue il *sūkta* quasi per intero, sebbene talvolta egli non esiti a saltarne alcuni versi, ora per disattenzione ora invece per abbreviarne volontariamente la durata d'esecuzione.

Le ragioni di queste menomazioni, come mi hanno spiegato più volte gli stessi officianti del tempio, sono sostanzialmente di natura pragmatica. Lo *yajamāna*, tranne casi del tutto eccezionali, non conosce nel dettaglio il testo che Tyagaraja sta intonando e non si trova quindi nelle condizioni di poterlo richiamare, qualora si dovesse accorgere che talune sezioni vengono volontariamente rimosse per abbreviare la funzione. Inoltre, poiché lo *yajamāna* non conosce in maniera approfondita il significato delle azioni cerimoniali allestite in suo nome dall'officiante, sembra non aspettare altro –anche solo inconsciamente– che queste volgano al termine. Tyagaraja è perfettamente al corrente di questa “segreta” aspettativa dei suoi committenti. Egli sa benissimo che loro sono quasi completamente allo scuro del significato tanto delle parole, quanto delle azioni che egli sta eseguendo. La frenesia con cui egli esegue i riti –ma soprattutto ne intona i mantra relativi– è dovuta quindi ai fattori suddetti. Inoltre, come già segnalato in precedenza, anche lo stesso *Varuṇa* è a conoscenza delle difficoltà pratiche che una recitazione così lunga comporta, a maggior ragione quando ad effettuarla c'è un solo officiante. Egli quindi accetta di buon grado le eventuali “scorciatoie” che il celebrante decide di prendere, giustificando in pieno le strategie semplificatorie. La conseguenza più interessante di un tale approccio alla recitazione rituale è che l'efficacia

complessiva del rito che si sta svolgendo non sembra dipendere, quindi, né dall'accuratezza della recitazione mantrica in relazione alle *svara*, né dal fatto che un determinato formulario possa essere occasionalmente privato di alcune sue sezioni. Riporto a seguire il testo del *Pavamāna sūkta*:

Pavamāna sūkta

76. hiranyavarṇāśśucayaḥ pāvakā yāsu jātaḥ kaśyapo yāsvindrā | agni yā garbha dadhire virūpāstāna āpaśśya syonā bhavantu | yāsām rājā varuṇo yāti madhye satyāṅṛte avapaśyananānām | madhuścutaśśucayo yāḥ pāvakāstāna apāśśam syonā bhavantu | yāsāndevā divi kṛṇvanti bhakṣam yā antarikṣe bahudhā bhavanti | yāḥ pṛthivīm payasondanti śukrāstāna āpaśśam syonā bhavantu | śivena mā cakṣuṣā paśyatāpaśśivayā tanuvopaspr̥ṣata tvacām me | sarvaṁ agnīm raptuśado huve vo mayi varco balamojo nidhattal
pavamānassuvarjātā | pavitreṇa vicarṣaṇiḥ | yāḥ potā sa punātu mā | punantu mā devajanāḥ | punantu manavo dhiyā | punantu dīśva āyavā | jātavedaḥ pavitravat | pavitreṇa punāhi mā | śukreṇa devadīdyat | agne kratvā kratūm ratu | yatte pavitramaciṣe | agne vitatamantarā | brahma tena punomahe | ubhābhyām devasavitaḥ | pavitreṇa savena ca | idaṁ brahma punīmahe | vaiśvadevī punati devyāgāt | yasyai bahvistanuvo vītapṛṣṭā | tayā madantassadhamādyeṣū | vyaṁ syāma patayo rayoṇām | vaiśvānaro raśmibhirmā punātu | vātaḥ prāneneṣiro bhayo bhū | dyāvāmṛthivī payasā payobhiḥ | ṛtāvārī yajñayemā punitām | bṛhadbhissavitastṛbhiḥ | varṣiṣṭhardevamanmabhiḥ | agne dakṣaiḥ punāhi mā | yena devā apunata | yenāpī devyaṁ kaśaḥ | tena divyena brahmaṇā | idaṁ brahma punīmahe | yāḥ pāvamānirādhyeti | ṛṣibhissambhṛtairasam | sarvaṁ sa pūtamaśnāti | svaditām mātariśvanā | pāvamānīryo adhyeti | ṛṣbhiḥ sambhṛtām rasam | tasmai sarasvatī duhe | kṣiragaṁ sarpirmardhūdakam | pāvamāniśsvastyayatīḥ | sudughā hi payasvatīḥ | ṛṣibhiḥ sambhṛto rasaḥ | brāhmaṇeṣvamṛtaḥ hitam | pāvamānīrdisantu naḥ | imaṁ lokamatho amum | kāmānthsamardhayantu naḥ | devīrdevaiśsamābhṛtāḥ | pāvamāniśsvastyayanīḥ | sudughā hi ghṛtaścutaḥ | ṛṣibhissambhṛto rasaḥ | brahmaṇeṣvamṛtaḥ hitam | yena devāḥ pavitreṇa | ātmānaṁ punati sadā | tena sahastradhāreṇa | pāvamānyaḥ punantu mā | prājāpatyaṁ pavitrem | śatodyāmaṁ hiraṇmayam | tena brahmavido vyaṁ | pūtaṁ brahma punīmahe | indrassunīti saha mā punātu | somassvastyā varuṇassamicyā | yamo rājā pramṛṇābhiḥ punātu mā | jātavedā morjayantyā punātu | bhūrbhuvassuvaḥ | taccham̐yorāvṛṇīmahe | gātum yajñāya | gātum yajñapataye | daivīśsvastirastu naḥ | svastirmānuṣebhyaḥ | ūrdhvam̐nigātu bheṣajam | śanno astu dvipade | śaṅjatuspade | om śāntiśśāntiśśāntiḥ |

(MSSVM:87-90)

Dal colore dorato, pure, purificanti, in queste acque è nato Kashyapa, in queste acque è nato Indra; Agni è stato concepito nel loro grembo, come un bambino dalle forme variegata. Possano queste acque essere portatrici di gioia e fortuna.

Varuṇa viaggia al loro interno, scrutando la verità e la falsità degli uomini. Loro, le acque, distillano miele; esse sono pure e purificanti. Possano queste acque essere portatrici di gioia e fortuna.

Gli dei celesti hanno fatto di queste acque il loro cibo; esse si trovano disseminate in molti luoghi della terra di mezzo e la inondano con la loro linfa vitale, loro, che sono portatrici di purezza. Possano queste acque essere portatrici di gioia e fortuna.

O acque, scrutatemi con sguardo favorevole; e con corpo favorevole toccate la mia pelle. Invoco voi tutti, O Agni che risiedete nelle acque; voi mi conferite brillantezza, forza e potenza.

Le persone che abitano il piano d'esistenza chiamato Svar sono grandi purificatori; possano essi, che sono dotati di una conoscenza sconfinata, purificarci, coadiuvati dal dio Pota.

Possa io essere purificato dagli esseri celesti; possa io essere purificato da Manu e da tutti coloro i quali posseggono la saggezza; possa io essere purificato da tutti gli esseri umani che abitano la Terra.

O Agni, conoscitore di tutte le cose create, tu sei in grado di purificare; purificaci, coadiuvato dal purificatore. O dio, tu risplendi per la tua purezza; O Agni, purificaci e donaci la forza di volontà necessaria per agire nella maniera corretta.

Purifica la nostra parola da quel potere che si irradia dall'interno, o Agni, quel potere che si trova nel mezzo delle tue fiamme purificatrici.

O Savitar (il Sole), Signore dei due mondi, per mezzo della tua purezza e delle tue facoltà ordinatrici, rendi pura questa parola.

La dea, che si trova in perenne connessione con il tutto, ci purifica; i cantori, che non sono altro che volti diversi assunti dalla medesima dea, trovano piacere nel partecipare ai sacrifici. Possiamo noi divenire i signori delle ricchezze.

Lasciate che Agni ci purifichi con i suoi raggi; possa il respiro vitale (prāṇa), sospinto dal vento, creare gioia; lasciate che il cielo e la terra, con i ruscelli di latte, ricolmi di verità relative al sacrificio, ci purifichino.

O Savitr (il Sole), nella vastità dei tre regni, purificaci, per mezzo dei potenti pensieri del corretto discernimento. Purificaci, o Agni, con gli stessi pensieri.

Possa il divino purificarci; possa Egli purificarci con la sua parola luminosa. Con la sua forma pura e divina, possa Egli purificare le nostre parole.

Colui che recita gli inni diretti a Pavamāna (soma), che costituisce l'essenza del Veda raccolta dai veggenti, godrà del puro e dolce nettare, fornito dal dio Vāyu.

Per colui che recita gli inni diretti a Pavamāna, che costituisce l'essenza del Veda raccolta dai veggenti, Sarasvati spilla la fluida conoscenza, la chiarezza mentale e l'esilarante soma.

I versi del Rg-Veda, dotati di facoltà purificanti, sono la sorgente dell'ottenimento della felicità e dell'indistruttibilità; essi si mungono con facilità e possiedono il latte della conoscenza. I veggenti raccolgono l'essenza del Veda, che conduce all'immortalità coloro i quali conoscono la parola

Per noi che siamo stati purificati, possiamo ottenere le gioie di questo mondo e di quello lassù; possano tutti i desideri avverarsi completamente e possano gli dei e le dee unirsi a noi.

Per colui che recita gli inni diretti a Pavamāna, che costituisce l'essenza del Veda raccolta dai veggenti, Sarasvati spilla la fluida conoscenza, la chiarezza mentale e l'esilarante soma.

Possano gli dei dalle forme pure purificarci sempre, irrorandoci con innumerevoli purezze; possa l'inno Pavamāna purificarci.

Quei versi ṛgvedici, che purificano lo stesso Prajāpati, ci innalzano in innumerevoli modi e sono dotati di uno scintillio pari all'oro; a partire da questi, possano i conoscitori di Brahman, che sono sempre puri, purificarci.

Per mezzo della corretta guida e della forza appropriata, possa Indra purificarci; possa Soma purificarci con la pace e il benessere; possa Varuṇa purificarci con la sua compagnia; possa il re Yama purificarci con le sue energie; possa Agni purificarci con la sua energia.

Con le parole emblematiche *shantishantishantiḥ* (pace, pace, pace!) si chiude l'estenuante maratona vocale di Tyagaraja, il quale, decisamente provato, rimuove il fascio di *darbha* dal *kumbha*, prende alcune foglie di *vilvam* e ripropone il mantra vedico relativo a *Varuṇa*, le cui parole iniziali, segnate in corsivo, risultano però differenti rispetto a quanto osservato in precedenza (n°77):

Varuṇa veda mantra

*77. varuṇāya namaḥ sakalārādhanaḥ suvarcitam | tattvāyāmi srahmaṇa
vandamāna stadāśāste yajamāno havirbhiḥ |
ahedmānovaruṇeha bodhyuruṣaṁ samāna āyuh pramoṣiḥ ||*

Una volta caricata energeticamente –e mantricamente- l'acqua contenuta nei *kumbha*, il ruolo di *Varuṇa* nel rito è terminato. Tyagaraja invita quindi la divinità a lasciare il suo ricettacolo momentaneo e a far ritorno nella sua dimora ordinaria. Il mantra che contraddistingue tale procedura, chiamata *Udvāsana*, è il seguente (n°78):

Varuṇa Udvāsana mantra

*78. vāṁ varuṇa murtaye namaḥ
sakalatīrthīdhīpati varuṇam yathāsthānam pratiṣṭāpayāmi | śobhanārthe kṣemāya punaragamanāya ca | (ŚPC:12)*

La stessa procedura, e quindi la stessa tipologia di mantra, viene poi applicata per congedare *Gaṇapati*. Per prima cosa Tyagaraja lo omaggia con il mantra vedico a lui relativo (n°79), per poi invitarlo ad abbandonare la pasta di turmerico (n°80):

Gaṇapati veda mantra

*79. gaṇānām tvā gaṇapatim havāmahe kavi kavīnāmupamathavastamam |
jayeṣṭarājām brahmaṇām brahmaṇaspata ānaśṛṇvannutibhiḥ sīda sādānam ||*

Gaṇapati Udvāsana mantra

*80. maha gaṇapataye namaḥ
yathāsthānam pratiṣṭāpayāmi | śobhanārthe kṣemāya punaragamanāya ca*

Siamo giunti così alle fasi conclusive della *Varuṇa pūjā*. Tutte le azioni rituali, e vocali, eseguite da Tyagaraja fino ad ora costituiscono una sorta di preludio a quanto sto per descrivere. L'officiante si avvicina al *kumbha* corrispondente al *graha Candra*, e rimuove la noce di cocco e la ghirlanda contenute al suo interno; poi, utilizzando le foglie di mango in esso contenute, le intinge nell'acqua e le utilizza per aspergere il *vedikai*, lo spazio circostante e i corpi dello *yajamāna* e dei suoi familiari. Sebbene il *kumbha* su cui Tyagaraja ha focalizzato la sua recitazione mantrica a contatto era quello centrale, e non quello associato con *Candra*, tuttavia, la *Varuṇa pūjā* è servita a caricare energeticamente tutti i *kumbha* presenti sul *vedikai*.

L'energia di *Varuṇa*, evocata dalla recitazione mantrica di Tyagaraja, è discesa pertanto nelle acque contenute nei *kumbha*, amplificandone così il potere purificatorio. Ora, tali acque, vengono riversate simbolicamente sullo spazio del *nartana maṇḍapa* e sui committenti, per rinvigorirne il corpo astrale e purificarli dai blocchi karmici causati dai *Navagraha*.

Il mantra iniziale con cui Tyagaraja dà inizio alle procedure di aspersione benaugurale è dedicato a *Vaṣṭospati*, una divinità che simboleggia la personificazione dello spazio fisico (n°81):

Vaṣṭospati mantra

81. vāstospate | pratijānī | hyasmānthsvāveśo | anamīvo | bhavānaḥ | yattvemahe | prati | tatro | juṣasva | śanna | edhi |
 dvipade | śanvatuspade | vāstospate | śagmayāsam | sadā | te | sa | kṣīmahi | ranvayā | gātumatyā | āvaḥ | kṣema | uta | yoge |
 varanno | yūyam | pātasvastibhissadā | naḥ | vāstospate | pratarāṇo | na | edhi | gobhiraśvebhiringo | ajarāsaste | sakhye |
 syāma | piteva | putrān | prati | no | juṣasva | amivahā | vāstospate | viśvā | rūpānyāviśan | sakhā | suśeva | edhi | naḥ | śivam |
 śivam | śubham | śubham | (MSSVM:136)

A seguire, sempre spruzzando l'acqua con le foglie di mango, Tyagaraja estende l'energia positiva liberata dai riti appena conclusi al di là dello spazio circoscritto del rito, in modo tale da indirizzarla verso i tre piani d'esistenza. Il mantra adoperato è il seguente (n°82):

Mantra vedico

82. apavitraḥ | pavitro | vā | sarvāvasthām | gato'pi | vā | yasmaret | sāmamośānam | sabāhyābhyantaraśśucih |
 bhūrbhuvassuyo | bhūrbhuvassuyo | bhūrbhuvassuvaḥ | (MSSVM:137)

4.1.5. Ātmā pūjā (35°18'-35°41')

L'abluzione purificatoria e benaugurale dello *yajamāna*, e dello spazio rituale, è dunque giunta al termine. Tyagaraja si riavvicina al *vedikai* e riposiziona dentro il *kumbha* di *Candra* la noce di cocco, le foglie di mango da lui usate per l'aspersione e la ghirlanda di fiori gialli. Mentre esegue tali azioni egli intona, come se si trattasse di una sorta di anteprima di quanto ha da venire, la formula d'apertura dell' *ātmā pūjā*:

Formula agamiche

83. ācārya | lalāṭe | tilakam | kṛtvā |
 śirase | puṣpam | kṛtvā | arghyajalena | trikonamalika |

Ricomposto il *kumbha*, l'officiante prende un fiorellino giallo da una ghirlanda e recita il primo verso della formula sopra indicata:

83. ācārya | lalāṭe | tilakam | kṛtvā |

Posto il fiore sulla testa, recita il secondo verso della formula, le cui parole alludono proprio all'azione suddetta:

83. śirasi puṣpam kṛtvā arghyajalena trikonamalika |

Poi prende un po' di *akṣata* con la mano destra, la immerge nell'acqua e, mentre si lascia cadere i granelli di riso sulla testa, recita uno *śloka* il cui testo allude al potere divino che risiede nelle mani dell'uomo (n°84):

Śloka

84. *ayam me hasto bhagavan ayam me bhagavattaraḥ
ayam me vishva bhesajo ayam shivabhimarshaṇaḥ
om bhavaya shiva hastam bhavaye*

Terminata la recitazione dello *śloka*, Tyagaraja si passa le mani, appena purificate dalla recitazione, sul torace, come per rimuoverne le impurità; poi le congiunge in preghiera. A questo punto egli è nelle condizioni ideali per invitare il dio *Śiva-Sūrya* a prendere posto nel suo cuore. L'invito è formale poiché *Śiva* dimora costantemente nel cuore degli uomini. Se prima *Gaṇapati* veniva invitato a risiedere nella polvere di turmerico e *Varuṇa* nell'acqua di un *kumbha*, adesso la vocalità di Tyagaraja si rivolge a *Śiva-Sūrya* affinché manifesti la sua presenza in un ricettacolo –il cuore-interno allo stesso officiante. Tyagaraja sembra posizionare letteralmente la divinità nel suo corpo, poiché, mentre recita i mantra agamici appropriati, porta dei fiori a contatto proprio con il suo petto, immaginando che la divinità si sia già assisa al suo interno (n°85):

Śiva-Surya Bīja-nāma-mantra

85. om kam *kasholka* Śivasūrya āsanāya namaḥ
om kam Śivasūrya mūrtaye namaḥ

Da questo momento in avanti, quindi, non è più l' "io" di Tyagaraja che renderà omaggio ai *Navagraha* e alle altre sacre entità ma *Śiva-Sūrya* stesso. Questo procedimento è tipico del ritualismo tantrico in generale e non solo di quello agamico shivaita. Secondo tali concezioni, lo ripeto nuovamente, la divinità –in questo caso *Śiva-Sūrya*- è costantemente presente nel cuore dell'uomo; il fatto di richiederne ritualmente la presenza è solo una strategia meditativa per accrescere la consapevolezza di questo stato di cose nella mente del celebrante.

4.1.6. Navagraha pūjā (35'41"-41'51")

La propiziazione effettiva dei *Navagraha* può a questo punto avere inizio. L'ordine con cui Tyagaraja renderà loro omaggio non si conforma però alla disposizione spaziale dei loro *sannadhi* nel *prākāra* templare. Il criterio adottato si basa su dei presupposti di natura prettamente astrologica. Il *graha* *Śiva-Sūrya* viene omaggiato per primo, in quanto leader del gruppo; gli altri otto *graha* vengono divisi in *śuba graha* (*Candra*, *Budha*, *Bṛhaspati* e *Śukra*) e *pāpa graha* (*Aṅgāraka*, *Śani*, *Rāhu*, *Ketu*). Prima viene propiziato il gruppo di *graha* ritenuti portatori di energie costruttive (*śuba graha*); poi si passa a quello contenente i *graha* portatori di energie ostruenti (*pāpa graha*). In corrispondenza di ciascuno degli otto *kumbha*, verranno invocati, in sequenza, anche gli *Aṣṭadīkṣpālaka*, le divinità guardiane delle direzioni dello spazio. Il *vedikai* diviene pertanto una replica del sistema solare, con il sole al centro e gli altri corpi celesti che gli stazionano intorno, in uno spazio rituale supervisionato dagli *Aṣṭadīkṣpālaka*. Quanto appena detto è interessante perché dimostra come principi di natura astrologica determinino l'ordine con cui le formule mantriche

vengono sonorizzate nella fonosfera del rito. La scelta effettiva della tipologia degli enunciati intonati da Tyagaraja si rivelerà, come vedremo, decisamente più capricciosa e soggetta ad una serie straordinaria di varianti formali.

4.1.6.1. Surya pūjā

Una volta installata l'energia del *graha Śiva-Sūrya* nel proprio corpo, Tyagaraja si rivolge al *kumbha* ad esso corrispondente, e lo asperge ritualmente con dell'acqua, recitando il seguente mantra agamico (n°86):

Surya bīja-nāma-mantra + Formula agamica

86. om kam *kasholka Śivasūrya mūrtaye* [-namaḥ] *kumbham astreṇa saṁproksya* |

Come già riscontrato nella *Vighneśvara puja* e nella *Varuṇa puja*, anche in questo frangente Tyagaraja, prima di invitare il *graha Sūrya* a discendere formalmente nel *kumbha*, effettua la *pīṭha pūjā*, mediante la quale rende omaggio, con una serie di *nāma-mantra* (n°87), al piedistallo su cui è presente il trono a forma di loto dove *Sūrya* si andrà a sedere. Dal momento che i *nāma-mantra* relativi alla *pīṭha pūjā* verranno sistematicamente intonati dal celebrante all'inizio di ogni *graha pūjā*, da qui in avanti, vi farò riferimento scrivendo solo il primo e l'ultimo *nāma-mantra* (es. *om adharaśaktaye...padmaya namaḥ*):

Pīṭha pūjā

87. om *adharaśaktaye namaḥ*
om *anantāya namaḥ*
om *dharmāya namaḥ*
om *jñānāya namaḥ*
om *vairāgyāya namaḥ*
om *aiśvaryāya namaḥ*
om *padmāya namaḥ*

Con le formule mantriche che seguono l'officiante invita ufficialmente *Sūrya* a prendere posto sul loto contenuto nel *kumbha* (n°88):

Sūrya bīja-nāma-mantra

88. om kam *kasholka Śivasūrya āsanāya namaḥ*
om kam [-kasholka] *Śivasūrya mūrtaye namaḥ*

A seguire egli medita sulle qualità del *graha* per mezzo di uno *śloka* di cui non sono riuscito a rinvenire il testo:

Sūrya śloka

(testo non pervenuto¹³¹)

A differenza di quanto riscontrato nei riti di *pūjā* precedenti, adesso l'officiante invoca nello spazio rituale anche le due mogli di *Sūrya*: *Uṣa* e *Pratyūṣa*. Lo stile di recitazione di Tyagaraja è sempre più sommesso e non sono riuscito a risalire al testo del mantra da lui intonato in questo frangente.

¹³¹ Con questa dicitura farò riferimento a quel formulario adoperato dagli officianti che pur risultando udibile all'ascolto non ho potuto trascrivere per via del fatto che non sono riuscito a rintracciarne la matrice testuale originaria.

Ne riporto pertanto solo la sezione finale, quella in cui si fa riferimento all'installazione di *Sūrya*, *Uṣa* e *Pratyuṣa* nel *kumbha* (n°89) e all'offerta delle prime *upacāra* (n°90):

(sezione mantrica non pervenuta)

Formula agamica

89. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

90. padya-acamana-arghyam kritva |

Tyagaraja riprende a questo punto il fascio di *darbha*, a cui aveva già fatto ricorso nell'ambito delle fasi terminali della *Varuṇa puja*, lo accosta al *kumbha* di *Sūrya* e comincia a toccarne alcune parti emblematiche¹³². Tale procedimento si fonda sul seguente principio associativo: ciascuno dei cinque aspetti di Śiva (*Ishana*, *Tatpurusha*, *Aghora*, *Vamadeva*, *Sadhyoja*) viene messo in corrispondenza con una precisa parte del corpo/*kumbha* di *Sūrya* (testa, volto, capelli, cuore, genitali, corpo intero). L'intonazione dei *nāma-mantra* (n°91) associati a tale procedura non viene effettuata -come ci si aspetterebbe sulla base dei riti precedenti- in contemporanea con il lancio di foglie di *vilvam*, ma indirizzando, di volta in volta, il fascio di *darbha* nei punti del *kumbha* dove l'officiante va effettivamente ad installare gli aspetti di Śiva sopra menzionati. Nell'ottica dello studio delle trasformazioni subite dagli enunciati rituali durante l'esecuzione dei riti templari risulta interessante notare come, i *bīja* contenuti tra le parentesi, che, dovrebbero essere parte integrante dell'enunciato mantrico, vengono invece completamente omessi nel corso della recitazione:

Bīja-nāma-mantra

91. om hom īśānamūrdhāya namaḥ	(rendo omaggio al Centro/Testa)
[-om hrem] tatpuruṣavaktrāya namaḥ	(ad Est/Volto)
[-om hum] aghoraḥḍayāya namaḥ	(a Sud/Cuore)
[-om hrim] vāmadevaguhyāya namaḥ	(a Nord/Genitali)
[-om ham] sadhyojātamūrtaye namaḥ	(a Ovest/Corpo intero)

(ŚPC:31)

Sempre con l'ausilio del *darbha*, Tyagaraja recita un'altra serie di *bīja-nāma-mantra* agamici con i quali non installa più, come prima, entità sacrali nel corpo/*kumbha* di *Sūrya* ma rende omaggio ad alcune zone nevralgiche dello stesso (cuore, testa, tuppero, armatura, occhi, arma), in modo tale da ribadire l'avvenuta incarnazione (n°92):

Bīja-nāma-mantra

92. om hām ḥṛdayāya namaḥ	(rendo omaggio al cuore)
om hīm śīrase namaḥ	(alla testa)
om hūm śikhāya namaḥ	(al tuppero)
om hraim kavacāya namaḥ	(all'armatura)
om hraum netrebhyo namaḥ	(agli occhi)
om haḥ astrāya namaḥ	(all'arma)

(ŚPC:31)

¹³² Si tratta della procedura chiamata *Āṅga-nyāsa*. Per una trattazione specifica dell'argomento cfr. Padoux 1980; Tripati 2004:197-256

La *Sūrya pūjā* si conclude con un nuovo invito rivolto ad *Uṣa*, *Pratyuṣa* e *Sūrya* affinché si manifestino nel *kumbha* (n°93) e vi rimangano per l'intera durata del rito (n°94). Le divinità vengono poi omaggiate con il tipico *upacāra-mantra* di benvenuto (n°95):

Surya, Uṣa e Pratyuṣa nāma-mantra

93. om dakṣiṇe Uṣa devī āsanāya namaḥ
Uṣa devī mūrtaye namaḥ
om Pratyuṣa devī āsanāya namaḥ
Pratyuṣa devī mūrtaye namaḥ
śrī Uṣa Pratuṣamba Surya āsana Śivasūrya mūrtaye namo namaḥ

Formula agamica

94. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

95. padya-acamana-arghyam kṛtvā |

Sebbene *Sūrya* rappresenti il più prestigioso tra i *graha*, la *pūjā* a lui relativa viene condotta da Tyagaraja secondo una modalità abbreviata. Se da un lato compaiono formule mantriche nuove (n°91-92), del tutto assenti nella *Vighneśvara* e *Varuṇa pūjā*, dall'altro, come in una sorta di necessaria compensazione dettata dalla tempistica cerimoniale, altri vengono invece rimossi dalla fonosfera.

4.1.6.2. Soma (Candra) pūjā

Il primo *graha* ad essere propiziato dopo *Sūrya* è *Candra*, al quale Tyagaraja si rivolge però utilizzando il suo nome vedico: *Soma*. La struttura di questa *pūjā* costituisce il modello base, e per certi versi più completo, su cui Tyagaraja andrà ad impostare la propiziazione dei *graha* seguenti. Questo vale sia per le azioni cerimoniali che per la tipologia, e la successione, degli enunciati mantrici selezionati. Le procedure sono a grandi linee le medesime di quelle descritte nelle sezioni precedenti, a conferma dell'estrema ripetitività con cui certi moduli testuali vengono riproposti dal celebrante.

Con il primo enunciato il celebrante purifica il *kumbha* associato con *Soma*, invocando anche il *Dikpālaka* posizionato in quel particolare punto dello spazio, e cioè *Indra* (n°96); con il secondo (n°97) e il terzo (n°98) enunciato espleta invece le invocazioni previste dal protocollo della *pūjā*, già più volte spiegate in precedenza:

Formula agamica

96. [incomprensibile] Indra astreṇa samprokṣya

Piṭha puja

97. om adhāraśaktaye...padmāya namaḥ

Soma bijā-nāma-mantra

98. sam Soma āsanāya namaḥ
sam Soma mūrtaye namaḥ

A questo punto, prese delle foglie di *vilvam* tra le mani, l'officiante medita su *Soma*, intonando, prima uno degli svariati *śloka* puranici a lui associati (n°99) e poi il tipico *bīja-nāma-mantra* che normalmente segue la vocalizzazione dello *śloka* (n°100) seguito:

Soma śloka

99. *Somaṁ caturbujam śvetam keyūrama kutojvalam |
Abhayam varadopetam kumupadvaya hastakam ||
Vedamangala samyuktam saṅkapriya bhuṣanam |*

Bīja-nāma-mantra

100. om vaṁ vidyādehāya namaḥ
netrebhyo namaḥ

Terminata la recitazione, egli scaglia le foglie in direzione del *kumbha* di *Soma*, e, presene altre tra le mani, esegue in sequenza, e senza soluzione di continuità, tre mantra yajurvedici tratti dal *Navagraha śūkta*. Il primo è connesso direttamente con *Soma* (n°101); il secondo con la sua divinità tutelare (*Adhidevatā; Apas*, la dea delle acque, n°102); il terzo con la divinità tutelare della divinità tutelare (*Pratyādhidevatā; Gauri*, n°103).

Questa sezione della *Navagraha pūjā* è interessante dal punto di vista della fonosfera, perché è uno di quei rari momenti in cui Tyagaraja ci consente di percepire, con relativa chiarezza, il passaggio da un modulo melodico fisso, che contraddistingue la recitazione degli *śloka*, a quelli maggiormente variabili dei mantra yajurvedici, la cui imprevedibilità nella successione delle altezze dipende dalla tipologia di svara di volta in volta associate con le sillabe del mantra:

Soma veda mantra

101. Āpyāyasvasametute viśvatassoma vṛṣṇiyam |
Bhavā vājasya saṅgathe ||

Adidevatā (Apas)

102. Apsu me somo abravīdantarviśvāni bheṣajā |
Agniṅca viśvasambhuvamāpaśca viśvabheṣajīḥ ||

Pratyadidevatā (Gauri)

103. Gaurīmimāya salilāni takṣatyekapadī dvipadisā catuṣpadī |
Aṣṭāpadī navapadī babhūvuṣī sahasrākṣarā paramevyoman ||

Il tritico di mantra vedici viene seguito dall'enunciazione del *bīja-nāma-mantra* agamico di *Soma* (n°104):

Soma bīja-nāma-mantra

104. Sam Somamūrtaye namaḥ

Dal punto di vista dell'interazione suono-gesto, Tyagaraja ripropone gli stessi comportamenti già enucleati in precedenza: durante la sonorizzazione dei mantra vedici tiene fra le mani le foglie di *vilvam*, che verranno rilasciate in direzione del *kumbha* solo al termine dell'esecuzione.

La *pūjā* si conclude –come del resto quella di *Sūrya*– senza l'offerta delle due *upacāra* più importanti e cioè, *naivedya* e *dīpārādhana*. La fonosfera viene pertanto privata delle formule ad esse relative. Queste *upacāra*, però, non sono del tutto rimosse ma semplicemente posticipate. Esse

verranno eseguite, infatti, una sola volta, al termine della *Navagraha pūjā*, e cioè, quando tutti e nove i *graha* saranno stati propiziati.

Gli ultimi enunciati di Tyagaraja nell'ambito della *Soma pūjā* risultano pertanto i seguenti (n°105-106):

Formula agamica

105. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

106. arghyā-acamanam datvā |

Da un rapido confronto tra la *Sūrya pūjā* e la *Soma pūjā* emergono alcune differenze: il *kumbha* di *Soma* non viene toccato per mezzo del fascio di *darbha*, con la conseguente rimozione degli enunciati mantrici relativi a tale azione; in compenso, però, la divinità lunare viene omaggiata con i suoi tre mantra vedici, una strategia, questa, che risulta invece del tutto assente nella *Sūrya pūjā*. Queste differenze, a cui se ne andranno ad aggiungere progressivamente delle altre mano mano che Tyagaraja renderà omaggio agli altri *graha*, sono indicative della grande libertà con cui l'officiante aggiunge, rimuove o sostituisce i suoi enunciati rituali di competenza, delle volte in modo così capriccioso da rendere difficile qualunque tentativo di previsione.

4.1.6.3. **Budha pūjā**

La *Budha pūjā* presenta la stessa architettura di base utilizzata per quella di *Soma*. Si notano tuttavia alcune differenze. Intanto la divinità dei punti cardinali che viene evocata ad inizio della *pūjā* è *Yama* (n°107). Essa è predisposta a vegliare sulla particolare direzione dello spazio su cui è dislocato il *kumbha* di *Budha*. Dal punto di vista, invece, degli enunciati rituali, Tyagaraja decide di non intonare lo *śloka* relativo a *Budha* e il *nāma-mantra* che dovrebbe farvi seguito:

Formula agamica

107. Yama kumbham astreṇa saṁprokṣya |

Piṭha puja

108. om adhārasāktaye...padmāya namaḥ |

Budha Āsana bijā-nāma-mantra

109. Om bum Budhāsanaya namaḥ
om bum Budhamūrtaye namaḥ

Budha mantra

110. Udbudhyasvāgne pratijā gr̥hyena miṣṭā pūrte saṁsr̥jethāmayañca |
Punaḥ kṛṇvaṁs tva pitarayyumvāna manvātām sitvayi tantumetam ||

Adidevata mantra (Vishnu)

111. Idaṁ viṣṇurvicakrame tredhā nidadhe padam |
Samūlmasyapāmsure ||

Pratyadidevata mantra (Narayana)

112. Viṣṇo rarātamasi viṣṇoḥ pṛṣṭhamasi viṣṇośñāptrestho |
Viṣṇossyūyasi viṣṇoddhruvamasi vaiṣṇavamasi viṣṇave tvā ||

Budha-bijā-nāma-mantra

113. Om bum Budha mūrtaye namo namaḥ |

Formula agamica

114. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

115. arghya-acamanam datvā |

4.1.6.4. Bṛhaspati (Guru) pūjā

La *pūjā* relativa a *Bṛhaspati* segue interamente lo schema adottato da Tyagaraja per *Budha*. Lascio quindi al lettore il compito di verificarne le corrispondenze strutturali:

Formula agamica

116. [incomprensibile] astrena samprokṣyā |

Piṭha puja

117. om adhāraśaktaye...padmāya namaḥ |

Bṛhaspati bijā-nāma-mantra

118. bam Bṛhaspati āsanāya namaḥ
bam Bṛhaspati mūrtaye namaḥ

Brihaspati mantra

119. Bṛhaspate ati yadaryo arhādḍyū madvibhāti kratumajjaneṣu |
Yaddīdayacchavasarta prajātatadasmāsudraviṇandhehi citram ||

Adidevatā mantra (Indra)

120. Indra marutva iha pāhi somaṁ yathā śāryāte apibassutasya |
Tava praṇīti tavaśūra śarmannāvivā santi kavaya ssuyajñāḥ ||

Pratyadidevatā mantra (Brahma)

121. Brahmajajñānaṁ prathamam purastā dvisīmatassurucovena āvaḥ |
Sabudhniyā upamā asya viṣṭhāssataśca yoni masataścavivaḥ ||

Formula agamica

122. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

123. arghyācamanam datvā |

4.1.6.5. Śukra pūjā

In questa sezione del rito Tyagaraja effettua la seguente variazione nella distribuzione degli enunciati rituali: rimuove completamente i mantri vedici relativi a Śukra e alle sue divinità tutelari, e li sostituisce con due śloka. Del primo śloka non sono riuscito a decifrare il testo e pertanto mi limito a riportare soltanto il secondo (n°128):

Formula agamica

124. Kubera kumbham astreṇa samprokṣya |

Piṭha puja

125. om adhāraśaktaye...padmāya namaḥ |

Śukra-nama-mantra

126. Om Śukrāsanaya namaḥ
om Śukramūrtaye namaḥ

Śukra shloka

(non pervenuto)

Śukra śloka

127. Mṛnakha kundandu vayaḥ prabhaṅgam |
Śvetambarāṁ śveta sugandha puṣpam ||
Suśveta raktabharanai ssuśobham |
Sukram mahadaitya gurum prasannam ||

Śukra nāma-mantra

128. Bhargomurtaye namaḥ |

Formula agamica

129. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

130. arghyā-acamanam datvā |

Ragionando sulla selezione, e successione, del formulario liturgico della *Navagraha pūjā* risulta sempre più chiaro, quindi, come pur essendoci una struttura di riferimento, che l'officiante conosce, e che delle volte decide di riprodurre con scrupolo, non è tuttavia infrequente che egli decida di apportarvi delle modifiche. Tali modifiche interessano sia la componente gestuale che quella sonora. Questo elemento di autonomia nella prescrizione, di malleabilità nella cristallizzazione normativa è, a mio avviso, una prova evidente del fatto che il modo di approcciarsi alla performance rituale esibito da Tyagaraja si basi sostanzialmente sul principio della flessibilità. Ciò smentisce il mito di una ritualità induista esclusivamente meccanica e sempre identica a se stessa.

4.1.6.6. Aṅgāraka (Cevvai) pūjā

Quanto appena detto risulta ancora più evidente dalla descrizione delle modalità con cui Tyagaraja gestisce la propiziazione di *Aṅgāraka*. Gli enunciati che l'officiante decide di rimuovere in questo

caso sono nell'ordine: (1) la formula d'apertura con cui si asperge il *kumbha* e si fa riferimento al *Dikpālaka*; (2) i *nāma-mantra* relativi alla *pīṭha pūjā*; (3) i mantra vedici relativi al *graha* in questione e alle sue divinità tutelari:

Aṅgāraka nāma-mantra

132. om Aṅgārakāsanāya namaḥ
om Aṅgārakamūrtaye namaḥ

Aṅgāraka śloka

133. *caturbhujaiṃ meṣavaham ca varadabhaya dharinam /
raktamalyam baradaran śaktiśula gadadaram //
namāmyaṅgarakam devam raktaṅga varabhoṣanam /
śaktiśula gada hastam jvalapunjorhva keśakam //*

Aṅgāraka nāma-mantra

134. om Aṅgāraka mūrtaye namaḥ |

Formula agamica

135. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

136. arghyācamanam datvā |

L'idea di una normativa rituale rigida, a cui ci si debba spasmodicamente adeguare, è una preoccupazione del tutto assente in Tyagaraja, per lo meno nel rito che stiamo considerando. Tale constatazione emerge chiaramente proprio attraverso l'ascolto del rito e l'analisi della disposizione del suo formulario vocale nella fonosfera.

4.1.6.7. Śani pūjā

La propiziazione di *Śani* ci permette di osservare un altro tipo di variante con cui Tyagaraja abbrevia la durata della *pūjā*, intervenendo sulla densità della sua fonosfera. Egli ripropone una struttura simile a quella riscontrata nell'omaggio tributato a *Soma*, anche se qui sceglie di eseguire solo il mantra vedico relativo a *Śani*, rimuovendo l'invocazione tanto del suo *adhidevatā* quanto del suo *pratyādhidevatā*:

Formula agamica

137. Niṛṛiti kavacayāstrena saṃprokṣya |

Pīṭha pūja

138. om adhāraśaktaye...padmāya namaḥ |

Śani bīja-nāma-mantra

139. om śam Śaniscarāsanāya namaḥ
om śam Śaniscaramūrtaye namaḥ

Śani śloka

(testo non pervenuto)

Nāma-mantra

141. om Śaniscara mūrti
om vaṁ vidhyādehāya namaḥ
netrebhyo namaḥ

Śani mantra

142. Śanno devī rabhiṣṭaya āpobhavantu pītaye |
Śaṁyorabhisravantu naḥ ||

Śani bija-nāma-mantra

143. om śam Śaniscara mūrtaye namaḥ |

Formula agamica

144. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

145. arghyā-acamanam datvā |

4.1.6.8. Rāhu pūjā

Tyagaraja decide di apportare delle modifiche sostanziali anche alla fonosfera della *Rāhu pūjā*. Egli elimina infatti sia lo *śloka* che i mantra vedici connessi con l'*adhidevatā* e il *pratyādhidevatā* di *Rāhu*:

Formula agamica

146. Vayu kavacāyāstreṇa saṁproksya |

Piṭha puja

147. om adhāraśaktaye...padmāya namaḥ |

Rahu bija-nāma-mantra

148. om ram Rahu āsanāya namaḥ
om ram Rahu mūrtaye namaḥ

Rahu mantra

149. Kayānaścitra ābhava dūti sadāvṛdhassakhā |
kayāścīṣṭhayā vṛtā ||

Rahu bija-nāma-mantra

150. om ram Rahu mūrtaye namaḥ |

Formula agamica

151. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

152. arghyā-acamanam datvā |

4.1.6.9. Ketu pūjā

Con la *pūjā* allestita per *Ketu* si chiude la sequenza di propiziazione effettuata da Tyagaraja sui *kumbha*. Il sacerdote termina il suo flusso vocale effettuando una *pūjā* completa di tutte le sue parti, concludendo con lo stesso zelo con cui aveva iniziato. La dislocazione delle formulario mantrico è identico, quindi, a quella della *Soma pūjā*:

Formula agamica

153. Isana kavacāyāstreṇa saṁproksya |

Piṭha puja

154. om adhārasāktaye...padmāya namaḥ |

Ketu nāma-mantra

155. om Ketu āsanāya namaḥ
om Ketu mūrtaye namaḥ

Ketu śloka

(testo non pervenuto)

Ketu bīja-nāma-mantra + nāma mantra

157. om kam Ketu mūrti om vaṁ vidhyādehāya namaḥ
netrebhyo namaḥ

Ketu mantra

158. Ketuṅkṛṇvanna ketave peśo maryā apeśase |
Samuṣadbhirajāyathāḥ ||

Adidevata mantra (Brahma)

159. Brahmā devānām padaviḥ kavīnāmṣirviprāṇām mahiṣo mṛgāṇām |
Śyeno ḡṛddhrāṇām svadhīrvanānām somaḥ pavitramatyeti rebhan ||

Pratyadidevata mantra (Citragupta)

160. Sacitra citrañcitayanta masme citrakṣatracitratamaṁ vayodhām |
Candraṁ rayiṁ puruvīraṁ bṛhantaṁ candracandrābhīrḡṇate yuvasva

Ketu bīja-nāma-mantra

161. kam Ketu mūrtaye namaḥ |

Formula agamica

162. avahana sthapana sannidhana dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

163. arghyā-acamanam datvā |

4.1.7. Riti conclusivi (41°51"-43°43")

La *Navagraha pūjā* sta per volgere al termine e l'attenzione rituale del celebrante si rifocalizza sul *kumbha* centrale. Questa sezione rappresenta una sorta di “riassunto conclusivo” dell'intera *Navagraha pūjā*. In sequenza verranno pertanto ri-propiziati: *Sūrya* e le sue due spose, le cinque manifestazioni di *Śiva*, le sei zone emblematiche del corpo di *Sūrya*, i *Navagraha*, gli *Aṣṭadīkṣā* e altre divinità del pantheon induista shivaita. Tyagaraja, tenendo tra le mani alcune foglie di *vilvam*, rende omaggio a *Sūrya*, *Uṣa*, *Pratyuṣa* e all'intero gruppo delle divinità planetarie. Le fronde vengono offerte, come oramai dovrebbe essere chiaro, solo alla conclusione del seguente enunciato (n°164):

Surya, Uṣa, Pratyuṣa, Navagraha nāma-mantra

164. om śrimate Uṣa Pratyuṣāmba sametha Sūrya ādityādi Navagraha devatābhyo namaḥ |

Dopodichè il celebrante esegue le due formule che abbiamo visto ricorrere costantemente nelle fasi conclusive di ogni *graha pūjā* (n°165-166):

Formula agamica

165. avahana sthapana sannidhana navakundanam dhenu mudram kritva |

Upacāra-mantra

166. arghyā-acamanam datvā |

Prese tra le mani altre fronde di *vilvam*, ne lancia dei frammenti in direzione del *kumbha* centrale, recitando una lunga serie di *bīja-nāma-mantra* che abbiamo già incontrato nel corso della *Sūrya pūjā*. In quel frangente, però, l'officiante li eseguiva in concomitanza con un'altra tipologia di gesto e cioè, toccava il *kumbha* con il fascio di *darbha*. Con il primo blocco di *bīja-nāma-mantra* Tyagaraja rende omaggio alle cinque manifestazioni di *Śiva*, che vengono associate con delle parti del corpo/*kumbha* di *Sūrya* (n°167):

Bīja-nāma-mantra

167. om hom īśānamūrdhāya namaḥ
om hrem tatpuruṣavaktrāya namaḥ
om hum aghorahṛdayāya namaḥ
om hrim vāmadevaguhyāya namaḥ
om ham sadhyojātamūrtaye namaḥ

Con il secondo blocco porge i suoi saluti ad alcune parti significative del corpo/*kumbha* di *Sūrya* (n°168):

Bija-nāma-mantra

168. om hām hṛdayāya namaḥ
om hīm śirase namaḥ
om hūm śikhāya namaḥ
om hraim kavacāya namaḥ
om hraum netrebhyo namaḥ
om haḥ astrāya namaḥ

Il flusso vocale dell'officiante continua. Egli non recita più, però, dei *bija-nāma-mantra* ma dei semplici *nāma-mantra* per mezzo dei quali tributa i dovuti omaggi a ciascuno dei nove *graha* (n°169); per proseguire poi con gli *Aṣṭadikpālaka* (n°170):

Navagraha nāma-mantra

169. om Sūryāya namaḥ
om Somāya namaḥ
om Aṅgārakāya namaḥ
om Bṛhaspataye namaḥ
om Śukrāya namaḥ
om Śaniscarāya namaḥ
om Rahave namaḥ
om Ketuve namaḥ

Aṣṭadikpālaka nāma-mantra

170. om Indrāya namaḥ
om Agnaye namaḥ
om Yamāya namaḥ
om Niṛṛtaye namaḥ
om Varuṇāya namaḥ
om Vāyuve namaḥ
om Kuberāya namaḥ
om Isānāya namaḥ

A cui segue il saluto alla sacra trinità del pantheon induista shivaita (n°171) e alle armi (“*astra*”) di Śīva (n°172) :

Trimūrṭi nāma-mantra

171. om Brahmane namaḥ
om Viṣṇave namaḥ
om Rudrāya namaḥ

Śīva-Astra nāma-mantra

172. om Vajrāya namaḥ
om Śaktaye namaḥ
om Daṇḍāya namaḥ
om Khaṅgāya namaḥ
om Pāśāya namaḥ
om Gadāya namaḥ
om Padyāya namaḥ
om Triśulāya namaḥ
om Cakrāya namaḥ

(ĀPV:52)

Conclusa la lunga sequenza di *nāma-mantra* Tyagaraja rende nuovamente omaggio a *Sūrya*, *Uṣa* e *Pratyuṣa* (n°173) e li invita- insieme a tutte le divinità precedentemente chiamate in causa- a permanere nello spazio rituale (n°174):

Sūrya, Uṣa, Pratyuṣa nāma-mantra

173. om Śrimate Uṣa Pratyuṣāmba sametha Śivasurya mūrtaye namaḥ |

Formula agamica

174. avahana sthapana sannidhana dhenu mūdrām kṛtvā |

Subito dopo rimette in vibrazione la campanella, che era rimasta completamente in silenzio nelle fasi iniziali della *Navagraha pūjā*. Al suono della *maṇi* egli offre alle divinità appena invocate una serie di *upacāra*, che vengono simboleggiate dai rispettivi mantra. Si comincia con l'acqua da bere (n°175), per proseguire con frutta, digestivo e *naivedya* (n°176), seguiti dall'incenso (n°177):

Upacāra mantra

175. arghya-acamanam datvā |

176. nalikirakhaṇḍdvayam kadhālipala tambulam maha nivedya nivedayami |

177. arghya-dūpamaghrapayāmi |

Il tutto viene costantemente accompagnato dai rintocchi della campanella e dalla rotazione del lumino di canfora con cui Tyagaraja rende omaggio a *Sūrya*, le sue spose e a tutti gli enti divini coinvolti (n°178):

Surya, Uṣa, Pratyuṣa, Navagraha nāma-mantra

178. om śrimate Uṣa Pratyuṣāmba sametha Sūrya ādityādi Navagraha devatābhyo namaḥ |

L'ultimo *upacāra mantra* che risuona nella fonosfera fa riferimento al *dīpārādhana* appena conclusosi (n°179):

Upacāra-mantra

179. agya-dīpam darśayami |

Come già riscontrato al termine della *Vighneśvara pūjā*, Tyagaraja pone fine alla *Navagraha pūjā* con uno *śloka* di cui non sono riuscito a rinvenire il testo: egli prende una foglia di *vilvam*, congiunge le mani in preghiera, e intona così l'ultimo omaggio diretto ai *kumbha*, che si conclude con il lancio delle foglie in direzione del *kumbha* di *Sūrya*. La *Navagraha pūjā* è finita. Tyagaraja prende il fascio di *darbha* che era rimasto poggiato sul *vedikai* e si dirige in direzione del *kuṇḍa*, dove darà inizio alle procedure della *Navagraha homa*.

Śloka

(testo non pervenuto)

4.1.8. Navagraha homa (43°43"-60°57")

In questa fase della cerimonia l'attenzione del celebrante si sposta dal *vedikai*, su cui erano disposti i nove *kumbha* simboleggianti i *Navagraha*, al *kuṇḍa*, il braciere in cui verrà alimentato il fuoco sacro; all'interno di esso verranno poste una serie di offerte alimentari che arriveranno, per combustione, ai gli stessi *Navagraha*. Tyagaraja prende quattro steli di *darbha* e li dispone intorno al perimetro esterno del *kuṇḍa*, uno in ciascun punto cardinale. Il posizionamento degli steli avviene in silenzio. Nel frattempo lo *yajamāna*, visibilmente annoiato, sbadiglia. Tyagaraja prende un po' di legna (*samidh*) e la dispone all'interno del *kuṇḍa*. Per alimentare la fiamma viene adoperata della canfora. L'officiante aggiunge ancora legna. La fonosfera del *nartana maṇḍapa*, visto la totale assenza di enunciati liturgici, viene per il momento ri-popolata dal brusio devozionale di fondo e dalle grida di *reclam* di Muttu Kumar, che provengono dal *prākāra*. Tyagaraja resta in silenzio per qualche minuto. L'anziano sacerdote approfitta della fase di accensione del fuoco per riprendere fiato dopo il lungo "assolo" che lo ha visto protagonista nelle tre cerimonie precedenti.

Arrivato il momento di dare inizio al rito del fuoco, Tyagaraja si siede accanto al *kuṇḍa*, rivolto verso sud. L'officiante non si siede sul pavimento, come aveva fatto durante il *saṅkalpa*, ma su una sorta di piccola piattaforma in legno, chiamata *āsanam*. Come mi hanno spiegato i miei informatori presso le scuole agamiche, questa procedura serve a far sì che le energie vibrazionali generate dalla recitazione dell'officiante non vengano assorbite dalla terra e possano quindi essere interamente indirizzate verso il loro focus rituale: il fuoco e le entità divine che in esso verranno di volta in volta invocate.

4.1.8.1. Sruk-sruva pūjā (43°43"-46°18")

Il fuoco stenta però a partire. Tyagaraja, ritornando temporaneamente all'uso del tamil, che aveva caratterizzato ampiamente gli esordi della cerimonia, chiede a Kittu Mama di intervenire, portando ancora canfora per alimentarlo. Nel frattempo egli prende il *sruk-suva*, il cucchiaio ligneo dalle grandi dimensioni con cui verserà le offerte alimentari tra le fiamme, e gli dedica una breve *pūjā*, della durata di pochi secondi, con cui evoca, lungo il suo perimetro, le principali divinità shivaite. Per ogni *nāma-mantra*, che viene pronunciato a bassa voce, il sacerdote deposita una foglia di *vilvam* sul *sruk-suva*, nella posizione in cui la divinità di volta in volta invocata è ritenuta risiedere. Intonato l'ultimo dei cinque *nāma mantra*, unisce le mani in preghiera (n°180):

Nāma-mantra

180. om Brahmaṇe namaḥ	(nord)
om Viṣṇave namaḥ	(ovest)
om Rudrāya namaḥ	(sud)
om Śaktaye namaḥ	(est)
om Śirase agni mūrtaye namaḥ	(centro)

4.1.8.2. Kuṇḍa pūjā (46°18"-50°28")

Dopodichè riprende il fascio di *darbha* e ne esamina con cura gli steli, ripiombando nel silenzio. Selezionati due steli, li porta, uno dopo l'altro, a contatto con la fiamma per poi lasciarli cadere nel *kuṇḍa*. Con questo procedimento l'officiante intende purificare lo spazio interno del braciere templare. Lo *yajamāna* e i suoi familiari osservano i gesti di Tyagaraja in totale silenzio. Il sacerdote ripete a questo punto l'operazione appena conclusasi: riprende, cioè, degli steli di *darbha* e li offre alle fiamme, anche se questa volta accompagna l'azione suddetta con tre *bīja-mantra* agamici con i quali rende omaggio alla sacra trinità: *Brahma, Viṣṇu e Śiva* (n°181). Da notare

l'ingresso nella fonosfera del *bīja svāhā*, che caratterizzerà, da qui in avanti, gli enunciati rituali dell'officiante ogni qualvolta bisognerà accompagnare le offerte alimentari tributate al fuoco:

Trimūrti bīja-mantra

181. om Brahmaṇe svāhā
om Viṣṇave svāhā
om Rudrāya svāhā

A questo punto Tyagaraja ricava -sempre da uno stelo di *darbha*- un anello, simile al *pavitram* e lo posiziona nella mano sinistra; nel frattempo, con la mano destra, prende il *sruk-sruva* e lo immerge in un recipiente pieno di *ghee*. Con le prime cinque oblazioni di *ghee*, egli rende omaggio alle cinque manifestazioni di *Śiva* (n°182), che vengono questa volta associate con alcune parti del corpo nascente di *Agni*, il dio del fuoco. Il *ghee* viene versato in concomitanza con il risuonare dello *stobha svāhā*:

Bīja-mantra

182. om hom iśānamūrdhāya svāhā
[-om hrem] tatpuruṣavaktrāya svāhā
[-om hum] aghorahrdayāya svāhā
[-om hrim] vāmadevaguhyāya svāhā
[-om ham] sadhyojātamūrtaye svāhā

Sempre versando *ghee* tra le fiamme, egli direziona adesso le sue offerte verso quattro aree del corpo di *Agni* (n°183). Per ogni verso un offerta di *ghee*:

Bīja-mantra

183. om hām hṛdayāya svāhā
om hīm śirase svāhā
om hūm śikhāya svāhā
om hraim kavacāya svāhā

Abbiamo già incontrato questi mantra nel corso della *Navagraha pūjā*. Nella loro nuova esecuzione si riscontrano delle similitudini ma anche delle differenze. Innanzitutto, anche in questo caso, Tyagaraja rimuove i *bīja* relativi alle cinque manifestazioni di *Śiva*. Per quanto riguarda le differenze, invece, quella più eclatante è la sostituzione della parola *namaḥ* con il *bīja svāhā*.

Ultimate le oblazioni di *ghee*, il sacerdote intinge l'anello di *darbha* nell'acqua e lo getta tra le fiamme. Il sacerdote può passare quindi alla fase successiva del rito, in cui una serie di divinità verranno invocate lungo il perimetro esterno del *kuṇḍa*. A tale proposito Tyagaraja prende del riso bianco, crudo, e ne lancia dei chicchi in senso orario, lungo il perimetro del *kuṇḍa*, in concomitanza con la recitazione dei *nāma-mantra* associati alle divinità che vengono invitate a risiedere in quel determinato punto.

Ecco la sequenza dei mantra, che comincia con l'omaggio a *Brahma*, *Viṣṇu*, *Rudra* e *Īśvara* (n°184):

Nāma mantra

184. om brahmane namaḥ
om viṣṇave namaḥ
om rudraya namaḥ
om īśvarāya namaḥ

Per proseguire poi con gli *Aṣṭadikpālaka* (n°185):

Aṣṭadikpālaka nāma-mantra

185. om Indrāya namaḥ
om Agnaye namaḥ
om Yamāya namaḥ
om Niṛṛtaye namaḥ
om Varuṇāya namaḥ
om Vāyuve namaḥ
om Kuberāya namaḥ
om Isānāya namaḥ

E terminare con un nuovo omaggio alla *trimūrti* (n°186) e alle armi di *Śiva* (n°187). Il sacerdote adotta pertanto una sequenza simile a quella osservata nelle fasi finali della *Navagraha pūjā*. I mantra rimangono identici ma mutano le offerte alimentari elargite alle divinità nel corso della loro intonazione. Prima si trattava infatti di fronde, adesso di riso crudo:

Trimurti nāma-mantra

186. om Brahmane namaḥ
om Viṣṇave namaḥ
om Rudrāya namaḥ

Śiva-Astra-nāma-mantra

187. om Vajrāya namaḥ
om Śaktaye namaḥ
om Daṇḍāya namaḥ
om Khaṅgāya namaḥ
om Pāśāya namaḥ
om Gadāya namaḥ
om Padyāya namaḥ
om Triśulāya namaḥ
om Cakrāya namaḥ

L'esercito di enti divini appena invocati da Tyagaraja, saldamente disposti ai bordi del *kuṇḍa*, osserveranno la cerimonia, vegliando su di essa. Non è pensabile iniziare una *homa* senza prima aver espletato questi atti d'omaggio preliminari, tesi ad ufficializzarne l'allestimento agli occhi degli dei.

Tyagaraja spruzza a questo punto dell'acqua in direzione del *kuṇḍa*, e, dopo aver preso nuovamente del riso tra le mani, invoca con la formula che segue i *Navagraha* e *Agni* a prendere posto nella fiamma (n°188):

Navagraha e Agni nāma-mantra

188. Sūrya, Soma, Aṅgāraka, Budha, Br̥haspati, Śukra, Śaniścara, Rahu, Ketu
Agni āsanāya namaḥ Agni mūrtaye namaḥ

Scagliato il riso tra le fiamme, intona la seguente formula agamica (n°189):

Formula agamica

189. avahana sthapanā sannidhāna dhenu mudram kritva |

Seguita subito dopo da un *upacāra mantra* con cui Tyagaraja fa riferimento alle offerte di natura acquatica e al *dīpa*, che però non viene materialmente acceso (n°190). In questo modo il celebrante dà il benvenuto agli esseri celesti appena discesi ad abitare le fiamme del *kuṇḍa*:

Upacāra mantra

190. arghya-acamanam agya-dīpam kṛtvā |

4.1.8.3. Navagraha homa (50'28"-60'50")

La *Navagraha homa* vera e propria comincia adesso. Il primo *graha* a venire propiziato è *Sūrya*. Tyagaraja intinge il cucchiaino nel *ghee*, poi lo inserisce in un altro recipiente, da cui pende del riso cotto, e versa tutto il contenuto tra le fiamme, intonando il mantra agamico di *Śiva-Sūrya* seguito dal *bīja svāhā*:

Śiva-Surya bīja-mantra

191. om kam *kasholka Śivasūryāya svāhā*

Sia prima che dopo il mantra sopra indicato, Tyagaraja intona, con un filo di voce, una serie di formule di cui non sono riuscito a decifrare il contorno sillabico effettivo. Si distingue, tuttavia, il suono del *bīja vauṣat* il cui impiego sembra connotare in maniera esclusiva il rito della *homa*.

Con un cenno deciso allo *yajamāna*, Tyagaraja si fa passare il vassoio con le radici ivi precedentemente disposte dallo stesso committente. Prendendone un pugno nella mano destra, il celebrante recita prima il mantra vedico di *Sūrya* (n°192) e poi il suo equivalente agamico (n°193); solo al termine della recitazione lancia le radici tra le fiamme, in concomitanza con l'intonazione del *bīja svāhā*:

Surya veda mantra

192. Āsatyenarajasā vartamāno niveśayannamṛtaṁ martyaṅca |
Hiraṇyayena savitā rathe nā devoyāti bhuvanā vipaśyan ||

Śiva-Surya-bīja-mantra

193. om kam *kasholka Śivasūryāya svāhā* |

La loro recitazione, specialmente nel caso di quello vedico, continua ad avvenire in maniera del tutto informale, senza alcuna traccia apparente di solennità. Tyagaraja non rispetta le pause imposte dai *daṇḍa*, e interrompe il flusso mantrico per riprendere fiato, facendo delle soste a proprio piacimento e non nei punti prescritti; arresta arbitrariamente il flusso della sonorizzazione mantrica per comunicare con Kittu Mama; non rispetta le *svara* originarie del mantra, né presta attenzione ad articolarne con chiarezza le sillabe costitutive. Mentre intona i due enunciati, versa nel suo vassoio - già contenente le radici allestite dallo *yajamāna*- le rimanenze dei *navadhānya*.

La coppia di mantra sopra indicati viene intonata cinque volte da Tyagaraja prima dell'irrompere improvviso nella fonosfera della *homa* della vocalità potente, e decisa, di Sridharan, il quale sovrappone per qualche secondo la sua recitazione a quella del suocero. Sri dharan non si limita però ad intonare il mantra vedico di *Sūrya*, ma ad esso vi aggiunge anche quello del suo *adhidevatā* (Agni, n°194) e del suo *pratyādhidevatā* (Rudra, n°195). L'intonazione delle *svara* risulta decisamente più accurata rispetto a quella esibita dal suocero, sebbene il tempo d'esecuzione resti comunque abbastanza -forse troppo- veloce, così da oscurare, di tanto in tanto, l'intelligibilità di alcune singole parole:

Surya Adidevata mantra (Agni)

194. Agnindutaṁvṛṇīmahe hotāraṁvviśva vedasam |
Asya yajñasya sukratum ||

Surya Pratyadidevata mantra (Rudra)

195. yeṣamīse paśupatiḥ pasunāmcatuṣpadā mutaca dvipadām |
niśkrīto'yamyyajñīyaṁ bhāgametu rāyaspoṣā yajamānasya santu ||

Mentre li recita, Sridharan si avvicina al *kuṇḍa*. Tyagaraja, con un gesto d'intesa del capo, si alza e gli lascia la conduzione del rito. Questo scambio di ruoli, tanto materiali quanto vocali, viene simboleggiato dalla consegna del *pavitram*, che Tyagaraja si sfilava dal dito e porge al genero. Prima di lasciare definitivamente lo spazio del *nartana maṇḍapa*, Tyagaraja dà a Sridharan i soldi lasciati a lui in mancia dallo *yajamāna* durante il *saṅkalpa*. La fonosfera della *homa* presa in esame viene pertanto contraddistinta dall'alternanza vocale di due officianti i quali non si affiancano nella conduzione, e quindi nella produzione mantrica, ma se ne dividono l'esecuzione.

Presa posizione sull'*āsanam*, Sridharan ripete ancora una volta i mantra sopra indicati, ai quali aggiunge una breve invocazione alle *nakṣatra*, le divinità femminili che presiedono al funzionamento degli asterismi lunari (n°196):

Adidevata, Pratyadidevata e Nakshatra devata nāma-mantra

196. adidevatā pratyadidevatā nakṣatra devatā sahitāya bhagavate homa ādityādi namaḥ

Qualcosa però improvvisamente cambia nell'approccio di Sridharan alla recitazione mantrica: il sacerdote abbassa infatti il tono della voce, ne diminuisce l'intensità e accelera il tempo dell'esecuzione; egli elimina anche buona parte delle *svara*, adottando la modalità di recitazione, decisamente più sbrigativa, dell'*eka śruti*, consistente, lo ripeto, nell'intonare un mantra vedico su un'unica corda di recita. Per quanto concerne la densità di enunciati mantrici sonorizzati egli mantiene soltanto il mantra vedico e agamico di *Sūrya*, in linea con quanto aveva fatto Tyagaraja, eliminando, così, i mantra relativi alle sue divinità tutelari. Le parole intonate dall'officiante diventano quasi del tutto irricognoscibili all'ascolto. L'unico termine che affiora con relativa chiarezza è il *bīja svāhā*, le cui due sillabe costitutive vengono scandite con particolare cura, adoperando un intervallo di tono ascendente. Sridharan ripeterà il mantra vedico e agamico di *Sūrya* per quarantadue volte consecutive. Al termine di ogni ripetizione, lancia tra le fiamme un pugno di radici e *navadhānya*. Per quanto concerne la logica sottesa al numero quarantadue in particolare, e al principio della reiterazione mantrica in generale, Sridharan mi ha fornito alcune informazioni orientative. Innanzitutto vale il seguente principio: più volte un mantra viene recitato dal celebrante e più la divinità ad esso connessa se ne compiace. Da ciò ne consegue che maggiore è il numero delle ripetizioni, maggiore sarà la probabilità che una data entità divina –nel nostro caso i *Navagraha*– conceda al committente la grazia che desidera. Per quanto concerne l'ambito specifico della *Navagraha homa*, Sridharan mi ha riferito che un officiante può scegliere se intonare un mantra ventuno, quarantadue, sessantaquattro o cento-otto volte. La scelta effettiva del numero delle ripetizioni dovrebbe dipendere dalla gravità della situazione astrologica del committente che si ha davanti. In realtà, e lo vedremo tra poco, solo nel caso del *graha Sūrya* il sacerdote si preoccupa di adeguarsi al numero quarantadue; i mantra degli altri *graha*, infatti, saranno sonorizzati anche meno di cinque volte.

Quando al termine della *homa* ho chiesto informazioni a Sridharan sulle ragioni della brusca transizione da me riscontrata nel suo stile di recitazione, egli mi ha spiegato che soltanto i primi momenti dell'enunciazione mantrica della *homa* devono essere caratterizzati da una specifica

attenzione alle *svara* e alla chiarezza della loro articolazione; in seguito, la sonorizzazione mantrica può essere tranquillamente effettuata secondo modalità più informali, così da accorciare la durata complessiva della cerimonia. Le oblazioni, lo ricordo, non devono essere tributate infatti soltanto a *Sūrya*, ma a ciascuno dei *Navagraha* e per ogni divinità planetaria bisogna recitare i rispettivi mantra, vedici e agamici.

Riporto quindi, in forma schematica, l'ordine con cui vengono propiziati i *Navagraha* durante la *homa*. Tale ordine coincide quindi con quello relativo all'apparizione dei rispettivi mantra nella fonosfera (n°197-206):

- 1)Sūrya
- 2)Bṛhaspati
- 3)Śaniścara
- 4)Budha
- 5)Aṅgāraka
- 6)Candra
- 7)Ketu
- 8)Śukra
- 9)Rahu

Per motivi tecnici non sono riuscito a documentare le fasi della *homa* comprese tra *Bṛhaspati* e *Budha*. Pertanto, per mantenermi fedele alla precisa corrispondenza tra le informazioni contenute nel documento cartaceo e la documentazione video ad esse relativa, riporterò in questa sede soltanto i mantra sonorizzati nella propiziazione dei *graha* rimanenti (da *Aṅgāraka* a *Rāhu*), indicando anche il numero di volte che essi vengono effettivamente intonati da Sridharan:

1)Aṅgāraka Veda mantra

197. Agnirmūrdhādivaḥ kakutpatiḥ pṛthivyā ayam |
Apām retāmsi jinvaṭi ||

Aṅgāraka bīja-mantra

198. Om aṁ Aṅgārakāya svāhā

2)Soma Veda mantra

199. Āpyāyasvasametute viśvatassoma vṛṣṇiyam |
Bhavā vājasya saṅgathe ||

Soma bīja-mantra

200. Om saṁ Somāya svāhā

3)Ketu Veda mantra

201. Ketuṅkṛṇvanna ketave peśo maryā apeśase |
Samuśadbhirajāyathāḥ ||

Ketu bīja-mantra

202. Om kam Ketave svāhā |

4)Śukra Veda mantra

203. Pravaśśukrāya bhānavebharadhvaṁ havyam matiñchāgnaye supūtam |
yo daivyāni mānuṣā janūṁṣyantarviśvāni vidmanā jigāti ||

Śukra bīja-mantra

204. om baṁ Bhargavāya svāhā

5)Rāhu Veda mantra

205. Kayānaścitra ābhuvā dūti sadāvṛdhassakhā |
kayāścīṣṭhayā vṛtā ||

Rahu bīja-mantra

206. om raṁ Rahave svāhā

Ultimato l'omaggio ai singoli *graha*, Sridharan li invoca un'ultima volta come gruppo, gettando tra le fiamme le ultime radici rimaste nel vassoio e intonando un *nāma-mantra* (n°207):

Navagraha nāma-mantra

207. ādityādi Navagraha devatābhyo namaḥ

La celebrazione della *Navagraha homa* ci offre una serie di spunti interessanti di riflessione sui quali è opportuno ritornare. Innanzitutto si nota come la recitazione dei mantra connessi con l'*adhidevatā* e il *pratyādhidevatā* dei singoli *graha* sia un privilegio che Sridharan concede soltanto a *Sūrya*; gli altri *graha* sono infatti propiziati singolarmente, senza intonare i mantra relativi alle loro divinità tutelari, neanche in occasione della loro prima vocalizzazione. Nel corso della *Navagraha pūjā*, invece, Tyagaraja faceva maggiore ricorso ai mantra associati con le divinità tutelari dei *Navagraha*.

Per quanto riguarda il numero delle ripetizioni mantriche, si nota una evidente discrepanza tra il trattamento che Sridharan riserva a *Sūrya* e quello che invece riserva agli altri *graha*. I mantra relativi a *Sūrya* vengono pronunciati infatti quarantadue volte, mentre, le ripetizioni dei mantra associati con gli altri *graha*, non superano mai la decina. Questa osservazione ci permette di riflettere su come la simbologia numerica a cui lo stesso Sridharan faceva riferimento, costituisca più che altro una linea guida, alla quale l'officiante si attiene soltanto nella fasi iniziali della *homa*. Ciò mette in luce ancora una volta l'autonomia con cui gli officianti del *Suriyanarkoyil* gestiscono la fonosfera rituale della *Navagraha homa*, ora accrescendone e ora invece riducendone la densità sonora.

Dal punto di vista dell'adattamento rituale degli enunciati mantrici, ossia, concentrandoci sui mutamenti strutturali che interessano la loro forma testuale, da me ricavata consultando i manuali agamici locali, risulta particolarmente emblematico quanto accade al *Navagraha sūkta*. E' da questo inno, infatti, che gli officianti del tempio ricavano i mantra associati con i *navagraha* e le loro divinità tutelari. Sia durante la *Navagraha pūjā* che durante la *homa* il *sūkta* non viene recitato in accordo con la sua architettura testuale originaria, ma i suoi mantra costitutivi vengono trasformati in singoli moduli indipendenti, in modo tale da poterli impiegare e ricomporre secondo le logiche del rito. Nel caso di Sridharan egli li riordina in accordo con la disposizione spaziale dei *sannadhi* dei *Navagraha* nel tempio. La sequenza con cui i mantra contenuti nel *Navagraha sūkta* vengono recitati nell'ambito della *Navagraha homa* risulta determinata pertanto da una logica di carattere architettonico; mentre durante la *Navagraha pūjā*, questi venivano recitati da Tyagaraja in osservanza di una logica di tipo astrologico.

Tutte queste trasformazioni sono indicative di come un determinato componimento, in questo caso il *Navagraha sūkta* ma ne vedremo altri esempi più avanti, pur possedendo una sua struttura testuale ben precisa, riscontrabile nei manuali rituali, venga di fatto ri-composto dagli officianti del tempio, allorché essi si trovano a doverlo impiegare in un preciso contesto rituale. In linea con il

pensiero dell'indologo e linguista Frits Staal possiamo allora dire che la forma poetica originaria di un mantra, o di un *sūkta*, forse non è poi così importante come qualcuno riteneva che fosse ai fini della meccanica del rito.

4.1.9. Astra homa (60°50"-63°28")

Il rito che mi appresto adesso a descrivere non è direttamente legato ai *Navagraha*. La *astra homa* si incentra infatti sulla propiziazione dell'arma (*astra*) del dio Śiva. Il suo allestimento è stato dettato dalle esigenze specifiche della committenza. Questo rito, infatti, è ritenuto essere particolarmente efficace per rimuovere i blocchi karmici legati alla sfera dell'apprendimento, un tipo di problematica da cui risulta essere affetto il figlio dello *yajamāna*. Sridharan, come di consueto, dà il via alla cerimonia effettuando un breve *sankalpa* (n°208-210):

Gaṇapati śloka

208. Śuklambharadharaṃ viṣṇuṃ śaśivaraṇaṃ caturbhujam |
prasannavadanaṃ dhyāyetsarvavighnopaśāntaye ||

Richiesta di benedizione al dio Śiva

209. mamopātta samasta duritakṣayadvārā śri parameśvaraprītyarthaṃ

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

210. abiyoho asmakam saha kuṭumbānām kṣema stherya vīrya vijaya
ayurārogya aiśvaryānām abhivṛddhyarthaṃ
astra homa adyam kariṣye

Ultimato il *sankalpa*, Sridharan spruzza intorno a sé dell'acqua con la formula agamica che segue (n°211):

Formula agamica

211. apaupaspraśya |

Prima di concentrarsi sulla propiziazione dell'*astra* di Śiva, Sridharan deve però rivolgere la sua attenzione verso *Gaṇapati*, al quale vengono offerti dei cereali, sempre per combustione, accompagnati dalla recitazione del suo mantra vedico (n°212), seguito a ruota dal corrispondente mantra agamico (n°213), contenente il *bīja svāhā*. L'officiante recita ciascun mantra due volte:

Gaṇapati mantra

212. gaṇānām tvā gaṇapatiṃ havāmahe kavi kavīnāmupamathavastamam |
jayeṣṭarājam brahmaṇāṃ brahmaṇaspata ānaśṛṇvannutibhiḥ sīda sādānam || (x2)

Gaṇapati bīja mantra

213. maha Gaṇapataye svāhā (x2)

Il formulario mantrico specificamente connesso alla *astra homa* (n°214-215) è molto interessante, per via dell'impiego di un gran numero di mantra agamici, caratterizzati da un ricco campionario di *bīja* (indicati in corsivo), il cui significato, lo ricordo, esula dall'universo semantico della lingua sanscrita, per iscriversi, piuttosto, in una dimensione esoterica della discorsività rituale. Un elemento di continuità nella gestione degli enunciati mantrici, che raccorda *l'astra homa* alla

Navagraha homa, è il principio della ripetizione. Ciascun enunciato viene infatti ripetuto da Sridharan tre volte, come indicato dai numeri tra parentesi:

214. om *glaum houm Śivastraya svāhā* (x3)
om *ślīm pañ śuñ huñ pat pāsūpathakāstrāya svāhā* (x3)
om *shrīm kṣutikastrāya svāhā* (x3)

215. om *hṛīm praspura praspura*
gora goratara tanurūpa cata cata pracata pracata kaha kaha
bama bama bantaya bantaya gate gate
om *hauñ agorāstrāya hum pat svāhā* (x3)

(ĀPV:45)

L'intonazione di questi *bīja-mantra* viene effettuata con discreta cura e sempre all'interno dell'ambitus yajurvedico, articolando, cioè, le sillabe delle varie parole sui gradi di una terza minore. La performance vocale di Sridharan si segnala quindi per una maggiore attenzione alla scansione sillabica dei termini intonati. La recitazione approssimativa, riscontrata durante la *Navagraha homa*, viene quindi, seppur temporaneamente, messa da parte e il formulario della *astra homa* si staglia nella fonosfera con relativa chiarezza.

4.1.10. Il *pūrṇāhuti* e le offerte conclusive (63'28"-69'26")

Ci avviamo verso l'epilogo dell'intera cerimonia. Kittu Mama si avvicina al *vedikai*, e, dietro precisa richiesta di Sridharan, prende in mano la campanella, mettendola in vibrazione, a testimonianza di come, in via del tutto occasionale, sia consentito anche ai parajarakam di maneggiare lo strumento. La campanella era rimasta completamente inutilizzata per tutto il rito della homam. Mentre Sridharan versa del burro fuso nello *sruk-suva*, lo *yajamāna* rompe il suo lungo silenzio, e chiede all'officiante informazioni sul tipo di *homa* appena eseguita. Sridharan gli risponde prontamente, e fornisce al committente le stesse spiegazioni da me già fornite ad inizio paragrafo. Questa tipologia di interazioni dialogiche extra-liturgiche tra devoti e sacerdoti sono molto frequenti durante il rito dell'*arçana* come vedremo nel dettaglio più avanti.

Ci avviciniamo dunque al momento dell'ultima offerta: il *pūrṇāhuti*. Sridharan, dopo aver messo nel *sruk-suva* le due metà di noci di cocco presenti sul *vedkai* e una porzione di ghirlanda, invita lo *yajamāna* e i suoi familiari ad alzarsi in piedi. Kittu mama continua a scuotere la *maṇi*. A questo punto il sacerdote, mentre versa il contenuto del cucchiaino con estrema cura nel fuoco, intona il mantra vedico che segue, in cui figura l'espressione *pūrṇāhuti* che dà il nome a questa sezione della *homa* (n°216):

Pūrṇāhuti mantra

216. om *pūrṇāhutimuttamām juhōti | sarvaṁvai pūrṇōhutīḥ | sarvamevāpnoti |*
atho iyaṁ vai pūrṇāhutīḥ | asyādevapraṭiṣṭhātī ||

Intingendo il cucchiaino nel burro fuso, e facendone scolare delle gocce tra le fiamme, Sridharan intona un'altra formula destinata ad indirizzare le offerte suddette nei tre piani d'esistenza (*bhūḥ, bhūva e suvaḥ*; n°217):

Mantra agamico

217. om *bhūḥ svaha*
om *bhuva svaha*
om *suvaḥ svaha*
om *bhūrbhusuvaḥ svaha*

Le offerte destinate ai *Navagraha*, fino a quel momento custodite nel fuoco, sono state loro ufficialmente consegnate. Il momento apicale dell'intera cerimonia è appena avvenuto; persino la campanella ha smesso di risuonare. Con il mantra che segue Sridharan spruzza dell'acqua intorno al *kuṇḍa*, per simboleggiare il processo di purificazione che sta interessando il corpo fisico e astrale dei committenti (n°218):

Formula agamica

218. adite'nvamaṁsthāḥ | anumate'nvamaṁsthāḥ | sarasvate'nvamaṁsthāḥ |
deva savitaḥ prāsāvīḥ |

Il fumo generato dal contatto delle oblazioni con la fiamma non ha quindi solo la funzione di condurre le offerte agli dei. Gli astanti lo respirano, e tutto il loro corpo ne rimane intriso. La valenza purificatoria e ricostituente attribuita al fumo che si genera durante il rito della *homa*, viene naturalmente accresciuta dalla recitazione mantrica costante degli officianti. Poco importa se essa viene eseguita con attenzione o in maniera svogliata dal celebrante di turno; quello che sembra contare di più è che le vibrazioni mantriche interagiscano –proprio come il fumo- con il corpo dello *yajamāna*, contribuendo al suo ritemperamento. Il suono della vocalità bramantica sembra quindi avere un'efficacia fisica su chi lo ascolta, prima ancora che simbolica, dal momento che i committenti non sono in grado di decifrare il codice linguistico impiegato dai sacerdoti, ora per la scarsa conoscenza del sanscrito, ora invece per l'impossibilità pratica di isolare le singole parole nel flusso frenetico della recitazione.

Ritorniamo adesso al rito. Kittu mama si avvicina al *kuṇḍa*, con un contenitore in cui è presente la *naivedya*, da lui appositamente cucinata per l'occasione; Sridharan la offre simbolicamente alle presenze divine che abitano il fuoco, spargendo delle gocce d'acqua, e recitando un *upacāra-mantra* di cui sono riuscito a comprendere solo la porzione terminale (n°219):

Upacāra-mantra

219. [incomprensibile] nidoktam nivedayami |

Ad esso segue un mantra vedico che scandisce il momento del *dīpārādhana*, fungendo quindi da *upacāra-mantra*:

Dīpārādhana mantra

220. sarvabhyāptyai sarvasya jityai sarvameva tenāpnoti sarvam jayati |

La fine dell'enunciazione mantrica coincide con l'uscita di scena della campanella, che Sridharan riposa accanto al *vedikai*. La fase successiva del rito viene annunciata dallo stesso Sridharan con una precisa formula (n°221). Essa si incentra sull'offerta di sei polpette (*bali*) di *naivedya*, che vengono disposte dal sacerdote ai bordi del *kuṇḍa*; ciascun *bali* è destinato alle divinità nominate nei *nāma-mantra* che seguono (n°222):

Formula agamica

221. baliṁ kṛtya |

Bija-mantra

222. om brahmaṇe svāhā
om viṣṇave svāhā
om rudraya svāhā

om maheśvaraya svāhā
om indradisvat svāhā
om vajradisvat svāhā

Ultimata la distribuzione dei *bali*, Sridharan prende in mano due steli di *darbha* e una foglia di *vilvam*, li avvicina al fuoco, come per attirare su di loro l'energia in esso contenuta, e nel mentre intona il mantra vedico (n°223):

Mantra vedico

223. yajñana yajñamayajante devāḥ | tāniyarmāṇi prathamānyāsan |
teha nākaṁ mahimānassacante yatrapūrve sādhyāssanti devāḥ ||

Questo mantra ha la funzione di veicolare le energie contenute nel fuoco su i *kumbha* disposti sul *vedikai*. Infatti subito dopo il celebrante si alza da terra e procede verso l'altare ligneo; gli steli di *darbha* e le foglie vengono quindi lanciati in direzione del *kumbha* centrale. Poi Sridharan intona due formule (n°224-225) sul cui significato rituale non credo ci siano oramai più dubbi. Da notare come Sridharan reciti la n°224 in maniera completa, a differenza di Tyagaraja, che l'ha sempre eseguita in modalità abbreviata:

Formula agamica

224. āvāhana-sthāpana-sannidhāna-sannirodhana-digbandhanā
pāśamudraḥ pradarsya |

Upacāra-mantra

225. arghyā-acamanam saṁprokṣya |

L'officiante si risiede nuovamente al bordo del *kuṇḍa* e, dopo aver dato fuoco alla punta di un fascio di *darbha*, lo accosta a un contenitore pieno di *ghee*, in modo tale da permettere alle sue ceneri di cadere nel recipiente e formare, così, una particolare mistura dalle sacre valenze. Tale azione è scandita da due mantra vedici che ne contrassegnano lo svolgimento. Il primo viene intonato dal sacerdote due volte consecutivamente (n°226-227):

Mantra vedico

226. om tryāmbakaṁ yajāhe sugandhiṁ puṣṭivardhanaṁ |
urvārukamiva bandhanānmṛtyormukṣīya mā'mṛtāt || (x2)

Mantra vedico

227. bṛhatsāma kṣatrabhṛdvṛddhavṛṣṇiyāṁ triṣṭubhaujaśśubhitamugravīram |
indrastomena pañcadaśenamadhyamidaṁ vātena sagareṇarakṣa ||

Dopodiché Sridharan si alza e procede nuovamente in direzione del *vedikai*; intingendo il dito nella mistura appena preparata, lo appoggia sul *kumbha* di *Sūrya*, marcandone la "fronte"; poi applica la stessa mistura sulla propria fronte, prima di dirigersi verso lo *yajamāna* e i suoi familiari, e riservare loro lo stesso trattamento. Quasi due ore di gesti, azioni e parole recitate, si trovano così ad essere condensati in un minuscolo agglomerato di sostanze sacre, la cui potenza simbolico-esoterica, è tale da trasmettere le sue proprietà benefiche, attraverso la pelle, all'anima.

La cerimonia però non è ancora del tutto finita: Kittu Mama avvicina il secchio con la *naivedya* al *vedikai*, e Sridharan la offre ai *kumbha* dei *Navagraha*, sempre mediante aspersione simbolica di alcune gocce d'acqua; nessun *upacāra-mantra* viene intonato contestualmente all'elargizione di questa *upacāra*. Dopo il cibo, come vuole la consuetudine, è il momento di tributare ai *kumbha* il

dīpārādhana, durante il quale Sridharan fa nuovamente ricorso al mantra vedico già precedentemente impiegato nel corso del *dīpārādhana* tributato alla fiamma sacra (n°228):

Dīpārādhana mantra

228. sarvabhyāptyai sarvasya jityai sarvameva tenāpnoti sarvam jayati |

La *Navagraha homa* è adesso davvero finita. Kittu Mama chiede allo *yajamāna* di sfilarsi l’anello di *darbha* datogli da Tyagaraja durante il *saṅkalpa* inaugurale; nel frattempo Sridharan offre la *vibhūti* ai presenti, che viene da questi cosparsa sulla fronte.

Alla *Navagraha homa* seguirà, come da protocollo, la *Navagraha abhiṣeka*, durante la quale, l’acqua dei *kumbha*, caricata energicamente da tutti i rituali appena descritti, sarà riversata sui simulacri delle divinità planetarie, ultimando così il lungo processo di pacificazione dei *Navagraha*, condotto da Tyagaraja –prima- e da Sridharan –poi- per conto dello *yajamāna*. A seguire descriverò, a titolo esemplificativo, soltanto le procedure d’*abhiṣeka* relative alla *mūrti* di *Koḷ Vināyaka*. Le dinamiche rituali, e sonore, di una *Navagraha abhiṣeka* “completa” saranno trattate infatti nel prossimo capitolo, in relazione ad una cerimonia richiesta da un altro *yajamāna*. Questa risulterà particolarmente interessante per via della concomitante presenza nella fonosfera del rito dell’*oṭuvār* il quale, lo ricordo, non ha preso invece parte alla *Navagraha abhiṣeka* relativa alla *Navagraha homa* su cui questo capitolo è incentrato.

4.1.11. Koḷ Vināyaka abhiṣeka (69°26”-76°53”)

La *Navagraha abhiṣeka* comporta un preciso ordine di abluzione dei simulacri divini. Esso coincide con l’ordine di propiziazione dei *Navagraha* riscontrato durante il rito della *homa*. L’unica differenza è la seguente: la sequenza cerimoniale non ha inizio infatti dalla *mūrti* di *Sūrya* ma da quella di *Koḷ Vināyaka*, con il conseguente ingresso nella fonosfera dei mantra a lui relativi.

Per quanto concerne, invece, il rapporto tra vocalità bramanica e spazio, gli oggetti sonori prodotti da Sridharan non risuoneranno più nello spazio semi-chiuso del *narttana maṇḍapa*, ma in quello completamente aperto del *prākāra*, in cui sono localizzati i *sannadhi* contenenti i simulacri dei *Navagraha*.

Spostiamoci quindi nei pressi dell’altare di *Koḷ Vināyaka*, dove troviamo Sridharan, lo *yajamāna* - sempre accompagnato dalla moglie e dal figlio- e un altro nucleo familiare, che si trova in quel momento nel *sannadhi* per vedere celebrata un’*arcaṇa* in onore della divinità. E’ un tipo di situazione cerimoniale molto simile a quella che ha caratterizzato la *Koḷ Vināyaka arcaṇa* d’apertura. Tuttavia, mentre in quel caso Tyagaraja si trovava a dover celebrare simultaneamente un *arcaṇa* per due committenti differenti, adesso invece, Sridharan, allestisce, sempre per due committenti indipendenti, due tipologie di cerimonie differenti, e cioè, un *abhiṣeka* e un *arcaṇa*.

Fatte queste premesse, possiamo quindi focalizzare l’attenzione sulla descrizione delle dinamiche sonore generate nel corso del rito. Sridharan si rivolge allo *yajamāna* per ri-acquisirne formalmente i dati identitari e astrologici, secondo una procedura già osservata nel *saṅkalpa* officiato da Tyagaraja (n°229-230):

Richeista benedizione al dio Śiva

229. mamopātta samasta duritakṣayadvārā śri paramēśvaraprītyartham

Acquisizione dati identitari e strologici dello yajamana e dei suoi familiari

230. sivas gotrodbhavasya
maha nakṣatra simha rāsi ujatasya
venkateshvara sharmanah [-namadehasyah]

jeṣṭha nakshatra vṛścika rāśi ūjatayah
maitrey namanyah
abijit nakṣatra kumba rāśi ūjatasya subramanyam [-namadehasyah]

Terminata questa fase preliminare l'officiante dichiara, al cospetto di *Koḷ Vināyaka* e dei *Navagraha*, quali sono le problematiche astrologiche dei suoi committenti. L'enunciazione del formulario si conclude con l'esplicitazione della specifica tipologia di azione rituale con cui l'officiante intende rendere omaggio alle divinità in questione (n°231):

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

231. abiyoho saha kuṭumbānām kṣema stherya vīrya vijaya
ayurārogya aṣṭa aiśvaryaṇām abhivṛddhyartham ayucchate sattyandana siddhyartham
dana ganaka vastuvaganadi aṣṭa lakshigada siddhyartham
adityadi navanam grahanam anuhullidabala siddhyartham
purva janma ihi janma janmanajanma trijanma sapa papa dosha pariharantham
samasta dṛṣṭi doṣane nṛccita doṣana sakala papa sakala doṣa nivaranartham
para karma yantra tantra soulya cunya cukrebhyaḥ
nana apacaryaebhyaḥ nana adityadi navanam grahanam mangalahullidabala siddhyartham
vighneswara swami girvakataṣa siddhyartham vighnesvara swami carana ravindayoho
assayajamanassya vidyaphalamangalarharttam
vighneswara swami girvakataṣa siddhyartham vighnesvara swami carana ravindayoho
abhiṣeka aṣṭottara nama pūjā adhyam kariṣye

L'*abhiṣeka* consiste sostanzialmente in una pratica di abluzione rituale, durante la quale un dato simulacro viene cosperso di varie sostanze, generalmente allo stato liquido. Riporto a seguire l'elenco dei materiali usati da Sridharan per omaggiare il simulacro di *Koḷ Vināyaka*. Le stesse sostanze verranno successivamente asperse –sempre nel medesimo ordine- anche sulle *mūrti* dei *Navagraha*. A queste verrà ovviamente ad aggiungersi anche l'abluzione effettuata con l'acqua contenuta nei *kumbha*, che prende il nome di *kumbha abhiṣeka*. Su ogni *graha* Sridharan riverserà soltanto il *kumbha* a lui corrispondente. Questo gesto fungerà dunque da collante tra il rito della *homa* appena concluso e l'offerta dell'*abhiṣeka*.

Materiali offerti a Kol Vinayakar durante l'abhiṣeka

-acqua
-pasta di sandalo
-polvere di turmerico
-latte di cocco
-ghee
-pancamritam
-latte
-acqua dei *kumbam*

La procedura d'aspersione della *mūrti* non si svolge in silenzio ma viene costantemente accompagnata dalla recitazione di un vasto campionario di enunciati rituali. Si comincia con il mantra vedico relativo a *Gaṇapati* (n°232):

Gaṇapati veda mantra

232. gaṇānām tvā gaṇapatiṁ havāmahe kavi kavīnāmupamathavastamam |
jayeṣṭarājam brahmaṇām brahmaṇaspata ānaśṛvannutibhiḥ sīda sādānam ||

A cui fa seguito uno *śloka*, per mezzo del quale il celebrante medita su alcune caratteristiche della divinità elefantina (n°233):

Gaṇapati śloka

233. Somamanantha sambhutam somarakṣa katajekaram /
dakshinamupatekam lakshanamurti jatavede //

Entrambe le tipologie di enunciati rituali dovrebbero oramai risultare familiari al lettore, visto la frequenza con cui sono state adoperate dagli officianti nei riti precedenti. L'elemento testuale di maggiore novità che compare nella fonosfera dell'*abhiṣeka* è il *Rudra sūkta* (n°234). Si tratta di un inno vedico molto ampio, che viene fatto risuonare nella fonosfera del *prākāra* del tempio proprio nell'ambito del rito della *Navagraha abhiṣeka*. In questo frangente, però, Sridharan non intona il *sūkta* nella sua interezza, ma ne recita soltanto una piccola sezione, seguendo un tipo di logica che mi piace definire "metonimica", in accordo con la quale, una parte di un componimento liturgico diviene sufficiente a rappresentare il tutto. Il ricorso a questo procedimento lo ritroveremo di frequente più avanti, e non solo nell'ambito della recitazione mantrica ma anche nella performance dell'*oṭuvār*. A seguire riporto soltanto le sezioni testuali effettivamente intonate da Sridharan:

Rudra sukta

234. śaṅcamemayaścame priyañcame'anukāmaśca mekāmaścame saumanaścame [...]
om śantiḥ śantiḥ śantiḥ

Om namo bhagavate Rudrāya

Namasterudramanyava uto taiṣive naḥ | namaste astudhanvanebahubhyāmutate namaḥ | yāta iṣuśśivatamā
śivāmbabhūvatedhanuḥ | śivā śaravyā yā tavatayānorudramṛdaya | yāterudraśivātānūragho rā'pāpakārini |
tayānastanuvāśantamayā giriśantābhicākaśiḥ | yāmiṣuṅgiriśantahaste bibharsyastave |
śivāngiritratāngurumāhim siḥ puruṣaṅjagat | śivenavacasātvā giriśāccāvadāmasi |
yathānassarvamijjagadayakṣmāmsumanā astu | addhyavocadadhivaktāprathamodaivyobhiṣak |
ahimścasarvāñjambhayanthsarvāścayātudhānyaḥ | asauyastāmro aruṇa utababhruṣsumāṅgalaḥ | yecemāmrudrā
abhitodikhṣu | śrītāssahasraśo'vaiśāmheda | asauyo'vasarpati nilagrīvovilohitaḥ | utaināṅgopā
adr̥ṣannadr̥ṣannudahāryaḥ | utanaivvimiścābhūtāni sadṛṣṭo dṛḍayātinah | [...]

A differenza dello stile di recitazione piuttosto approssimativo adottato durante la *homa*, in questo caso Sridharan si sforza di rispettare il più possibile le *svara* costitutive del testo, sempre compatibilmente con l'esecuzione del lavoro manuale che il rito gli impone di effettuare. Mentre recita il *sūkta* egli crea misture, sposta ciotole e riversa secchi d'acqua sul simulacro. Se durante la *Navagraha pūjā* il flusso mantrico era accompagnato dall'offerta di elementi vegetali; e durante la *homa* esso scandiva la deposizione di doni alimentari nel fuoco; adesso, invece, la voce bramanica si manifesta nella fonosfera in concomitanza con l'offerta di materia allo stato liquido. Pertanto la recitazione di Sridharan non risuona quasi mai in un ambiente sonoro asettico, ma si distende nella fonosfera del rito in stretta concomitanza con il fruscio delle foglie spezzate, il crepitio della fiamma o lo scialacquo delle sacre abluzioni, conferendo vigore ed efficacia magico-religiosa alle offerte di volta in volta tributate, ma venendo da queste inevitabilmente limitata per quanto concerne le proprietà prettamente "musicali".

Ultimate le procedure di *abhiṣeka* è la volta del *dīpārādhana*. A differenza di quanto osservato durante la *homa*, l'officiante non fa ricorso a un mantra vedico o a un *upacāra-mantra* per accompagnare il moto rotatorio del *dīpa*, ma preferisce sonorizzare il *gāyatrī mantra* relativo a *Gaṇapati* (n°235):

Gaṇapati gāyatrī mantra

235. ekadantāya vidmahe vakratuṅḍāya dhīmahi |
tanno dantiḥ pracodayāt //

Dopodichè egli riversa altri copiosi secchi d'acqua sul simulacro e avvia la procedura di *alan̄kāra* della *mūrti*, che consiste nell'adornarla con un *dhōti* bianco, un *aṅgavastra* bianco, una ghirlanda di fiori gialli, *kuṅkuma* e pasta di sandalo. Rivestito a nuovo, *Koḷ Vināyaka* è pronto per la fase cerimoniale successiva: *l'aṣṭottara nāma arcaṇa*. Questo specifico segmento della propiziazione di *Koḷ Vināyaka*, è importante ribadirlo, viene officiato da Sridharan non solo per il beneficio dello *yajamāna* ma anche in nome dell'altro nucleo familiare presente nel *sannadhi*. E' proprio durante la celebrazione dell'*arcaṇa* che è possibile ascoltare le esecuzioni più "musicali" che gli officianti del tempio sono in grado di regalare alle orecchie dei visitatori.

Preso in mano una noce di cocco, l'officiante la spacca con violenza e la divide in due parti. Al suono sordo che ne viene generato, fa subito seguito una formula d'apertura con cui il celebrante effettua un breve *saṅkalpa* (n°236):

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

236. om srimate namaḥ om vinayakāya namaḥ om
vighneṣvara suvami carana ravindayogo aṣṭottara nama arcaṇa adyam karishye

Per mezzo di essa Sridharan ribadisce ancora una volta a se stesso, allo *yajamāna* e al dio in questione la sua ferma intenzione di dare inizio alla celebrazione di un *aṣṭottara nāma arcaṇa*. L'officiante però contravviene a quanto dichiarato nel *saṅkalpa*: egli si limita infatti ad intonare solo una selezione dei cento-otto nomi di *Gaṇapati* (n°237), riproponendo gli stessi titoli già usati più volte da Tyagaraja nei riti precedenti. La loro resa melodica, tuttavia, si presenta decisamente differente all'ascolto. Sebbene si avverta comunque la presenza di una corda di recita di riferimento, l'ambitus melodico risulta notevolmente allargato rispetto agli standard yajurvedici con cui ci siamo fino ad ora confrontati: da una terza minore si passa infatti a una quinta. Se nei mantra intonati nelle fasi cerimoniali precedenti, tanto da Tyagaraja quanto dallo stesso Sridharan, è stato spesso difficile cogliere un profilo melodico ben definito, in questo specifico frangente invece l'intenzione specificamente "musicale" che l'officiante imprime alla sua recitazione è di gran lunga più evidente: il ritmo è sempre libero, e si adegua come di consueto alla prosodia insita nei singoli titoli litanici; la condotta melodica si svincola dalle *svara*, e abbandona l'assetto rigidamente sillabico; i suoi valori di durata non si strutturano esclusivamente sulla base della quantità sillabica delle parole ma risponde a criteri di tipo espressivo; Sridharan infatti li altera "artisticamente", inserendo dei passaggi melismatici e facendo uso dei glissati. Queste strategie vocali, che rivelano l'intenzione del celebrante di abbellire esteticamente l'enunciato mantrico, erano del tutto assenti nel corso delle cerimonie precedentemente esaminate. Inoltre, è giusto sottolinearlo con forza, il ricorso a tali strategie espressive non rientra tra le modalità contemplate dalla recitazione yajurvedica ma può aver luogo esclusivamente nell'ambito della sonorizzazione di mantra puranici. Dal momento che *l'aṣṭottara śatanāmāvaliḥ* è una tipologia di enunciato mantrico puranico, il comportamento sonoro esibito da Sridharan risulta quindi in linea con quanto afferma la tradizione agamica in merito di recitazione bramantica. Tuttavia è solo dopo aver "ascoltato" la tipologia di vocalità esibita dagli officianti nei contesti rituali che hanno preceduto l'*abhiṣeka* che si può cogliere la straordinaria ricchezza espressiva che Sridharan è in grado di conferire alla sua vocalità, specialmente quando è in corso la celebrazione di un *arcaṇa*.

A seguire riporto i *nāma-mantra* del dio *Gaṇapati* intonati da Sridharan:

Gaṇapati aṣṭottāra śatanāmāvali

237. om sumukaya namaḥ
om ekadantaya namaḥ
om kapilaya namaḥ
om gajakarnikaya namaḥ
om lambodaraya namaḥ
om vikataya namaḥ

om vighnarajaya namaḥ
om vinayakaya namaḥ
om ghanadhyakṣāya namaḥ
om phalacandraya namaḥ
om herambāya namaḥ
om skandapūrvajāya namaḥ
om dhumaketave namaḥ
om brahmarupiṇe
om vihasanarupāya namaḥ
om somasūryāgni namaḥ
om siddhiganāya namaḥ
om gaṇarūpāya namaḥ

Questa breve parentesi “cantata” si chiude con il ritorno ad uno stile di recitazione più monotono e senza dubbio meno “spettacolare”. La voce di Sridharan si abbassa infatti improvvisamente, tanto nel tono che nell’intensità, per trasformarsi in un mugugno indistinto, assai simile al tipo di vocalità esibita da Tyagaraja, con il quale l’officiante accompagna l’esecuzione del *dīpārādhana*. Così si chiude l’*arcaṇa* e, con essa, la nostra disamina del complesso delle attività rituali che rientrano nell’ambito della celebrazione di una *Navagraha homa*. Sridharan e lo *yajamāna* proseguiranno quindi nello loro iter devozionale di *abhiṣeka* che li porterà a rendere omaggio, nella stessa maniera appena descritta, a tutti i simulacri dei *Navagraha*, a partire naturalmente da quelli di *Sūrya* e *Guru*. Noi però non li seguiremo in questo percorso, ma ne imbocchiamo un altro, sempre incentrato sul rito della *Navagraha abhiṣeka* ma relativo ad una cerimonia officiata per un altro *yajamāna*.

4.2. *Navagraha abhiṣeka*. Interazioni sonore tra personale bramánico e oṭuvār (cfr. DVD n°1: 79'34-108'38")

4.2.1. Koḷ Vināyaka abhiṣeka (79'34"-85'31")

Sono da poco passate le nove del mattino e il *prākāra* del *Suriyanarkoyil* brulica già di visitatori e pellegrini. E' una piovosa giornata del mese di Novembre. Nei pressi del *sannadhi* di *Koḷ Vināyaka* c'è Raja -il *paricāra* del tempio, fratello di Kittu Mama- intento a aspergerne il simulacro con una sostanza oliosa, in attesa dell'arrivo di Tyagaraja e dello *yajamāna*. Si è infatti da poco conclusa una *Navagraha homa* e, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il protocollo tempale prevede adesso l'allestimento del rito della *Navagraha abhiṣeka*. Il *paricāra* svolge la sua mansione in silenzio. Egli pur avendo il permesso di toccare fisicamente le *mūrti*, non vi indirizza alcun enunciato mantrico, dal momento che questa viene considerata una prerogativa esclusiva dei *kurukkaḷ*.

Terminata la sua mansione preliminare, il *paricāra* lascia il *sannadhi* e la conduzione del rito passa a Tyagaraja. Intorno a lui non c'è soltanto lo *yajamāna* –un ricco ingegnere di Chennai- che ha richiesto la celebrazione della *Navagraha homa*, ma svariati nuclei familiari, ciascuno dei quali sta per iniziare, partendo proprio dalla *mūrti* di *Koḷ Vināyaka*, il proprio iter rituale, in più stazioni, che prende il nome di *Navagraha arcaṇa*. Tyagaraja spiega subito agli astanti che, prima di occuparsi delle loro specifiche necessità devozionali, deve effettuare l'*abhiṣeka* di *Koḷ Vināyaka* per conto dello *yajamāna*. L'anziano sacerdote si addentra quindi nel *sannadhi* del dio, e comincia a riversarvi sopra una serie di sostanze, seguendo la sequenza di abluzioni già descritta in precedenza, quando ho analizzato la *Koḷ Vināyaka abhiṣeka* condotta da Sridharan.

Dal punto di vista prettamente sonoro, un nuovo agente rituale fa però il suo ingresso nella fonosfera: si tratta di Mohan, l'*oṭuvār* del tempio. Non appena Tyagaraja comincia ad intonare il mantra vedico di *Gaṇapati*, ecco che il cantore templare, sovrapponendosi alla voce dell'officiante, esegue due stanze estratte da un famoso *tēvāram* di Tirugnana Sambandar (n°2). L'esecuzione di Mohan continua per buona parte delle procedure d'*abhiṣeka*, sovrastando la recitazione di Tyagaraja, che nel frattempo dedica a *Koḷ Vināyaka* uno *śloka* (n°3) e alcuni versi tratti dal *Rudra sūkta*. Quando però l'officiante, terminata l'abluzione, effettua il *dīpārādhana*, che accompagna con la recitazione del *gāyatrī mantra* di *Gaṇapati*, l'*oṭuvār* arresta il suo canto per qualche secondo, per poi riprenderlo a *dīpārādhana* ultimato. Egli intona questa volta quattro stanze tratte da un *tiruppugaḷ* di Arugirinathar:

Repertori intonati da Mohan e Tyagaraja durante l'*abhiṣekam* di *Koḷ Vinayakar*

(*Tevaram* di Tirugnana sambandar, 1.6.1. pag.1)

239. Aṅkamum vētamum otunāvar
antaṇar nāḷum aṭiparava
maṅkul matitavaḷ māṭavīti
marukal nilāviya maintacollāy
ceṅkaya lārpunāḷ celvamalku
cīrkoḷceṅ kāṭṭaṅ kuṭiyataṅṅḷ
kaṅkul viḷaṅkeri yēntiyāṭum
kaṇapati iḅcaraṅ kāmuraṅvē

nāluṅkulaikkaḷ konkukāḷi
jñānasampantaṅ nalantikalum

Gaṇapati veda mantra

238. gaṇānām tvā gaṇapatiṁ havāmahe kavi
kavināmupamathavastamam |
jayeṣṭarājam brahmaṇām brahmaṇaspata
ānaśṛṇvannutibhiḥ sīda sādanam ||

Gaṇapati śloka

240. somamanantha sambhutam somarakṣa
katajekaram |
dakshinamupatekam lakshanamurti jatavede ||

Gaṇapati gayatri mantra

241. ekadantāya vidmahe vakratuṅḍāya
dhimahi

mālin matitaval māṭamoṅkum
marukalin marratan mēlmoḷinta
cēluṅ kayaluntīlāittakaṅṅār
cīrkoḷceṅkāṭṭāṅkudiyatanuḷ
culamval lāṅkaḷ lēttupāṭal
collaval lārviṅṅai millaiyāmē

I bramani che intonano i sei Angam e i quattro Veda per adorare e lodare i tuoi piedi; il giovane che sta a Marukal, le cui strade sono popolate da case sulle quali le nuvole e la luna sembrano strisciare; nella famosa Cenkatankuti, dove il benessere è sempre in crescita e le acque sono piene di pesci carpa di colore rosso. Per favore, Ganapati Iccaram, dimmi il motivo per cui questo tempio è così desiderato, tu che a mezzanotte danzi al suo interno reggendo un fuoco scintillante.

Tirugnana Sambandar di Kali, dove le palme areca crescono a grande altezza, recando sui rami un gran numero di frutti pendenti; i versi composti su Marukal, dove i piani delle abitazioni sono alti e le nuvole e la luna sembrano strisciare su di essi. A Cenkatankuti, dove spiccano le donne i cui occhi sono paragonabili ai pesci cel e kayal, il karma di coloro i quali sono capaci di intonare i versi in lode dei piedi di Shiva, che è capace di brandire il tridente, sarà completamente annientato.

(Tiruppugaḷ di Arugininathar, p.114 versi 1-8)

242. kaittala nīraikaṅṅi yappamo ṭavalpori
kappiya karimukaṅṅ aṭipēṅṅik
karriṭu maṭiyavar puttiyi luṅaipava
karpaka meṅaviṅṅai kaṭitēkum

mattamum matiyamum vaittiṭu maraṅmakaṅṅ
maṅporu tiralpuya matayāṅṅai
mattaḷa vayiṅṅai uttami putalvaṅṅai
maṭṭaviḷ malarkoṭu panivēṅṅē

muttami laṭaiviṅṅai muṅpaṭu kiritāṅṅil
muṅpada eḷutiya mutalvōṅṅē
muppura mericayta acciva ṅuṅairatam
accatu poṭiceyta atitirā

attuya ratukoṭu cuppira maṅipaṭum
appuṅṅa mataṅṅiṭai yipamāki
akkuṅṅa makaḷuṭa ṅacciru murukaṅṅai
akkaṅṅa maṅamaruḷ perumālē

Una manciata di frutti, riso dolce, fritto e bollito: sono queste le pietanze divorate da Ganesh, il dio dalla testa di elefante. Quei piedi di Ganesh saranno sempre venerati nella loro mente. (Se loro dicono): "per noi, che siamo studiosi e tuoi devoti, tu risiedi nel nostro intelletto, oh donatore, come l'albero Karpaga, che esaudisce i desideri" allora i loro karma svaniranno.

Lui è il figlio di Shiva, che è adornato con il fiore Umattam e la luna crescente; le sue spalle sono larghe come quelle di un elefante feroce, pronto per la battaglia. Il suo ventre-pentola è come il grande tamburo maththalam, lui è il figlio della virtuosa Parvati; a lui renderò omaggio con fiori fragranti.

L'intera lingua Tamil, con le sue tre branche (letteratura, musica e teatro), è stata scritta da Te, il primo essere degno di venerazione, sulla collina principale del monte Meru. Quello che ha bruciato il Thirupuram, il Signore Shiva, l'asse del suo carro è stato ridotto in frantumi da te, oh grande guerriero.

Tormentato dall'amore per Valli, il tuo fratello minore, Subramaniam, stava vagando tra i campi di miglio, dove tu sei apparso sotto le sembianze di un elefante; quella ragazza, Valli, del ceppo dei Kurava e tuo fratello minore –Murugan- furono da te uniti in matrimonio in quello stesso istante, Oh grande dio!

Sanscrito e Tamil si trovano quindi a risuonare insieme, uno sovrapposto all'altro. La lingua vernacolare non viene impiegata questa volta per veicolare fasci di comunicazione informale tra gli agenti rituali o tra questi e i committenti, ma diviene un elemento effettivo della liturgia. I due

agenti rituali intonano i loro testi di competenza seguendo direzioni ritmico-melodice indipendenti, ma tuttavia complementari dal punto di vista funzionale: entrambi sonorizzano nella fonosfera dei repertori a cui si attribuisce il potere di compiacere la divinità in questione. All'oscurità semantica del sanscrito, una lingua sconosciuta per la maggior parte degli astanti, e forse anche per alcuni degli stessi sacerdoti, viene quindi giustapposta la rassicurante intellegibilità degli inni devozionali in lingua tamil, in una commistione di timbri, melodie, ritmi, e significati eterogenei. L'esecuzione di Mohan è rigorosamente monodica. Egli non si avvale di alcun supporto strumentale. Non impiega quindi né il *tālam*, né la *śruti peṭṭi*, i due strumenti d'accompagnamento che usualmente dovrebbero caratterizzare la performance degli *oṭuvār*, stando a quanto mi hanno comunicato gli studenti della *oṭuvār pāṭhaśālā* di Cidambaram. L'assenza di precisi riferimenti metrico-intonativi colora l'esecuzione di Mohan con una fluida naturalezza, fatta di accelerazioni e decelerazioni improvvisate, di piccole pause, che conferiscono al suo canto un respiro informale, per certi versi quasi rapsodico.

Terminata l'*abhiṣeka* di *Koḷ Vināyaka* Mohan smette definitivamente di cantare. Le due azioni risultano quasi perfettamente sincronizzate. Tyagaraja ritorna quindi ad essere l'unico protagonista della fonosfera rituale, come lo era stato del resto nel corso della *Navagraha homa* appena conclusa. Egli può dare avvio alla celebrazione dell'*arcaṇa* e intona le formule relative al *saṅkalpa*, con cui dichiara la sua intenzione di eseguire l'*arcaṇa* in onore di *Koḷ Vināyaka*:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

243. Asyayajamananyah yajamanassyah [incomprensibile] mangalāptyartham srimate maha ganapaty murtaye girvakataṣa siddhyartham maha ganapaty murtaye carana ravindayogo aṣṭottara nama arcaṇa adyaṁ kariṣye om srimate

Mentre recita le formule sopra indicate –relative al rito dell'*arcaṇa* che ha da venire– l'anziano officiante ultima le procedure di *alankāra* che pertengono ancora al rito dell'*abhiṣeka*: pone sopra il simulacro un *dhoti* bianco e una ghirlanda gialla, che gli viene passata proprio da Mohan, il quale, smessi per il momento i panni di cantore, aiuta l'officiante nella gestione delle offerte votive. Questo doppia identità di cantore e coadiutore templare marca in maniera emblematica l'operato dell'*oṭuvār* negli spazi rituali del *Suriyanarkoyil*. Avremo modo di osservare altre dinamiche consimili più avanti. Una volta consegnata a Tyagaraja la ghirlanda, Mohan abbandona il *sannadhi* di *Koḷ Vināyaka*.

Ultimata la vestizione rituale della divinità, Tyagaraja mette in vibrazione la campanella e offre al simulacro la *naivedya*, intonando una formula mantrica composta dal *bīja-nāma-mantra* di *Gaṇapati*, subito seguito da un *upacāra-mantra* (n°7):

Gaṇapati bīja-nāma-mantra + upacāra mantra

244. om gam ganapaty murtaye namaḥ mahanivedya nivedayāmi

A questo punto il celebrante tributa i suoi saluti a *Koḷ Vināyaka*, intonando uno *śloka* e il suo *bīja-nāma-mantra*:

Gaṇapati śloka

245. vakratuṅḍa mahākāya sūryakoṭisamaprabha |
saṅgrāme sarvakāryeṣu vighneṣa gaṇaṅyākam ||

Gaṇapati bīja-nāma-mantra

246. om gam ganapataye namaḥ |

L'*abhiṣeka* può dirsi pertanto conclusa. Tyagaraja si avvicina quindi agli astanti, che erano rimasti pazientemente in attesa, ne raccoglie i dati identitari e astrologici e da inizio all'esecuzione dell'*arcaṇa*, omaggiando la *mūrti* di *Koḷ Vināyaka* con una selezione dei titoli contenuti nel suo *aṣṭottiram*. Gli enunciati mantrici intonati nella fonosfera in questa fase del rito, lo ricordo nuovamente, hanno una duplice valenza rituale: per lo *yajamāna* della *Navagraha homa*, costituiscono l'omaggio conclusivo da tributare a *Koḷ Vināyaka*, subito dopo l'*abhiṣeka*; per gli altri devoti presenti nel *sannadhi*, invece, essi rappresentano i mantra d'apertura della loro *Navagraha arcaṇa*.

Dal momento che a noi interessa in questa sede seguire soltanto la *Navagraha abhiṣeka* richiesta dall'imprenditore di Chennai e considerato che ho già descritto le modalità con cui viene eseguita la *Koḷ Vināyaka arcaṇa* nel capitolo precedente, non mi ci soffermerò nuovamente. Per le ragioni ampiamente spiegate nell'introduzione di questa tesi non ho potuto documentare le procedure di *abhiṣeka* relative ai *graha Sūrya* e *Guru*, poiché entrambe hanno luogo rispettivamente nel *garbhagṛha* e nel *Guru maṇḍapa*. La mia descrizione della fonosfera partirà pertanto dal *sannadhi* di *Śani*.

4.2.2. Śani abhiṣeka (85°31"-89°24")

Come già riscontrato nelle fasi iniziali della *Navagraha homa*, la conduzione di una data cerimonia può essere anche condivisa da due officianti, i quali si succedono nell'esecuzione delle pratiche cerimoniali. Anche in questo frangente infatti Tyagaraja lascia il posto a Sridharan. Una tale sostituzione genera una transizione timbrica e stilistica nei procedimenti di costruzione della fonosfera dell'*abhiṣeka*.

Intorno al celebrante troviamo un nutrito gruppo di devoti, tutti in attesa di vedere eseguita la "loro" *arcaṇa* in onore del "pianeta" Saturno. Sridharan ne raccoglie sbrigativamente i dati identitari. Alcuni gli porgono un foglio, dove sono scritti i nomi dei beneficiari del rito che non sono fisicamente presenti nel tempio, in linea con una consuetudine già riscontrata nel *saṅkalpa* della *Navagraha homa*. Mohan affianca il sacerdote e lo aiuta a rimuovere le nere vesti di *Śani*, non toccando direttamente la *mūrti*, ma limitandosi a portar via gli indumenti usati che gli vengono di volta in volta consegnati da Sridharan. Mohan non è un *kurukkaḷ* e quindi non gli è consentito avere un contatto fisico con i simulacri, che rischierebbero in tal modo di essere *contaminati*. L'unica tipologia di contatto tra l'*oṭuvār* e le *mūrti* è quindi di tipo acustico: lui canta, loro ascoltano.

Non appena Sridharan avvia l'*abhiṣeka* Mohan si appropria della fonosfera eseguendo le prime due stanze del *Kōḷāru Tiruppatikam*, il *tēvāram* di Tirugnana Sambandar tradizionalmente associato con i *Navagraha* e con il tempio di *Suriyanarkoyil*:

Kolaru tiruppatikam (n°247)

247. 1. Vēyuru tōlipaṅkaṅ viṭamuṅṭa kaṅṭaṅ mikanalla vīṇaitaṭavi
Mācaru tiṅkaṅkaṅkaṅ muṭimēl aṅinteṅ uḷamē pukunta ataṅāl
Jñāyirutiṅkaḷ cevṅāy putanṅ viyāḷaṅ vellī caṅi pāmpiraṅṭumuṅṭaṅē
Ācaṅu nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

247.2. Eṅpoṭu kompoṭāmai yimaimār pilaṅka erutēri ēḷaiyuṅṭaṅē
Poṅṅpoti mattamālai puṅalcūṭi vanten uḷamē pukunta ataṅāl
Oṅṅpato ṭoṅṅroṭēḷu patineṅṅoṭāru muṅṅāya nāḷkaḷavaitām
Aṅpoṭu nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

L'intero inno sarebbe composto da undici stanze ma il cantore è solito presentarle poco alla volta. Ne intonerà infatti due per ogni *sannadhi*. I *graha* da propiziare sono in tutto nove. Mohan ha però l'abitudine di cominciare a cantare il *Kōḷāru Tiruppatikam* a partire dal simulacro di *Śani*. Per quanto concerne l'*abhiṣeka* di *Sūrya* e *Guru* egli utilizza invece le stanze di altri *tēvāram*, sul

modello di quanto riscontrato nella *Koḷ Vināyaka abhiṣeka*. Questo significa che la melodia del *Kōlāru Tiruppatikam* riecheggia soltanto nel *prākāra* templare. Dal momento che le stanze da dedicare a ciascun *graha* sono due, e i simulacri nel *prākāra* sono sette, ne consegue che alcune di esse dovranno essere necessariamente ripetute, secondo una logica che apparirà via via più chiara al lettore man mano che procederemo nella descrizione della fonosfera della cerimonia. Come anticipazione di quanto dirò in seguito premetto che anche qui assisteremo ad una rimanipolazione del testo di partenza, il quale non verrà eseguito rispettando la sequenza con cui le stanze si succedono nella sua forma originale ma verrà invece suddiviso in varie sezioni, le quali saranno distribuite dall'*oṭuvār* nei vari *sannadhi* sulla base di una serie di considerazioni di tipo associativo, oltre che in accordo con le necessità pratiche del rito.

Ritorniamo adesso alla descrizione della fenomenologia sonora della *Śani abhiṣeka*. Il canto di Mohan avviene, in linea con quanto osservato nell'*abhiṣeka* precedente, in concomitanza con le procedure d'abluzione avviate da Sridharan. Spicca però una differenza: mentre la performance dell'*oṭuvār* avveniva in quel caso in simultanea con quella di Tyagaraja, che recitava i mantra di sua competenza, qui invece Sridharan resta in totale silenzio.

Per quanto concerne l'interazione sonora tra agenti rituali che pur abitando lo stesso spazio templare –in questo caso il *sannadhi* di Śani- officiano riti diversi risulta emblematico quanto segue: mentre Sridharan cosparge la *mūrti* del *graha* di sacre sostanze, un altro officiante si avvicina nei pressi del simulacro per eseguire la “sua” *arcaṇa*, in nome del “suo” committente. La vocalità di questo sacerdote, che in teoria risulta “esterna” al rito specifico dell'*abhiṣeka*, unita al mormorio degli astanti, si va a sovrapporre ad intermittenza alla melodia generata da Mohan. La fonosfera del *sannadhi* di Śani diviene quindi piena di eventi sonori concomitanti, ma liturgicamente indipendenti l'uno dall'altro, sebbene tutti accomunati dal medesimo principio generativo: lo svolgimento di procedure rituali destinate alla pacificazione di Śani. Il *kurukkaḷ* “esterno” alla celebrazione dell'*abhiṣeka* da anche avvio al proprio *saṅkalpa*, e tutto questo ad alta voce, generando così un ulteriore flusso vocale che si giustappone al canto di Mohan, il quale, oramai abituato a tali dinamiche “intrusive”, continua imperturbabile a fare il suo lavoro. A complicare ulteriormente lo svolgimento della sua esecuzione, anche se forse sarebbe più corretto dire “a caratterizzare”, c'è anche il fatto che Sridharan, di tanto in tanto, porge all'oduvar i secchi metallici di cui vuole disfarsi.

Una volta terminate le abluzioni ordinarie, il celebrante prende il *kumbha* dentro il quale era stata invocata –nel corso della *Navagraha homa*- la presenza del dio Śani, e ne riversa il contenuto sul simulacro, senza intonare però alcuna forma di enunciato mantrico udibile. Quando la *kumbha abhiṣeka* è stata ultimata, Mohan, che nel frattempo ha finito di cantare le prime due stanze del *Kōlāru Tiruppatikam*, abbandona il *sannadhi*. La fonosfera del rito, che fino a quel momento era stata dominata dalla vocalità dell'*oṭuvār*, si trova adesso ad essere caratterizzata dal risuonare simultaneo di “due” *Śani aṣṭottiram*: uno viene intonato da Sridharan (n°12), preceduto da un breve *saṅkalpa* (n°11) e l'altro dal suo collega. Ciascuno dei due sacerdoti ne allestisce l'esecuzione basandosi su una propria pulsazione di riferimento, e adottando lo stile melodico in quel momento a lui più congeniale. I titoli litanici del *graha* vengono pertanto intonati in maniera indipendente, anche se a predominare è la voce robusta di Sridharan. L'*arcaṇa* viene condotta in modo chiaramente approssimativo, come riconosciuto in seguito dallo stesso Sridharan. L'approssimazione, ci tengo a sottolinearlo, non riguarda tanto la dimensione materiale-gestuale del rito ma quella sonora. Parafrasando il pensiero dell'officiante: c'è troppa gente nel tempio, e quindi, anche volendo, non c'è il tempo materiale per eseguire i mantra con la dovuta attenzione al loro profilo melodico e alla loro completezza formale. Niente abbellimenti “musicali” dunque, ma solo il desiderio di ultimare il rito prima possibile e poter passare all'*abhiṣeka* del *graha* successivo: *Budha*.

I testi sotto riportati sono quelli relativi ai mantra sonorizzati dal solo Sridharan. Trattandosi della trascrizione di una performance mi sono sforzato di scrivere le parole così per come venivano pronunciate dall'officiante:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

248. om asya yajamanyaḥ yajamanasyaḥ om srimate ashtottara nama arcaṇa adyam kariṣye

Śani aṣṭottiram

249. om Śrimate namaḥ om Śaniscarāya namaḥ Śantāya namaḥ om
Sarvabhīṣṭāya namaḥ Śaranyāya namaḥ Vareṇyāya namaḥ
Sarveśāya namaḥ Saumyāya namaḥ Suravandyāya namaḥ om
Suralokavihāriṇe-Sundarā-Ghanā-Ghanarūpā-Ghanābharadha-Ghanasāravilepanāya namaḥ
Kadhyomana [?] Śaniscarabhya namaḥ om

La recitazione dell'*aṣṭottiram* viene accompagnata dalla spaccatura di una noce di cocco e dall'offerta di frammenti di foglie di *vilvam*. Quando arriva il momento di effettuare il *dīpārādhana*, Sridharan adopera il mantra vedico di Śani (n°13), seguito a ruota dal suo *bījā-nāma-mantra*:

Śani gayatri mantra

250. Śanno devī rabhiṣṭaya āpobhavantu pītaye |
Śamyorabhisravantu naḥ ||

Śani bījā-nāma-mantra

251. om śam śaniscarāya namaḥ

4.2.3. Budha abhiṣeka (89'24"-91'57")

Lasciato il *sannadhi* di Śani, Sridharan, lo *yajamāna* e l'*oṭuvār* si accostano a quello ospitante il simulacro di *Budha*. Il celebrante entra all'interno del *sannadhi* e comincia l'*abhiṣeka*. Mohan intona allora altre due stanze del *Kōḷāru Tiruppatikam*, attenendosi per il momento all'ordine con cui queste vengono riportate nel testo:

Kolaru Patikam

247.3. Uruvaḷar pavaḷamēṇi oḷinīraṇinta umaīyōṭum vellai viṭaimēl
Murukalar koṇṇaitiṅkaḷ muṭimē laninteṅ uḷamē pukunta ataṅḷ
Tirumukaḷ kalaiyatūrti ceyamātu pūmi ticaiteyva māṇa palavum
Aruneti nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

247.4. Matinutal maṅkaiyōṭu vaṭapā liruntu maṅaiyōṭum eṅkaḷ paramaṅ
Natiyōṭu koṇṇaimālai muṭimēl aṅintu eṅ uḷamē pukunta ataṅḷ
Kotiyuru kālaṅaṅki namaṅōṭu tūtar koṭunōykalāṅa palavum
Atikuṅam nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

La sua voce viene aleatoriamente contrappuntata dal risuonare di *aṣṭottiram* provenienti dai *sannadhi* vicini, intonati da “altri” *kurukkaḷ*, per propiziare “altri” *graha*, al fine di soddisfare le esigenze devozionali di “altri” *yajamāna*. Sridharan, sempre in silenzio, si concentra esclusivamente sull'aspersione del simulacro di *Budha*. Tutti i devoti, ammassati intorno al *sannadhi* del *graha*, hanno lo sguardo rivolto verso il simulacro. Nessuno di loro sembra però prestare la minima attenzione al canto di Mohan. L'*oṭuvār* è posizionato quasi in disparte, sul lato sinistro del

sannadhi. Egli tiene gli occhi chiusi e non canta rivolto verso la *mūrti* di *Budha*. Tale marginalità spaziale è dovuta ad un atto di cortesia nei confronti degli astanti: non ostruire loro vista del simulacro.

Come già riscontrato durante la *Śani abhiṣeka*, l'esecuzione dell'*aṣṭottiram* viene effettuata da Sridharan solo quando Mohan ha terminato di cantare le stanze del *Kōlāru Tiruppatikam*. In tale frangente, quindi, i due agenti sonori non si sovrappongono, ma si alternano. Quando a risuonare è la vocalità di Mohan, Sridharan, che in teoria dovrebbe recitare il *Rudra sūkta*, preferisce tacere. Quando, al contrario, arriva il momento di effettuare l'*arcaṇa*, è Mohan invece che tace, lasciando il dominio della fonosfera a Sridharan. Il suono della lingua tamil, veicolato dal *tēvāram* di Mohan, precede in questo caso l'ingresso nella fonosfera di quello della lingua sanscrita.

Se paragoniamo lo stile vocale con cui Sridharan ha intonato l'*aṣṭottiram* di *Koḷ Vināyaka* nel capitolo precedente, con quello esibito dal sacerdote nel corso di questa *abhiṣeka*, non è affatto difficile accorgersi delle divergenze. Il tempo d'esecuzione subisce un'accelerazione incredibile. I titoli del *graha Budha* tendono quindi a fondersi in un continuum sillabico quasi del tutto incomprensibile, come testimoniano gli svariati punti interrogativi che ho posto nella trascrizione del testo. Sono poche le parole ad essere scandite con solenne cura. Per quanto concerne l'ambitus, questo si compatta notevolmente, e l'*aṣṭottiram* viene intonato su un'unica corda di recita, in perfetto stile *eka śruti*. Non c'è alcuna traccia di melismi, né di qualunque intenzionalità musicale o espressiva, come riscontrato, invece, nella recitazione dell'*aṣṭottiram* effettuata da Sridharan in onore di *Koḷ Vināyaka*. Sridharan era visibilmente stanco quel giorno, oltre che sovrastato –per non dire infastidito- dal numero elevatissimo di devoti che brulicavano intorno ai *sannadhi* dei *graha*. Per certi versi qualcuno potrebbe giustamente pensare che la scarsa attenzione prestata dal celebrante alla qualità complessiva della sua performance vocale sia principalmente ascrivibile a tali fattori disturbanti. Tuttavia, pur non negando quanto sopra, avverto il lettore che mi è capitato spesso di udire modalità intonative consimili anche in giornate in cui il tempio era semivuoto e Sridharan non lasciava trapelare il minimo segno di affaticamento vocale.

L'esiguità stessa del formulario da lui intonato testimonia la rapidità con cui Sridharan archivia la pratica della *Budha arcaṇa*:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

252. om asya yajamanyah yajamanasyah om srimate murti girvakataṣa siddhyartham
om srimate namaḥ om ashtottara nama arcaṇa adyam kariṣye om srimate

Budha aṣṭottiram

253. budhāya namaḥ om budhārcitāya namaḥ om saumyāya saumyacittāya [?]
kāmapradāya namaḥ atreyāya namaḥ atreyushambaveda[?]/vedakshanti
[?] bum budhāya namaḥ

4.2.4. Aṅgāraka (Cevvai) abhiṣeka (91'57"-95'23")

Le strofe del *Kōlāru Tiruppatikam* intonate da Mohan presso il *sannadhi* di *Cevvai* sono le seguenti:

Kolaru Patikam

247.5. Nañcaṇi kaṇṇaṇṇantai maṭavāl taṇṇōṭum viṭaiyēru naṅkaḷ paramaṇ
Tuñciruḷ vaṇṇikonrai muṭimēl aṇintu eṇ uḷamē pukunta ataṇāl
Veñciṇa avuṇarōṭu urumiṭiyum miṇṇum mikaiyāṇa pūtam avaiyum
Añciṭum nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

247.6. Vāḷvari yataḷatātai varikō vaṇattar maṭavāl taṇṇōṭum uṭaṇāy
Nāṇmalar vaṇṇikonrai naticūṭi vantu eṇ uḷamē pukunta ataṇāl

Kōlari yuḷuvaiyōṭu kolaiyānai kēḷal koṭunāka mōṭu karāṭi
Aḷari nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

A conferma dell'imprevedibilità che spesso accompagna i comportamenti sonori degli officianti del tempio, ecco che Sridharan, a differenza di quanto fino ad ora riscontrato, decide di accompagnare l'abluzione della *mūrti* di *Cevvai* con alcuni passaggi del *Rudra sūkta*. L'officiante, lo ricordo, si trova posizionato all'interno del *sannadhi*, e la corretta audizione delle parole da lui sonorizzate è davvero ardua, al punto tale da non essere in grado di riportare i versi da lui effettivamente recitati. Questo cambio di atteggiamento improvviso nella scelta dei materiali da vocalizzare, mette in evidenza l'adesione di Sridharan a quel principio di flessibilità in virtù del quale, il sacerdote di turno, può decidere se, e con quale frequenza, intonare un determinato formulario rituale. L'effettivo livello di densità della fonosfera dell'*abhiṣeka* può quindi variare anche in funzione dello stato d'animo in cui si trova in quel momento il celebrante; egli può infatti decidere di accrescere il numero di oggetti sonori in essa presenti o, seguendo la logica inversa, di ridurlo, sottoponendo la fonosfera ad un processo di rarefazione degli enunciati.

Al canto in lingua tamil di Mohan, e alla recitazione yajurvedica in sanscrito di Sridharan, si va però improvvisamente a sovrapporre un terzo piano di articolazione sonora. Si tratta della voce di Kumar, uno dei tanti sacerdoti che lavorano nel tempio, il quale sta intonando un *aṣṭottiram* in un *sannadhi* adiacente a quello di *Cevvai*. La compresenza di tali elementi sonori indipendenti, alcuni dei quali –come il canto di Kumar- provengono anche da altri contesti rituali, contribuisce ad aumentare in maniera capricciosa, e talvolta anche casuale, la densità degli oggetti sonori che popolano la fonosfera dell'*abhiṣeka*. A quei suoni che possiamo definire “ritualmente legittimi”, poiché effettivamente intonati dagli agenti rituali del tempio, dobbiamo inoltre andare ad aggiungere il brusio devozionale di fondo, più o meno costante, prodotto dalla folla di devoti che transitano tra i *sannadhi* disposti nel *prākāra*.

Ai fini di comprendere la relazione tra suono e rito, risultano particolarmente interessanti le modalità d'interazione tra Sridharan e Mohan. Di tanto in tanto, Mohan, si avvicina nei pressi del *sannadhi* per osservare a che punto è arrivato Sridharan nella procedura d'abluzione della *mūrti*. L'officiante, lo ricordo, trovandosi dentro il *sannadhi*, è completamente nascosto alla vista del cantore. Questa ricerca del contatto visivo serve talvolta all'*oṭuvār* per stabilire meglio la durata della sua performance vocale e adeguarla al tempo d'esecuzione gestuale del sacerdote. In base alle necessità del caso Mohan decide di prolungare o accorciare la sua performance, rallentando o accelerando il tempo d'esecuzione, oppure ripetendo più volte una linea del testo, oppure ancora soffermandosi maggiormente sulla decorazione melismatica di alcune sillabe. La complicità che si è sviluppata oramai tra i due agenti rituali è tale da far sì che Sridharan termini l'*abhiṣeka* proprio in sincrono con la fine del canto dell'*oṭuvār*. L'azione vocale dell'uno detta quindi il tempo a quella manuale dell'altro, e viceversa, in un procedimento osmotico tra codici di natura diversa, sonoro e gestuale, entrambi ispirati dal medesimo principio: la ricerca di una fluida pragmaticità.

Mentre Mohan esegue le stanze del *tēvāram*, si avvicina a Sridharan per aiutarlo nella rimozione delle ghirlande vecchie, riproponendo ancora una volta la sua identità polifunzionale di cantore-coadiutore. In linea con quanto detto poco sopra il canto dell'*oṭuvār* ha termine nel momento esatto in cui Sridharan ha ultimato la procedura di *alaṅkāra*, e si avvia a recitare, come da protocollo, il *saṅkalpa* (n°19), l'*aṣṭottiram* (n°20) e il *gāyatrī mantra* di *Cevvai* (n°21) che, come abbiamo visto, scandiscono le tre fasi costitutive del rito dell'*arcaṇa*. Anche in questo caso la fonosfera del rito dell'*arcaṇa* non prevede l'intervento dell'*oṭuvār* e permette all'officiante di ritornare l'unico protagonista nel processo di costruzione degli oggetti sonori di natura vocale:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

254. om asya yajamanyah yajamanasyah sakakuṭumbana purva sankalpita prakarena mūrti girvakataṣa siddhyartham

om srimate namaḥ murti carana ravindayogo ashtottara nama arcaṇa adyam kariṣye

Angaraka aṣṭottiram

255. om Angarakāya namaḥ mahiṣutāya namaḥ mahābhāgāya namaḥ om maṅgalāya namaḥ maṅgalapradāya namaḥ maṅgalakarāya namaḥ mahāvīrāya namaḥ mahāsūrāya mahārudra[?] namaḥ om dyakarāya meṣavṛścikarāṣi[?]murti namaḥ [?] namaḥ [?]

Angaraka gayatri mantra

256. om angirasaya [-vidmahe] saktihasta[-ya] [-dhimahi] [-tanno] bouma pracodayat

Angaraka bija-nama-mantra

257. [-am] angarakāya namaḥ

Valutando attentamente lo snodarsi della performance sonora dell'officiante emergono una serie di tratti distintivi. La recitazione dell'*aṣṭottiram* pone in evidenza i medesimi problemi di percezione e intellegibilità delle parole, già segnalati nell'ambito della *Budha arcaṇa*, e dovuti principalmente all'elevata velocità con cui Sridharan intona i titoli di *Cevvai*. Il *gāyatrī mantra* è soggetto a una profonda trasformazione: alcune parole o desinenze –quelle da me racchiuse tra parentesi quadre– vengono infatti completamente rimosse. Lo stesso fenomeno di elisione si riscontra nell'enunciazione del *bīja-nāma-mantra* di *Cevvai*, che viene privato del suo *bīja* costitutivo (*am*). Il ricorso a tali abbreviazioni, che vanno a interessare peraltro alcune parole chiave dei mantra in questione, non è per nulla sporadico, né tantomeno limitato al contesto rituale in esame. Strategie semplificatorie consimili, tese a modificare la morfologia dei mantra, ricorrono infatti con discreta frequenza nell'operato vocale di Tyagaraja, e dello stesso Sridharan, che contrassegna l'allestimento dei riti di *arcaṇa*.

4.2.5. Candra abhiṣeka (95'23"-98'21")

Anche in questa stazione della *Navagraha abhiṣeka* le vocalità dei due agenti rituali si congiungono: Sridharan continua ad intonare versi tratti dal *Rudra sūkta*, mentre Mohan procede con l'esecuzione delle altre strofe del *Kōḷāru Tiruppatikam* (n°22):

Kolaru Patikam

247.7. Ceppiḷa mulaināṅ maṅkaiyuru pākamāka viṭaiyēru celvaṅṅaiṅvār
Oppiḷa matiyum appum muṭimēl aṅintu eṅ uḷamē pukunta ataṅṅāl
Veppoṭu kuḷirum vātam mikaiyāṅṅa pittum viṅṅaiyāṅṅa vantu naliyā
Appaṭi nalla nalla avainalla nalla aṅiyāravarkku mikavē

247.8. Vēḷpaṭa viḷiceyṅṅaru viṭaimēliruntu maṭavāḷ taṅoṭum uṅṅāy
Vāṅṅmati vaṅṅikoṅṅrai malarcūṭi vantu eṅ uḷamē pukunta ataṅṅāl
Ēḷkaṭal cūḷilaṅkai araiyaṅṅraṅṅoṭum iṭarāṅṅa vantu naliyā
Āḷkaṭal nalla nalla avainalla nalla aṅiyāravarkku mikavē

Il flusso sonoro dell'officiante risulta comunque abbastanza discontinuo. Ultimata l'abluzione della *mūrti* di *Candra*, Mohan, come al solito, smette di cantare e lascia spazio alla vocalità di Sridharan. Inizia la celebrazione dell'*arcaṇa*. Avverto il lettore che il filmato relativo alla *Candra abhiṣeka* si interromperà bruscamente per motivi tecnici e che pertanto mi limito a riportare solo la trascrizione del formulario mantrico intonato da Sridharan prima della suddetta interruzione:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

258. om asya yajamanyah yajamanasyah srimate candra krittika rohini sameta candra graha doṣa parikaranartham

Candra aṣṭottiram

259. Candrāya namaḥ śrimate namaḥ śasidharāya namaḥ tārādhisāya namaḥ
Taradishanankarakala namaḥ kālahetave namaḥ

(filmato interrotto)

4.2.6. Ketu abhiṣeka (98°21"-102°01")

Una forte pioggia monsonica continua intanto a riversarsi sul tempio, arricchendo la fonosfera dell'*abhiṣeka* con il suono sprigionato dal fragore delle sue gocce, amplificato dalle coperture in alluminio che sovrastano alcune zone del *prākāra*. Il canto di Mohan continua a risuonare in simultanea con la recitazione intermittente di Sridharan, sovrastandola sempre, per intensità e vivacità melodica. Nonostante i *kurukkaḷ* occupino il gradino più alto nelle gerarchie templari, è la voce dell'*oṭuvār* a primeggiare in quei segmenti cerimoniali in cui i due agenti rituali si trovano a costruire la fonosfera in simultanea:

Kolaru Patikam

247.9. Palapala vētamākum paraṇāri pākaṇ pacuvērum eṅkaḷ paramaṇ
Calamakaḷōṭerukku *muṭimēl aṇintu eṇ uḷamē pukunta ataṇāl*
Mālarṁicai yōṇummālum maṇaiyōṭu tēvar varukāla māṇa palavum
Alaikaṭal mēru *nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē*

247.10. Kottalar kuḷaliyōṭu vicaiyaṅku nalku kuṇamāya vēṭa vikirtaṇ
Mattamum matiya nākam *muṭimēl aṇintu eṇ uḷamē pukunta ataṇāl*
Puttarōṭamaṇaivātil aḷivikkum aṇṇal tiruṇṇiru cemmai ṭitamē
Attaku *nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē*

Se le stanze intonate in precedenza dall'*oṭuvār* non presentavano delle connessioni specifiche con i *graha* a cui venivano di volta in volta associate –fa eccezione quella d'apertura, cantata presso il *sannadhi* di *Śani*, in cui le parole di Tirugnana Sambandar fanno un chiaro riferimento all'intero gruppo dei *Navagraha*- il passaggio testuale che Mohan intona presso il *sannadhi* di *Ketu* non è selezionato a caso: in esso viene infatti nominato un elemento faunistico profondamente legato al *graha* in questione, e cioè il serpente. *Ketu* viene infatti tradizionalmente raffigurato come un dio dalla testa di serpente, e pertanto le parole di Mohan, con le quali egli invita gli astanti a riporre tutta la loro fede in *Śiva* e a non temere le minacce di questo pericoloso animale, risultano particolarmente appropriate per essere associate a questo *graha*.

Lo stile esecutivo di Mohan comincia tuttavia a far trapelare i primi segnali di “stanchezza”. La sensazione generale è che, tanto lui, quanto lo stesso Sridharan, vogliano concludere la cerimonia prima possibile. Le fioriture quindi diminuiscono, mentre la velocità complessiva dell'esecuzione aumenta. Sridharan, che aveva continuato ad alternare momenti di recitazione ad altri di silenzio, arrivato il momento di riversare il *kumbha* sul simulacro di *Ketu*, intona il mantra vedico (n°26) che segue:

260. devasyatvā savituh prasaveśvinorbāhubhyām pūṣṇo hastābhyam ||

Una tale soluzione mantrica non era mai stata adoperata nei *kumbha abhiṣeka* precedenti. Come di consueto, ultimata l'abluzione della *mūrti*, Sridharan fuoriesce dal *sannadhi* e si dedica all'esecuzione dell'*arcaṇa* (n°27-28):

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

261. om asya yajamanyah yajamanasyah srimate namaḥ om Ketu graha doṣa parikaranartham

Ketu aṣṭottiram

262. om Ketave namaḥ om stūlaśirase namaḥ dhvajākṛtaye namaḥ om navagraha yutāya namaḥ citravarṇāya *Taracitrakritikarupāyajñanakāya*[...?]*karāya* namaḥ *Vaiduryabharanam sakalarajapriyam jagatam*[...?] ketuve namaḥ om *Brahmaputradevata*[...?]*kuḷuṭṭhamkuḷuṭṭhamvaicitryakapotasyandana*[...?] bhaktadayine namo namaḥ svamine[...?]

L'analisi della recitazione di questo *aṣṭottiram* mette in luce un'altra tecnica impiegata dall'officiante per ridurre il più possibile la durata temporale dell'esecuzione: egli fonde insieme vari titoli litanici – segnati in corsivo- eliminando da ciascuno di essi il *bīja* iniziale (*om*) e lo *stobha* conclusivo (*namaḥ*). Così facendo egli crea dei composti lunghissimi, difficili da decifrare all'ascolto, poiché non sempre si riesce ad individuarne i singoli elementi costitutivi. La velocità d'esecuzione è infatti impressionante, e per riuscire a produrre una trascrizione delle parole, ho dovuto ricorrere a dei particolari software musicali, per mezzo dei quali ho rallentato il flusso vocale del settanta per cento. Il *dīpārādhana* conclusivo viene condotto da Sridharan con altrettanta rapidità, al punto tale che egli non intona alcun mantra, né il *gāyatrī mantra* né il *bīja-nāma-mantra*.

4.2.7. Śukra abhiṣeka (102°01"-105°39")

Arrivati a questo punto dell'iter rituale Mohan ha intonato il *Kōḷāru Tiruppatikam* quasi per intero e si trova quindi obbligato a dover selezionare due delle stanze già precedentemente vocalizzate, non potendo impiegare l'undicesima, la quale viene conservata per l'*abhiṣeka* di chiusura. Egli decide quindi di optare per la riproposizione della quinta e dell'ottava stanza (n°29):

Kolaru Patikam

247.5. Nañcaṇi kaṇṭaṇṇentai maṭavāḷ taṇṇōṭum viṭaiyēru nankaḷ paramaṇ
Tuñcīruḷ vaṇṇikoṇṇrai muṭimēḷ aṇintu eṇ uḷamē pukunta ataṇṇāḷ
Veñciṇa avuṇarōṭu urumiṭiyum miṇṇum mikaiyāṇa pūtam avaiyum
Añciṭum nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

247.8. Vēḷpaṭa viḷiceytaṇṇru viṭaimēḷiruntu maṭavāḷ taṇṇōṭum uṭaṇṇāy
Vāṇmati vaṇṇikoṇṇrai malarcūṭi vantu eṇ uḷamē pukunta ataṇṇāḷ
Ēḷkaṭal cūḷilaṅkai araiyaṇṇraṇṇōṭum iṭarāṇa vantu naliyā
Āḷkaṭal nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē

Prima di dare inizio al canto Mohan viene approcciato da alcuni devoti, che gli chiedono una serie di informazioni riguardo il percorso devozionale da seguire nel tempio. Fornite loro le spiegazioni, l'*oṭuvār* può finalmente dare avvio alla sua performance. Egli, lo ripeto, non guarda mai le *mūrti* dei *Navagraha* durante l'esecuzione, attuando quindi un approccio ai simulacri del tutto inverso rispetto a quello esibito dai devoti, i quali si sforzano invece in tutti i modi di guadagnare le prime file, così da poter incontrare gli occhi delle divinità che l'officiante sta propiziando in loro nome. Questa ricerca spasmodica del contatto visivo con i simulacri risulta particolarmente evidente durante il momento apicale dell'*arcaṇa*, e cioè il *dīpārādhana*. Quando ho chiesto espressamente a

Mohan il motivo per cui si mantenesse sempre in posizione defilata rispetto all'epicentro del rito, egli mi ha risposto che la vicinanza fisica alla *mūrti* è per lui del tutto irrilevante: dio è ovunque e ha orecchie ovunque. Egli è in grado di ascoltare il canto a lui tributato indipendentemente dal livello di prossimità spaziale che il suo esecutore mantiene con il simulacro che lo rappresenta. A questa spiegazione, si deve aggiungere anche quanto segnalato in precedenza, e cioè che il cantore sceglie di posizionarsi in modo defilato anche per una forma di cortesia nei confronti degli astanti, così da non ostruire la visuale dei simulacri. D'altronde la necessità principale dei devoti che vengono al tempio, non è tanto quella di concentrarsi sull'ascoltarne la fonosfera, bensì quella di vederne le dinamiche rituali. Questo atteggiamento, a mio avviso, diventa in alcuni casi una sorta di deterrente per la qualità degli oggetti sonori che abitano la fonosfera templare. Mohan, Sridharan e gli altri creatori di enunciati vocali sanno benissimo che, salvo alcune eccezioni, alla maggior parte dei committenti e visitatori non interessa più di tanto quello che viene recitato o cantato durante le cerimonie; né costoro sembrano prestare una specifica attenzione alla qualità sonora degli enunciati generati dagli agenti rituali. Questo stato di cose, unito all'idea centrale della filosofia *bhakti*, incentrata sul concetto di amore e non su quello di perfezione formale, avalla il comportamento sonoro approssimativo tenuto dagli agenti rituali, quanto meno nell'ambito della celebrazione dei riti del tempo ordinario.

Ritornando alla descrizione della fonosfera, Sridharan, ultimata l'*abhiṣeka*, si dedica alla celebrazione dell'*arcaṇa*:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

263. Om Śrimate mūrti girvakataṣa siddhyartham Śukra graha doṣa parikaranartham Śukra mūrti Carana ravindayogo aṣṭottara nama

Śukra Aṣṭottiram

264. Śukrāya namaḥ Śucaye namaḥ Śubhaguṇāya namaḥ om
 Śubhalakṣanāya namaḥ Śubhakarāya namaḥ Śubhravāhāya namaḥ Śubhaguṇāya namaḥ om
 Daityagurave namaḥ Śuddhasphaṭikabhāskarāya [...] namaḥ om
Kalyāṇadā-Ghanāśyā-Cārurūpa-Cārucandranibhāya Śukra graha devatabhyo namaḥ

Śukra gayatri mantra

265. Bhargavācārya[-ya] [-vidmahe] surācāryaya[-ya] [-dhimahi]
 tanno śukra pracodayat

Śukra bija-nama-mantra

266. [-om] Baṁ bhargavāya namaḥ

4.2.8. Rāhu abhiṣeka (105°39'-108°38')

Siamo giunti così all'ultima stazione della *Navagraha abhiṣeka*, quella in cui lo *yajamāna* rende omaggio alla *mūrti* di *Rāhu*. Al pari di *Ketu*, anche *Rāhu* è un dio associato iconograficamente al serpente. Mohan ripropone pertanto la stanza numero dieci –quella in cui *Śiva* viene invocato per eliminare dai devoti la paura dei serpenti- già impegata presso il *sannadhi* di *Ketu*. Essa viene fatta seguire dalla stanza numero undici -quella di chiusura- in cui l'autore del *Kōḷāru Tiruppatikam* pone per così dire la sua firma, presentandosi agli ascoltatori, e ricordando loro che chiunque esegua o ascolti questo inno sarà liberato da ogni influenza negativa, compresa quindi quella esercitata dai *Navagraha*:

Kolaru Patikam

247.10. Kottalar kuḷaliyōtu vicaiyarḱu nalku kuṇamāya vēṭa vikirtaṅ
Mattamum matiya nākam *muṭimēl aṅintu eṅ uḷamē pukunta ataṅāl*
Puttarōtamaṅaivātil aḷivikkum aṅṅal tiruṅṅiṅ cemmai tiṭamē
Attaku *nalla nalla avainalla nalla aṭiyāravarkku mikavē*

247.11. Tēṅamar poḷilkoḷālai viḷaicennel tuṅṅi vaḷarcempon eṅkum nikaḷa
Nāṅmukaṅ aṭiyāya piraṁāpurattu maṅaijñāṅa jñāṅa muṅivaṅ
Tāṅuru kōḷunāḷum aṭiyārai vantu naliyāta vaṅṅam uraicey
Āṅacol mālaiyōtum aṭiyārkaḷ vāṅil aracāḷvar āṅai namatē

Grazie alla vocalità di Mohan ma soprattutto grazie alle finanze dello *yajamāna*, che ne ha esplicitamente richiesto la presenza nella fonosfera rituale, il *prākāra* del *Suriyanarkoyil* echeggia delle parole rassicuranti di Tirujnana Sambandar. I sacri versi del *tēvāram* raggiungono tanto le orecchie “umane” degli astanti quanto quelle “divine” degli stessi *Navagraha*. I primi vengono rasserenati, i secondi, invece, pacificati, e invogliati a mostrarsi benevoli nei confronti dei loro devoti.

E’ solo nell’ambito del rito della *Navagraha abhiṣeka* che si ha l’opportunità di udire nel tempio l’esecuzione del *Kōḷāru Tiruppatikam*, sempre che il committente di turno decida di richiedere all’ufficio del *Suriyanarkoyil* la presenza “aggiuntiva” dell’*oṭuvār*. Pur rimanendo quasi sempre in silenzio - eccetto le fasi preliminari del *saṅkalpa* principale che precede la *Vighneśvara pūjā*- è proprio lo *yajamāna* il catalizzatore principale di molti repertori vocali udibili nel tempio. Senza la figura di questi committenti privati, il tempio di *Suriyanarkoyil* sarebbe senza dubbio un luogo di gran lunga più silenzioso.

Ritornando al rapporto tra tipologia rituale e repertori, il *Kōḷāru Tiruppatikam* eseguito durante la *Navagraha abhiṣeka* è l’unico *tēvāram* ad essere intonato nella sua interezza, sebbene con piccole modifiche nell’ordine di presentazione delle stanze costitutive.

La *Rāhu abhiṣeka* si conclude, come di consueto, con la celebrazione dell’*arcaṅa*, che però non ho potuto documentare per problemi tecnici. Con essa ha termine la *Navagraha abhiṣeka*, poiché la murti di *Candikeśvara* è esclusa da qualunque rito di abluzione.

4.3. Navagraha arcaṇa: differenze stilistiche e profili melodici nella recitazione bramanica (cfr. DVD n°2: 0'00"-29'41")

Premetto subito che questo capitolo presenta un'impostazione differente dai precedenti: mentre la fenomenologia sonora generata nel corso delle sequenze rituali relative alla *Navagraha homa* e alla *Navagraha abhiṣeka* è stata presentata al lettore seguendo lo svolgimento delle azioni cerimoniali dall'inizio alla fine, in questo frangente, invece, ho ritenuto più opportuno descrivere la fonosfera della *Navagraha arcaṇa* estrapolando solo alcune "stazioni" del suo iter rituale. Questa scelta è stata dettata da una serie di motivazioni: in primo luogo dal fatto che un esempio di sequenza ordinata di *arcaṇa* effettuate da uno stesso sacerdote è stata già fornita nell'ambito della descrizione della *Navagraha abhiṣeka* e pertanto si sarebbe rivelata una mera ripetizione; in secondo luogo dal fatto che l'obbiettivo principale di questo capitolo è quello di mostrare le differenze stilistiche e repertoriali tra officianti diversi nell'ambito dell'esecuzione del medesimo rito.

Alla luce di quanto appena detto gli esempi video a cui rimanderò puntualmente il lettore per avvalorare e integrare le mie considerazioni non saranno tratti dalla celebrazione di una sola *Navagraha arcaṇa*, officiata da un solo sacerdote, ma verteranno su più *Navagraha arcaṇa*, celebrate in giornate diverse e soprattutto da sacerdoti diversi. Optare per una tale soluzione mi permetterà di mettere in luce le differenze stilistiche tra i sei *kurukkaḷ* che prestano servizio nel tempio con maggiore frequenza. Se fino ad ora il lettore ha acquisito familiarità con le peculiarità e le problematiche relative alla vocalità dei due officianti principali del tempio –Tyagaraja e Sridharan- adesso, invece, potrà raffrontare il loro comportamento sonoro con quello degli "altri" sacerdoti del tempio: Ganesh, Kumar, Sundar e Ramesh.

4.3.1. Considerazioni introduttive sul rito e la sua fonosfera

La fenomenologia sonora connessa alla celebrazione del rito della *Navagraha arcaṇa* si segnala innanzitutto per la sistematica assenza tanto dei canti in lingua tamil -di competenza dell'*oṭuvār-* quanto delle musiche strumentali di pertinenza del *periya melam*. A differenza di Mohan, che si disinteressa completamente di questo tipo di cerimonia, Shanmugan e Balu prendono comunque parte alle sue dinamiche rituali, rivestendo il ruolo non di suonatori ma di aiutanti dello *yajamāna*. Solo in casi del tutto eccezionali, come la visita di un politico o di un attore famoso, l'ensemble coopera attivamente alla costruzione della fonosfera della *Navagraha arcaṇa*, scortando l'officiante di turno -in genere Tyagaraja o Sridharan- e il committente durante il loro iter propiziatorio tra i *sannadhi*. Le sonorità benaugurali dell'ensemble divengono pertanto un segnalatore di status, poiché si attivano solamente quando il prestigio sociale dello *yajamāna* risulta fuori dall'ordinario. La fonosfera del *Suriyanarkoyil* assume quindi una particolare conformazione non solo per intrinsece esigenze cerimoniali ma anche sulla base dell'importanza attribuita a chi viene in visita al tempio.

Nella maggior parte dei casi la fonosfera di una *Navagraha arcaṇa* vede comunque primeggiare ancora la vocalità bramanica dei sacerdoti templari. Questa volta ho usato il plurale poiché Tyagaraja e Sridharan vengono stabilmente coadiuvati da un numero variabile di officianti. Tra questi, Ganesh, Kumar, Sundar e Ramesh sono quelli che prestano servizio nel tempio con maggiore assiduità. Le loro voci sono pertanto quelle che si odono nel *prākāra* con maggiore ricorrenza. Questa vera e propria squadra di celebranti ha il compito di eseguire –sempre dietro compenso di uno *yajamāna*- il rito della *Navagraha arcaṇa*, richiesto dai vari committenti che vengono ogni giorno in visita al tempio. Ogni *kurukkaḷ* ne può arrivare a celebrare anche diverse decine al giorno, in base all'affluenza di devoti. Pertanto l'esecuzione di questa cerimonia costituisce per ciascuno di essi un fatto di semplice routine. Tyagaraja, Sridharan e gli altri officianti si trovano quindi "costretti" a dover ripetere gli stessi gesti e le stesse formule mantriche ad essi associate centinaia di volte. Il potere conferito alla loro vocalità non sembra fondarsi

pertanto sulla qualità dell'enunciazione bensì sull'incessante reiterazione. La scarsa attenzione da loro prestata alla dimensione ritmico-melodica dei mantra recitati diviene indice di quanto detto sopra.

La loro recitazione rituale, in maniera analoga a quanto riscontrato nei riti privati precedentemente esaminati, non si attiva spontaneamente, come atto d'omaggio quotidiano alle *mūrti* del tempio, ma prende vita e si sviluppa all'interno di un circuito di scambio incentrato sul rapporto prestazione/offerta. Ciascun officiante, infatti, è solito ricevere un'offerta in denaro (*dakṣiṇā*) dal proprio committente, a cui si andrà ad aggiungere anche una piccola percentuale della somma già pagata, da quest'ultimo, alla biglietteria templare. Da ciò ne consegue che maggiore è il numero di *arcaṇa* celebrate da un sacerdote nell'arco di una giornata, maggiore sarà la quantità di denaro che egli si troverà ad incassare. Questa osservazione di carattere economico è importante e dovrà essere costantemente tenuta a mente dal lettore quando descriverò la vocalità dei *kurukkaḷ* e avanderò alcune considerazioni sullo stile esibito da ciascuno di essi. Fatta eccezione per Tyagaraja, che percepisce uno stipendio mensile pagatogli dal tempio, tutti gli altri officianti -compreso Sridharan- guadagnano in proporzione al numero di *arcaṇa* che celebrano. Se il *prākāra* del *Suriyanarkoyil* risulta continuamente animato dall'andirivieni dei sacerdoti, i quali, avvicinandosi presso i *sannadhi* dei *Navagraha*, ognuno scortato dal proprio *yajamāna*, rendono omaggio alle divinità planetarie, ciò è dovuto anche al fatto che questa tipologia di cerimonia costituisce la loro fonte di reddito principale. Considerata la grande popolarità del *Suriyanarkoyil*, Tyagaraja si trova obbligato a coinvolgere questi officianti aggiuntivi. E' questo infatti l'unico modo per poter adempiere alle continue richieste di *Navagraha arcaṇa* avanzate dai visitatori. La compresenza di più sacerdoti nel *prākāra* mi ha permesso di osservarne l'operato rituale e sonoro in ottica comparativa, mettendomi così nelle condizioni ideali per enucleare similitudini e divergenze per quanto concerne il piano della vocalità.

La giornata tipo di un officiante del *Suriyanarkoyil* non viene scandita quindi soltanto dalla celebrazione della *Sūrya pūjā* -che rimane comunque la mansione rituale più importante da espletare su base quotidiana- ma soprattutto dall'iterazione continuata di quei mantra che normalmente si accompagnano alla dinamica gestuale attivata dalla celebrazione di una *Navagraha arcaṇa*. Se consideriamo il fatto che le richieste di *arcaṇa* che pervengono alla biglietteria si accavallano senza sosta, possiamo farci un'idea del livello di affaticamento vocale che un *kurukkaḷ* può arrivare ad accumulare al termine di una giornata lavorativa. Se gli standards qualitativi della performance vocale di alcuni celebranti potranno apparire talvolta insufficienti, ciò è dovuto anche alla necessità che questi hanno di far riposare periodicamente la voce, in modo tale da gestirne le risorse ed evitare di esaurirle prima del tempo.

Ascoltare le "fonosfere" generate da ciascun officiante mentre celebra il rito della *Navagraha arcaṇa* è a mio modo di vedere un'operazione euristica fondamentale per poter cogliere appieno l'eterogeneità di quegli elementi testuali, stilistici e sonori che coabitano, quotidianamente, nel *prākāra* templare. Se c'è un aspetto della *Navagraha arcaṇa* che merita di essere evidenziato con forza è proprio la varietà delle forme espressive riscontrabili all'ascolto. Altrettanto degni di nota sono gli interventi operati dagli officianti sui testi mantrici intonati, in conseguenza dei quali, la parola sacra, viene sottoposta a una serie di adattamenti e trasformazioni, in linea con una tendenza già riscontrata nei riti precedenti, officiati da Tyagaraja e Sridharan.

Il rito dell'*arcaṇa*, lo ricordo, si fonda su una struttura tripartita, che viene reiterata senza alcuna variazione di ordine gestuale di *sannadhi* in *sannadhi*:

Struttura di un arcaṇa

- a) *saṅkalpa*
- b) presentazione di offerte floreali/alimentari
- c) *dīpārādhana*

Ci troviamo di fronte ad una forma condensata -e itinerante- di *pūjā*. Essa viene effettuata sulla base di un canovaccio rituale condiviso da tutti i sacerdoti chiamati a prestare servizio nel tempio. Tale fissità strutturale, alla quale ciascun officiante è tenuto ad adeguarsi, non si ritrova tuttavia nella fonosfera. Questa viene infatti manipolata dai sacerdoti in maniera del tutto personale, tanto sul piano della scelta dei repertori da intonare quanto su quello della loro effettiva resa melodica. L'unico punto fermo, dal punto di vista repertoriale, è l'esecuzione dell'*aṣṭottiram* che scandisce la fase centrale dell'*arcaṇa* (b).

La celebrazione di una *Navagraha arcaṇa* è un processo rituale connotato da un panorama sonoro variegato, in cui la vocalità esibita da alcuni officianti –Sridharan e Ganesh su tutti- spicca per la produzione di oggetti sonori dalle caratteristiche specificamente musicali. La possibilità di poter rintracciare fenomeni sonori consimili nell'ambito degli altri riti privati –come la *Navagraha homa* o la *Navagraha abhiṣeka*- risulta, come abbiamo visto, decisamente più rara.

La *Navagraha arcaṇa* si è rivelata essere inoltre la cornice rituale ideale per ascoltare il diffondersi nella fonosfera del *prākāra* di alcuni tra i testi più significativi relativi ai *Navagraha*. In virtù dell'allestimento continuato di tali cerimonie, questi mantra echeggiano costantemente nel tempio, a tutte le ore del giorno, e le energie vibrazionali liberate nel corso della loro vocalizzazione interagiscono senza sosta con il corpo fisico e astrale dei committenti, e di tutti coloro i quali si trovano in visita al tempio. Essere esposti alla recitazione mantrica dei sacerdoti templari è una condizione foriera di benefici psico-fisici per tutti e non arreca vantaggi soltanto al committente materiale dell'*arcaṇa*. Attraverso la mediazione orale di Tyagaraja, Sridharan e degli altri celebranti, le sacre traiettorie mantriche, sussurrate o cantate a voce spiegata non importa, raggiungono anche le orecchie delle divinità planetarie, che ne risultano in tal modo compiaciute, in quanto la reiterazione incessante di questi suoni costituisce un'attestazione udibile della devozione degli uomini.

La *Navagraha arcaṇa* è il rito più eseguito nel tempio e costituisce la cerimonia che tiene occupati gli officianti per quasi tutto l'arco di una giornata. Il suo allestimento prevede l'impiego di testi rigorosamente in sanscrito, non permettendo quindi agli astanti di fruire del repertorio vocale in lingua tamil, che abbiamo visto invece caratterizzare la *Navagraha abhiṣeka*. I testi mantrici vocalizzati dai sacerdoti, che ho avuto modo di ritrovare nei manuali rituali fornitimi nelle *āgama pāṭhaśālā* da me visitate, vengono però spesso adattati al loro contesto d'uso, attraverso una serie di strategie che esamineremo nel dettaglio più avanti, sacerdote per sacerdote.

La performance vocale dei sacerdoti che caratterizza il rito dell'*arcaṇa* avviene, lo ripeto, dietro esplicita richiesta di un committente privato, e non costituisce affatto un omaggio sonoro obbligatorio, che essi sono tenuti a tributare ai simulacri dei *Navagraha* con scadenza quotidiana. Un simile privilegio è concesso infatti solo alla *mūrti* del *graha Sūrya*, che viene propiziata cinque volte al giorno mediante l'allestimento della *Sūrya pūjā*. Se, ragionando per assurdo, nessun committente dovesse un giorno recarsi al tempio con l'intenzione di richiedere una *Navagraha arcaṇa*, ecco che allora, in quella giornata, il *prākāra* rimarrebbe silente. Nessun sacerdote si soffermerebbe davanti ai simulacri dei *graha*, e noi non potremmo udire i repertori mantrici ad essi associati. Anche in questo caso, quindi, è la committenza privata che catalizza la produzione dei suoni che animano la fonosfera del *prākāra*.

Nel corso della *Navagraha arcaṇa*, gli officianti rimangono sempre fuori dai *sannadhi* dei *graha*, permettendo quindi alla loro voce di spandersi meglio nello spazio templare circostante. I mantra e gli enunciati rituali che normalmente scandiscono l'*arcaṇa*, al pari della loro resa melodica, variano al variare del celebrante, eccezion fatta per l'*aṣṭottiram*, che, come ho detto, viene invece sempre sonorizzato, sebbene con modalità intonative dissimili. Il repertorio mantrico impiegato dai sacerdoti comprende una serie di testi analoghi a quelli già menzionati in precedenza, quando ho analizzato la fonosfera dell'*arcaṇa* che concludeva l'abluzione rituale delle *mūrti*, durante la *Navagraha abhiṣeka*: mantra vedici, *upacāra mantra*, *gāyatrī mantra*, *nāma-mantra*, *bīja-nāma-mantra* e formule agamiche di varia natura).

Il tema maggiormente ricorrente nell'ambito della celebrazione della *Navagraha arcaṇa* è il nome divino. Esso risuona ininterrottamente nel *prākāra* templare, in tutta la sua variegata eterogeneità. Durante l'allestimento di una *Navagraha arcaṇa* la vocalità bramánica, a differenza di quella dell'*oṭuvār*, non è chiamata in causa per raccontare le dinamiche che caratterizzano gli scenari devozionali dell'animo umano ma esibisce una sequenza di nomi dalle sacre valenze. Essa non costituisce un veicolo di comunicazione tra il celebrante e gli astanti, dal momento che sono pochi i devoti in grado di tradurre gli epiteti dei *Navagraha*. Tuttavia la ripetizione ininterrotta di questi *nāma-mantra* è la strategia più efficace a disposizione degli officianti templari per attirare l'attenzione dei *Navagraha* e ingraziarsene i favori per conto della committenza.

La vocalità esibita da alcuni officianti, come Tyagaraja, Sundar, e talvolta anche dallo stesso Sridharan, durante l'esecuzione di una *Navagraha arcaṇa* appare spesso svogliata, quasi si trattasse di un sintomo di una sorta di "insofferenza" avvertita da questi nei confronti dell'estrema ripetitività dei repertori che la procedura impone loro di eseguire. Tuttavia ci sono altri sacerdoti, come Ganesh, e di nuovo Sridharan, che cercano invece di alleviare tale monotona routine attraverso l'accentuazione delle potenzialità musicali insite nei testi che recitano, in particolar modo nell'*aṣṭottiram*. I due sfilano spesso tra i *sannadhi* ostentando sonoramente la loro identità, ribadendo, attraverso l'intensità della performance –e la sua "musicalità"– la loro presenza nello spazio sacro. Tyagaraja e Sundar optano invece per uno stile vocale decisamente più sobrio, e meno appariscente, riducendo al minimo le potenzialità "spettacolari" insite nella loro performance rituale. Raffrontando le celebrazioni di *arcaṇa* officiate da sacerdoti differenti si nota come costoro, pur condividendo a grandi linee il medesimo repertorio mantrico, lo sonorizzano però in maniera differente. Ciò contribuisce a caratterizzarne lo stile, che diventa quindi riconoscibile, anche a distanza. Passeggiare nel *prākāra*, ascoltando gli officianti mentre celebrano la *Navagraha arcaṇa* per i loro committenti, diviene pertanto la modalità d'accesso che meglio consente, ad un ascoltatore "interessato", di farsi un quadro generale sia sulla tipologia di testi rituali effettivamente intonati nella propiziazione quotidiana dei *Navagraha*, sia sull'abilità vocale dei singoli celebranti.

Riprendendo la questione della sovrapposizione di piani sonori indipendenti, a cui avevo fatto già riferimento nel capitolo dedicato alla *Navagraha abhiṣeka*, le intersezioni tra fonosfere che si verificano nel *prākāra* quando è in corso l'esecuzione di una *Navagraha arcaṇa* offrono un interessante campionario situazionale. Durante il fine settimana, la recitazione mantrica che abita il *prākāra* risuona spesso in concomitanza con le melodie degli inni devozionali in lingua tamil. Questi non provengono però dalla voce di Mohan, ma sono filodiffusi dalle casse templari. Qualora una *Navagraha arcaṇa* viene celebrata nelle prime ore del mattino -in particolar modo dopo il termine dell'*Uṣakalaśanti pūjā*- la vocalità degli officianti di turno si sovrappone allo scampanello prodotto da un loro collega, intento nella distribuzione di una porzione di riso (*bali*) ai simulacri disposti nel *prākāra*. Nel caso in cui una *Navagraha arcaṇa* si svolge in simultanea con la *Sūrya pūjā*, ecco che il suono potente del *periya melam*, proveniente dalle sale interne del tempio, a cui si uniscono i rintocchi della grande campana templare, irrompe nella fonosfera della *Navagraha arcaṇa*, aumentandone la densità e creando suggestive, quanto aleatorie, giustapposizioni. Inoltre, nei momenti della giornata in cui si registra la minore affluenza di visitatori, e la fonosfera del *prākāra* risulta sgombra dal loro brusio devozionale di fondo, la recitazione degli officianti si mescola di frequente con il tintinnio delicato delle cavigliere e dei bracciali delle donne intente ad effettuare la circumambulazione del tempio.

Il *prākāra* templare viene abitato della vocalità bramánica dei suoi officianti fin dalle prime ore del giorno. Ciascuno di essi è intento nel celebrare la "propria" *Navagraha arcaṇa*, per conto del suo specifico committente. Questa zona del tempio viene attraversata incessantemente dai sacerdoti, che sfilano tra i *sannadhi*, esibendo le loro peculiarità vocali e perseguendo, chi più e chi meno, non solo finalità rituali ma anche musico-spettacolari. Il loro andirivieni è continuo, quasi senza posa. Spesso si ha la sensazione che essi vivano come intrappolati in una ciclicità meccanica, in cui il

tempo è sospeso in una sorta di “*arcaṇa* eterna”, dove non esiste mai una fine, ma solo un nuovo inizio.

I comportamenti sonori esibiti dagli officianti nei riti del tempo ordinario, essendo radicati nell’organizzazione socio-produttiva del tempio, risultano spesso asserviti al ritmo frenetico imposto loro dalla necessità di adempiere alle richieste devozionali della committenza privata. La recitazione mantrica, a partire dalle sue forme più elementari, fino ad arrivare a quelle che sconfinano nelle regioni del canto, non sembra avere la funzione di cadenzare il lavoro manuale dei sacerdoti. Quello che si percepisce è che sia invece esattamente il contrario, e cioè, che sia il tempo del rito a regolare le dinamiche dell’articolazione vocale. Il tempio induista, per un sacerdote che vi presta servizio, non è solo un luogo di preghiera: esso viene percepito come un vero e proprio posto di lavoro, specialmente quando egli si trova a officiare rituali “secondari” come la *Navagraha arcaṇa*.

L’importanza di documentare le dinamiche sonore che si manifestano nel *prākāra* durante i riti della *Navagraha arcaṇa* sta nel fatto che in questo contesto cerimoniale abbiamo la possibilità di osservare/ascoltare la costante interferenza tra modelli di vocalità differenti, e spesso compresenti, in un dato momento del tempo. Questo polimorfismo di timbri e moduli melodici non sarebbe mai potuto emergere se mi fossi limitato a considerare soltanto i riti della *Navagraha homa* e *abhiṣeka*, dal momento che, tali cerimonie, in quanto esclusiva di Tyagaraja e Sridharan, non avrebbero consentito di riflettere sull’operato vocale degli altri officianti del *Suriyanarkoyil*. Nelle pagine che seguono cercherò di focalizzarmi principalmente sulle modalità d’intonazione dell’*aṣṭottiram*, portando alcuni esempi che attestano la volontà dei celebranti di colorare la recitazione mantrica con una precisa intenzione musicale. Descrivere la meccanica interna di tali esecuzioni mi servirà a dimostrare come talvolta i celebranti del tempio decidano di esibire una vocalità che si distacca dalle necessità funzionali del rito, per divenire “canto”.

Celebrare una *Navagraha arcaṇa* è sostanzialmente una mansione rituale individuale, in cui ciascun officiante si trova di fatto solo con i suoi committenti, diventando così l’unico protagonista del processo di costruzione della fonosfera. La meccanica rituale dell’*arcaṇa*, fatta eccezione per le fasi preliminari del *saṅkalpa*, dove si attivano dinamiche vocali di tipo dialogico, non genera mai situazioni che prevedono un’interazione con i committenti di tipo responsoriale, a testimonianza di come, le dinamiche devozionali riscontrate nel tempio, siano improntate ad un rapporto individualistico con le divinità, senza che venga dato spazio alcuno ad una adorazione d’impianto “corale”. Il comportamento sonoro tenuto dai devoti mentre l’officiante da loro ingaggiato esegue l’*arcaṇa* è del tutto simile a quanto già segnalato nei capitoli precedenti: costoro, infatti, non generano enunciati rituali formalizzati, non si producono in estemporanee acclamazioni o implorazioni, né si accodano alla recitazione degli officianti. Solo in alcuni casi, peraltro molto sporadici, mi è capitato di udire alcuni *yajamāna* contrappuntare lo svolgimento della cerimonia intonando il mantra simbolo dello shivaismo: “*om namaḥ śivaya*”.

Come mi è stato spiegato dagli studenti delle *āgama pāṭhaśālā*, il grado di piacevolezza, e perché no, anche di “musicalità”, che un sacerdote riesce a conferire alla sua voce durante la sua performance rituale può divenire uno strumento prezioso per attirare a sé potenziali committenti. Seguendo questa linea di pensiero, la vocalità costituirebbe pertanto una sorta di “insegna sonora”, con cui ciascun celebrante, da un lato, si rende riconoscibile alle orecchie dei visitatori, per lo meno a quelle dei più assidui; mentre, dall’altro, essa serve a sponsorizzare la sua performance nei confronti di nuovi *yajamāna*. Questo stato di cose innescherebbe quindi una sorta di competizione tra sacerdoti, ciascuno dei quali dovrebbe fare di tutto per perfezionare il suo canto in modo tale da renderlo più invitante possibile alle orecchie dei visitatori. Tale ipotesi è sicuramente plausibile, anche perché ciascuno *yajamāna*, una volta pagato il biglietto, si trova nella libertà di scegliere il sacerdote che preferisce, e nulla ci vieta di immaginare che la scelta possa basarsi anche sulla melodiosità della sua recitazione. Tuttavia, stando alla mia esperienza in questo tempio, non mi sento di confermare quanto sopra riportato e questo per una serie di ragioni. Innanzitutto, chi viene al tempio di *Suriyanarkoyil* non lo fa regolarmente ma solo in via del tutto occasionale. Questo

significa che non c'è modo per loro di instaurare un rapporto stabile con gli officianti, che consenta ai committenti di imparare a conoscerne e a "riconoscerne" la voce. I sacerdoti, dal canto loro, sanno di trovarsi a celebrare l'*arcaṇa* per degli *yajamāna* che molto probabilmente non rivedranno mai più e quindi non hanno alcun interesse a mettere in mostra le loro effettive competenze sonore per accattivarsene le simpatie. Inoltre, non sono mai gli officianti ad andare in cerca di potenziali committenti. Non si riscontrano segnali evidenti dell'esistenza di alcuna forma di competizione vocale tra gli officianti, così come non si avverte tra di loro l'esigenza di accentuare sempre e comunque la musicalità della propria performance rituale, per aumentare la propria visibilità/udibilità alle orecchie dei potenziali *yajamāna*.

C'è un'altra tendenza generale che qui vorrei sottolineare in sede preliminare: quando gli officianti si trovano a sonorizzare determinati mantra, non sempre si adeguano alla forma canonica con cui questi si trovano riportati nella manualistica rituale. Come vedremo ciò non è dovuto tanto al fatto che gli officianti non siano a conoscenza della versione originale degli enunciati, bensì alla necessità pratica di dover abbreviare il rito il più possibile. Un tale obiettivo, non potendo essere raggiunto attraverso la rimozione delle azioni cerimoniali, viene allora perseguito comprimendo la lunghezza originaria delle formule da intonare. A tale proposito era divertente notare la competizione che si scatenava spesso tra gli officianti quando si mettevano a confrontare –sulla base dei dati da me fornitigli in tempo reale– la durata temporale in cui, ciascuno di loro, riusciva a portare a termine la propria *Navagraha arcaṇa*. Sulla base di quanto detto sopra, non deve sorprenderci più di tanto il fatto che usciva vincente chi eseguiva la cerimonia nel minor tempo possibile e non chi intonava i mantra nella maniera più accurata.

Nel caso specifico dell'*aṣṭottiram* tutti gli officianti che esamineremo ricorrono allo stesso stratagemma: essi si limitano infatti ad intonare solo un sottoinsieme dei 108 *nāma-mantra* contenuti nell'*aṣṭottiram*. La quantità di epiteti effettivamente recitata varia da sacerdote a sacerdote e non rispetta le direttive numeriche fornitemi da Sridharan. Ciascuno *kurukkaḷ* seleziona gli epiteti che preferisce, o quelli che magari ricorda con maggiore facilità, oppure ne crea di propri, sulla base delle sue conoscenze puraniche relative a ciascun *graha*. Per quanto concerne invece il rapporto tra l'ordine in cui i *nāma mantra* si succedono nella versione testuale dell'*aṣṭottiram* e quello a cui si attengono i sacerdoti quando lo recitano, si verifica spesso il seguente fenomeno: alcuni officianti, come Tyagaraja, si adeguano all'ordine testuale mentre altri ricompongono i *nāma-mantra* a proprio piacimento. Tale intervento sull'*aṣṭottiram* non viene per nulla stigmatizzato da Tyagaraja poiché i nomi di dio sono tutti intrinsecamente potenti, al di là dell'ordine con cui un uomo decide di intonarli.

Se consideriamo il numero elevatissimo di *Navagraha arcaṇa* che si susseguono ininterrottamente nel *prākāra*, non è un'esagerazione affermare che la fonosfera complessiva di quest'area templare risulti saturata da una vera e propria proliferazione di nomi divini. Alcuni di essi sono specificamente connessi ai *Navagraha* e ne rimarcano, ora le proprietà astrologico-astronomiche ora le vicende mitologico-religiose; altri, invece, si ritrovano anche negli *aṣṭottiram* relativi alle divinità principali del pantheon induista come *Śiva*, *Gaṇapati* o *Ayappa*.

Ascoltando le modalità con cui i sacerdoti del tempio intonano gli *aṣṭottiram* dei *Navagraha*, noteremo come, in alcuni casi, gli officianti si adeguino agli epiteti riscontrati nel testo, mentre in altri, essi facciano invece ricorso a parafrasi, rimontaggi di parti, elisioni e interpolazioni di nuovi epiteti, alcuni dei quali vengono assemblati anche sul momento in virtù dell'ispirazione oltre che sulla base della cultura religiosa posseduta da ciascuno. Come il lettore stesso potrà evincere mettendo a confronto le trascrizioni degli *aṣṭottiram*, alcuni epiteti ricorrono nella recitazione di tutti i sacerdoti, mentre altri marcano in maniera caratteristica solo la performance di alcuni di essi.

La recitazione dell'*aṣṭottiram* costituisce uno dei pochi momenti –forse l'unico– in cui chi ne ha voglia può dare liberamente sfogo alla sua creatività musicale, così da alleggerire temporaneamente il peso psicologico e la tensione di una fatica che si protrae spesso per tutto il giorno, fino alla chiusura del tempio.

Nelle pagine che seguono prenderò in considerazione i nuclei essenziali della condotta melodica degli officianti senza addentrarmi però in un lavoro d'analisi stilistica puntuale che essi tuttavia meriterebbero.

Il momento dell'esecuzione dell'*aṣṭottiram* permette agli officianti che lo desiderano, di dare spazio all'improvvisazione melodica, alla creatività personale e all'espressione delle loro capacità prettamente musicali. Questa possibilità di apertura verso una maggiore variabilità melodica, che si traduce nell'ampliamento dell'ambitus e nell'impiego di moduli scalari diversi dal tricordo yajurvedico, costituisce pertanto una via di fuga dalla ripetitività ossessiva, talvolta anche alienante, del repertorio testuale da intonare. Il materiale melodico proposto da ciascun officiante varia comunque al variare dello stesso, sulla base della cultura musicale posseduta da ciascuno. Sridharan, ad esempio, pare impostare il suo discorso melodico anche prendendo spunto da temi musicali derivati dalla musica carnatica, da quella devozionale o da quella da film. Non è escluso che egli possa prendere occasionalmente spunto anche da temi celebri di canzoni religiose śivaite. Anche su queste presunte dinamiche di prestiti sarebbe necessario avviare in futuro degli studi specifici.

Le tipologie di condotta melodica riscontrate negli esempi possono essere sommariamente distinte in tre categorie: (1) una rispondente alle stilizzazioni yajurvediche; (2) un'altra fondata sullo stile recto-tono dell'*eka śruti*; (3) e un'altra ancora, più libera, tendente a riprodurre le inflessioni modali dei *rāga*. Il rivestimento sonoro di un *aṣṭottiram* è interamente lasciato al gusto di ogni singolo officiante, come mi hanno confermato tanto i sacerdoti del tempio quanto i miei informatori delle scuole agamiche. A proposito dell'impiego di possibili *rāga* nella sonorizzazione templare dell'*aṣṭottiram* alcuni studenti mi hanno riferito che ciascun tempio utilizza un proprio *rāga*. Una tale affermazione, sicuramente suggestiva, necessita di ulteriori approfondimenti.

Questa sezione centrale dell'*arcaṇa* offre quindi la possibilità a quegli officianti che ne sono capaci di cimentarsi in un lavoro di vera e propria elaborazione compositiva. Sebbene i moduli melodici che prendono vita durante la recitazione dell'*aṣṭottiram* rivelino una struttura d'impianto relativamente semplice, fondata essenzialmente sul concetto della ripetizione variata, tuttavia, essi costituiscono gli enti sonori di pertinenza bramantica più "musicali" che si possono udire nella fonosfera rituale del *Suriyanarkoyil*.

Il campionario di formule mantriche udibili durante una *Navagraha arcaṇa* viene pronunciato da ciascun officiante con inflessioni differenti, che contribuiscono a rimarcare l'individualità stilistica di ciascun sacerdote. La loro intonazione può esplodere nel grido sforzato o può procedere, pacata, nelle regioni semi-indistinte del sussurro; può scorrere meccanicamente, su un'unica corda di recita, oppure può dare vita a passaggi melodici, ora più timidi, nel caso dei mantra yajurvedici, ora invece più ampi, nel caso dell'*aṣṭottiram*. Tali divergenze stilistiche possono coesistere anche nella performance del medesimo celebrante.

E' probabile che l'ostentazione di abilità specificamente musicali possa talvolta innescare una serie di dinamiche ludico-agonistiche tra i celebranti, anche se gli stessi hanno più volte smentito tale ipotesi. A onor del vero sembra che sia esattamente il contrario, nel senso che la "sfida" tra di loro non si incentra su chi recita meglio i testi, ma su chi li intona nel minor tempo possibile, riuscendo così a portare a compimento la *Navagraha arcaṇa* prima degli altri.

Rimanendo confinati nell'ambito della *Navagraha arcaṇa*, i due sacerdoti che eseguono l'*aṣṭottiram* con una intenzione espressiva più spiccata, conferendo gli epiteti dei *graha* un andamento melodico ben definito, delle volte decorato anche con piccoli melismi, sono Ganesh e Sridharan. Ciascun officiante è libero di gestire la fonosfera della "sua" *Navagraha arcaṇa* come meglio crede, stabilendo, con relativa autonomia, quali mantra eseguire per supportare la dinamica del gesto rituale. Tyagaraja, e lo stesso Sridharan -che ne è il vice- pur notando alcune anomalie sonore nel formulario rituale impiegato dagli altri officianti, non sono soliti riprendere ufficialmente i loro colleghi, anche quando le deformazioni a cui viene da loro sottoposta la lingua sanscrita risultano particolarmente evidenti. In questo senso risulteranno particolarmente emblematici i casi di Kumar e Ramesh. Il primo è solito popolare la fonosfera del *prākāra* con espressioni

morfologicamente ambigue; il secondo sembra non essere a conoscenza del criterio tantrico che regge la formazione dei *bīja* relativi ai *graha*. Ciononostante Tyagaraja non prende alcun provvedimento concreto per cercare di rendere maggiormente consapevoli gli officianti dei loro errori, come se la supervisione, e il possibile miglioramento, della qualità sonora della fonosfera complessiva del tempio non gli stia a cuore più di tanto. Quando ho cercato di approfondire la questione con Sridharan, anche per provare a risalire alla forma originale delle parole storpiate dai suoi colleghi, le risposte fornitemi dal *kurukkaḷ* erano abbastanza elusive. Egli, pur riconoscendo la scarsa preparazione agamica di alcuni colleghi, specialmente in merito di articolazione della lingua sanscrita, non sembrava nutrire il minimo riserbo sul loro operato sonoro, così come non sembrava affatto preoccupato riguardo al grado effettivo di efficacia posseduta dai loro mantra. Per Sridharan, infatti, costoro non fanno altro che sonorizzare le formule rituali così per come le hanno apprese, forti del fatto che il loro potere magico-esoterico verrà comunque rilasciato, fintanto che i mantra saranno eseguiti con la giusta intenzione del cuore.

Nel complesso la vocalità esibita dai sei officianti del tempio va dal sussurro appena percettibile al vocalismo modulato. La competenza espressiva di ciascun officiante si declina in modo diverso, passando dalle combinazioni intervallari limitate dei mantra yajurvedici, controllati dalle *svara*, alla più ampia libertà melodica offerta dagli *aṣṭottiram*.

L'allestimento continuato di *Navagraha arcaṇa* indipendenti pone tutti -sacerdoti, simulacri, committenti e altri astanti- in costante contatto auditivo con le vibrazioni mantriche, cui viene unanimamente attribuita non solo una funzione benaugurale, o propiziatoria, ma anche curativa. Tale potere rigenerativo è ritenuto operativo anche se i sacerdoti non sembrano prestare sempre la dovuta attenzione alla “gisuta intonazione” del formulario mantrico di loro competenza. I mantra sono ritenuti raggiungere il loro scopo anche se non sempre i sacerdoti li eseguono con la volontà di perseguire la “bella intonazione”. L'efficacia degli enunciati bramatici sembra pertanto riposare più sulla loro reitarazione continuata che sulle frequenze effettive delle vibrazioni sonore che da essi si sprigiona.

4.3.2. Navagraha arcaṇa: l'esempio di Ganesh (0'5"-7'50")

Il primo sacerdote da me selezionato è Ganesh. Egli è l'unico tra gli officianti del *Suriyanarkoyil* che passeremo in rassegna in questo capitolo ad aver seguito un corso di formazione agamica all'interno di una *āgama pāṭhāsālā*. Ascoltare le sue strategie di sonorizzazione del formulario mantrico si rivelerà molto utile, poiché ci permetterà di prendere implicitamente contatto con alcuni degli aspetti dello stile di recitazione insegnato nelle scuole agamiche a cui ho fatto ampiamente riferimento in precedenza.

Nella fonosfera generata da Ganesh nell'ambito della celebrazione di una *Navagraha arcaṇa* coabitano repertori e strategie melodiche differenti. Egli passa infatti dall'impiego di un ambitus sonoro yajurvedico, vincolato alle *svara*, ad uno più ampio, utilizzato esclusivamente durante la recitazione dell'*aṣṭottiram*. Tra le peculiarità del suo stile di recitazione c'è quella di prestare grande attenzione a scandire con chiarezza le parole dei mantra e quella di differenziare la tipologia del formulario di volta in volta utilizzato variandone il profilo melodico. Un approccio così consapevole alla recitazione è il segno più evidente dell'istruzione agamica ricevuta da Ganesh.

Dal punto di vista della durata temporale, la performance sonora di Ganesh dura, in media, poco più di un minuto per *sannadhi*. Come vedremo più avanti, gli altri officianti –Sundar e Kumar su tutti- riescono anche a fare di meglio, riducendo ulteriormente la durata di una *graha arcaṇa* e portandola anche a meno di trenta secondi.

Riguardo alle modalità performative esibite da Ganesh è evidente la contrapposizione tra due tendenze: l'andamento relativamente libero della melodia, riscontrabile nell'esecuzione dell'*aṣṭottiram*, e la ricerca di un rigore metrico-melodico, riscontrabile, invece, nella recitazione dei mantra yajur-vedici dove, lo ricordo, i rapporti intervallari non sono scelti dal celebrante ma predeterminati dalle *svara*. Ganesh è solito ricorrere all'impiego di una singola nota ribattuta

quando deve intonare il *saṅkalpa*, gli *upacāra-mantra* e i *gāyatrī mantra*, adeguandosi in pieno allo stile *eka śruti*.

Ascoltando la recitazione di Ganesh, e la cura che egli pone nel collocare nella fonosfera le singole parole del formulario intonato, appare evidente l'influsso esercitato sul giovane officiante dalle modalità di recitazione insegnate nelle *āgama pāṭhasālā*. In linea con i dettami agamici e i principi teorici che abbiamo delineato in precedenza, il giovane bramano evita di fare ricorso alle strategie di semplificazione e condensazione metonimica riscontrate nell'operato vocale di Tyagaraja e Sridharan; ciò conferisce una maggiore chiarezza all'architettura formale complessiva della fonosfera da lui allestita, poiché il sacerdote si sforza di delinearne con cura gli elementi sonori costitutivi che risultano, in tal modo, facilmente percepibili all'ascolto.

Un'altra caratteristica distintiva che marca le prestazioni vocali di Ganesh è che esse tendono a fluire costanti, tanto sul piano del timbro quanto su quello del tempo d'esecuzione e dell'intensità. Il flusso della recitazione scorre omogeneo. Solo raramente ci si imbatte in momenti in cui le parole risultano "annebbiate" da un'articolazione fonatoria approssimativa.

Il ricorso allo stile dell'*eka śruti* si verifica con meno frequenza di quanto si riscontra nella recitazione degli altri officianti e questo garantisce maggiore chiarezza nella scansione sillabica.

Nel riportare la trascrizione del formulario mantrico eseguito dagli agenti rituali di casta bramanaica ho adottato le seguenti convenzioni:

- a) i termini che iniziano in maiuscolo indicano gli epiteti dei graha
- b) l'uso del corsivo serve per segnalare quelle parole la cui articolazione sillabica effettiva è risultata, per una serie di motivi, di difficile determinazione; nel riportarle, ho soppresso pertanto l'uso dei diacritici, in modo tale da indicare l'incertezza di tale rappresentazione ortografica, basata sull'articolazione sillabica che essi presentano all'ascolto
- c) le sillabe che vengono interpolate ad una parola, ora per una svista momentanea, ora per la scarsa familiarità con la lingua sanscrita, verranno segnalate così: [+pa]
- d) le sillabe, talvolta anche le intere parole, che vengono invece omesse, saranno indicate come segue: [-pa]
- e) quelle sezioni della recitazione in cui, per una serie di ragioni contestuali –lontananza dalla sorgente sonora, scarsa intensità vocale del recitante, eccessiva velocità dell'esecuzione, rumori di fondo– risultano totalmente incomprensibili all'ascolto, saranno segnalate dal simbolo: [..?..]
- f) le formule intonate in un'unica emissione di fiato saranno scritte consecutivamente; il contenuto mantrico relativo a ciascuna emissione di fiato sarà contrassegnato da un numero arabo

4.3.2.1. Śani arcaṇa (0'09"-2'17")

Trattandosi di una *pūjā* in miniatura, il rito dell'*arcaṇa* ha inizio con l'esecuzione del *saṅkalpa*. Ganesh acquisisce i dati identitari e astrologici dei committenti e li intona a voce alta al cospetto di Saturno. Il giovane sacerdote gestisce questo frangente del rito in maniera abbastanza informale: (a) pronuncia il nome dei devoti senza farlo seguire dalle espressioni convenzionali "*namadehasyaḥ/namanyaḥ*"; (b) intona sempre l'espressione *ujātasya* –relativa agli uomini– anche quando avrebbe dovuto pronunciarne l'equivalente femminile (*ujātayaḥ*); (c) riduce la sua dichiarazione d'intenti all'espressione "*saha kuṭumbana*". Quanto appena segnalato dimostra come pur essendo in possesso di un'adeguata istruzione agamica, egli faccia comunque ricorso a strategie semplificatorie, in linea con una tendenza riscontrata nelle stesse scuole di formazione agamica. L'acquisizione dei dati identitari e astrologici dei committenti viene effettuata da Ganesh con uno stile vocale che oscilla tra il parlato e il declamato. Il giovane sacerdote imposta la sua voce su un'unica nota ribattuta (*mi*). Coerentemente con la scelta metodologica attuata nell'elaborazione degli esempi grafici precedenti, anche in questo capitolo, quando fornirò delle indicazioni relative ai nomi delle note impiegate dagli officianti, non lo farò indicando le frequenze effettive ma mi concentrerò sulle loro relazioni intervallari. In tal maniera il lettore potrà comparare più agevolmente tra loro gli esempi e raccordarli con i modelli presentati nel capitolo generale sul mantra.

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamāna e dei suoi familiari

267. Ramesh namadehasyaḥ Simha rāsi ujātasya Maga nakṣatra, Raba [-namadehasyaḥ] Maga [-nakṣatre] Simha rāsi ujātasya, Dipa [-namanyaḥ] Vriścika rāsi ujātasya, Revati [-namanyaḥ] Revati [-nakṣatre] Mīna rāsi ujātasya

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

268. saha kuṭumbana

Ultimate le procedure di *saiṅkalpa* Ganesh volge le spalle ai committenti e si direziona verso la *mūrti* di Śani. Egli può così dare inizio all'esecuzione dell'*aṣṭottiram* relativo al *graha* suddetto. La recitazione è accompagnata dal lancio di frammenti di *vilvam*. Le fronde vengono offerte al simulacro con riverenza. Emblematica in tal senso è la gestualità esibita dal sacerdote il quale, prima di scagliarle in direzione della *mūrti*, le avvicina al cuore, come a voler simboleggiare una provenienza interna e non esterna dell'offerta.

La formazione agamica del giovane sacerdote risulta subito evidente all'ascolto. Ogni parola viene infatti scandita con cura, a conferma del fatto che il recitante è pienamente consapevole della conformazione sillabica effettiva della maggior parte dei termini sonorizzati. Il flusso della recitazione viene scandito dall'uso frequente di brevi pause, che ricorrono generalmente dopo due o tre *nāma-mantra*, salvo però alcune eccezioni (3.8; 3.9; 3.11; 3.12).

Il rivestimento melodico con cui egli avvolge l'*aṣṭottiram* viene talvolta abbellito con l'impiego di glissati. L'intensità dell'enunciazione vocale si distingue per vigore e giovanile brillantezza. Dal punto di vista ritmico, Ganesh imposta la sua performance rispettando la quantità sillabica delle parole di volta in volta pronunciate, adeguandosi, con discreta precisione, alla contrapposizione dicotomica tra la durata ridotta delle sillabe brevi e quella raddoppiata di quelle lunghe. I glissati e i passaggi melismatici ricorrono principalmente in concomitanza con l'articolazione vocale delle sillabe lunghe o con il *bīja om*, generando, in tal modo, valori di durata protratti. La "musicalità" di Ganesh, oltre che la sua competenza linguistica, affiora in modo emblematico da questo esempio.

L'*aṣṭottiram* viene eseguito utilizzando i gradi di un modulo scalare pentacordale, che copre l'ambitus di una sesta [si-re#-mi-fa#-(sol#)]. Ovviamente il sacerdote non li impiega tutti con la medesima frequenza: la nota tra parentesi tonda è impiegata da Ganesh solo una volta mentre la nota in neretto (*mi*) è quella che viene adoperata dal sacerdote con maggiore ricorrenza. Essa costituisce il suono ribattuto sul quale Ganesh intona la maggior parte delle sillabe costitutive degli epiteti di Śani. A partire da questo polo centrale di gravità, egli si muove in due direzioni: in senso ascendente, optando per un intervallo di seconda maggiore (*mi-fa#*) oppure in senso discendente, generando un salto di quarta (*mi-si*), accompagnato da un tipico glissato. In entrambi i casi egli è comunque libero di decidere, di volta in volta, se sostare brevemente sulla nota di arrivo (il *fa* o il *si*), scandendo su di essa alcune sillabe, oppure se far subito ritorno alla corda di recita (*mi*). Le sillabe di alcuni *nāma-mantra* vengono occasionalmente intonate adoperando anche l'intervallo di terza minore (*re#-fa#*). L'intervallo di terza maggiore (*mi-sol#*) viene invece esplorato dal sacerdote solo una volta, in apertura dell'*aṣṭottiram*. Non avendo un suono di riferimento per controllare la stabilità del suo profilo intonativo, Ganesh intona gli ultimi epiteti trasportando il modulo scalare sopraindicato un semitono sotto. Tali periodiche oscillazioni nell'intonazione si riscontrano nelle performance vocali di tutti gli officianti ma non ne ho tenuto conto al momento di ricavare il modello grafico che segue. Il timbro di Ganesh è nasale, fortemente rassomigliante alle sonorità del *nagasvaram*.

Sebbene l'enunciazione del *bīja om* sia universalmente ritenuta necessaria per il corretto funzionamento di ogni enunciato mantrico, Ganesh lo rimuove di frequente dai *nāma-mantra* dell'*aṣṭottiram*.

Śani aṣṭottāra śātanāmavāli

- 269.1. om Śaniścarāya namaḥ om Śantāya namaḥ om
- 3.2. Sarvābhiṣṭapradāyine namaḥ om Śaraṇyāya namaḥ om
- 3.3. Vareṇyāya namaḥ om Sarveśāya namaḥ om
- 3.4. Saumyāya namaḥ Suravandyāya namaḥ Suralokavihāriṇe namaḥ
- 3.5. Sukhāsanopaviṣṭāya namaḥ Sundarāya namaḥ Ghanāya namaḥ
- 3.6. Ghanaghanakabhuśāya namaḥ Kadyotāya namaḥ Śantāya namaḥ om
- 3.7. Mandāya namaḥ om Mandaceṣṭāya namaḥ Mahaniyaguṇātmane namaḥ
- 3.8. Martyapāvanapādāya namaḥ Maheśāya namaḥ Chāyāputrāya namaḥ Śarvāya namaḥ Śatatūṇīradhāriṇe namaḥ
- 3.9. Carasthiraśvabhāvāya namaḥ Candalāya namaḥ Nilavarṇāya namaḥ Nityāya namaḥ Niścalāya namaḥ Vidyāya Vidhirūpāya namaḥ
- 3.10 Virodhādharabhūmaye namaḥ Bhedāspadasvabhāvāya namaḥ
- 3.11 Vajradehāya namaḥ Vairāgyadāya namaḥ Virāya namaḥ Vipatparampareśāya namaḥ Viśvavandyāya namaḥ
- 3.12 Ḡṛdhravāhanāya namaḥ Gūdhāya namaḥ Kūrmāngāya namaḥ Kurūpiṇe namaḥ Kutsitāya namaḥ
- 3.13 Guṇādhyāya namaḥ Gocarāya namaḥ
- 3.14 Avidyamūlanāśanāya namaḥ Vidyā-avidyāsvarūpiṇe namaḥ Āyusyakāraṇāya namaḥ
- 3.15 Āpaduddhartre namaḥ Viṣṇubhaktāya namaḥ
- 3.16 Vaśine namaḥ Vividhāgamavedine namaḥ Vidhistutyāya namaḥ Vandyāya namaḥ
- 3.17 Virūpākṣāya namaḥ Variṣṭāya namaḥ Gariṣṭāya namaḥ
- 3.18 Jyeṣṭhāpatnīśametāya namaḥ Śaniścara devatabhyo namo namaḥ

Per quanto riguarda la dimensione ritmica, Ganesh si adegua alla quantità sillabica delle parole contenute nei cluster di epiteti di volta in volta sonorizzati, anche se le durate risultano a volte prolungate dal ricorrere di alcuni glissati o altre semplici inflessioni melismatiche. Il ricorso a tali abbellimenti, lo ricordo, non ha invece luogo durante l'intonazione dei mantra yajur-vedici e diviene pertanto un tratto distintivo dell'esecuzione dell'*aṣṭottiram*.

Un *aṣṭottiram*, lo ricordo, è una costellazione di *nāma-mantra* indipendenti, ciascuno dei quali possiede una propria struttura metrica, determinata dal numero di sillabe da cui risulta formato, oltre che dalla loro "quantità". Ganesh deve quindi continuamente adattare il modulo melodico da lui selezionato alla struttura ritmico-prosodica dei singoli *nāma mantra*. Il profilo complessivo della melodia prende quindi forma anche sulla base del numero di *nāma-mantra* che vengono consecutivamente intonati. La struttura poetico-musicale dell'*aṣṭottiram* offre quindi ampie opportunità di giustapposizione modulare al recitante, il quale può agevolmente collegare tra loro più epiteti, riunendoli in cluster, che vengono sonorizzati in un'unica emissione di fiato. Ganesh, per conferire la maggiore chiarezza possibile al suo flusso mantrico, si limita a riunirne due, al massimo tre. Come vedremo in seguito, Kumar, Sridharan e Tyagaraja arriveranno invece a vocalizzarne anche più di sei con una sola emissione di fiato. La capacità di variare i moduli melodici impiegati durante l'*aṣṭottiram*, o di reiterarli in modo microvariato, dipende ovviamente dall'abilità musicale del singolo officiante. Tale abilità non è comunque ritenuta indispensabile ai fini dell'efficacia rituale dei testi vocalizzati.

L'esecuzione dell'*aṣṭottiram* è caratterizzata da un andamento melodico sciolto e variegato, sebbene Ganesh non si esima dallo scandire alcuni *nāma-mantra* in stile eka-śrūti. La sua condotta melodica non procede solo per gradi congiunti ma presenta anche salti intervallari. L'ambitus in cui essa viene articolata dal sacerdote risulta notevolmente allargato rispetto al modulo tricordale yajurvedico: da una terza minore si passa infatti ad una sesta. I gradi a disposizione del celebrante aumentano, e le sillabe dei *nāma-mantra* possono quindi essere impiegate come mattoni di un'architettura melodica più articolata. Quando la cerimonia richiede l'impiego di repertori mantrici yajurvedici, Ganesh fa subito ritorno ad uno stile rigorosamente sillabico, che genera traiettorie vocali rigidamente ancorate al moto congiunto, austere, e prive di abbellimenti.

Utimato l'*aṣṭottiram*, Ganesh esegue il *dīpārādhana*, recitando il mantra yajur-vedico e il *bīja-nāma-mantra* di Śani, articolando con cura le loro *svara* costitutive, e cioè, intonando le loro sillabe mediante un modulo tricordale, contenuto in una terza minore (*re-mi-fa*).

In questo frangente cerimoniale, quindi, il criterio che regola la successione delle altezze non è più stabilito autonomamente da Ganesh, in accordo col suo senso artistico e la sua ispirazione del momento, ma dipende dalle *svara* dei mantra di volta in volta intonati.

Śani veda mantra

270. Om Śanno devī rabhiṣṭaya āpobhavantu pītaye |
Śamyorabhisravantu naḥ ||

Śani bīja-nāma-mantra

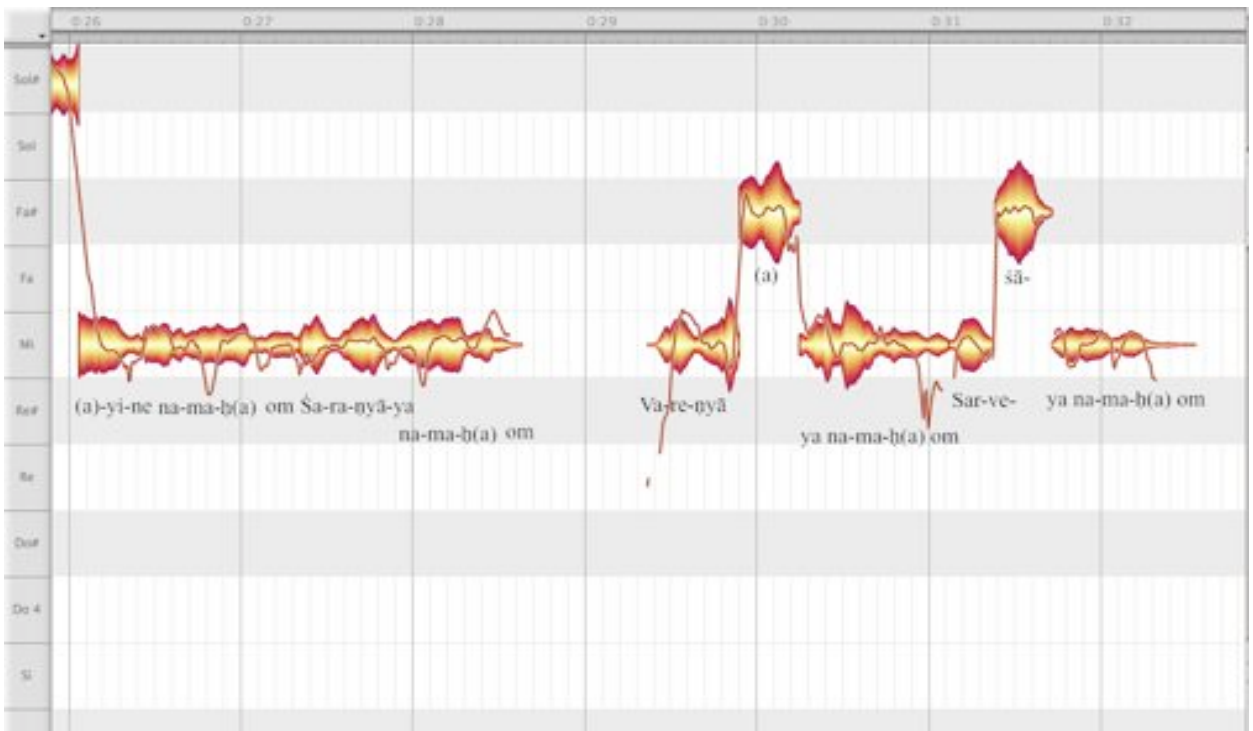
271. [-om] Śam Śaniścarāya namaḥ

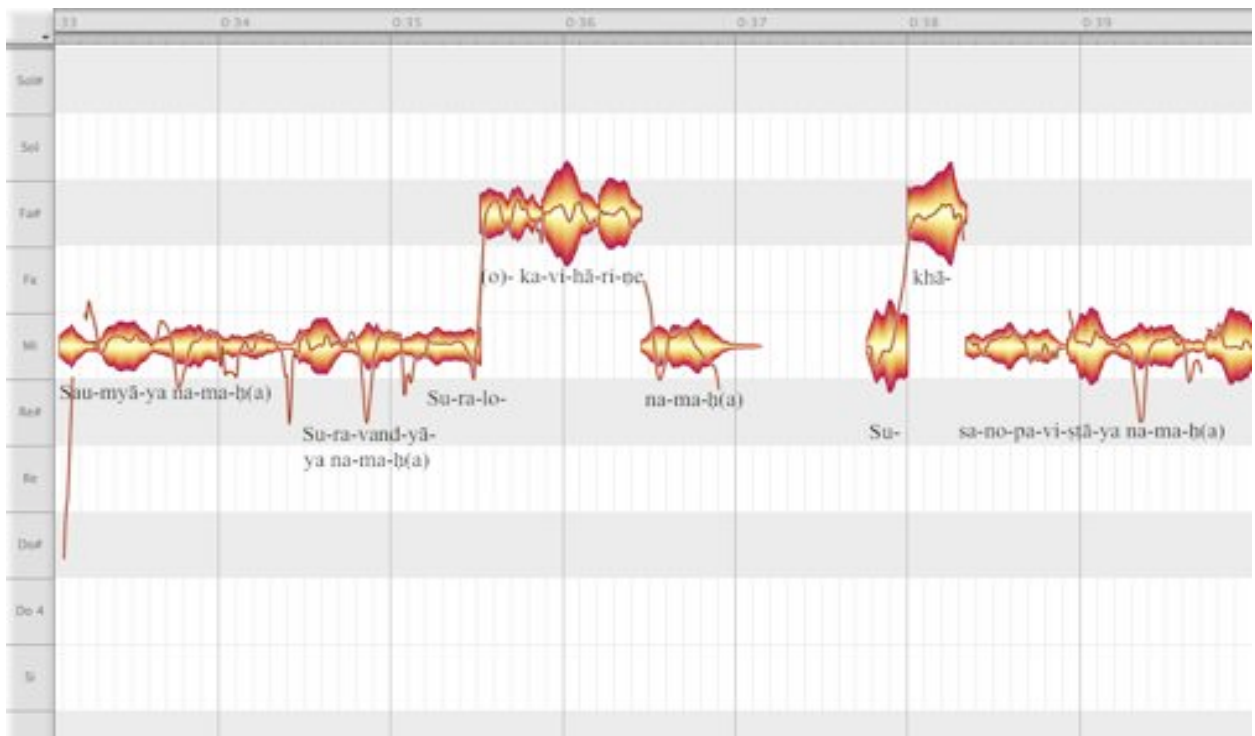
La performance sonora di Ganesh è rigorosamente monodica, senza alcun sostegno strumentale. Neanche la campanella viene impiegata nell'ambito della *Navagraha arcaṇa*. Lo stesso *dīpārādhana* si svolge senza il suono tintinnante della *maṇi* sacerdotale. Una tale assenza si riscontra nell'operato liturgico di tutti gli altri officianti. L' unica forma di suono percussivo udibile nell'ambito di una *Navagraha arcaṇa* diventa pertanto il rumore sordo delle noci di cocco, che vengono spaccate dagli officianti, al termine del *saṅkalpa* e il battito delle mani dei devoti, che contrassegna talvolta l'omaggio a *Candikeśvara*. Negli esempi relativi alla *Navagraha arcaṇa* officiata da Ganesh questi fenomeni non sono però direttamente riscontrabili, poiché i committenti in questione non erano provvisti di noci di cocco.

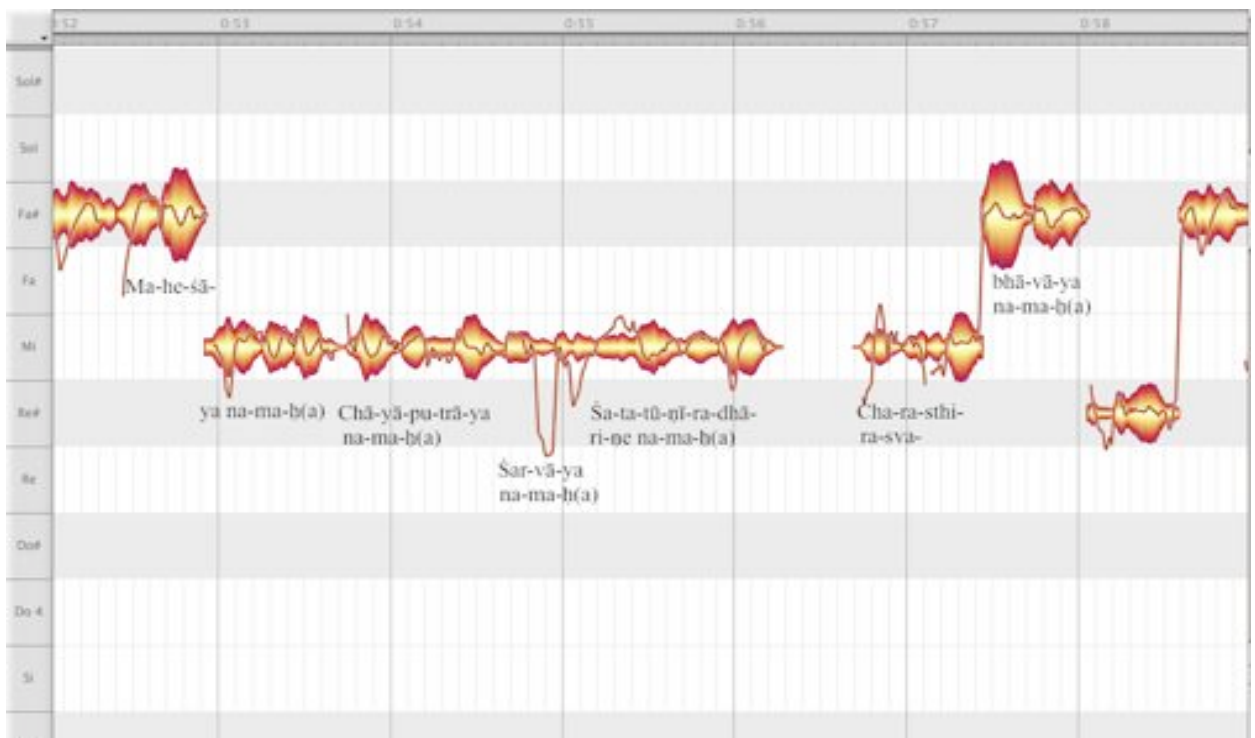
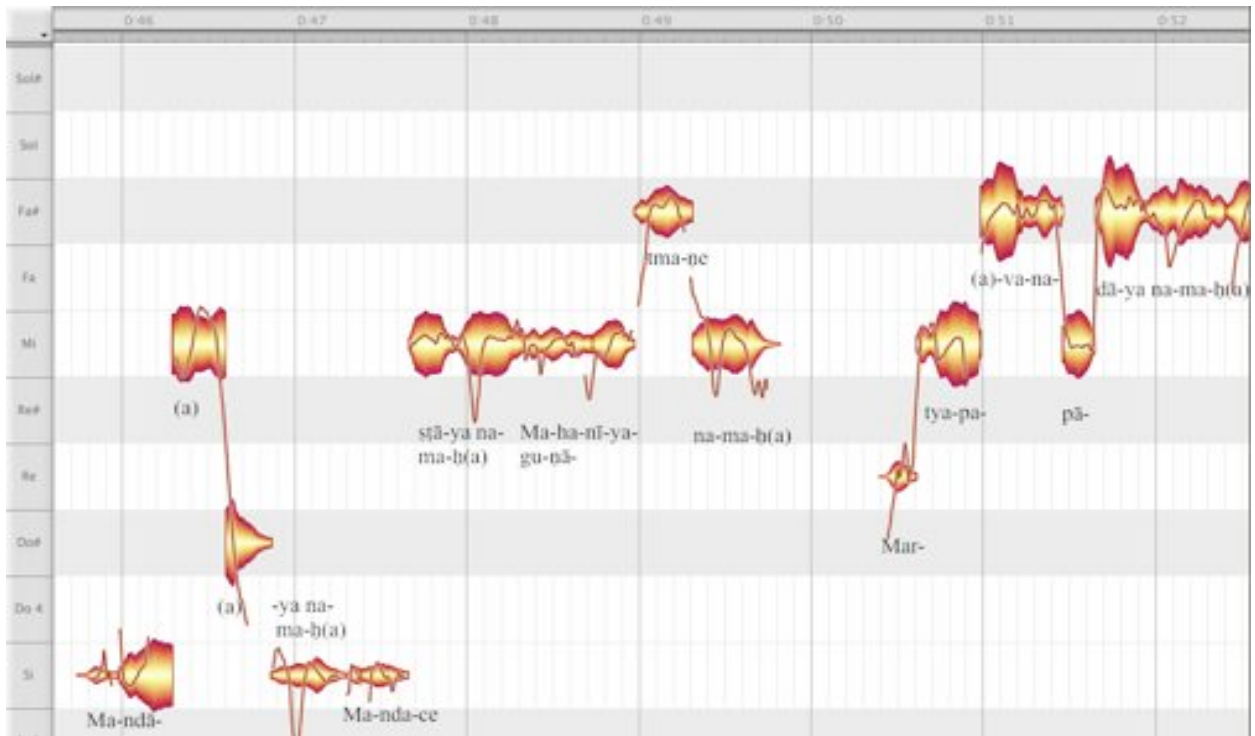
Come vedremo meglio procedendo con gli altri esempi, alla fissità dell'*aṣṭottiram*, che marca la fase centrale dell'*arcaṇa*, si contrappone invece la varietà di formule mantriche che ne contraddistinguono l'epilogo. In questa sezione terminale, coincidente con l'offerta del *dīpārādhana*, Ganesh sonorizza le azioni rituali effettuate dando vita a scelte repertoriali personalizzate, che variano di *sannadhi* in *sannadhi*. Sulla base della varietà del repertorio mantrico impiegato da un dato officiante per omaggiare i *Navagraha* si può quindi arrivare a valutare l'ampiezza della sua cultura liturgica. Ganesh è risultato il più abile nel variare la tipologia degli enunciati mantrici. Quanto appena detto dimostra come la fonosfera del tempio in questione non sia affatto rigidamente precostituita. Nel caso specifico della *navagraha arcaṇa* essa consente al personale bramanico di apporre modifiche sostanziali ai repertori, tanto sul piano tipologico quanto su quello della loro resa sonora.

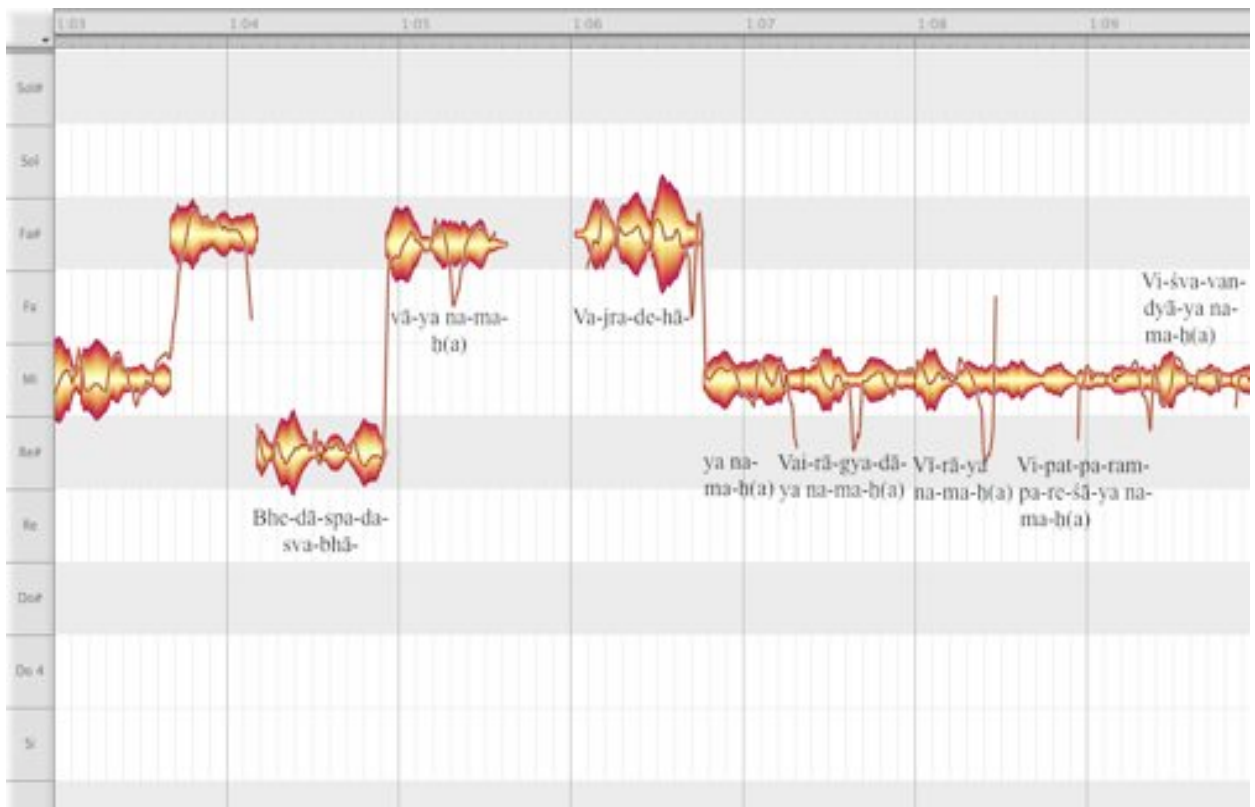
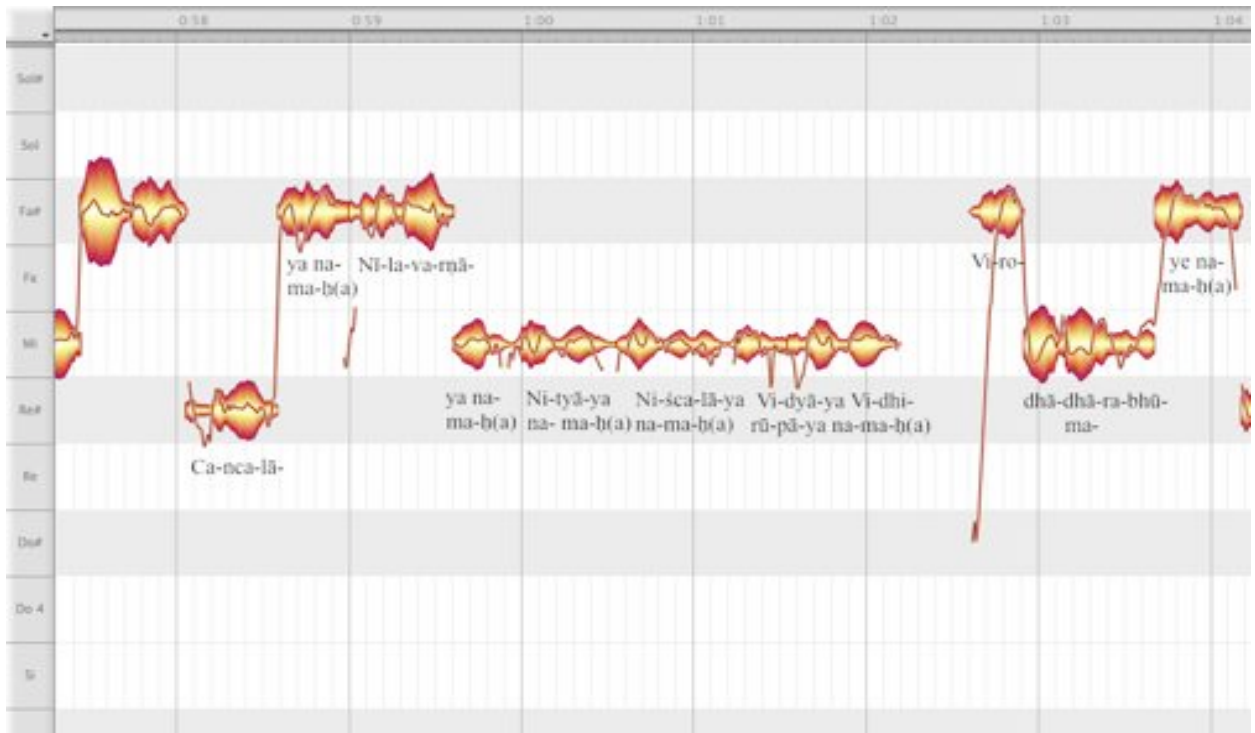
Volendo riassumere la logica con cui Ganesh seleziona e organizza le altezze nell'arco della *Śani arcaṇa* possiamo dire che egli ne sonorizza la fonosfera utilizzando i gradi contenuti nel seguente modulo scalare: [si-re-re#-mi-fa-fa#-(sol#)]. Esso non è altro che il tricordo yajurvedico di base (*re-mi-fa*) a cui sono stati aggiunti altri quattro gradi (*si-re#-fa#-sol#*). La specifica natura intervallare di questi gradi aggiuntivi è scelta da Ganesh secondo il proprio gusto personale. Come vedremo più avanti Sridharan opererà ad esempio per altre configurazioni intervalli.

Śani aṣṭottiram: Ganesh









4.3.2.2. Ketu arcaṇa (2'17"-3'12")

Come già preannunciato in apertura di capitolo non seguirò l'officiante nell'iter devozionale di una *Navagraha arcaṇa* completa ma mi concentrerò soltanto su alcuni esempi significativi. Nel caso specifico di Ganesh ho rimosso l'*arcaṇa* da lui celebrata in onore di *Budha*, *Cevvai* e *Candra* per passare a quella relativa al *graha Ketu*.

A differenza di quanto osservato presso il *sannadhi* di *Śani*, in questo frangente Ganesh rimuove completamente gli enunciati rituali relativi al *saṅkalpa* e passa direttamente ad intonare l'*aṣṭottiram*. Ciò dimostra come, nell'ambito dell'*arcaṇa*, l'officiante non solo è libero di gestire la densità del formulario, ora accorciandolo ora invece espandendolo, ma può anche decidere di eliminarlo del tutto.

Le altezze che vivificano la fonosfera della *Ketu arcaṇa* vengono discretizzate e gestite da Ganesh in modo simile a quanto prima descritto. Si riscontra però una differenza: l'officiante intona infatti alcune sillabe degli epiteti del *graha* avvalendosi più volte anche dell'intervallo di semitono. Il modulo scalare risulta quindi più ampio rispetto a quello utilizzato per *Śani*, pur mantenendo intatto l'ambitus che corrisponde ad una sesta maggiore: da un pentacordo si passa infatti ad un eptacordo [*si-re-re#-mi-fa-fa#-(sol#)*]. La corda di recita è sempre quella segnata in neretto (**mi**) mentre la nota aggiunta per generare l'intervallo di semitono è il *fa*. Per quanto minime queste variazioni possano apparire, tuttavia, esse costituiscono la dimostrazione della libertà con cui Ganesh intona i *nāma-mantra* contenuti nell'*aṣṭottiram*. Questa autonomia appare ancora più significativa quando viene messa a confronto con il rigore con cui Ganesh vocalizza invece i mantra yajur-vedici. Anche in questo frangente, infatti, egli ne intonerà le *svara* sul tricordo *re-mi-fa*.

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamāna e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

(non effettuata)

Ketu aṣṭottiram

- 272.1. Navagrahayutāya namaḥ Mahābhīṭikarāya namaḥ
- 6.2. Citravarṇāya namaḥ Mahodarāya namaḥ
- 6.3. Jaiminigotrā[jā]ya namaḥ Kuḷu(n)ttha(nna)bhakṣa(pritamānasā)ya namaḥ om
- 6.4. Sārparūpāya namaḥ Sārparājāya namaḥ Anantāya namaḥ Vasugaṇe namaḥ
- 6.5. Takṣakāya namaḥ Karkotakāya namaḥ
- 6.6. Śaṅkhalāya namaḥ om *Kuliugai* namaḥ Padmāya namaḥ Mahāpadmāya namaḥ [...?] namaḥ
- 6.7. Tretayūgāya namaḥ Dvaparayūgāya namaḥ Kaliyūgāya namaḥ Viṣṇubhaktāya namaḥ [...?] namaḥ
- 6.8. Pāpagrāya namaḥ (*Veruap*)pradakṣinakārakāya namaḥ Bhāvāya namaḥ Sarvāya namaḥ
- 6.9. Śantāya namaḥ Śantaguṇāya namaḥ *Manarikavarjitaya* namaḥ *Sarvadoktapataye* namaḥ
- 6.10 Śrimate namaḥ Ketu graha devatābhyo nano namaḥ

L'intenzione "musicale" con cui Ganesh si accosta alla recitazione dell'*aṣṭottiram* è sempre ben evidente. In questo caso, egli abbrevia però la durata complessiva dell'esecuzione, andando a ridurre il numero dei titoli di *Ketu* vocalizzati e incrementando il tempo di esecuzione. Rispetto al *Śani aṣṭottiram* c'è però un'altra novità interessante: Ganesh non si limita infatti a proporre gli attributi del *graha* contenuti nella versione testuale del *Ketu aṣṭottiram* ma ne aggiunge di nuovi. Taluni sono presi da altri *aṣṭottiram*, non necessariamente associati ai *Navagraha*; altri invece sono di sua "invenzione" (cfr. 6.4.-6.9.). Ascoltare un *kurukkaḷ* mentre intona l'*aṣṭottiram* diviene quindi una modalità d'accesso privilegiata, non solo per comprenderne il grado di "musicalità" ma anche per determinare la sua fantasia letteraria, oltre che la conoscenza delle vicende mitologico-religiose relative al *graha* che sta propiziando. Potrebbe anche darsi che Ganesh decida di optare per questi

titoli alternativi per un motivo pratico, e cioè, per sopperire alla sua scarsa conoscenza di quelli contenuti nelle versioni testuali dell'*aṣṭottiram*.

Come nel caso di *Śani* anche in questo frangente il giovane sacerdote scandisce l'offerta del *dīpa* con il mantra yajur-vedico relativo al *graha* che sta propiziando. Lo stile esecutivo esibito da Ganesh dimostra ancora una volta con quanta attenzione il recitante gestisce i parametri del suono di pertinenza vedica. Persino le pause non sono arbitrarie ma rispettano le segnalazioni fornite dei *daṇḍa*:

Ketu veda mantra

273. Ketuṅkṛṇvanna ketave peśo maryā apeśase |
Samuśadbhirajāyathāḥ ||

4.3.2.3. Śukra arcaṇa (3°12'-5°00')

In accordo con una consuetudine molto diffusa nel tempio, Ganesh continua a non eseguire la procedura di acquisizione e annuncio dei dati identitari e astrologici dei committenti. Come mi ha lui stesso spiegato tale pratica può essere considerata superflua, poiché è stata già espletata in apertura, davanti il *sannadhi* di *Śani* e pertanto non è necessario ripeterla davanti ai *sannadhi* degli altri *graha*. A differenza di quanto osservato nell'ambito del *saṅkalpa* relativo alla propiziazione di *Ketu*, Ganesh decide però di intonare una breve formula con cui dichiara ufficialmente l'inizio dell'*arcaṇa*:

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

274. Purva artha sankalpita prakarena Śukra svami *phalaravindayoho*

Giunto al momento dell'esecuzione dell'*aṣṭottiram*, Ganesh ripropone la stessa strategia "creativa" già utilizzata per rendere omaggio al simulacro di *Ketu*. Egli da avvio alla recitazione intonando i titoli litanici del *graha Śukra* riscontrabili nella versione testuale del suo *aṣṭottiram*, per poi però deviare su un corpus di altri epiteti da lui appositamente selezionati.

Per quanto concerne il profilo melodico, Ganesh ripropone lo stesso modulo scalare impiegato per il *Ketu aṣṭottiram* anche se in questo caso decide di insistere in maniera ancora più marcata sull'intervallo di semitono (*mi-fa*):

Śukra aṣṭottiram

- 275.1. Om Śrimate Śukrāya namaḥ om Śucaye namaḥ om Śubhaguṇāya namaḥ om
- 9.2. Śubhalakṣanāya namaḥ om Śobhanākṣāya namaḥ Śuddhasphaṭikabhāskarāya namaḥ om
- 9.3. Daityagurave namaḥ om *Prikataye* namaḥ om
- 9.4. Bhārgavāya namaḥ Ācāryāya namaḥ *Yeganeṣakārakāya* namaḥ Maṇḍaladhāriṇe namaḥ om
- 9.5. Maṇḍaladhāriṇe namaḥ om Śaraṇyāya namaḥ om Vareṇyāya namaḥ om
- 9.6. Vṛṣabharāśipriyāya namaḥ Tūlarāśipriyāya namaḥ Aṅgirasagoṭrāya namaḥ om
- 9.7. Indradevatā(sh)rūpāya namaḥ om Bhavāyadevāyabhaktāya namaḥ om
- 9.8. Sarvāyadevāyabhaktāya namaḥ om Isānāyadevāyabhaktāya namaḥ om *Pashupaturdevāyabhaktāya* namaḥ om
- 9.9. Ugrāyadevāyabhaktāya namaḥ om Rudrāyadevāyabhaktāya namaḥ om
- 9.10. Vimāyadevāyabhaktāya namaḥ om [...?]devāyabhaktāya namaḥ Gurave[...?]bhaktāya namaḥ om

Prima di eseguire il *dīpārādhana*, Ganesh intona un *upacāra-mantra*, preceduto da un *nāma-mantra*, con il quale sottolinea l'offerta floreale appena tributata alla *mūrti*. Questo *upacāra-mantra* lo abbiamo visto ricorrere più volte nell'ambito della *Navagraha pūjā* officiata da Tyagaraja:

Nāma-mantra + Upacāra-mantra

276. Śukragraha devatābhyo namaḥ nānāvidha parimala pattra puspāṇi samarpayāmi

Il momento del *dīpārādhana* non viene accompagnato -come qualcuno si sarebbe potuto aspettare sulla base degli esempi precedenti- dal mantra vedico relativo a *Śukra*: il sacerdote decide infatti di introdurre nella fonosfera un'altra tipologia di mantra: la *Śukra gāyatrī* (n°11). Ganesh intona il mantra rispettando le pause originarie del testo segnalate dai *daṇḍa*. Tuttavia non ne esplicita le *svara* costitutive in linea con il modello riscontrato nelle *āgama pāṭhasālā* ma adotta uno stile che oscilla tra il parlato e il declamato:

Śukra gāyatrī mantra

277. Om Rājatabhāya vidmahe Bṛgusūtāya dhīmahi |
Tannaḥ Śukra pracodayāt ||

Sulla base di quanto fino ad ora descritto possiamo avanzare la seguente considerazione di ordine strutturale: i momenti rituali costitutivi di ogni singola *arcaṇa* (*saṅkalpa*-offerta di *vilvam-dīpārādhana*) si susseguono identici, indipendentemente dall'identità specifica del *graha* propiziato mentre la tipologia di formule intonate all'avvio (*saṅkalpa*) e al termine (*dīpārādhana*) sono soggette a significative variazioni. Ganesh decide infatti quale tipo di mantra sonorizzare sul momento, seppur adeguandosi ad una serie di opzioni prestabilite previste dalla tradizione.

4.3.2.4 Rāhu arcaṇa (5'00"-7'07")

In questo frangente cerimoniale Ganesh localizza il formulario di sua competenza secondo la seguente strategia: rimuove completamente il *saṅkalpa* e le formule ad esso relative, per passare direttamente alla recitazione dell'*aṣṭottiram*. Il modulo scalare impiegato è esacordale [*la-(do)-(do#)-re-mi-fa*] e copre l'ambito di una sesta minore. Tuttavia la frequenza con cui i gradi tra parentesi vengono usati è così bassa da trasformarlo di fatto in un tetracordo.

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamāna e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

(non effettuata)

Rāhu aṣṭottiram

- 278.1. Om Rahave namaḥ om Tapase namaḥ om Phaṇine namaḥ om
- 12.2. Chaturbhujāya namaḥ om Khaḍgakhetaḥkadhāriṇe namaḥ om
- 12.3. Varadā[+va]yahastā[-ka]ya namaḥ om Śūlāyudhāya namaḥ
- 12.4. Ugrarūpāya namaḥ om *Urjasimmaya* namaḥ om
- 12.5. Simhadvajāya namaḥ om Simhavāhanāya namaḥ om Nilasimhāsanaṣṭitāya namaḥ om
- 12.6. *Durgāṣṭottarasamduktāya* namaḥ Mahāvīropradakṣinakārakāya namaḥ om
- 12.7. Pātālalokasaṅcāriṇe namaḥ om Pātālalokavāsune namaḥ om
- 12.8. Ardhakāyāya namaḥ om Bhagavate namaḥ om Tamovirāya namaḥ [...?] namaḥ om
- 12.9. Viśvarudre namaḥ om *Viapatre* namaḥ om *Bojivasattanaya* namaḥ om

- 12.10 Vāyuvāhanāya namaḥ Vāgīśāya namaḥ *Krapasakshanaye* namaḥ om
 12.11 Patalāya namaḥ Patālavāsane namaḥ om
 12.13 Chāyāgrahaviśeṣakā[-ya] Vaidūryābharanāya namaḥ om
 12.14 Ardhaśopapāya namaḥ Brahmaṣūtrāya namaḥ Śrīmakāya namaḥ Śrinine namaḥ
 12.15 Rahu grahadēvatāmūrtaye namo namaḥ

A conferma ulteriore dell'autonomia con cui egli seleziona i mantra da intonare durante il *dīpārādhana*, Ganesh, anziché eseguire il mantra yajur-vedico o il *gāyatrī mantra* specifici di *Rāhu*, in linea con quanto osservato nei *sannadhi* precedenti, decide invece di recitare i primi due versi del *Sarpa sūkta*, un inno vedico a cui si attribuisce il potere di proteggere dalle minacce arrecate dai serpenti. Il mantra viene eseguito in linea con i principi di condotta ritmico-melodica yajurvedica.

Sarpa sukta

279. Om namo astu sarpebhyo ye ke ca pruthiavīmanu |
 Ye antarikṣe ye divi tebhyaḥ sarpebhyo namaḥ ||

Una volta tributato alla *mūrti* di *Rāhu* l'omaggio del fuoco, Ganesh medita a voce alta sull'azione appena effettuata con l'*upacāra-mantra* che segue, anch'esso impiegato più volte da Tyagaraja contestualmente alla *Navagraha pūjā*:

Nāma-mantra + Upacāra-mantra

280. Sarparājāya namaḥ Agya dipamdarśayāmi

4.3.2.5 Omaggio a Caṇḍikeśvara (7°07'-7°50')

L'ultima stazione della *Navagraha arcaṇa* è l'omaggio a *Caṇḍikeśvara*. Ganesh non recita né il *saṅkalpa*, né l'*aṣṭottiram*, limitandosi, come vuole la normativa del tempio, ad effettuare soltanto il *dīpārādhana*, il cui svolgimento viene marcato dalla vocalizzazione di uno *śloka*, che viene intonato sul tricordo yajurvedico, secondo una consuetudine riscontrata nelle agama padasali (*re-mi-fa*):

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

(non effettuata)

Caṇḍikeśvara aṣṭottiram

(non effettuato)

Caṇḍikeśvara ślokaṃ

281. Om Candam raktam karalasyam ushavekaradvayo |
 Samyukta kadaladityam kadilo raktamasakam ||

Prima di distribuire agli astanti la *vibhūti* e porre così fine alla *Navagraha arcaṇa*, Ganesh fa nuovamente ricorso all'*upacāra-mantra* precedente, dove si fa riferimento all'offerta del *dīpa* appena tributata:

Nāma-mantra + Upacāra-mantra

282. Tejescandāya namaḥ agyadipamdarśayāmi |

A questo punto lo *yajamāna* saluta l'officiante -che viene quasi subito contattato da un nuovo committente- e si dedica alla procedura di circumambulazione del tempio (*pradakṣiṇa*). Il compito di soddisfare le innumerevoli richieste di arcana avanzate dai visitatori può risultare indubbiamente faticoso, anche perché l'unica pausa che viene concessa agli officianti è il pranzo. Quando ho chiesto a Ganesh se utilizzava qualche tecnica di respirazione particolare per mantenere la sua voce sempre così intensa e squillante, egli mi ha risposto di no. Il giovane bramano mi ha spiegato che a suo modo di vedere si tratta semplicemente di una grazia a lui concessa dagli dei. Sono loro ad averlo dotato di tale facoltà, come forma di riconoscenza per il suo servizio d'adorazione quotidiana. La qualità vocale non viene percepita quindi come il frutto di un percorso di formazione bensì come una prova tangibile dell'amore divino.

4.3.3. Navagraha arcaṇa: l'esempio di Kumar (7'50"-10'39")

Il sacerdote che adesso prenderò in considerazione è Kumar, fratello di Sridharan. Come ho avuto modo di precisare nei capitoli precedenti, il ruolo principale di Kumar nelle attività cerimoniali del *Suriyanarkoyil* è quello di partecipare all'esecuzione della *Sūrya pūjā* e della *Navagraha arcaṇa*. A differenza del fratello egli non esegue mai né la *Navagraha homa* né la *Navagraha abhiṣeka*. Da ciò ne scaturisce la seguente considerazione di carattere generale: Kumar, in quanto sacerdote di secondaria importanza nelle gerarchie del *Suriyanarkoyil*, non solo viene escluso da determinate cerimonie ma anche dai repertori mantrici ad esse specificamente connessi. La scelta di considerare la sua vocalità immediatamente dopo quella di Ganesh è finalizzata a rimarcare le notevoli differenze che esistono tra i due sacerdoti, tanto sul piano dell'articolazione melodica quanto su quello della scelta e gestione del formulario rituale. Gli esempi relativi a Kumar cominciano dal *sannadhi* del *graha Śukra* e terminano con quello di *Caṇḍikeśvara*.

La sua performance vocale, a differenza di quella di Ganesh -più aperta a variazioni e abbellimenti- si segnala per un assetto maggiormente schematico, tanto sul piano della condotta melodica che su quello del formulario selezionato. L'estrema meccanicità con cui egli costruisce la fonosfera della "sua" *Navagraha arcaṇa* è tale che gli stilemi sonori esibiti nell'ambito della *Śukra arcaṇa* saranno riproposti in maniera pressochè inalterata da Kumar anche presso gli altri *sannadhi*. Mi limiterò pertanto a descrivere soltanto le dinamiche sonore relative alla fonosfera della *Śukra arcaṇa*, lasciando al lettore il compito di fare i dovuti raffronti con le trascrizioni relative alle altre cerimonie.

In un primo momento il gergo mantrico di Kumar mi risultava quasi completamente incomprensibile. Spesso non riuscivo nemmeno a distinguere una parola dall'altra. La stessa enunciazione dei *nāma-mantra* costitutivi dell' *aṣṭottiram* risuonava nelle mie orecchie come un flusso inestricabile di sillabe apparentemente sconnesse. In effetti alcune formule rituali usate da Kumar durante la *Navagraha arcaṇa* si sono rivelate essere davvero intraducibili, in quanto esito di un processo trasformativo che ne ha reso oscuro l'effettivo profilo sillabico, così da rendere impossibile ogni mio tentativo di risalire, mediante l'ascolto reiterato, alla loro configurazione sillabica originaria.

Kumar, a differenza di Ganesh, non mostra alcun interesse nel valorizzare le potenzialità "musicali" insite nei mantra da lui intonati. Egli preferisce rimanere ancorato ad uno stile vocale incentrato su un tipo di declamazione meccanica, effettuata prevalentemente su un'unica corda di recita. Lo stesso approccio "inespressivo" si riscontra anche nella recitazione dell'*aṣṭottiram*. Occasionalmente egli abbellisce l'enunciazione mantrica in stile *eka śruti* con una sorta di acciacatura, così da creare un minimo di movimento nella staticità del flusso mantrico. E' questa l'unica concessione per così dire "artistica" riscontrabile nella fonosfera della *navagraha arcaṇa* da lui allestita. La sua condotta melodica, confrontata con quella di Ganesh, risulta quindi decisamente più prevedibile, oltre a rivelarsi completamente impermeabile a qualunque desiderio di ricerca

espressiva. Se la voce recitante di Ganesh si trasforma talvolta in canto, quella di Kumar si mantiene costantemente nei confini del declamato. Ciò nonostante, il suo modo di intonare il formulario relativo alla navagraha arcana risulta perfettamente riconoscibile e conferisce al sacerdote una specifica originalità. Egli non sente l'esigenza di apportare delle varianti melodiche alla sua recitazione dell'*aṣṭottiram* e si distingue dagli altri sacerdoti –Ganesh e Sridharan su tutto proprio per questa forma di “immobilità vocale”. Prendere in considerazione lo stile di recitazione esibito da Kumar risulta assai utile, poiché ci permette di prendere contatto con una delle possibili modalità d'approccio all'enunciazione rituale riscontrabile in ambito templare, sebbene essa non dia esito a oggetti sonori dalle caratteristiche marcatamente “musicali”.

Kumar gestisce la sua vocalità in maniera uniforme, senza sottoporla a cambi improvvisi né di registro né di tempo. La sua timbrica, sempre nasale, è però meno squillante ma più robusta di quella esibita da Ganesh. Notevole è anche il volume sonoro con cui egli intona l'*aṣṭottiram* e il *saṅkalpa*. Questa predilezione per il parametro dell'intensità fa sì che la voce dell'officiante si imponga costantemente nella fonosfera del *prākāra* templare.

Kumar ha un buon rapporto con i suoi committenti e spesso si sofferma a scherzare con loro. Tali dinamiche interattive avvengono in lingua tamil e si concentrano esclusivamente nei momenti che precedono il *saṅkalpa*. Lo stesso atteggiamento dialogico si riscontra anche in Sridharan e Tyagaraja, i quali, però, arrivano talvolta anche ad interrompere il flusso mantrico per scambiare una battuta con gli astanti. Ganesh, al contrario, si avvicina alla performance con maggiore concentrazione e raccoglimento meditativo.

Per quanto concerne le competenze linguistiche di Kumar, bisogna subito far presente che egli non ha seguito alcun corso di formazione agamica e quindi ha dovuto apprendere i repertori mantrici di sua competenza in modo informale, prevalentemente mediante l'ascolto reiterato dei sacerdoti più anziani. Tra i modelli di riferimento da lui stesso additati ci sono il padre e Tyagaraja, il quale, essendo lo *sthalaśivācārya* del *Suriyanarkoyil* rappresenta il punto di riferimento per tutti i bramini che lavorano nel tempio.

In merito alle modalità di selezione dei mantra ritenuti più appropriati alla sonorizzazione delle fasi costitutive di un *arcaṇa*, Kumar si segnala per una serie di comportamenti del tutto autonomi. Se Ganesh, come abbiamo visto, dimostra di saper controllare un ampio repertorio di mantra specificamente connessi con i Navagraha (mantra yajur-vedici, *bīja-nāma-mantra*, *gāyatrī* mantra) Kumar si limita invece ad eseguire solo i loro *aṣṭottiram*. Dalle registrazioni a lui relative non vi è infatti alcuna traccia “udibile” né di mantra vedici, né di *gāyatrī*, né di *bīja-nāma-mantra*. Nulla però ci permette di escludere che egli possa comunque essere a conoscenza di tale repertorio. Ciò che risulta significativo, nella mia prospettiva d'analisi, è però il fatto che egli decida di non sonorizzarli mai nella fonosfera di una *Navagraha arcaṇa*.

4.3.3.1. Śukra arcaṇa (7'50"-8'34")

Cominciamo subito con il sottolineare il fatto che, anche Kumar, come Ganesh, è solito declamare a voce alta i dati dello *yajamāna* soltanto una volta, durante l'*arcaṇa* d'apertura, effettuata presso il *sannadhi* di *Śani*. Per quanto concerne la dichiarazione d'intenti, egli la intona riproponendo sempre la stessa formula. L'unica variante da lui introdotta è costituita dal nome del *graha* di volta in volta propiziato. Già in questo primo enunciato rituale emergono alcune delle peculiarità stilistiche di Kumar: l'impiego di espressioni linguistiche “oscuere”, come *kavam* e *paraipunairvagalaccettejjam*, mai riscontrate nel flusso mantrico degli altri sacerdoti; la consuetudine di nasalizzare le vocali finali della maggior parte degli epiteti relativi ai *graha*. Queste alterazioni della lingua sanscrita, dovute principalmente alla scarsa istruzione agamica di Kumar, da un lato caratterizzano in modo unico la sua performance, dall'altro, vanno inevitabilmente ad intaccare il corpo sonoro udibile dei mantra da lui intonati.

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamāna e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

283. Om purva sankalpa *pranaya Śukra svamine(m) kavam paraipunairvagalaccettejjam*

Per quanto riguarda l'*aṣṭottiram*, Kumar esibisce una serie di comportamenti sonori decisamente caratterizzanti, tra cui spicca l'assenza dello *stobha namaḥ*. Egli lo sostituisce infatti con l'espressione *kavam*, il cui impiego, lo ribadisco, non si è mai riscontrato nell'operato vocale degli altri officianti templari. In merito all'intonazione del *bīja om*, che di norma dovrebbe comparire all'inizio di ciascun *nāma-mantra*, si verifica quanto segue: il *bīja* viene intonato chiaramente dal sacerdote solo all'inizio dell'*aṣṭottiram*; poi esso viene rimosso completamente. Una strategia consimile si è riscontrata già in Ganesh, sebbene il giovane bramano era solito eliminare il *bīja om* solo temporaneamente, per poi riproporlo saltuariamente nel corso dell'*aṣṭottiram*. A mio avviso non è da escludere l'ipotesi che Kumar inglobi il *bīja om* all'interno della parola *kavam* (*namaḥ + om* → *kavam*).

Il tempo d'esecuzione adottato dal sacerdote per eseguire l'*aṣṭottiram* è elevato; la pronuncia delle parole diviene pertanto assai confusa. Al primo ascolto, un orecchio non allenato, potrebbe persino sospettare –come nel caso dell'espressione *paraipunairvagalaccettejjam*– che Kumar stia assemblando delle sillabe a caso, senza una logica precisa. In realtà, con un attento studio, e soprattutto rallentando artificialmente il tempo della sua esecuzione, ci si accorge che egli riproduce, anche con buona fedeltà, le parole dell'*aṣṭottiram* così per come esse si trovano ordinate nella sua versione testuale. In tal senso Kumar mostra di conoscere gli epiteti dei graha meglio di Ganesh. Tuttavia egli non ne assembla di propri, né tantomeno li prende in prestito da altri *aṣṭottiram*, limitandosi quindi a riprodurre pedissequamente quelli contenuti nel testo.

Spostandoci sul versante della resa melodica, la differenza d'approccio tra Kumar e Ganesh è abissale. Se Ganesh usava infatti un modulo scalare pentacordale o esacordale, Kumar si limita ad impiegare lo stile *eka śruti*; se Ganesh intonava due, al massimo tre, *nāma-mantra* ad ogni emissione di fiato, Kumar ne raggruppa sistematicamente cinque, talvolta anche sei. Il flusso sonoro acquisisce di conseguenza maggiore densità e le singole parole perdono inevitabilmente in chiarezza. Kumar organizza le altezze dell'*aṣṭottiram* nello stesso modo in cui fa per il *saṅkalpa*: le sillabe vengono intonate su una corda di recita (*mi*), la quale viene di tanto in tanto “abbellita” con una sorta di acciacatura. Questo sistema di regolazione delle altezze viene riproposto da Kumar anche negli altri *sannadhi*. Ovviamente la frequenza della corda di recita può essere spostata verso l'acuto o verso il grave, a seconda del gusto di Kumar.

Un altro elemento distintivo di Kumar è questo: l'officiante termina sistematicamente l'*aṣṭottiram* con l'espressione “*suvarcatampana samarpay[ami]*”. Dall'uso che egli fa del verbo “*samarpayāmi*”, che viene troncato, al di là di ogni regola grammaticale della lingua sanscrita, possiamo ipotizzare che il sacerdote intenda pronunciare una sorta di *upacāra mantra*, anche se la parola che lo precede, e cioè “*suvarcatampana*” non ha alcun significato. Quando ho segnalato il ricorre di questi fenomeni linguistici a Sridharan, nella speranza di risalire al profilo sillabico originario di tali espressioni, l'officiante non ha mai voluto approfondire la questione. Egli mi ha infatti più volte suggerito di aggirare semplicemente il problema, evitando di registrare la vocalità del fratello e concentrando invece tutta la mia attenzione su di lui e su Ganesh, gli unici, a suo modo di vedere, in grado di gestire i testi rituali con reale competenza. Sridharan è perfettamente consapevole del fatto che suo fratello Kumar non è in possesso di una grande padronanza del sanscrito. Tuttavia egli è un *kurukka!* a tutti gli effetti, che presta legittimamente servizio nel tempio, al pari degli officianti meglio istruiti. Kumar vive con i proventi che ricava dalla celebrazione dell'*arcaṇa*. Per lui il tempio non è soltanto la dimora dei *Navagraha* ma anche un

posto di lavoro, capace di offrirgli una fonte di reddito sicura. La scarsa dimestichezza con il sanscrito, che caratterizza la fonosfera della sua *Navagraha arcaṇa*, non è ritenuta sminuire l'efficacia magico-religiosa degli enunciati mantrici da lui intonati. Come spiegatomi dallo stesso Sridharan, un enunciato mantrico può quindi essere articolato anche in maniera scorretta o parziale. Se il celebrante di turno si accosta alla *mūrti* con la giusta disposizione del cuore, essa non farà caso alle imperfezioni linguistiche da lui esibite nel corso della recitazione. Tuttavia è pur vero che le evidenti lacune mostrate da Kumar nell'ambito della gestione di una *navagraha arcaṇa* giustificano ampiamente la scelta di Tyagaraja di non affidargli alcun ruolo chiave nelle grandi cerimonie festive del tempio.

Śukra aṣṭottiram+upacāra-mantra

284. 1. Om Śukrāy[-a][+m] *kavam* Śucaye[+m] *kavam* Śubhaguṇāya[-a][+m] *kavam*
 Śubha[+s]dāy[-a][+m] *kavam* Śubhalakṣanāy[-a][+m] *kavam*
 2.2. Śobhanākṣāy[-a][+m] *kavam* Śhubhravāhāy[-a][+m] *kavam*
 Śuddhasphaṭikabhāskarāy[-a][+m] *kavam* Dīnārtiharāy[-a][+m] *kavam* Daityagurave[+m] *kavam*
 2.3. Devābhinanditāy[-a][+m] *kavam* Kāvya[-saktāya][+shtem] *kavam* Kāmapālay[-a][+m] *kavam*
 Kalyāṇadāyākāy[-a][+m] *kavam*
 2.4. Bhādrāmūrtaye[+m] *kavam* Bhādraguṇā[-ya] Bhārgavāy[-a][+m] *kavam*
 2.5. Śukra swamine[+m] *kavam* *suvarcatampāna* samarpay[-ami]

L'offerta del *dīpa* viene effettuata da Kumar mormorando una serie di parole che risultano però completamente indistinte all'ascolto. In questo frangente egli passa improvvisamente dal registro acuto, usato per la declamazione dell'*aṣṭottira*, a quello grave, quasi mormorato, che sfuma gradualmente nel silenzio. La varietà di repertori esibita da Ganesh durante il *dīpārādhana* non si riscontra nella performance di Kumar. Nel corso del mio soggiorno nel tempio non ho mai sentito Kumar intonare un mantra yajur-vedico, uno *śloka* o un *gāyatrī mantra* in onore dei simulacri dei *Navagraha*.

La sua vocalità, meccanica e inespessiva, per quanto possa apparire povera di spunti specificamente musicali, racconta comunque una delle modalità sonore possibili con cui gli officianti templari si accostano alla fonosfera dei riti che allestiscono. L'esempio di Kumar dimostra come non tutti i sacerdoti sentono allo stesso modo la necessità di imprimere un'intenzione "musicale" alla loro recitazione templare.

4.3.3.2. Ketu arcaṇa (8°34'-9°15')

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

285. Om purva sankalpa *pranaya* Ketu swaminem *kavam* *paraipunairvagarccettejjam*

Ketu aṣṭottiram

- 286.1. Om Ket[-a][+u]ve[+m] *kavam* Stūlāsīrase[+m] *kavam* Dhvayam *kavam* Dhvajākṛtaye *kavam*
 Navagrahayutāya[+m] *kavam*
 3.2. [+Ram]/[-sim]/hikāsūrīgarbhasambhavāy[-a][+m] *kavam* Mahābhūtikarāy[-a][+m] *kavam*
 [-śrī]piṅgālākṣāy[-a][+m] *kavam*
 3.3. Veda[...?] *kavam* Bugustreim *kavam* Daittrettrem *kavam* Citrakāriṇe[+m] *kavam*
 3.4. Citrakāriṇe[+m] *kavam* Citravastra[-dharā]y[-a][+m] Citradhvajapa[-tā]kāy[-a][+m] *kavam*
 3.5. Citra[+jāyantāy]/[-a][+m] *kavam* Ketu swamine[+m] *kavam* *suvarcatampāna* samarpay[-ami]

4.3.3.3. Rahu arcaṇa (9°15"-10°22")

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

287. Om purva sankalpa *pranaya* Ketu swamine[+m] *kavam paraipunairvagarccettejjam*

Rahu aṣṭottiram

288.1. Om Rahuve[+m] *kavam* Saimhikeyāy[-a][+m] *kavam* Vidhu[-ntudāya][+vem] *kavam*
Sura[-śatrave][+shem] *kavam* Tamase[+m] *kavam*

4.2. Phaṇine[+m] *kavam* Surāraye[+m] *kavam* Caturbhujāy[-a][+m] *kavam* *Sarvattaym* *kavam*

4.3. Khaḍgakhe[-ṭaka]dhārine[+m] *kavam* Varadāya[-ka]hasta[-kā]y[-a][+m] *kavam* Śūlāyudhāy[-a][+m] *kavam*

4.4. Meghavarṇāy[-a][+m] *kavam* Māṣapriyāy[-a]+m *kavam* Bhujageśvarāy[-a]+m *kavam* Śūline[+m] *kavam*

4.5. Nidhipāy[-a][+m] *kavam* Ardhaśarīrāy[-a][+m] *kavam* Chāyāsvarūpine[+m] *kavam*

4.6. Nīlālohitāy[-a][+m] *kavam* Nīlavasa[-nā]y[-a][+m] *kavam* [...?] *kavam* Bhaktarakṣakāy[-a][+m] *kavam*
[...?] *kavam*

4.7. Rahumūrtaye[+m] *kavam* Rahu svamine[+m] *kavam* *suvarcatampāna* samarpay[-ami]

4.3.3.4. Omaggio a Caṇḍikeśvara (10°22"-10°39")

Caṇḍikeśvara gayatri-mantra

289. [...?] Caṇḍikeśvara [...?] tanno pracodayāt

Nāma-mantra + upacara-mantra

290. Caṇḍikeśvara svāmine[+m] *kavam*
Agyadipam darśay[-āmi]

4.3.4. Navagraha arcaṇa: l'esempio di Sridharan (10°39"-15°39")

Se la tipologia di moduli scalari e profili melodici impiegati da Ganesh nel canto dell'*aṣṭottiram* meriterebbe sicuramente un approfondimento monografico specifico, lo stesso dicasi per la fenomenologia sonora riscontrabile nella *Navagraha arcaṇa* celebrata da Sridharan. In questo senso egli si colloca infatti agli antipodi di suo fratello Kumar. Sridharan è solito fondere infatti, spesso anche nella medesima performance, una grande varietà di stili: passaggi melodici di pregevole fattura e declamazione semi-indistinta in stile *eka śruti* si alternano in modo improvviso, al pari dei cambi di registro. Il suo timbro, meno nasale di quello di Ganesh e più di petto, viene sottoposto ad una serie di gradazioni espressive che denotano la precisa volontà di Sridharan di conferire "bellezza" a quello che intona. Il celebrante, in alcuni frangenti, canta l'*aṣṭottiram*, quasi compiacendosi delle sue qualità vocali, e indulgiando sugli abbellimenti. Un tale atteggiamento spettacolarizzante non si ritrova invece in Ganesh, le cui esecuzioni si distinguono per la maggiore sobrietà dei vocalizzi.

Sridharan si distingue anche per il fatto che il suo stile vocale offre all'ascolto una serie maggiore di variazioni, in particolar modo nella gestione delle altezze. Tale eclettismo nell'articolazione melodica dei *nāma-mantra* contenuti nell'*aṣṭottiram* si manifesta spesso in maniera improvvisa, ora nel passaggio da un *sannadhi* all'altro, ora invece nel corso di una stessa *arcaṇa*. Il suo approccio alla performance vocale oscilla quindi tra due polarità totalmente antitetiche: l'approssimazione pragmatica, già riscontrata nei capitoli precedenti e l'espressione musicale spettacolarizzata.

Se lo stile di Ganesh e Kumar tende a rimanere uniforme, la condotta sonora di Sridharan sembra in alcuni casi dipendere anche dallo status sociale del committente che si trova a servire. Come lui stesso mi ha riferito, i riti di *arcaṇa* allestiti per le famiglie meno abbienti vengono di norma sonorizzati in maniera più approssimativa. Tuttavia, sulla base degli esempi da me riportati, nei quali Sridharan si trova a celebra la navagraha arcana per due nuclei familiari di casta bramanaica, tale presunta “accuratezza” nel processo di enunciazione mantrica non risulta sempre così evidente. Essa si presenta più che altro a tratti, per esempio, nella cura riposta nell’allestimento del *sankalpa*, oppure nella piacevole vocalità esibita durante alcuni passaggi dell’*aṣṭottiram*. Per il resto, lo stile di recitazione adottato da Sridharan tradisce una vocalità approssimativa e svogliata.

Per quanto concerne le trasformazioni formali a cui sono sottoposti i mantra nell’ambito della *Navagraha arcana*, Sridharan fa ricorso ad una serie di elisioni e ricomposizioni sillabiche. L’esito principale di questi interventi sulla morfologia della parola sacra è la frammentazione degli enunciati testuali originali. Questi, una volta privati di alcune loro parti, ritenute evidentemente superflue dal celebrante, o quanto meno implicite, vengono poi sottoposti ad un lavoro di rimontaggio. Tale lavoro di riassetto coinvolge brandelli di mantra indipendenti e non interessa solo le parole di un singolo mantra. Si viene così a creare una sequenza vocale “ambigua”, densissima, costituita da sezioni di mantra diversi fusi insieme. La sonorizzazione di questa tipologia di proposizioni avviene con una sola emissione di fiato. Una simile strategia, se da un lato risulta utile all’officiante poiché riduce notevolmente la durata della cerimonia, dall’altro invece compromette fortemente la comprensione delle parole intonate, che galleggiano nelle incerte regioni dell’indistinto. Sridharan più che intonare i mantra nella loro completezza e nel rispetto della loro forma originaria, vi fa piuttosto allusione, declamandoli in uno stile ellittico e fortemente introverso, diametralmente opposto a quello adottato per cantare alcune sezioni degli *aṣṭottiram*.

Abbiamo già avuto modo di esplorare la vocalità di Sridharan nei capitoli precedenti e ne abbiamo rimarcato con forza l’approccio ambivalente da lui adottato nei confronti della recitazione mantrica. Come vedremo tra poco, ci sono occasioni dove l’officiante decide di mettere in mostra le sue capacità musicali, eseguendo i mantra yajur-vedici e gli *aṣṭottiram*, con una specifica attenzione alla loro dimensione sonora; ce ne sono altre, invece, dove egli assume un atteggiamento vocale radicalmente opposto, caratterizzato dalla soppressione delle potenzialità melodiche insite nei mantra che recita. In quest’ultimo caso egli non si limita ad optare per lo stile *eka śruti*, ma intona le sillabe mantriche con un tempo d’esecuzione così rapido da renderle talvolta incomprensibili o difettose nella loro morfologia. Sembra quasi che la parola sacra non voglia essere rivelata, bensì celata. In tali circostanze la recitazione mantrica bramanaica diviene uno strumento di anti-comunicazione, per lo meno dal punto di vista limitato della percezione acustica umana.

In questo paragrafo ho deciso di prendere in considerazione l’*arcaṇa* da lui celebrata presso i *sannadhi* di *Cevvai*, *Candra*, *Śukra* e *Rāhu*. Come vedremo, l’approccio di Sridharan alla recitazione risulterà, in un modo o nell’altro, profondamente influenzato dalla situazione contestuale in cui essa si svolge. A differenza di Ganesh e Kumar egli allestisce infatti le sue fonosfere in maniera più capricciosa e imprevedibile.

Il formulario rituale viene concepito da Sridharan come un materiale flessibile, che deve essere reso funzionale alle necessità pratiche del rito che si sta eseguendo. Il mantra perde quindi quell’aura di sacra immutabilità e si piega alla meccanica cerimoniale. Sridharan si sente pertanto pienamente in diritto di intervenire, talvolta anche pesantemente, non solo sulla dimensione sonora delle formule intonate ma anche sull’articolazione sillabica delle loro parole costitutive. Tale “mancanza di rispetto” per la sacra fissità del formulario rituale è invece del tutto assente in Ganesh, il quale si sforza sempre di mantenere il più possibile inalterata la forma originaria degli enunciati mantrici.

Il fatto che tanto Sridharan quanto Ganesh facciano entrambi ricorso ad uno stile di recitazione che si avvicina, in certi passaggi, al canto, dimostra come i due sacerdoti tentino di coniugare il pragmatismo sonoro loro imposto dai ritmi frenetici del tempio, con il desiderio di generare degli oggetti sonori di intrinseco valore estetico-espressivo. Il gusto per l’elaborazione melodica,

particolarmente spiccato in Sridharan, esorbita quindi la necessità funzionale del rito per iscriversi, piuttosto, nell'ambito dell'espressività dell'io individuale del celebrante. Nella macchina rituale del tempio, scandita dalla ciclicità di azioni sempre identiche, esistono, pertanto, delle oasi in cui la personalità sonora del singolo officiante ha la possibilità di liberarsi. L'*aṣṭottiram* è una di queste e Sridharan dimostra di saperne cogliere appieno le potenzialità espressive. Tuttavia, e l'esempio della *Cevvai arcaṇa* risulterà emblematico in tal senso, Sridharan, salvo alcuni momenti particolarmente ispirati, tende quasi sempre ad effettuare la recitazione mantrica in modo estremamente concitato. Lo stesso sacerdote mi ha riferito, quasi a voler giustificare un tale comportamento sonoro, che spesso sono gli stessi committenti a mettergli fretta, invitandolo a rendere omaggio ai simulacri dei *graha* nel minore tempo possibile, in modo tale da potersi recare in visita presso gli altri templi dei *Navagraha* presenti nella zona. Questa tipologia di richieste non può che nuocere alla qualità sonora degli enunciati rituali, poiché ne istiga il troncamento, oltre a legittimare il ricorso ad un tempo d'esecuzione estremamente rapido. Tali procedimenti d'approssimazione pregiudicano tanto l'intelligibilità delle formule intonate quanto qualunque forma di esplicitazione delle loro potenzialità melodiche. Un simile stato di cose viene accettato da Sridharan quasi con rassegnazione: gli officianti non riuscirebbero infatti a soddisfare le tante richieste di *arcaṇa* che pervengono alla biglietteria templare, se, presi da un particolare momento di zelo, decidessero di eseguire, presso ogni *sannadhi*, tutti i testi mantrici per intero e con la dovuta attenzione all'intelligibilità di ogni loro singola parola. Sacrificare la qualità della recitazione diventa, allora, quasi un atto dovuto, una forma di rispetto nei confronti dei committenti in visita al tempio. Il tempo d'esecuzione con cui Sridharan intona il formulario mantrico relativo alla *navagraha arcaṇa* è volte così elevato, che spesso risulta arduo, per chi non conosce già il testo di riferimento, comprenderne l'effettiva configurazione sillabica, a causa della notevole contrazione cui l'officiante sottopone le durate. Il suo flusso vocale può quindi presentare talvolta lo stesso grado di in-intelligibilità riscontrata nell'enunciazione di suo fratello Kumar. Mentre Ganesh, così come lo stesso Kumar, tendono a scandire le sequenze di epiteti in un tempo regolare, lo stile di Sridharan risulta invece decisamente più nervoso e umorale. L'officiante sottopone infatti il suo flusso vocale a repentine accelerazioni e decelerazioni, variando spesso anche il volume sonoro della performance.

4.3.4.1. *Cevvai arcaṇa* (10'39"-11'34")

A differenza di quanto riscontrato nella *Navagraha arcaṇa* officiata da Ganesh e Kumar, Sridharan avvia la *Cevvai arcaṇa* coinvolgendo vocalmente lo *yajamāna* e i suoi familiari nel processo di annuncio dei dati identitari e astrologici. Questa operazione verrà da lui ripetuta anche presso gli altri *sannadhi*, eccezion fatta per *Rāhu*. La scelta di operare in tal senso deriva principalmente dallo status sociale dello *yajamāna* che egli ha di fronte. Si tratta infatti di una famiglia di casta bramantica. Il principio generale applicato dal sacerdote è il seguente: maggiore è il prestigio sociale del committente e maggiore sarà l'attenzione da lui prestata nel metterne in risalto l'individualità al cospetto dei *Navagraha*. La procedura del *saṅkalpa* risulta comunque semplificata, soprattutto se paragonata a quanto descritto nel capitolo sulla *Navagraha homa*, come dimostra l'uso approssimativo che egli fa del formulario ad essa relativo:

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello *yajamana* e dei suoi familiari

291. Sastri [-namadehasyaḥ] Aṣleśa [-nakṣatre] Kaṭaka rāsi ujāstasyaḥ
Sattya Narayana [-namanyaḥ] Uttara nakṣatre Kanya rāsi [-ujātāyaḥ]

La dichiarazione d'intenti viene infatti appena accennata da Sridharan, quasi per compensare il tempo “spreco” nel vocalizzare i dati della committenza al cospetto di *Cevvai*. Egli si limita a pronunciare solo tre parole, che sintetizzano, metonimicamente, l'intera procedura:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

292. purva janma papa

Come risulta evidente dalla trascrizione testuale dell'*aṣṭottiram*, l'attenzione riposta dal sacerdote sulla personalità dello *yajamāna* non si traduce necessariamente in uno stile di recitazione chiaro e solenne. Gli epiteti di *Cevvai* intonati da Sridharan sono infatti pochissimi, se paragonati, ad esempio, a quelli sonorizzati da Ganesh in onore di *Śani*. Sridharan dà avvio alla recitazione con relativa perizia, scandendo i primi *nāma-mantra* in maniera intellegibile. Ciascun epiteto del *graha* viene separato da quello che lo segue mediante lo *stobha namaḥ*. Il *bīja om*, invece, non compare all'inizio di ogni *nāma-mantra* ma viene sonorizzato soltanto all'inizio e alla fine dell'intero flusso vocale, come se si trattasse di una sorta di segno d'interpunzione.

Man mano che il flusso mantrico comincia a scorrere, Sridharan accelera però il tempo d'esecuzione, al fine di abbreviare la durata dell'*arcaṇa*. In tal senso risulta interessante la strategia da lui impiegata per ridurre il tempo necessario a sonorizzare i *nāma-mantra*: egli rimuove da ciascun epiteto tanto la sillaba finale “-ya” quanto lo *stobha namaḥ*, così da aumentare il numero di *nāma-mantra* intonabili con una sola emissione di fiato. Ci troviamo, almeno per il momento, di fronte ad uno stile d'esecuzione del tutto simile a quello riscontrato nell'*arcaṇa* –sempre da lui officiata- con cui si concludevano i riti della *Navagraha abhiṣeka*. In alcuni passaggi la recitazione dell'*aṣṭottiram* è condotta in modo così approssimativo che il flusso vocale risulta letteralmente incomprensibile, come segnalato dagli svariati punti interrogativi che costellano la trascrizione testuale. L'*aṣṭottiram* da lui sonorizzato risuona in maniere simile a come lo reciterebbe Kumar: Sridharan si appoggia infatti ad una corda di recita (*mi*), che mantiene costante per buona parte dell'esecuzione. Di tanto in tanto egli inserisce però delle piccole varianti. Nella prima sezione dell'*aṣṭottiram* la nota ribattuta viene occasionalmente alternata ad un'altra, posta a distanza di un semitono ascendente (*fa*), in accordo con una logica già riscontrata in Ganesh. Nella sezione conclusiva, invece, l'intervallo di semitono (*mi-fa*) viene ampliato, e portato ad un tono (*mi-fa#*):

Cevvai aṣṭottiram

293.1. Om Śrimate namaḥ Aṅgārakāya namaḥ Mahīsutāya namaḥ Mahābhāgāya namaḥ Maṅgalāya namaḥ Maṅgalapradāya namaḥ om
Maṅgalākārāya namaḥ Mahāvīrāya namaḥ Mahāśūrāya namaḥ Mahāraudrā[-ya] [...?] Vṛścikarāsi [...?] namaḥ
Om Aṅgārakāya namaḥ Mahīsutāya namaḥ Mahābhāgāya namaḥ Maṅgalā[-ya] Maṅgalapradā[-ya]
Maṅgalākārā[-ya] Mahāvīrā[-ya] Mahāśūrā[-ya] Mahāraudrā[-ya] [...?] Vṛścikarāsi [...?] namaḥ

Per quanto concerne la tipologia di epiteti declamati, Sridharan si rifà a quelli contenuti nella versione testuale dell'*aṣṭottiram* anche se ne utilizza meno di una decina. Forse per ovviare alla scarsa conoscenza degli attributi specifici di *Cevvai*, egli è costretto a ripetere alcuni *nāma-mantra* due volte. Una tale strategia non si era riscontrata né in Ganesh né in Kumar, i quali presentavano i *nāma-mantra* dei *graha* nella fonosfera soltanto una volta.

Per quanto riguarda la vocalizzazione dell'*upacāra-mantra* e della *Cevvai gāyatrī* che fanno seguito all'*aṣṭottiram*, l'officiante si mantiene nell'ambitus sopra descritto (*mi-fa#*). Arrivato al momento di sonorizzare il *bīja-nāma-mantra*, egli si assesta invece sul tipico tricordo yajurvedico (*re-mi-fa*).

Nāma-mantra + Upacara-mantra + Cevvai gayatri + bija-nama-mantra

294. a) Aṅgāraka graha devatabhyo namaḥ b) nānāvi[-dha patra puṣpāṇi samarpayāmi] c) nalike[-rakhaṇḍadvayaṁ kadalīphalaṁ tambulam] d) Angirasa[-ya] [-vidmahe] śaktiḥ [-stāya] [-dhīmahi] tan [-nno] Bouma pracod[-ayāt] e) [-Am] Aṅgārakāya namaḥ

La fretta dell'officiante di chiudere al più presto la cerimonia è tale che egli escogita le procedure più bizzarre per contrarre i mantra da intonare. Egli arriva infatti a racchiudere in una sola emissione di fiato ben quattro tipologie di mantra differenti: il *nāma-mantra* di chiusura dell'*aṣṭottiram* (a), i due *upacāra-mantra* (b-c) che marciano l'avvenuta offerta floreale e alimentare, il *gāyatrī mantra* (d) di Cevvai e il suo *bija-nāma-mantra* (e). La strategia "riduzionista" attuata dall'officiante è la seguente: egli prende solo le sillabe iniziali di una determinata formula, oppure, rimuove da essa alcune parole, a saltare. All'inizio, quando ascoltavo le sue registrazioni, quello che si presentava all'ascolto era un flusso di sillabe apparentemente sconnesse, simili a quelle pronunciate in certi casi da Kumar. Poi, attraverso l'ascolto reiterato e il rallentamento artificiale del flusso sonoro, e il confronto con gli enunciati mantrici pronunciati da lui, e dagli altri officianti, in contesti rituali analoghi, sono riuscito a risalire alle matrici testuali da cui i vari brandelli di parole derivavano. Se Kumar alterava la morfologia sillabica originaria di alcuni enunciati per via della sua scarsa dimestichezza con il sanscrito, Sridharan, invece, si produce in comportamenti consimili non perché non sia effettivamente a conoscenza del testo che sta intonando ma perché trova più funzionale contrarlo e legarlo a quello degli altri enunciati, in modo tale da abbreviare la durata complessiva della recitazione e quindi dell'*arcaṇa*.

La fenomenologia sonora appena descritta è indicativa del grado di approssimazione con cui Sridharan decide di gestire la costruzione della fonosfera della *Cevvai arcaṇa*, pur eseguendo, in maniera impeccabile, tutte le azioni gestuali previste dal rito. In effetti, a pensarci bene, egli non può nemmeno essere rimproverato di aver rimosso del tutto i mantra, dal momento che essi sono stati effettivamente intonati, seppure non nella loro forma canonica. Come già precedentemente sottolineato, quindi, le procedure rituali allestite nel *Suriyanarkoyil* sono ritenute andare a buon fine, a prescindere dal livello di qualità e dal grado di completezza posseduti dagli oggetti sonori che animano le loro fonosfere.

4.3.4.2. Candra arcaṇa (11'34"-12'58")

Ultimata la propiziazione di *Cevvai*, Sridharan si sposta al *sannadhi* successivo, dove è custodita la *mūrti* di *Candra*. I committenti sono però cambiati, pur rimanendo sempre di casta bramana. L'officiante inizia l'*arcaṇa* intonando i loro dati identitari e astrologici. Poi dichiara brevemente le sue intenzioni rituali:

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari

295. Srila, Ravi, Megan [-namanyaḥ] Ardra [-nakṣatre] Vṛścika rāśi [-ūjāyayaḥ], Manjunata, Shivanna, Nilamba, Priyanka, Sumuk, Lata [-namanyaḥ] Ardra [-nakṣatre] Miṭuna rāśi [-ūjāyayaḥ] saha kuṭumbana Abinesh [-namadehasyaḥ] Svati [-nakṣatre] Tūla rāśi [-ūjāyayaḥ] Candilisha gotra [-gotrodbavasyaḥ]

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

296. Purva janma papa doṣa parihāranārtham

L'intonazione dell'*aṣṭottiram* avviene però secondo una modalità radicalmente antitetica a quella prima considerata. L'ambitus infatti si espande, superando quello impiegato da Ganesh. Anche il modulo scalare risulta differente. Gli abbellimenti –trilli e glissati- abbondano. Buona parte delle

parole intonate, specialmente nelle fasi iniziali della performance, presentano un profilo sillabico ben delineato, che viene scolpito melodicamente. La voce di Sridharan, che nel *sannadhi* precedente fluiva svogliata e con scarsa intensità, si impossessa adesso del *prākāra*, energicamente, segnalandosi per la robustezza e la brillantezza dell'articolazione fonatoria.

Se il *sankalpa* era stato declamato su un'unica corda di recita (*mi*), l'*aṣṭottiram* viene invece letteralmente cantato, utilizzando i gradi di un modulo scalare esacordale [(fa#)-la-si-re-**mi**-sol] che copre l'ambito di una nona diminuita. Sridharan comincia con l'intonare le sillabe costitutive degli epiteti di *Candra* sulla nota *mi*, per poi esplorare, per moto congiunto, prima discendente e poi ascendente, tutti gli altri gradi del modulo scalare da lui selezionato. Il profilo melodico viene abbellito con glissati e vibrati di pregievole fattura, distribuiti con chiara intenzione artistica. Sridharan insiste tuttavia su due gradi in particolare -il *mi* e il *sol*- sui quali intona la maggior parte degli epiteti di *Candra*. Il profilo melodico complessivo viene caratterizzato dal frequente risuonare degli intervalli di terza minore (*sol-mi*; *re-si*). Tuttavia, questo “raptus melodico” non dura molto, e la performance vocale dell'officiante plana gradualmente verso il non-udibile e l'indistinto. L'*aṣṭottiram* si conclude infatti con la declamazione degli ultimi epiteti di *Candra* sulla nota *la*, in stile *eka śruti*:

Candra aṣṭottiram

297.1. Om Candrāya namaḥ om Śrimate namaḥ om Śasīdharāya namaḥ Tārādhiśāya namaḥ Niśakarāya namaḥ om
 om
 Satpataye namaḥ om Sādhupravartakāya namaḥ om Sādhupūjitāya namaḥ om
 Aṣṭamūrtipriyāya namaḥ Anantā[-ya] [-Aṣṭadāru]kuṭhārakāya namaḥ om Rohine namaḥ om
 Kartakatarāśipriyāya namaḥ Grahaya namaḥ Grahamaṇḍalāya namaḥ Maṇḍalākāra[-ya] Maṇḍala [...?]rūpāya
 namaḥ
 Hemāya namaḥ Hemākārāya namaḥ [...?] Śrimate Krittika Rohini sameta

La modalità con cui Sridharan “canta” l'*aṣṭottiram* di *Candra* avvalorata la mia ipotesi secondo la quale i nuclei melodici da lui impiegati possano derivare da una serie di suggestioni provenienti dall'ascolto della musica classica carnatica, un genere di cui lui stesso si è dichiarato un appassionato ascoltatore. A conferma ulteriore di questa possibile influenza sta il fatto che lo stesso Sridharan ha più volte definito questa sua modalità “musicale” d'intonare l'*aṣṭottiram* con l'espressione “*ragam style*”. Egli non si è mai espresso però sulla tipologia di *rāga* effettivamente impiegati come modello.

L'offerta del *dīpārādhana* viene scandita dall'intonazione del *gāyatrī mantra* di *Candra*, cui fa seguito il suo *bīja-nāma-mantra*. Il *gāyatrī mantra* viene intonato su un'unica corda di recita (*mi*) mentre il *bīja-nāma-mantra* viene articolato nella fonosfera utilizzando i tre gradi contenuti nell'ambito dell'intervallo di terza minore yajurvedico:

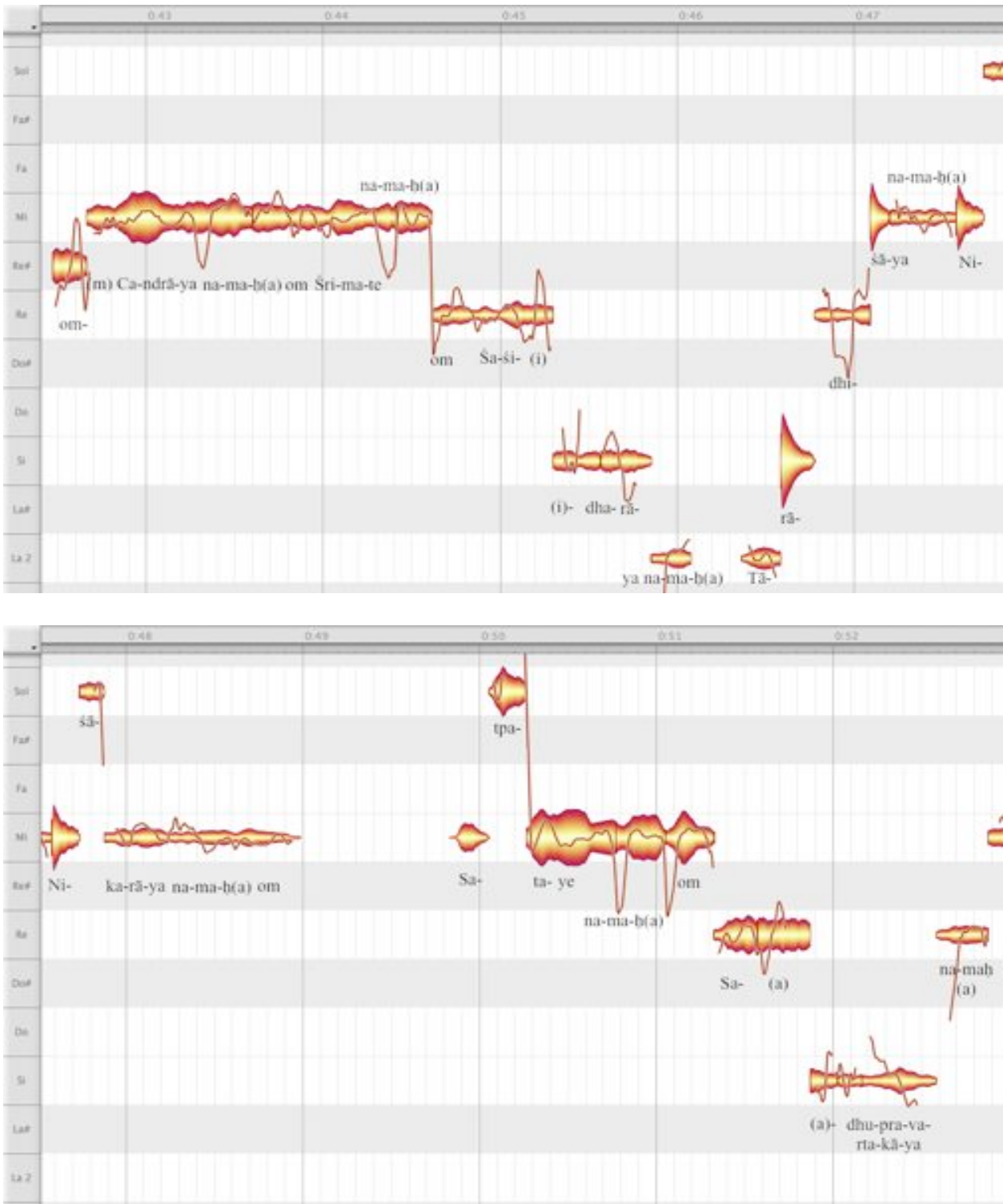
Candra gayatri mantra+ Candra bija-nama-mantra

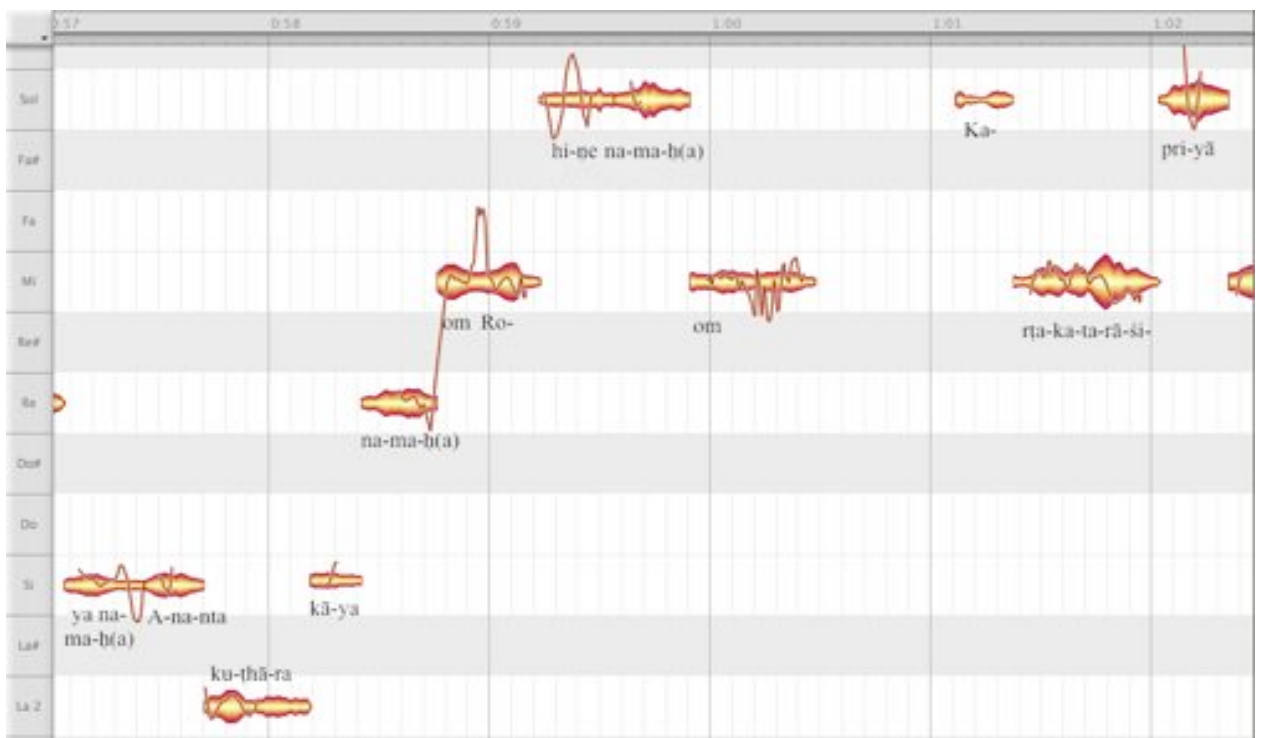
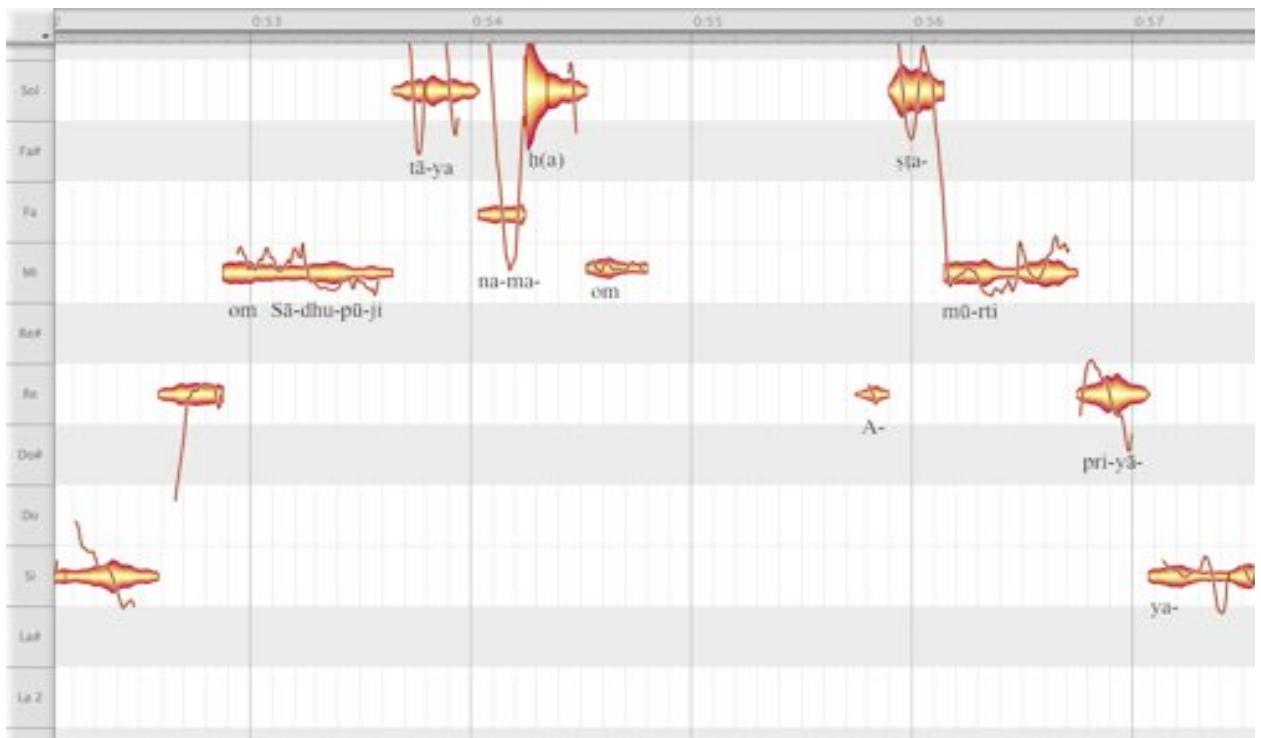
298. Sītāprabhā[-ya] [-vidmahe] Śodakālasā [-ya] [-dhīmahī]
 Tan [-no] [-Soma pracodayat] [-om] sam Somāya namaḥ

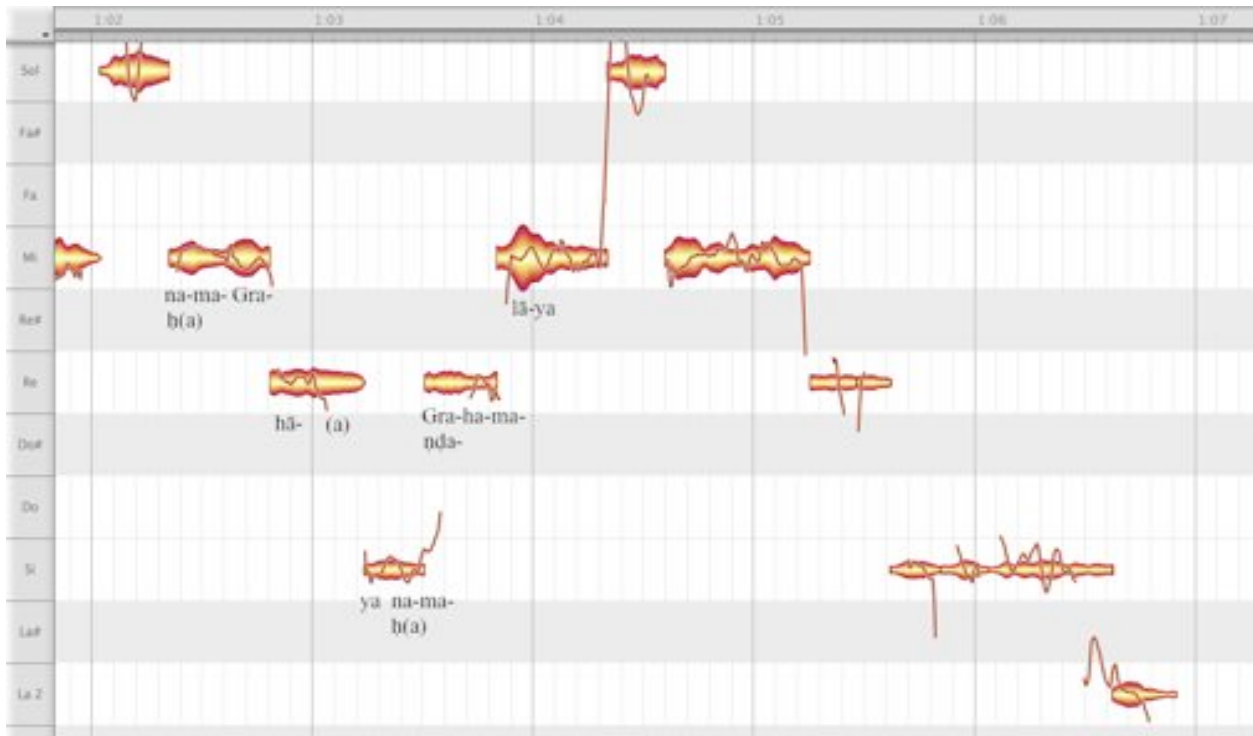
Entrambi gli enunciati sono sottoposti ad un processo di smembramento del tutto simile a quello segnalato in precedenza: Sridharan rimuove infatti sia alcune sillabe finali *-ya*, *no-* sia intere parole *-vidmahe*, *dhīmahī*, *Soma*, *pracodayat*. Ad essere rimosse sono peraltro parole chiave del testo mantrico, che si presenta all'ascolto in maniera quasi del tutto irriconoscibile. La fonosfera della *Candra arcaṇa*, sebbene rivelatrice delle straordinarie capacità canore dell'officiante, rimane pertanto, così come quella della *Cevvai arcaṇa*, il regno dell'ellissi e del non-detto, dove la parola sacra viene fatta a brandelli. Il ricorso a tali strategie non deve meravigliarci più di tanto, poiché, per Sridharan, è questa la modalità di recitazione più funzionale alla coabitazione dei sacri enunciati con i ritmi frenetici del ritualismo templare. Parafrasando il pensiero del sacerdote: maggiore è

l'affluenza di devoti che vengono in visita al tempio, minore è il tempo effettivo che gli officianti possono dedicare alla cura della fonosfera dei riti che eseguono. Ovviamente quanto appena riportato è il pensiero di Sridharan. Una tale visione, infatti, non è condivisa da Ganesh, il quale, come abbiamo visto, si sforza invece sempre di scandire il formulario di sua competenza nella maniera più chiara possibile. Come avremo modo di vedere in seguito, gli stessi *śāstrī*, al pari dei *brahmacārin*, mostreranno chiaramente di non sottoscrivere un simile atteggiamento approssimativo nei confronti della dimensione sonora del formulario mantrico.

Candra aṣṭottiram







4.3.4.3. Śukra arcaṇa (12'58"-14'23")

Sridharan riprende in consegna lo *yajamāna* che aveva servito presso il *sannadhi* di *Cevvai*; ne riacquisisce formalmente i dati, per poi intonarli nuovamente, questa volta al cospetto di *Śukra*. A seguire, egli intona una dichiarazione d'intenti più articolata di quelle allestite nei *sannadhi* precedenti. Il tempo d'esecuzione, estremamente concitato, rende comunque quasi del tutto incomprensibile il contorno sillabico delle singole parole. Il *saṅkalpa* è recitato in stile *eka śruti* sulla corda di recita *mi*, con alcune episodiche escursioni di semitono sulla nota *fa*:

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello *yajamana* e dei suoi familiari

299. Sastri [-namadehasyaḥ] Aṣleṣa [-nakṣatre] Kaṭaka rāsi ujāstasyaḥ
Sattya Narayana [-namanyaḥ] Uttara nakṣatre Kanya rāsi [-ujātayaḥ]

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

300. purva janma saha kuṭumbana purva janma papa pariḥāranartham
ayurārogya aiśvaryānām abhivṛddhyartham

L'esecuzione dell'*aṣṭottiram* viene invece effettuata con maggiore scrupolo. Il modulo scalare utilizzato, questa volta, è lo stesso impiegato da Ganesh a conferma di come il personale bramanico del tempio sia in ascolto dell'operato vocale dei propri membri. Sridharan intona gli epiteti iniziali di *Śukra* senza risparmiarsi. Egli mette in mostra tutto il suo talento, decorandone i *nāma-mantra* con una chiara intenzione artistica. Il fatto che egli decida di indugiare in tali passaggi musicali, testimonia come egli possa mettere talvolta da parte il pragmatismo sonoro, in nome della ricerca di una musicalità pura, fine a sé stessa.

L'*aṣṭottiram* viene intonato ricorrendo ad un modulo scalare differente da quello usato per *Candra*. Sridharan impiega infatti un modulo tetracordale, che copre un ambito di ottava [(sol#)-si-mi-sol#]. La nota fulcro, usata per scandire la maggior parte delle sillabe degli epiteti del *graha* è in questo caso il *mi*. A partire da essa, l'officiante si esibisce in una serie di glissati, prevalentemente

discendenti, ora di seconda (*sol#-mi*) e ora di quarta (*mi-si*). La propensione ad un uso più marcato degli abbellimenti e dei glissati contraddistingue la vocalità di Sridharan rispetto a quella di Ganesh e di tutti gli altri officianti del tempio.

Śukra aṣṭottiram

301. Om Śrimate namaḥ om
 Śukrāya namaḥ om Śucaye namaḥ om Śubhalakṣanāya namaḥ om
 Śubhakarāya namaḥ Śubhravāha[+ra]ya namaḥ *Shobanaktaya* namaḥ om
 Śuddhasphaṭikabhāskarāya namaḥ om *Shuddyanaparaya* namaḥ Ghanā[+ti]karāya namaḥ om
 Āsurācāryā[-ya] Āsurāradhyam Kalyāṇadā[-yakāya] Ghanā[+ta]rūpāya namaḥ
 Cāsurūpāya namaḥ Cārucandra[-nibhānanāya]ya namaḥ Cārucandra[+lya]rūpāya namaḥ
 Kāmanīyāya namaḥ Kāmanīyā-vallava- namaḥ Bhadra[...?] Suraśreṣṭhāya namaḥ
 Śvetacatradarin[-e] Śvetavastrapavargāsanarūpāya namaḥ *Ashamashannaya* namaḥ
Rajamanadanya Pritikararumasukasurupamdaitrentakarandrobanga[...?] Śrimate[...?] Śukra

Il modulo d'impianto coincide con quello usato da Ganesh, soltanto che Sridharan imposta la recitazione prevalentemente sull'intervallo di terza maggiore (*mi-sol#*), mentre Ganesh scandiva gli epiteti dei *graha* facendo ricorso ad un intervallo di seconda. Questa soluzione intervallare viene invece completamente scartata da Sridharan. Queste considerazioni servono a dimostrare come i due sacerdoti siano del tutto liberi di discretizzare le altezze come meglio credono pur attenendosi allo steso ambitus.

L'oasi musicale che si schiude nella fonosfera in concomitanza con il canto bramano di Sridharan sprofonda però ben presto in un oceano di suoni semi-indistinti. Ciò si riscontra già negli ultimi passaggi dell'*aṣṭottiram*. Arrivato infatti il momento di eseguire il *dīpārādhana* il sacerdote fonde insieme l'ultimo *nāma-mantra* dell'*aṣṭottiram* (a) e due *upacāra-mantra* (b-c). Dopodiché esegue il *gāyatrī mantra* di Śukra, che risulta, anche questa volta, privato di alcuni suoi termini costitutivi (d). Tanto gli *upacāra mantra* quanto il *gāyatrī mantra* vengono intonati in *eka śruti*, sulla nota *mi*.

Quando si trova a vocalizzare il *bīja-nāma-mantra* di Śukra, Sridharan fa invece ricorso al tricondo yajurvedico (re-mi-fa). La consuetudine di far spiccare melodicamente il *bīja-nāma-mantra* conclusivo, scandendone le sillabe con particolare attenzione, e prolungandone i valori di durata, è una caratteristica specifica dello stile di Sridharan:

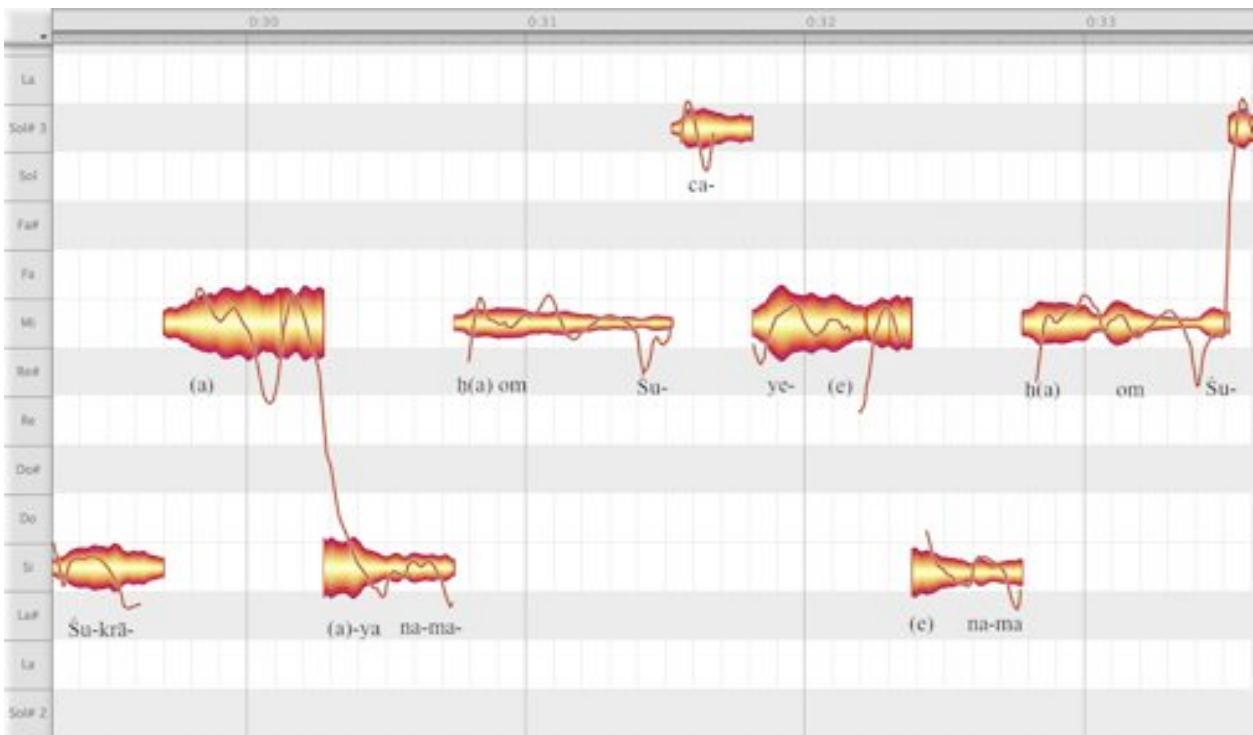
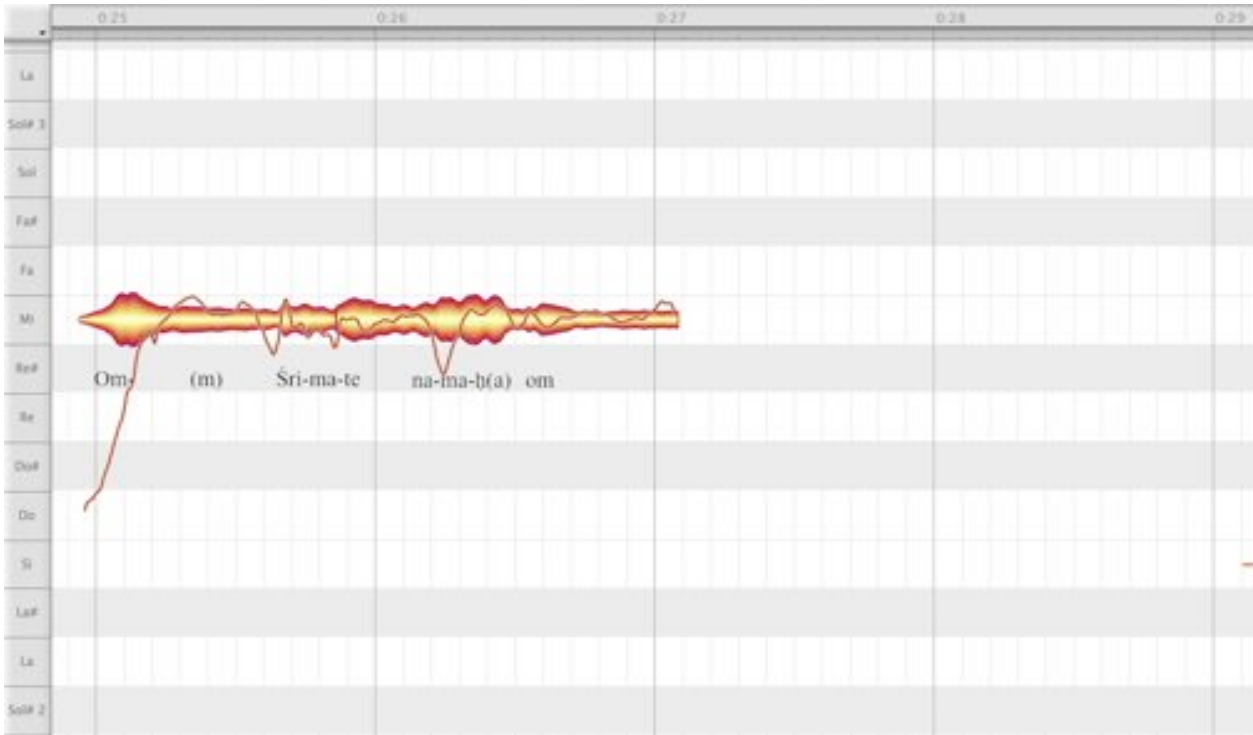
Upacara-mantra + Śukra gayatri+ Śukra bija-nama-mantra

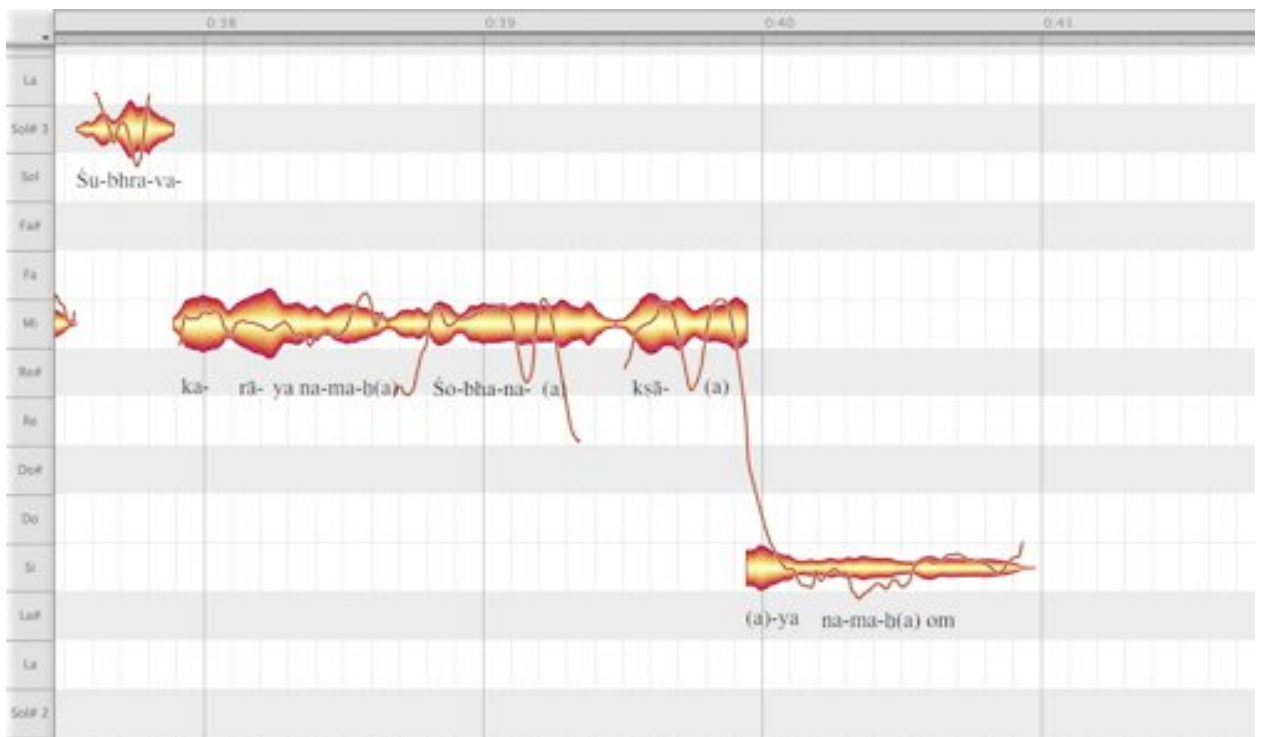
302. a) Devatābhyo namaḥ b) nānāvīdha[-patra puspāṇi samarpayāmi] c) nalikera khaṇḍadvayam [-kadalīphalam] om d) Bhargavācārya vidmahe Surācāryā[-ya] [-dhīmahi] tanno Śukra pracodayāt
 Bam Bhārgavāya namaḥ

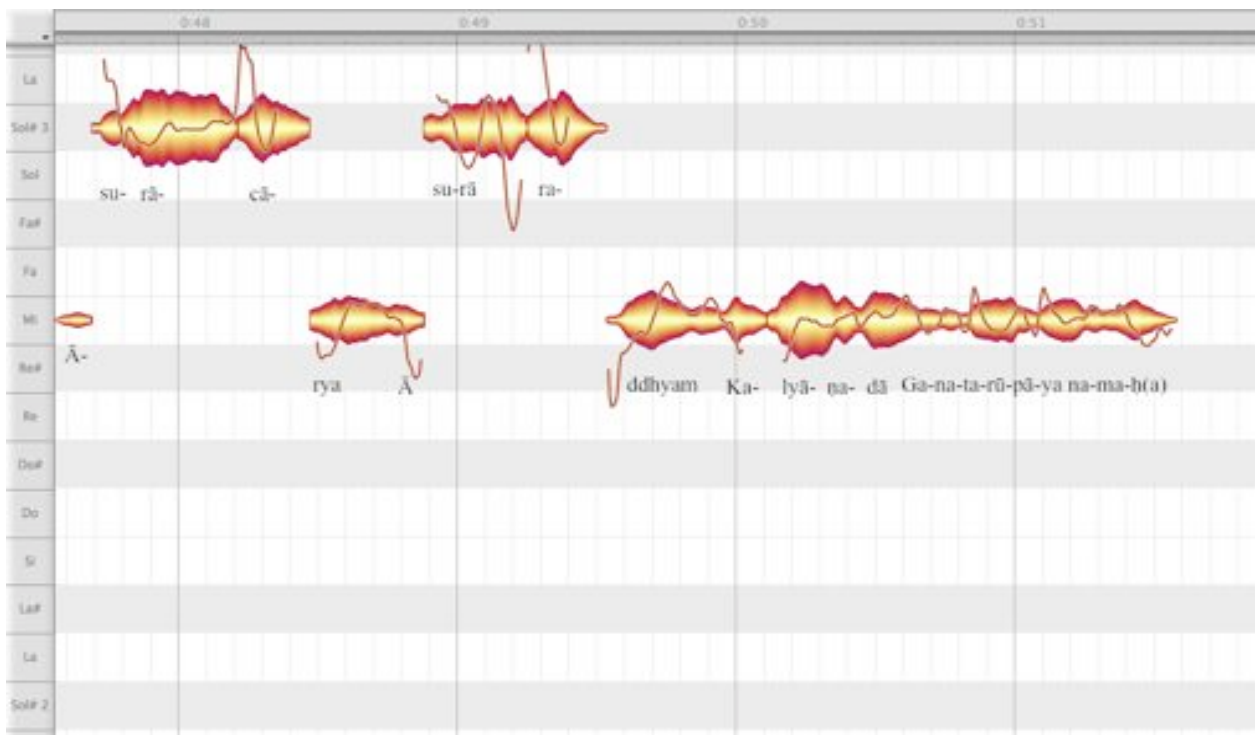
Sulla base delle mie osservazioni sembrerebbe pertanto che il modulo scalare su cui Sridharan e Ganesh impostano la recitazione dell'*aṣṭottiram* possa essere in qualche modo una derivazione del *rāga sudda dhanyāsi*. Questo *rāga* è tra quelli che vengono suonati con maggiore frequenza da Shanmugan per connotare la fonosfera diurna della *Sūrya pūjā*. Dal momento che i due officianti sono esposti costantemente ai pattern melodici generati dal suonatore di *nāgasvaram*, non è improbabile ipotizzare che Sridharan e Ganesh abbiano cominciato a riprodurre istintivamente l'impostazione intervallare. Tuttavia, quando ho posto loro alcune domande incentrate su questa possibile filiazione, nessuno dei due ha espressamente nominato il *rāga sudda dhanyāsi*, né mi ha confermato di prendere volontariamente spunto da quanto suonato dal *nāgasvaram*. In merito alla questione dei *rāga* usati dagli officianti templari per intonare l'*aṣṭottiram*, un fenomeno che non sembra per nulla essere limitato al solo tempio di *Suriyanarkoyil*, c'è chi sostiene, specialmente nelle *āgama pāṭhaśālā*, che ciascun tempio faccia uso di un proprio *rāga* di riferimento. Sarebbe

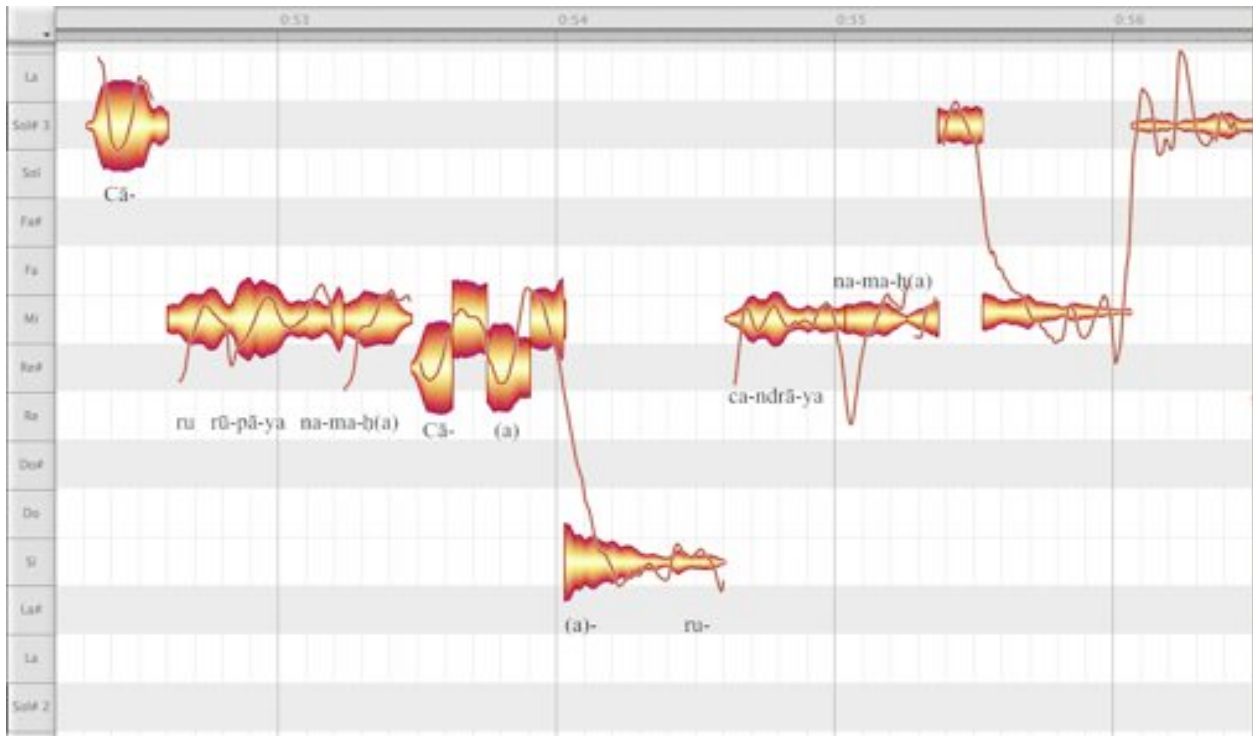
interessante, in futuro, provare a verificare una tale assunzione con uno studio comparativo su larga scala.

Śukra aṣṭottiram









4.3.4.4 Rāhu arcaṇa (14°23"-15°07")

Nell'ambito della *Rāhu arcaṇa* Sridharan decide di rimuovere completamente il *sankalpa* e di sonorizzare immediatamente l'*aṣṭottiram*. I primi epiteti di *Rāhu* vengono intonati su una corda di recita (*mi*), la quale viene un paio di volte innalzata di un semitono (*fa*). Successivamente, Sridharan si muove invece all'interno di un modulo scalare più ampio, pentacordale, composto dalle note [*la-do-re-mi-fa*]. Il profilo melodico d'esordio ricorda molto il modulo melodico utilizzato nelle *āgama pāṭhaśālā* per intonare alcuni *śloka*. Anche in questo caso Sridharan abbellisce la melodia con glissati e mordenti.

Come già segnalato quando ho parlato della condotta melodica di Ganesh, anche Sridharan arresta di tanto in tanto la dinamica intervallare, adnandosi a soffermare qualche secondo su una corda di recita (*mi*). La monotonia generata dal continuo indugiare sul medesimo suono viene spezzata innalzando occasionalmente la voce di un semitono (*fa*):

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari

(non effettuata)

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

(non effettuata)

Rāhu aṣṭottiram

303.1. Om Śrimate namaḥ om Rahave namaḥ om
 Saimhikeyāya namaḥ om
 Śiromātrāya namaḥ om Dhva[-ja]kṛtāya namaḥ om Cāyasvarupine namaḥ om Śankabālāya namaḥ
 Ardhaçittāya namaḥ
 Khadgaketakadhāriṇe namaḥ om Varadāyakahasta[-ka]ya namaḥ om Vamadevāya namaḥ om
 Jeṣṭhāya namaḥ om Nilacatradhāriṇe namaḥ Krūrāya namaḥ Krūrā[...?] namaḥ Śukraguṇakrūrāya namaḥ om
 Daitre[-ya] namaḥ om Dakasa namaḥ Dakarāya namaḥ [...?]

Il *gāyatrī mantra* di *Rāhu* viene intonato facendo ricorso ad un intervallo di seconda maggiore mentre il suo *bīja-nāma-mantra* viene sonorizzato utilizzando il modulo scalare yajurvedico:

Nāma-mantra + Rāhu gāyatrī mantra + Rāhu bīja-nāma-mantra (b)

304. Rago mūrtaye namo namaḥ a) Brahmapūtrā[-ya] [-vidmahe] Ardhaśarīra [-ya] [-dhīmaḥ] tanno Ragu pracodayāt b) [-om] Ram Ragave namaḥ

4.3.4.5. Omaggio a Caṇḍikeśvara (15°07"-15°39")

La *Navagraha arcaṇa* si conclude con il saluto finale a *Caṇḍikeśvara*. Sridharan esegue soltanto il *dīpārādhana*, che viene effettuato al suono di un *gāyatrī mantra*, di cui risulta comprensibile però soltanto la porzione finale, e di un *nāma-mantra*:

Gāyatrī mantra + nāma-mantra

305. [...?] tanno Tejascaṇḍa pracodayat
Caṇḍecarāya namaḥ

4.3.5. Navagraha arcaṇa: l'esempio di Tyagaraja (15°39"-20°29")

La vocalità di Tyagaraja è stata già oggetto di ampie considerazioni nei capitoli precedenti. In quanto *sthalaśivācārya* del tempio egli costituisce il modello di riferimento per tutti gli altri officianti che vi prestano servizio. Le caratteristiche vocali da lui mostrate nell'intonazione del formulario mantrico relativo alla *Navagraha homa* e alla *Navagraha abhiṣeka* si ritrovano esplicitate anche nella celebrazione della *Navagraha arcaṇa*. Se Sridharan e Kumar si sentono legittimati a modificare la forma originale degli enunciati mantrici, ciò è dovuto anche al fatto che procedure consimili risultano ampiamente attestate nella performance di Tyagaraja.

Gli esempi da me selezionati illustrano una serie di queste strategie di trasformazione mantrica: (a) la rimozione sistematica di parole dai *gāyatrī mantra* (b) la nasalizzazione della vocale finale degli epiteti dei *graha*, che abbiamo visto caratterizzare l'enunciazione mantrica di Kumar (c) il raggruppamento di più *nāma-mantra* insieme, con la conseguente rimozione della sillaba finale “*ya*” e talvolta anche di altre sillabe che la precedono o la seguono, come nel caso dello *stobha namaḥ*.

Tyagaraja si distingue dagli altri sacerdoti fin qui esaminati per l'ampiezza della sua dichiarazione d'intenti, che risulta molto più densa di formule liturgiche. Inoltre, egli è l'unico che sembra conoscere davvero nel dettaglio le versioni testuali degli *aṣṭottiram* dei *Navagraha*. Quanto detto emerge chiaramente dal fatto che Tyagaraja riproduce esattamente i *nāma-mantra* contenuti nell'*aṣṭottiram* di un dato *graha*, senza sostituirli arbitrariamente con altri di sua invenzione, oppure presi in prestito da *aṣṭottiram* relativi ad altre divinità, esterne al gruppo. Inoltre l'officiante propone i *nāma-mantra* dei *graha* nella sequenza con cui questi appaiono nel testo. Ciò non gli impedisce comunque di procedere per salti.

Caratterizzante è anche l'impiego che egli fa dei *bīja* relativi ai *graha*. Questi non compaiono infatti solo al termine del *dīpārādhana* ma anche poco prima dell'enunciazione dei loro *aṣṭottiram*.

Studiare i processi vocali e le strategie di rimanipolazione testuale esibite da Tyagaraja nell'esercizio delle sue mansioni aiuta a prendere contatto con la fonte da cui sgorgano le consuetudini che abbiamo visto e che vedremo impiegate dagli altri sacerdoti del tempio. A seguire riporto le trascrizioni testuali relative agli esempi di arcaṇa officiate da Tyagaraja. Lascio al lettore il compito di riscontrarvi le caratteristiche a cui ho fatto riferimento poco sopra:

4.3.5.1. Śani arcaṇa (15°39"-17°16")

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

306. Asyayajamānyaḥ yajamānasya Śrimate *Mandayakaya* dharmārthakāmya siddhyartham [...?] Śaniścara *narandiyogo*

mamo patta samasta duritakṣayadvāra śrī para[meśvara prithyartham]

Śrimate ca Mandaye Śani pala [...?] Śani graha doṣa nivāranārtham

Śrimate Śaniścara mūrti narandiyogo aṣṭottara nama arcaṇa adyaṁ kariṣye om Śrimate

Śani bījā-nāma-mantra + Śani aṣṭottiram

307.1. Śam Śaniścārāya namaḥ Śantāya namaḥ om

Sarvābhīṣṭapradāyine namaḥ Śaraṇyāya namaḥ Sarveśāya namaḥ om

Saumyāya namaḥ Suravandyāya namaḥ Sukhāsanopaviṣṭa[-ya] Sundarāya Ghanāya Ghānarūpaya Ghanābharaṇadhāriṇe namaḥ

Ghanasāravilepanāya namaḥ [...?] Krūrāya namaḥ

Krūraceṣṭa[-ya]Kāma[-krodhakarāya] [...?] Parabhītiha[-rāya]

Bhaktasanghamanobhīṣṭaphala[+pra]dāya namaḥ

Śani nāma-mantra + upacara-mantra

308. Śrimate Mandaye ca Śaniścara mūrtaye namo namaḥ agyadipamdarśayā[-mi]

Śani bija-nama-mantra

309. Śam Śaniścārāya namaḥ

4.3.5.2 Budha arcaṇa (17°16"-18°05")

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

310. Asyayajamānyaḥ yajamānasya Śrimate

Om Budha mūrti girvākatāṣa sidhyartham bum Budha mūrti *narandiyogo*

aṣṭottara nama arcaṇa adyaṁ kariṣye om Śrimate bum Budha mūrti narandiyogo

Om Asyayajamānyaḥ yajamānasya Śrimate

Budha bija-nama-mantra + Budha aṣṭottiram

311. Bum Budhāya namaḥ Budharcitāya namaḥ Saumyāya namaḥ Saumyacittāya namaḥ om

Śubhapradā[-ya][+m] Druḍhavrata[-ya][+m] Druḍhaphalā[-ya][+m] Śrutijālaprabodakā[-ya] Satyavasāya

Satyavac[-as]e Avyayāya namaḥ

Somajā[-ya] Sukhadā[-ya] Śrimate namaḥ [-Somavam]śapradīpa[-kā]ya namaḥ om

Kanyārāśipriyāya namaḥ Kāmapradaya [...?] Budha mūrtaye namo namaḥ

4.3.5.3. Cevvai arcaṇa (18°05"-19°18")

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

312. Om asyayajamānasya Śrimate Aṅgārakāya namaḥ om

Cevvai aṣṭottiram

313.1. Mahīsutāya namaḥ Mahābāgāya Maṅgalā[-ya] Maṅgalapradā[-ya] Mahāvīrā[-ya] Mahāsūrāya namaḥ

Mahābalaparākramāya namaḥ Mahāraudrāya namaḥ Mahābhadrāya namaḥ

Dayākarāya namaḥ [...?] Apavarṇāya namaḥ Krūrāya namaḥ

Tāpapāpavivarjitā[-ya] Supratipā[-ya] Sutāmrākṣā[-ya] Subrahmanyāya namaḥ om
Aṅgāraka[-ya] Vaktre Devādhīśāya Janārdanāya [...?] Surā[-ya] Sukha[-pradāya] Surūpākṣāya namaḥ
Sarvābhīṣṭaphalaprādāya namo namaḥ
Om Śrimate Aṅgāraka mūrtaye namo namaḥ

Cevvai gayatri mantra

314. Candovaśaya vidmahe Śaktijñānāya [-dhīmahi] tanno Saumya pracodayāt

Nama-mantra

315. Śrimate Aṅgāraka murtaye namo namaḥ

4.3.5.4. Candra arcaṇa (19'18"-20'29")

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

316. Om Asyayajamānyaḥ yajamānasya

Candra bījā-nāma-mantra + Candra aṣṭottiram

317.1. om Śrimate sam Somāya namaḥ om
Śāsidharāya namaḥ om Candrāya namaḥ Tārādhīśāya namaḥ om
Sudhānidhaye namaḥ Sadā[-ra]dhyāya Satpataye namaḥ Sādhupūjita[-ya] Jitendriyā[-ya] Jayodyogā[-ya]
Jyotiścakrapravartakāya namaḥ om
Vikartaṇānujaya[-ya] Virā[-ya] Viśeśā [-ya] Viduṣāmpataye Doṣākaṛa[-ya] Duṣṭadūrā[-ya] Puṣṭimate
Aṣṭamūrtipriyā[-ya] Anantāya namaḥ
Aṣṭadārukūṭhārakā[-ya] Prakāśā[-tmane] [...?] Kalahetave [...?] Kāmadāya namaḥ
Mṛtyusamhārakā[-ya] Amartyā[-ya] Nityānuṣṭhānāya namaḥ Karkatarāśipriyā[-ya] Divyavāhanāya namaḥ om
Vivasvamaṇḍalagnyeyavāsā[-ya] Maheśvarapriyāya namaḥ Dāntāya namaḥ Śrimate
Kṛttika Rohini sameta Candra mūrtaye namaḥ om

Candra gayatri mantra

318. Sitaprabhāya vidmahe ṣoḍasakalāya [-dhīmahi] tanno Soma pracodayāt

Candra bija-nama-mantra

319. [-om] Sam Soma murtaye namaḥ

4.3.6. Navagraha arcaṇa: l'esempio di Sundar (20'29"-22'30")

Lo stile vocale esibito da Sundar negli esempi riportati in questa sede presenta molti punti di contatto con quello di Tyagaraja: scarsa intensità dell'emissione, timbrica nasale, molto impastata, che avvolge i mantra in una nebulosità pressochè totale, occasionalmente diradata dall'officiante, che fa emergere di tanto in tanto alcune parole. L'intelligibilità dei testi da lui pronunciati risulta decisamente compromessa, ancor di più di quanto si riscontra negli esempi relativi a Tyagaraja.

Anche la durata complessiva di ciascuna *graha arcaṇa* viene ulteriormente contratta da Sundar, attraverso un intervento diretto sull'*aṣṭottiram*, di cui il sacerdote si limita a intonare solo una manciata di *nāma-mantra*. La fonosfera della *Navagraha arcaṇa* officiata da Sundar si segnala per il ruolo assolutamente marginale conferito dal celebrante alla componente vocale.

La modalità di recitazione adottata da Sundar è la dimostrazione di come lo stile approssimativo, stanco e svogliato che caratterizza Tyagaraja, e talvolta anche Sridharan, non sia soltanto una conseguenza dell'età avanzata del celebrante, ma costituisca un vero e proprio "atteggiamento" nei confronti della recitazione mantrica.

4.3.6.1. Candra arcaṇa (20°29"-20°59")

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

320. Om Śrimate Candra murti *phalaravindayoho* aṣṭottara nāma arcaṇa adyaṁ kariṣye om Śrimate

Candra aṣṭottiram

321.1. Candrāya namaḥ Śasidharāya namaḥ Tārādhisāya namaḥ [...?...]
[...?...] namaḥ [...?...] namaḥ Karkatarāsi [...?...] Śveta[...?...]
Grahamāṇḍala madgyagāya namaḥ Rohini sametāya namaḥ Somanatāya namaḥ

4.3.6.2. Ketu arcaṇa (20°59"-21°37")

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

322. Om Śrimate [...?...] aṣṭottara nāma arcaṇa adyaṁ kariṣye

Ketu aṣṭottiram + upacara-mantra

323.1. om Ketave namaḥ
Citravarṇāya namaḥ [...?...] namaḥ
[...?...] namaḥ
Śrimate namaḥ [...?...] nidokta nivedayami

Ketu gayatri mantra

324. Citravarṇāya [-vidmahe] sarparūpāya dhimahi |
Tannaḥ Ketu pracodayāt ||

4.3.7. Navagraha arcaṇa: l'esempio di Ramesh (22°30"-26°50")

Gli esempi tratti dalla *Navagraha arcaṇa* celebrata da Ramesh risultano significativi non tanto per l'espressività melodica esibita dall'officiante, che si limita ad intonare gli *aṣṭottiram* secondo una modalità molto vicina a quella esibita da Sridharan durante la *Cevvai arcaṇa*, ma per la gestione del formulario rituale. I mantra vengono quasi sempre intonati con voce decisa e la scansione sillabica delle parole alterna, come di consueto, momenti di chiarezza ad altri in cui i termini vengono sonorizzati in modo approssimativo e confuso. La distribuzione dei mantra nelle varie fasi dell'*arcaṇa* è più schematica di quanto riscontrato in Ganesh e Sridharan e l'officiante non fa ricorso a quelle strategie di contrazione degli enunciati, assai ricorrenti invece nell'operato cerimoniale di Sridharan e Tyagaraja. Ciascun mantra viene infatti accuratamente distinto dall'altro, mediante l'impiego di brevi pause, che aiutano l'orecchio a comprendere l'architettura complessiva della fonosfera, e le sue sotto sezioni, in maniera simile a quanto riscontrato nella *Navagraha arcaṇa* di Ganesh.

Risulta interessante quanto si verifica nelle procedure di *saṅkalpa*. Ramesh fa infatti ricorso ad alcuni termini "storpiati" tra cui si segnala l'espressione "*namanghidassyaha*" (trasformazione della formula *namadehassyah*). Al pari di Ganesh, egli rende omaggio ai graha facendo ricorso, più che ai loro epiteti specifici, ad una serie di *nāma-mantra* desunti dagli *aṣṭottiram* di altre divinità del pantheon shivaita.

Nell'ambito dell'esecuzione del *dīpārādhana*, egli fa ricorso generalmente ai *gāyatrī mantra* relativi ai *Navagraha*, in linea con quanto fanno i suoi colleghi. Quando si tratta invece di intonare i

loro *bīja-nāma-mantra*, egli, anzicchè differenziarli sulla base del *graha* che sta propiziando, ripropone sempre il medesimo *bīja –sam-* relativo al *graha Śani*. Questa disattenzione reiterata dimostra come egli non sia a conoscenza del meccanismo di formazione dei *bīja-nāma-mantra*, i quali, lo ricordo, si derivano semplicemente dalla prima sillaba del nome di ciascun *graha*. Ma ancora più significativo è forse il fatto che nessuno degli officianti del *Suriyanarkoyil* –in primo luogo Tyagaraja- faccia notare al collega un simile errore.

4.3.7.1. Śani arcaṇa (22°30'-24°21')

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

325. om pūrva saṅkalpita *prakaraya siddaya mishiam* pūrva janma pāpa doṣa

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari

326. Gomati *namanghidassyaha*, Shivasri *namanghidassyaha*, Ushanti *namanghidassyeh*, Risha *namanghidassyeh*, Rajesvaran *namanghidassyeh*, Vj Kumar *namanghidassyeh*
Saha kuṭumbana

Śani aṣṭottiram

327.1. Śaniscara murtaye namaḥ Śaniscarāya namaḥ
Śantāya namaḥ Sarvāprabhīṣṭadāyine namaḥ Śarany[-āya][+e] namaḥ Vareṇ[-āya][+e] namaḥ Sarveśvarāya
namaḥ [...].ṣṭāya namaḥ
Bagattadi namaḥ *Jalannapriyāya* namaḥ *Bhaktāya* namaḥ *Bhaktajeṣṭhāya* namaḥ
[...].rūpāya namaḥ *Vāsumaṅgalāya* namaḥ [...]. namaḥ
Vīrabhāktadāriṇe namaḥ [...].tārāya namaḥ *Invokadi* namaḥ *Nedattiadi* namaḥ
Cāyaputrāya namaḥ *Sarvāya* namaḥ *Tāracandrāya* namaḥ [...].
Śantāya namaḥ *Cāyaputrāya* Śaniscara murtaye namaḥ om

Śani veda mantra

328. Śanno devī rabhiṣṭaya āpobhavantu pītaye |
Śaṁyorabhisravantu naḥ ||

4.3.7.2. Candra arcaṇa (24°21'-25°27')

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

329. om pūrva saṅkalpita *prakaraya siddaya mishyam mishakamya adattam*
pūrva janma pāpa doṣa pariharārtham saha kuṭumbana Śrimate

Candra aṣṭottiram

330.1. om [...]. namaḥ om Candrāya namaḥ om Ardha-candrāya namaḥ
Mahā-candrāya namaḥ Rogā-candrāya namaḥ Sarva-candrāya namaḥ Candrāya namaḥ [...]. namaḥ
Vaivastudharīṇe namaḥ *Gururagarāya* namaḥ [...].*adi* namaḥ [...]. *pujadi* namaḥ
Śrimate namaḥ Candrāya namaḥ Mahā-candrāya namaḥ Śricandrāya namaḥ Candrāya namaḥ

Candra gayatri mantra

331. Śoḍakālasāya vidmahe kalānāthāya dhīmahi |
Tanno Candra pracodayāt |

Candra bija-nama-mantra

332. Śam Candrāya namaḥ

4.3.7.3. Ketu arcaṇa (25'27"-26'13")

Dichiarazione d'intenti dell'officiante

333. om pūrva saṅkalpita *prakāra*ya *siddhaya* *mishyam* *mishakamya* *adattam*
pūrva janma pāpa doṣa pariharārtham saha kuṭumbana Śrimate
Ketu murti narandiyoho

Ketu aṣṭottiram

334. [...?]bhya namaḥ om Śri Ketave namaḥ
Citravarṇāya namaḥ *Shankabalāya* *Jayendrāya* namaḥ [...?] namaḥ *Sarvesutaya* namaḥ *Janavinda*[...?] namaḥ
om
Śri Gantāya namaḥ Anantāya namaḥ *Vaivassudharīṇe* namaḥ
Jñānasupīne namaḥ Ketuve namaḥ [...?] namaḥ Śrimate namaḥ [...?] Ketave namaḥ om

Ketu gayatri mantra

335. Śukadantāya vidmahe Brahmaputrāya dhīmahi |
Tanno Ketu pracodayāt ||

Ketu bija-nama-mantra

336. [-kam][+śam]Ketave namaḥ

4.3.7.4. Omaggio a Caṇḍikeśvara (26'13"-26'50")

Caṇḍikeśvara gayatri mantra + nama-mantra

337. om Candikeśāya vidmahe Mahādevāya dhīmahi |
tanno [-Tejescaṇḍa][-pracodayāt] || Caṇḍeśvarāya namaḥ Tejes Caṇḍeśvara murtaye namaḥ om

4.4. Sūrya pūjā

Questo capitolo si distingue dai precedenti poiché è l'unico ad essere sprovvisto di un corredo video-filmico di riferimento. Le ragioni di una tale lacuna documentaria sono state ampiamente descritte nell'introduzione e pertanto non le riesplikerò. Non potendo avvalorare le mie considerazioni sulla base di esempi concreti, a cui rimandare puntualmente il lettore, non descriverò nel dettaglio la fenomenologia sonora di "una" *Sūrya pūjā* specifica, ma proverò a fornire un quadro generale dei fenomeni sonori che ne accompagnano con maggiore ricorrenza lo svolgimento.

Il fulcro della vita quotidiana del *Suriyanarkoyil* è la *Sūrya pūjā*. Tutti i rituali fino ad ora descritti, se paragonati ad essa, risultano di secondaria importanza nelle gerarchie cerimoniali del tempio. La *Sūrya pūjā* viene celebrata regolarmente cinque volte al giorno. Le cerimonie più importanti sono però quelle che si svolgono alle 10.30 e alle 17.30. Non solo l'affluenza di devoti che assistono al rito è maggiore, ma la sua fonosfera si presenta al massimo della densità. Ad essa prendono infatti parte attiva tutti gli agenti rituali del tempio: i *kurukkaḷ*, l'*oṭuvār*, il *periya melam* e *kattiru vel*, il coadiutore templare cui viene affidato il compito di scandire i momenti apicali della *pūjā* con la grande campana templare (*kāla maṇi*).

L'area templare che fa da palcoscenico al rito della *Sūrya pūjā* è il *garbhagṛha*, dove è posizionata la *mūla mūrti* di *Sūrya*. Gli officianti che la celebrano con maggiore frequenza sono naturalmente Tyagaraja e Sridharan. I due sacerdoti vengono sovente coadiuvati da Ganesh, cui viene affidato principalmente il ruolo di *śāstrī*, in accordo con una logica dicotomica che prevede la separazione tra l'autore manuale del rito –Tyagaraja o Sridharan- e chi ne accompagna l'esecuzione con i mantra appropriati -Ganesh.

A differenza di quanto si verificava nelle fonosfere dei riti precedenti, la fonosfera della *Sūrya pūjā* non è caratterizzata però dal predominio della vocalità bramanaica: essa, seppur presente, svanisce infatti quasi del tutto, sovrastata, sul piano dell'udibilità effettiva, dalle sonorità penetranti e invadenti del *periya melam*. Quando Shanmugan e Balu suonano i loro strumenti, la vocalità degli officianti emerge solo a tratti, nei rari momenti di silenzio che l'ensemble si concede; oppure in concomitanza con una sezione della performance in cui i due suonatori riducono il loro volume sonoro. In virtù di questa costante "inudibilità" che contrassegna la recitazione mantrica degli officianti, ho deciso di non soffermarmi su di essa con lo stesso livello di dettaglio riscontrabile nei capitoli precedenti.

Per permettere al lettore di cogliere la specificità della fonosfera della *Sūrya pūjā* delle 10.30, ricostruirò prima la fonosfera relativa alle due cerimonie che la precedono. Sono da poco passate le sette e il tempio di *Suriyanarkoyil*, come di consueto, sta per prendere vita. Una decina di visitatori sono già in attesa, posizionati all'ingresso del *gopura*. L'apertura dell'ingresso templare viene effettuata da Raja, il figlio di Kattirivel. Il coadiutore, una volta entrato nel *prākāra*, va immediatamente a rendere omaggio al *dvajastambha* e subito dopo a *Koḷ Vināyakar*. Dopo qualche minuto, arriva anche Babu, il quale prende posto all'interno della biglietteria. I devoti restano per il momento ancora fuori. Raja, facendo un giro completo del *prākāra*, apre, una per una, le grate in metallo che proteggono i *sannadhi* dei *Navagraha* durante la notte. Nessuna preghiera udibile accompagna le mansioni svolte da Raja. A questo punto, entra nel tempio Tyagaraja. Solo lui o suo genero -Sri Dharan- ha il diritto di aprire l'ingresso delle sale interne del tempio, attraversando le quali si arriva al *garbhagṛha*.

Il silenzio del tempio, ancora addormentato, viene periodicamente scosso dall'improvviso rumore delle noci di cocco, che vengono spaccate davanti il *sannadhi* di *Koḷ Vināyakar* dai vari funzionari, subito dopo aver varcato l'ingresso. Il primo suono strumentale che si ode è quello della campanella sacerdotale (*maṇi*), messa in azione proprio da Tyagaraja. Il suono proviene dal *garbhagṛha*, dove il sacerdote sta dando il risveglio alla *mūrti* di *Sūrya* e alle sue due spose. Nessuno -nemmeno chi scrive- può partecipare all'intimità di questo saluto mattutino. Dopo pochi minuti, la campanella

smette però di suonare. Solo allora Kattiruvél apre le porte esterne del tempio, permettendo ai visitatori di affluire nel *prākāra*. Nessuno di loro, però, può ancora entrare nelle sale più interne del tempio, che restano per il momento chiuse. In esse riecheggia la voce di Tyagaraja, che mormora dei mantra a bassa voce. La prima *pūjā* a cui il pubblico può assistere è la X *pūjā*. Buona parte di essa, però, avviene dietro una tenda, che copre interamente ai devoti, raccolti nel *Guru maṇḍapa*, la vista del simulacro di *Sūrya*. I suoni echeggiano, schermati dalla tenda, senza che gli astanti ne possano osservare l'effettiva relazione con le azioni rituali compiute da Tyagaraja sull'idolo. Quando l'officiante apre la tenda, effettuando il *dīpārādhana*, gli astanti congiungono le mani e osservano *Sūrya*, in totale silenzio. Nessuna acclamazione spontanea; nessuna vocalizzazione informale accompagna i loro gesti d'omaggio. A questo punto Tyagaraja esce dal *garbhagrha* e si mette a disposizione di coloro i quali desiderano effettuare un *arcana* per *Sūrya*.

Alle 8.30 viene eseguita la *Kālasānti pūjā*. Tyagaraja viene coadiuvato da Sridharan. L'abluzione rituale della *mūrti* di *Sūrya*, che costituisce il perno della cerimonia, è interamente visibile ai devoti. Si tratta di un tipo di dinamica pressochè identica a quella descritta nel capitolo dedicato all'*abhiṣeka*, dove ad essere oggetto delle procedure d'abluzione erano i simulacri dei *graha* disposti nel *prākāra*. Balu -il suonatore di *tavil*- arriva a cerimonia iniziata; egli partecipa alla costruzione della fonosfera producendo, in modo discontinuo, una serie di brevi moduli ritmici, spesse volte intramezzati da lunghi silenzi. Di Shanmugan, invece, nessuna traccia. Generalmente l'ensemble dovrebbe suonare sempre insieme, ma in questo frangente il suonatore di *nāgasvaram* è assente. Un caso potrebbe dire qualcuno; sì, lo è, anche se simili "assenze" si verificano con grande frequenza. Una notevole libertà viene lasciata infatti da Tyagaraja ai due musicisti templari, i quali possono anche decidere di non presenziare alla cerimonia. L'opinione comune secondo la quale il ritualismo templare shivaita imponga sempre ai suoi partecipanti delle regole ferree di condotta, non viene confermata dalle osservazioni etnografiche relative all'allestimento della *Sūrya pūjā*. Più di una volta mi è capitato infatti di assistere ad una *Sūrya pūjā* in cui mancavano, a turno, ora il *tavil* e ora il *nāgasvaram*. Ciò dimostra come gli elementi sonori di natura strumentale, che ne dovrebbero scandire lo svolgimento, sono soggetti ad una serie di adattamenti, approssimazioni e trasgressioni, in perfetta linea con quanto abbiamo già riscontrato nell'ambito del suono rituale di matrice vocale.

Per poter assistere ad una *pūjā* "completa", dotata, cioè, di una fonosfera al massimo della sua saturazione, dobbiamo spostarci alla *pūjā* delle 10.30, durante la quale è prevista una nuova abluzione della *mūrti* di *Sūrya*. Le novità da segnalare rispetto a quanto registrato in precedenza sono le seguenti: l'arrivo di Shanmugan, l'intervento vocale dell'*otuvār* e i rintocchi della grande campana templare, azionata da Kattiruvél. Come ho già segnalato, le cerimonie cruciali sono proprio questa e quella delle 17.30. Il *periya melam* inizia a suonare non appena Tyagaraja comincia a riversare le prime sostanze liquide sul simulacro di *Sūrya*. Come avremo modo di constatare anche in seguito, l'esecuzione strumentale del *periya melam* del *Suriyanarkoyil* si presenta, all'ascolto, sistematicamente priva di due elementi che normalmente dovrebbero invece far parte degli scenari sonori creati da questa tipologia d'ensemble: mi riferisco al *tālam* -la coppia di cembali cui viene affidata la scansione della cornice metrica- e alla *śruti peṭṭi* -la scatola musicale che produce un bordone di sottofondo sulla cui staticità vengono esaltate, per contrasto, le inflessioni microtonali e il dinamismo melodico dei raga eseguiti dal *nagasvaram*. Considerate le doti percussive non eccelse di Balu, Shanmugan preferisce accompagnare le azioni che i sacerdoti svolgono sulla *mūrti*, improvvisando su un dato *rāga*, piuttosto che allestendo una performance strutturata sulle convenzioni concertistiche, e sui repertori, riscontrabili negli altri *periya melam* della zona. Per quanto concerne la tipologia di *rāga* utilizzati da Shanmugan con maggiore frequenza, il suonatore mi ha riferito che predilige il *rāga sudda dhanyāsi* per sonorizzare la *Sūrya pūjā* mattutina; opta invece per il *rāga kaḷyāṇī*, quando deve costruire la fonosfera dei riti pomeridiani.

Balu e Shanmugan si posizionano distanti dal *garbhagr̥ha*, generalmente nel *sabhānāyakaṛ maṇḍapa*. Per buona parte del rito d'abluzione, i due si disinteressano di quello che avviene nel *garbhagr̥ha*. Il suono da loro generato in questo frangente del rito ha sostanzialmente due funzioni: intrattenere *Sūrya* e gli astanti, e creare un sottofondo benaugurale, così da coprire qualunque suono sgradevole che possa infastidire *Sūrya* durante la sacra abluzione. Entrambe le funzioni suddette non necessitano l'instaurarsi di un contatto visivo costante tra l'ensemble e i sacerdoti. In merito alla dimensione estetica della performance del *periya melam*, non sembra, quantomeno all'ascolto, che Balu e Shanmugan prestino poi grande attenzione a mantenere alta la qualità delle loro esecuzioni. La loro mansione sonora viene espletata quasi con burocratico distacco, a volte quasi con indifferenza, mostrando un atteggiamento non dissimile da quello esibito dagli officianti templari in relazione all'enunciazione mantrica. L'approccio informale con cui Shanmugan e Balu costruiscono la fonosfera della *Sūrya pūjā* non sembra però generare malcontento tra gli officianti. Simili comportamenti sonori vengano tollerati da Tyagaraja nella stessa misura in cui egli tende a soprassedere alle imperfezioni vocali dei sacerdoti che prestano servizio nel tempio. La qualità estetico-musicale di quanto viene suonato da Shanmugan e Balu appare pertanto come un elemento puramente accessorio del rito. D'altronde il dio *Sūrya* ama i suoi servitori e accetta con riconoscenza ciò che questi sono effettivamente in grado di donargli, sulla base delle loro effettive capacità e risorse. Eccellere nella tecnica, così come rispettare una serie di norme performative e strutturali, riguardanti, ad esempio l'organico o il repertorio, diventano quindi dei fattori del tutto secondari ai fini della buona riuscita del rito. L'offerta sonora generata da Shanmugan e Balu verrà comunque gradita da *Sūrya*, anche se non rispetta i canoni stilistico-formali che dovrebbero caratterizzare le esecuzioni del *periya melam* in ambito templare, osservabili in quei templi dove operano suonatori dalle più spiccate doti tecniche. Una *Sūrya pūjā* completamente muta sarebbe tuttavia impensabile e potrebbe essere avvertita da *Sūrya* come una mancanza di rispetto nei suoi confronti. Ecco perché, in quei rari casi in cui entrambi i musicisti sono assenti, i *kurukkaḷ* richiedono la messa in funzione di una macchina percussiva, chiamata *pañcavādyam*. La *Sūrya pūjā* richiede la presenza del suono strumentale, anche solo di natura percussiva.

Una volta ultimata l'*abhiṣeka*, la tenda viene chiusa; Kittu mama porta la *naivedya* appena cucinata, che viene offerta alla *mūrti* di *Sūrya*. Successivamente, il simulacro viene decorato e gli officianti si apprestano ad effettuare il rito del *dīpārādhana*. Questa sezione della *Sūrya pūjā* viene annunciata da Kattiruvel, che mette prontamente in vibrazione la campana templare. A questo punto il *periya melam* cambia però atteggiamento: Shanmugan fa ricorso a dei suoni lunghi, tenuti, mentre Balu effettua una serie di rullate. Anche chi si trovasse fuori dalle sale templari, ad esempio nel *prākāra*, intuirebbe che qualcosa di importante sta per avvenire. Quando Tyagaraja comincia a far roteare, davanti gli occhi della *mūrti*, una serie di *dīpa*, Balu aumenta l'intensità delle percussioni, mentre Shanmugan, congelando momentaneamente qualunque forma di discorso melodico, si esibisce in un caratteristico trillo, che viene ripetuto ad oltranza, come un ostinato; questa tipica figurazione musicale, si chiude gradualmente, planando verso la tonica del *rāga*, attraverso una serie di note discendenti, che sembrano riprodurre, su un piano specificamente sonoro, la fine del *dīpārādhana*.

Nel frangente rituale appena descritto, il suono del *periya melam* non è più un semplice sottofondo ma segnala l'approssimarsi di un momento apicale, per poi descriverne la dinamica gestuale in senso musicale; inoltre, l'ensemble cerca di riprodurre, su un piano specificamente sonoro, quel climax emotivo, potremmo anche dire quell'eccitazione, che si scatena negli astanti al momento del *dīpārādhana*. Avremo modo di comprendere meglio il rapporto tra il *periya melam* e le azioni rituali compiute dai sacerdoti nei capitoli seguenti, dove ritornerò ad avvalermi della documentazione video.

L'unico momento della *Sūrya pūjā* in cui il *periya melam* smette completamente di suonare coincide con l'ingresso nella fonosfera dell'*oṭuvār*. La performance di Mohan avviene quindi in totale assetto solistico, senza sovrapposizioni di sorta. La poesia dei *tēvāram* da lui intonati può

quindi risuonare nel *Guru maṇḍapa*, raggiungendo le orecchie e il cuore degli astanti, senza dover necessariamente combattere con il fragore sonoro generato dall'ensemble. Per quanto l'*oṭuvār* sia gerarchicamente un gradino sotto i *kurukkaḷ*, l'analisi della fonosfera della *Sūrya pūjā* dimostra come la sua performance vocale sia quella a cui, per lo meno a livello della pura udibilità, viene dato maggiore risalto. Questa constatazione ci permette di riflettere sul fatto che non sempre le dinamiche sonore di matrice templare mettono in luce gli agenti rituali che occupano i gradini più alti delle gerarchie templari. L'estrema "visibilità/udibilità" accordata a Mohan, così come al *periya melam*, nel corso della *Sūrya pūjā*, è tale da sovrastare persino gli enunciati mantrici di pertinenza bramánica.

Mohan è solito eseguire un breve intervento sonoro. Non intona mai un inno nella sua interezza, ma ne canta al massimo una o due stanze. La scelta di quali componimenti innodici dedicare, di volta in volta, al *graha Sūrya*, è affidata interamente a lui. Anche durante la *Sūrya pūjā*, Mohan esegue i componimenti innodici in stile rigorosamente monodico: niente *tālam* quindi e niente *śruti peṭṭi*. Ci ritroviamo pertanto di fronte ad una situazione del tutto identica a quanto osservato nelle esecuzioni del *periya melam*. La performance di Mohan si segnala quindi per le stesse caratteristiche rapsodiche: estrema libertà nel gestire la componente ritmico-metrica del testo e impossibilità di apprezzarne a pieno il rivestimento melodico, in quanto manca un bordone di riferimento, capace di esaltarne le inflessioni microtonali. Nei testi utilizzati da Mohan per rendere omaggio a *Sūrya* non ci sono però riferimenti diretti alla divinità solare in quanto *graha*. Egli esegue infatti il repertorio innodico dei *Nāyanmār*, incentrato sul dio *Śiva*. Tuttavia, dal momento che nel tempio di *Suriyanarkoyil* l'identità di *Sūrya* e quella di *Śiva* si sovrappongono, ne consegue che rendere omaggio al *graha Sūrya*, con un componimento rivolto a *Śiva*, risulti parimenti efficace, poiché le due divinità si equivalgono. Come riferitomi dallo stesso Mohan, *Sūrya* è sotto il controllo di *Śiva*, pertanto, si invoca *Śiva* affinché egli possa controllare le influenze energetiche provenienti dal *graha Sūrya*, e renderle benevole nei confronti degli uomini. Mohan, a differenza del *periya melam*, non assiste però all'intera cerimonia. Quando termina la sua esecuzione, la cui durata supera di rado il minuto, Mohan è libero di uscire dal *Guru maṇḍapa*. A volte, invece, si trattiene, per ricevere, insieme ai devoti, la *vibhūti* distribuita dagli officianti. A questo punto la *Sūrya pūjā* è terminata e l'officiante di turno si avvicina a quei devoti che desiderano tributare un *arcaṇa* alla *mūrti*.

Per concludere, vorrei avanzare alcune considerazioni sul ruolo delle campane. I rintocchi della *kāla maṇi*, non servono infatti soltanto a segnalare, a chi si trova fuori dalle sale più interne del tempio, i momenti apicali della *Sūrya pūjā*; il suo suono, poiché è ritenuto essere estremamente gradito agli dei, può essere fatto rientrare nel novero di quelle *upacāra* di natura sonora, tra le quali rientrano il suono strumentale del *periya melam* e la vocalità di Mohan. Il suono delle campane, assolve anche un'altra funzione importante: tiene lontana la variegata schiera di esseri invisibili che si manifestano nel tempio, attirati dai profumi della *naivedya* offerta a *Sūrya*. Per quanto concerne la campanella suonata dagli officianti, essa ha tuttavia un compito aggiuntivo: segnala al *periya melam* l'approssimarsi del *dīpārādhana*. Il suo risuonare diventa pertanto un messaggio preciso per i suonatori i quali, non potendo vedere quello che succede all'interno del *garbhagṛha*, poiché la sala è in quel momento nascosta dalla tenda, non potrebbero rendersi conto, se non ci fosse la campanella a ricordarglielo, che il *dīpārādhana* sta per essere allestito. Inoltre, in assenza di una pulsazione regolare di riferimento, capita spesso che Shanmugan e Balu adeguino il loro flusso sonoro alla scansione temporale generata dai rintocchi della campanella sacerdotale, che diventa, in tal modo, parte integrante non solo della fonosfera complessiva del rito ma anche della performance del *periya melam*.

4.5. *Guru peyarcci*: il transito del pianeta Giove (Guru) in una nuova costellazione dello zodiaco (cfr.DVD n°3)

4.5.1. presupposti di natura astrologica

Nel tragitto da Thanjavur al tempio di *Suriyanarkoyil*, Raja, il mio autista, appariva visibilmente nervoso. Quando gli chiesi quale fosse la ragione della sua inquietudine, egli mi rispose senza esitare: “oggi è il giorno del *Guru peyarcci*”¹³³. Secondo quanto affermano le rubriche astrologiche dovrei restarmene chiuso in casa, al sicuro; e invece sono costretto a lavorare. Sono della costellazione dell’Acquario (*Kumbha rāśī*) e le previsioni astrologiche sconsigliano vivamente a chi appartiene a questa costellazione, di intraprendere qualunque attività il giorno del transito di *Guru*”.

È la mattina del 15 Dicembre del 2009. Secondo il *Viroti Varuṣa Cutta Vākkiya Pañcāṅkam*, uno dei calendari liturgici in voga nel Tamilnadu, il pianeta Giove (corrispondente al *graha Guru*) lascerà la costellazione del Capricorno (*Makara rāśī*) alle ore 23.55, per entrare in quella dell’Acquario, dove vi rimarrà per circa un anno. Il transito del *graha Guru* ricorre con scadenza pressochè annuale e costituisce un momento di transizione ambivalente nell’immaginario della popolazione tamil di fede induista, ma non solo¹³⁴. Quando il *graha Guru* si sposta da una costellazione ad un’altra, esso rilascia infatti nell’etere un potente flusso d’energia elettromagnetica. Questo campo di forze, in sé assolutamente “neutro”, assumerà positive e benaugurali valenze per una determinata classe di individui, appartenenti ad un gruppo specifico di costellazioni zodiacali; mentre, al contrario, sarà foriero di ostacoli e influenze distruttive per un’altra classe di individui¹³⁵. Tanto il mio autista, quanto i committenti che hanno deciso di sponsorizzare le attività rituali -e sonore- su cui ci concentreremo in questo capitolo, rientrano in questa seconda classe, quella delle costellazioni “in pericolo”.

La consuetudine di allestire in ambito templare precise pratiche cerimoniali volte a schermare le energie ostruenti liberate dal *graha Guru* in transizione, non si riscontra esclusivamente nel *Suriyanarkoyil*, ma costituisce un appuntamento fisso anche in altri templi del Tamilnadu¹³⁶. Inoltre, il cambio di costellazione del pianeta Giove non è l’unico *peyarcci* ad essere marcato ritualmente nel tempio. Ancora più temuti risultano, infatti, il *Śani peyarcci* e il *Rahu/Ketu peyarcci*¹³⁷. Non avendo avuto l’opportunità di poter assistere direttamente a tali ricorrenze, non sono in grado di fare alcun raffronto tra la fonosfera del *Guru peyarcci* e quella generata dagli agenti rituali del tempio, contestualmente all’allestimento delle cerimonie sopracitate.

¹³³ Non esistono studi specifici su questa particolare tipologia di cerimonia nell’ambito della letteratura scientifica di matrice occidentale. Quanto dirò in questo capitolo dipende in larga misura dalle informazioni ricavate sul campo da chi scrive

¹³⁴ Come ho avuto modo di apprendere conversando con il personale amministrativo del tempio, la propiziazione dei Navagraha e l’osservanza di procedure comportamentali dettate da presupposti di matrice astrologica e astrolatrica sono fenomeni che interessano anche la popolazione tamil di fede cattolica e musulmana

¹³⁵ Una lista delle costellazioni maggiormente “a rischio” è presente nel manifesto propagandistico allestito per l’occasione dai funzionari del Suriyanarkoil e posizionato nel prakara, come monito per i visitatori. A seguire riporto i nomi delle costellazioni: *Riśaba, Kaṭaka, Kannya, Vṛścika, Makara, Mīna*. Coloro i quali appartengono a una di queste costellazioni devono sponsorizzare l’esecuzione di pratiche rituali (*homa, abhiṣeka, arcaṇa*) che fungano da cerimonia espiatoria (*parikāra*).

¹³⁶ Mi riferisco in primo luogo al tempio di Guru situato ad Alangudi. Anche altri templi shivaiti ordinari sono soliti allestire cerimonie espiatorie in occasione del ricorrere del *Guru peyarcci*

¹³⁷ I transiti del pianeta Saturno (il *graha Śani*) si verificano generalmente con scadenza biennale. Quelli relativi ai *graha Rahu* e *Ketu* ricorrono ogni anno e mezzo. I due pianeti ombra effettuano il loro *peyarcci* simultaneamente ma le costellazioni d’ingresso sono differenti, poiché *Rahu* occupa una porzione di cielo diametralmente opposta a quella di *Ketu*

Cerimonie del mattino¹³⁸

4.5.2. Spazio rituale e cerimonie preliminari (0-1'50")

Le procedure rituali che animano gli spazi sacri del *Suriyanarkoyil* durante la celebrazione del *Guru peyarcci*, si prefiggono principalmente lo scopo di creare una serie di contromisure (*parikāra*) al fine di proteggere gli uomini -in particolar modo coloro i quali appartengono a determinati segni zodiacali considerati “a rischio”- dalle energie liberate nel cosmo dal transito astronomico/astrologico del pianeta/*graha* Giove/*Guru*. La prima funzione ad essere officiata dai sacerdoti del tempio è la *Guru homa*. La logica rituale sottesa al suo allestimento è sostanzialmente la stessa che abbiamo visto applicare nell’ambito della celebrazione di una *Navagraha homa* ordinaria. I riti preliminari sono pertanto i medesimi, eccezion fatta per la *Navagraha pūjā*, che viene sostituita da una semplice *Guru pūjā*, specificatamente incentrata sulla propiziazione di questo singolo *graha*¹³⁹.

Ci troviamo nello spazio sacro del *nartana maṇḍapa*. Sul *vedikai* sono disposti dieci *kumbha* anziché nove; due di essi si distinguono subito dagli altri per via delle loro maggiori dimensioni: uno è drappeggiato in giallo, l’altro in rosso. Gli otto *kumbha* rimanenti sono disposti, come di consueto, attorno ad essi. I due *kumbha* centrali fungeranno entrambi da ricettacoli temporanei all’interno dei quali sarà invitato a discendere il *graha Guru*¹⁴⁰. Gli altri otto, a differenza di quanto riscontrato nella *Navagraha homa*, dove essi simboleggiavano principalmente i *Navagraha*, sono questa volta associati in prima istanza con gli *Aṣṭadikpālaka*. Il *kumbha* drappeggiato in giallo è stato riempito con acqua benedetta (*arghya*) e pasta di sandalo; quello in rosso, invece, con acqua di rose e una miscela di otto diverse essenze (*dravyam*). Il *nartana maṇḍapa* è impreziosito anche dalla presenza “eccezionale” del simulacro festivo mobile (*utsava mūrti*) di *Guru*. Esso è stato dislocato su un basamento in pietra rialzato e si presenta alla vista dei fedeli avvolto nella sua tipica veste di colore giallo. Le procedure cerimoniali che stanno per essere allestite dagli agenti rituali del tempio si svolgeranno pertanto al suo cospetto.

Le fasi rituali preliminari che precedono la *Guru homa* vera e propria si svolgono in modo pressochè identico a quanto osservato nella *Navagraha homa* ordinaria –sia sul piano liturgico sia su quello specificatamente sonoro- e pertanto non mi soffermerò nuovamente sulla loro descrizione puntuale. Mi limiterò soltanto a elencarne schematicamente la successione¹⁴¹:

Riti che precedono la *Guru homa*

- 1-Saṅkalpa
- 2-Vighneśvara pūjā
- 3-Varuṇa pūjā
- 4-Guru pūjā

La conduzione di queste cerimonie preliminari -così come della stessa *Guru homa*- viene presa in consegna da Tyagaraja. Dal punto di vista della fonosfera non si segnalano –almeno per il

¹³⁸ A differenza di quanto riscontrato nei capitoli precedenti, dove le cerimonie si svolgevano nell’arco di qualche ora (*navagraha homa*) oppure nel giro di una decina di minuti (*navagraha arcaṇa*) in questo capitolo prenderemo in esame una serie di azioni rituali che si snodano nell’arco di un’intera giornata: dalle 9 del mattino alle 24:30 circa.

¹³⁹ L’esecuzione della *Guru pūjā* non è stata filmata e pertanto non mi addentrerò nella descrizione puntuale della fenomenologia sonora ad essa relativa, anche perché essa non presenta peculiarità degne di nota

¹⁴⁰ In una *Navagraha pūjā* ordinaria il *kumbham* centrale simboleggia invece Śiva-Sūrya

¹⁴¹ Ribadisco nuovamente che l’articolazione interna di una data cerimonia e i nomi dei riti che hanno luogo contestualmente alla sua esecuzione sono stati ricavati sulla base delle informazioni fornitemi dai sacerdoti del tempio, le quali sono state integrate con quanto da me appreso conversando con V. J. Suriyanarayanan, docente presso la scuola agamica di Kumbakonam

momento- specificità degne di nota. Sridharan si aggira freneticamente nel *nartana maṇḍapa*, in silenzio, come se fosse in attesa di qualcosa o dell'arrivo di qualcuno. Una pioggia battente si è riversata intanto sul tempio e il suono del suo cadere impetuoso riecheggia in tutto il *prākāra*.

La sponsorizzazione della *Guru homa* è a carico di due nuclei familiari distinti -sebbene uniti da un legame di parentela- i quali hanno deciso di unire le loro risorse economiche al fine di finanziare le costose cerimonie templari, necessarie a pacificare il *graha Guru*. La decisione di tributare al *graha* siffatti omaggi, deriva dalla volontà di mettersi al riparo dalle conseguenze astrologiche/karmiche negative attivate dalla sua transizione astronomica. Il costo del rito è tutt'altro che irrisorio: esso si aggira intorno alle 15.000 rupie. Sponsorizzare l'allestimento di una simile cerimonia costituisce, lo ripeto, una strategia tesa più che a omaggiare la divinità planetaria sulla base di uno slancio devozionale disinteressato, a rimuovere, o quantomeno mitigare, qualunque tipologia di forza ostruente generata dal *graha*. Lo *yajamāna* -anzi, i due *yajamāna*¹⁴²- catalizzeranno l'esecuzione di una precisa sequenza di gesti, suoni e azioni cerimoniali, gestiti dal personale bramano del *Suriyanarkoyil*, ai quali viene attribuito il potere di interagire con il campo di forze generato dal *graha* in transizione. Tuttavia, come spiegatomi da Sridharan, i benefici prodotti dalle azioni rituali allestite in occasione del ricorrere del *Guru peyarcci*, non sono appannaggio esclusivo dei suoi specifici committenti e della loro cerchia ristretta di amici e parenti¹⁴³. Quanto descriveremo a seguire ha infatti l'obbiettivo di tutelare tutte le persone che stanno sperimentando o che si troveranno a sperimentare, nel prossimo futuro, ostacoli e difficoltà generate dalla nuova configurazione energetica attivata dalla transizione astronomica del *graha Guru*. Il grande merito spirituale della committenza sta proprio in questo: sobbarcarsi il peso economico del rito nell'interesse della collettività.

4.5.3. *Guru homa* (1'50"-22'04")

La mia descrizione comincia con l'inizio del rito del fuoco vero e proprio: la *Guru homa*. La fonosfera del *nartana maṇḍapa* presenta subito una notevole differenza rispetto a quella che aveva contrassegnato la *Navagraha homa* ordinaria: essa viene infatti arricchita – un termine parimenti efficace potrebbe essere anche *ispessita*- dalla presenza vocale di cinque studenti della *Vedāgama phāṭhaśālā* di Mayladuthurai, i quali, seduti di fronte ai committenti, contrappuntano i mantra sussurrati a bassa voce da Tyagaraja con la recitazione ininterrotta di una serie di *sūkta* vedici. I *brahmacārin* hanno un'età compresa tra i 12 e i 15 anni. A seguire riporto i nomi dei cinque studenti chiamati in causa nel rito: Vishvarajan, Sukumar, Gokul, Manishankar, Ajit. Un altro significativo elemento di novità che si riscontra nella fonosfera della *Guru homa*, è costituito dal fatto che la performance vocale dei giovani bramani viene microfona e diffusa dagli altoparlanti templari, tanto nel prakaram quanto nella strada esterna, antistante il tempio. Tyagaraja è solito ricorrere alla cooperazione sonora di questi tirocinanti esclusivamente in ambito festivo oppure al ricorrere -ed è questo il caso- di particolari eventi cerimoniali. Il compito principale che viene affidato a questi "futuri officianti", è quello di occuparsi della recitazione. Non viene loro consentito, invece, né di effettuare la *pūjā* della *mūla mūrti* di *Sūrya* né di dare una mano ad espletare le richieste di *Navagraha arcaṇa*.

Alla luce di quanto appena detto, una delle differenze sonore più evidenti tra la fonosfera generata durante l'esecuzione di una *homa* ordinaria e quella allestita in occasione della *Guru homa* in particolare, e del *Guru peyarcci* in generale, sta proprio nella presenza vocale di questi "cantori"

¹⁴² Il committente principale di un rito si distingue dagli altri partecipanti per il fatto che indossa il pavitra. Nel caso specifico della *Guru homa* ad indossare il pavitra sono i due capifamiglia.

¹⁴³ In tal senso i riti officiati in occasione del tempo extra-ordinario sono affini alla *Sūrya pūjā* poiché pur essendo commissionati da privati sono eseguiti nell'interesse della collettività. Una *Navagraha homa* ordinaria, così come una semplice *Navagraha arcaṇa*, invece, producono influenze benefiche destinate esclusivamente al benessere psico-fisico di un numero limitato di persone

aggiuntivi. La partecipazione dei *brahmacārin* al rito ha comunque un costo, che viene coperto interamente dallo *yajamāna*. Maggiore è il numero di studenti che viene inviato al tempio, maggiore sarà la somma a carico del committente. Lo *yajamāna* è comunque ben lieto di sobbarcarsi il peso di questi costi ulteriori, poichè l'intervento vocale dei *brahmacārin* risulta essere particolarmente gradito a *Guru*, divenendo, quindi, un'attestazione "udibile" dell'impegno devozionale della committenza. Le energie positive sprigionate dall'esecuzione della *Guru homa*, così come dal concomitante risuonare dei mantra agamici di Tyagaraja e di quelli vedici dei *brahmacārin*, hanno una tale gittata esoterico/vibrazionale da avvolgere non soltanto i committenti, ma anche tutti quegli individui che si trovano a vivere momenti di tensione per via dell'approssimarsi del *Guru peyarcci*.

A seguire riporto, in ordine d'esecuzione, i testi dei *sūkta* intonati dai *brahmacārin* durante la *Guru homa*. Nonostante l'inserimento integrale di tali testi possa, per certi versi, rendere difficoltosa la lettura, dal momento che interrompe il fluire della descrizione etnografica, tuttavia, esso risulterà di grande aiuto per chi volesse provare a seguire, passo dopo passo, la recitazione dei *brahmacārin* nel documentario associato. La presentazione dei testi integrali, corredati con le loro *svara* originali, aiuterà inoltre il lettore a rendersi conto dell'estensione effettiva di tali componimenti e dello straordinario sforzo mnemonico cui sono sottoposti i giovani recitanti. Costoro eseguono infatti i *sūkta* a memoria, senza l'ausilio di alcun supporto scritto. Ovviamente l'intonazione dei *sūkta* si sovrappone senza soluzione di continuità alla recitazione mantrica di Tyagaraja, ma dal momento che la questione della tipologia e della distribuzione dei mantra nell'ambito di una *homa* è stata già trattata in precedenza, mi concentrerò esclusivamente sull'operato vocale degli studenti e non riporterò i testi recitati in concomitanza da Tyagaraja.

Ordine d'intonazione dei sukta vedici nel corso della Guru homa diurna

- Guru prarthana
- Preghiera al Kuladevata e a Parvati
- Śanti pañcakam
- Navagraha sukta
- Durga sukta
- Śrī sukta
- Puruṣa sukta

Mentre Tyagaraja, seduto nei pressi del *kuṇḍa*, si prende cura di animare la sacra fiamma, gli studenti danno avvio alla loro performance. I *brahmacārin* eseguono prima una serie di *śloka* introduttivi, mediante i quali rendono omaggio al proprio guru (n°338-339), alla loro divinità tutelare (*Kuladevatā*, n°340) e alla coppia di sposi divini *Śiva-Parvatī* (n°341-342):

Guru prarthana

338. gururbrahmā gururviṣṇuḥ gurudevo māheśvaraḥ |
 gurussākṣāta parābrahmā tāsme śrī gurave namaḥ ||
 gurave sarvalokāṇaṃ bhīṣaje bhavarotiṇām |
 nidhaye sarva vidyānām śrī dakṣiṇāmūrtaye namaḥ ||

339. sadāśiva samārambhām śrikanṭhācārya madhyamām |
 asmadācārya paryantām vande guru paramparām ||

Preghiera al Kuladevatā e a Parvati (1'51"-2'24")

340. Śoṇa prabham̐ soma kalāvataṃsam̐
pāṇispura cantu śareṣu cāvam̐ ||
prāṇa priyam̐ naumi pitākapāneḥ |
koṇatryastham̐ kuladaivataṃ naḥ |
kuladevatābhyo namaḥ

341. Namaḥ śivābhyām̐ nava youvanabhyām̐
Parasparaśliṣṭa vapurtarābhyām̐
Nāgendrakanya vṛṣu ketanābhyām̐
Namo namaḥ śaṅkara pārvatībhyām̐
Umā maheśvarabhyām̐ namaḥ

342. Vāgarthāviva saṃpr̥ktau vāgarthavṛti paktaye |
Jagataḥ pitārau vande parvati paramēśvara ||
Parvati paramēśvarābhyām̐ namaḥ

Ultimata la meditazione preliminare -che non ho mai avuto modo di riscontrare nella performance vocale ordinaria dei sacerdoti templari- i giovani recitanti eseguono lo *Śanti pañcakam* (n°343), un *sūkta* incentrato sul tema della pace universale (*śanti*), le cui benaugurali valenze, unite ai suoi conclamati poteri propiziatori, ben si accordano con le necessità profilattiche sottese ai riti che ricorrono durante il *Guru peyarcci*:

Śanti pañcakam (2'25"-5'12")

343. Śannom̐itraśāṃvvaruṇaḥ | śannobhavatvaryamā | śanna indrobṛhaspatiḥ | śanno viṣṇu ruruḥkramah̐ |
namobrahmaṇe | namastevāyo | tvamevapratyakhṣam̐brahmāsi | tvameva pratyakhṣam̐ brahmavadiṣyāmi |
rtam̐vadiṣāmi | satyam̐vadiṣyāmi | tanmāmavatu | tadvaktāramavatu | avatumām̐ | avatuvaktāram̐ | om
śāntiśśāntiśśāntiḥ ||
śannom̐itraśāṃvvaruṇaḥ | śannobhavatvaryamā | śanna indrobṛhaspatiḥ | śanno viṣṇu ruruḥkramah̐ |
namobrahmaṇe | namastevāyo | tvamevapratyakhṣam̐brahmāsi | tvameva pratyakhṣam̐ brahmā vādiṣam̐ |
rtamavādiṣam̐ | satyamavādiṣam̐ | tanmāmāvīt | tadvaktāramāvīt | āvīnmām̐ | āvidvaktāram̐ | om
śāntiśśāntiśśāntiḥ ||
śahanāvavatu | śahanaubhunaktu | śahavīryaṅkaravāvahai | tejasvināvadhitama stumāvidviṣāvahai | om
śāntiśśāntiśśāntiḥ ||
namovāceyācoditāyācānuditāta syai vāce namo namo vācenamo vāca spatayenama ṛṣibhyo mantrakṛdbhyo
mantrapati bhyomāmāmṛṣayomantrakṛtomantra patayah̐ parādurmā'hamṛṣinmantrakṛto mantrapatīnparā
dāvvaīmśśadevīmśśacamudyāsam̐ śivāmadastā njustāndevebhyaśśarmamedyauśśarmapṛṭivī śarma
viśvam̐idanjagat | śarmaçandraścaśūryaścaśarma brahmaprajāpati | bhūtam̐vadiṣye
bhuvanām̐vadiṣyetejovadiṣye yaśovadiṣye tapo vadiṣye brahmavadiṣyesatyam̐vadiṣye tasmā
āham̐idamupastaraṇamupastr̥ṇa upastaraṇam̐ me prajāyai paśūnāmbhūyā dupastaraṇamaham̐
prajāyaipaśūnām̐ bhūyāsam̐ prāṇā pānaumrtyormāpātām̐prāṇāpānau māmāhā siṣtam̐

madhumaniṣyemadhujaniṣye madhuvakhsyāmi madhuvadisyāmi madhumatīndevabhya vācamudyā
 || || | | | | | | | |
 saṁsūruṣeṇyām manuṣyebhya staṁ mā devā avantu śobhāyai pitaro'numadantu | om śāntiśśāntiśśāntiḥ ||
 | | | | | | | | | | | | | |
 tacchamyyorāvṛṇīmahe | gātumyyajñāya | gātumyyajñapataye | daivīsvastirastunah | svastirmānuṣebhyaḥ |
 | | | | | | | | | | | | | |
 ūrddhvañjigātu bheṣajam | śanno astu dvipade | śanva tuṣpade | om śāntiśśāntiśśāntiḥ ||

(MSSVM, pp. 116-118)

Dal momento che il flusso mantrico deve scorrere ininterrottamente, i *brahmacārin* si premurano di prendere fiato in maniera sfalsata, così da assicurarsi che, a turno, tutti possano rifiatare, senza che la recitazione complessiva del *sūkta* venga inopportunaemente pausata. Da qui si comprende l'utilità di recitare tali componimenti innodici in gruppo. Un tale assetto corale garantisce, inevitabilmente, una maggiore qualità alla performance, oltre a conferire maggiore efficacia a quanto viene intonato: gli effetti benefici di un mantra aumentano infatti con l'aumentare del numero di recitanti di casta bramana addetti alla sua intonazione. Gli studenti si controllano l'un l'altro, costantemente, e qualora uno di loro salti inavvertitamente un verso, ecco che i compagni, sorridendo, ne raddrizzano prontamente l'errore, intonando le parole corrette. Un simile monitoraggio serve a garantire l'efficacia esoterica del formulario mantrico intonato.

Inizialmente i giovani bramani sembravano abbastanza indifferenti alla mia presenza; alcuni di loro mi guardavano anche con un certo sospetto. Una volta inteso, però, che la mia attenzione era costantemente incentrata su di loro e sulla loro vocalità, i *brahmacārin* hanno cominciato a mutare atteggiamento, mostrando chiari segni di compiacimento. D'altronde, tra tutti gli astanti, sembrava quasi che fossi io l'unico realmente interessato ad "ascoltarli". Nessuno tra i membri della famiglia dello *yajamāna* sembrava infatti prestare un'attenzione specifica alla loro performance. Costoro avevano tutti lo sguardo continuamente rivolto verso il *kunḍa*, dove Tyagaraja stava cominciando a riversarvi dentro le prime sacre oblazioni.

Se già risultava difficoltoso udire la vocalità di Tyagaraja durante una *Navagraha homa* ordinaria, dove egli risultava essere l'unico costruttore della fonosfera rituale, adesso, la percezione acustica della sua voce risulta ulteriormente indebolita. I mantra da lui intonati contestualmente all'esecuzione della *Guru homa* risultano infatti completamente inudibili, poiché sono coperti dalla voce squillante e penetrante dei cinque giovani cantori. I due piani di recitazione mantrica sono tuttavia complementari, come mi hanno riferito gli stessi studenti: i mantra agamici di Tyagaraja rappresenterebbero il sangue, mentre, i *sūkta* vedici da loro intonati, il corpo delle entità divine che vengono invocate nel fuoco.

Dopo lo *Śānti pañcakam* viene intonato il *Navagraha sūkta* (n°344). Il microfono viene preso in consegna da un altro studente; Tyagaraja incomincia a versare delle porzioni di *ghee* tra le fiamme. Il *Navagraha sūkta* viene cantillato nella sua interezza e i mantra relativi a ciascun *graha* si susseguono in accordo con il loro ordine originale, previsto dal *sūkta*. Negli esempi precedenti, invece, sia Tyagaraja che Sridharan ne impiegavano i mantra sulla base di altre logiche, prevalentemente astrologico-architettoniche, andando ad alterare, quindi, la sequenza prevista dal *sūkta*.

Nel bel mezzo della recitazione, Sridharan fa letteralmente irruzione nella fonosfera, accompagnato da Ganesh. L'officiante borbotta qualcosa a voce alta che attira subito l'attenzione dei cantori. Ad un segno del *kurukkaḥ*, tre di loro si alzano repentinamente dal suolo e gli vanno incontro, interrompendo bruscamente la recitazione. L'incombenza di mantenere viva -e soprattutto costante- l'enunciazione mantrica dei *sūkta*, viene pertanto lasciata a due recitanti soltanto. I tre studenti, una volta alzatisi, si approssimano a Sridharan, per coadiuvarlo nell'allestimento dei materiali necessari per il rito dell'*abhiṣeka*, che farà seguito -come da protocollo- al rito della *Guru homa*. Per qualche secondo il *nartana maṇḍapa* rimbomba del rumore sordo di pentole e stoviglie, che vengono trascinate e sbattute con veemenza da Sridharan e dai suoi giovani coadiutori. La

naturalità con cui la solennità della recitazione vedica viene interrotta e poi contrappuntata dalle sonorità generate da queste azioni rituali accessorie, attesta, in modo emblematico, il clima informale con cui la fonosfera della *Guru homa* viene gestita dal personale sacerdotale del *Suriyanarkoyil*. In un dato frangente rimane a recitare addirittura un solo cantore, il quale, senza dare il minimo cenno di cedimento, continua, imperturbabile, a intonare i mantra, seppure visibilmente affaticato. La densità della recitazione mantrica degli studenti agamici non è quindi costante nel tempo, ma subisce un processo di rarefazione progressiva, determinata da ragioni liturgiche esterne alla recitazione stessa. Questa polifunzionalità degli studenti agamici, che si dividono tra il canto e l'espletamento di funzioni manuali, trasforma il loro soggiorno nel tempio in un vero e proprio tirocinio, nel corso del quale non solo imparano ad applicare determinati mantra in contesto, e a recitarli in maniera appropriata, ma prendono confidenza anche con gli altri aspetti dell'universo crimoniale templare.

Terminate le loro mansioni, uno dopo l'altro, gli studenti riprenderanno posto a terra, così da aiutare nuovamente i loro compagni nella recitazione. Sridharan e Ganesh, che sostano nei pressi del *kunḍa*, parlottano tra di loro, scambiando talvolta qualche parola con Tyagaraja. I due sacerdoti, pur conoscendo alla perfezione i componimenti innodici recitati dagli studenti agamici, non si aggregano mai alla recitazione. Riporto il testo intero del *Navagraha sūkta*, corredato di traduzione:

344. Navagraha sukta (5'13"-8'39")

(Sūrya)

7. Āsatyenarajasā vartamāno niveśayannamṛtam martyaṅca |

Hiraṇyayena savitā rathe nā devoyāti bhuvanā vipaśyan ||

Il dio luminoso pervade lo spazio con la sua radiosità interiore, dando stabilità agli aspetti mortali e immortali dell'Universo; eccolo che arriva a bordo del suo carro dorato, intento a scrutare i mondi

(Agni)

Agnindutamvṛṇīmahe hotāraṁviśva vedasam |

Asya yajñasya sukratum ||

Noi abbiamo scelto Agni, l'onnisciente, e lo invochiamo; egli è il messaggero degli dei, colui il quale ha il potere di invitarli a partecipare al sacrificio e che conosce i metodi che regolano l'azione sacrificale

(Rudra)

Yeśamīše paśupatiḥ paśunāmcatuspadā mutaca dvipadām |

niśkrīto'yamyajñiyam bhāgametu rāyaspoṣā yajamānasya santu ||

Il Signore dei veggenti incita ogni essere vivente, bipede o quadrupede che sia, attivandone la coscienza; possa egli accettare la porzione di sacrificio a lui destinata e possa egli indirizzare i benefici generati dal rito verso chi ha compiuto l'azione sacrificale

(Angāraka)

Ag̃nirm̃urdhād̃ivah̃ kakutpatih̃ pṛthivyã ayam |

Apām̃ retāmsĩ jinvati ||

Agni è la testa di tutti gli dei, la cresta della regione celeste;
egli è il Signore della Terra
E' lui che mette in movimento l'essenza delle acque

(Pṛthivim̃)

Syonā pṛthivĩ bhavā nṛkṣarā̃ n̄iveśanī |

Yachchānāśsarmã saprathāḥ ||

O Terra, possa tu essere felice e divenire per
noi un luogo sicuro, senza pericoli; donaci
un ampio rifugio

(Subrahmanyah̃)

Kṣetrasyã patinā̃ vayam̃ hitenevã jayāmasi |

Gāmaśvam̃ poṣayittvā̃ sano mṛdātī̃ dṛṣe ||

Ottenete quello che nutre la nostra conoscenza, e le
energie vitali, mediante il Signore del corpo, così come
se fosse un vostro amico. Possa egli mostrarsi
benevolo nei nostri confronti

(Śukra)

Pravaśśukrāyã bhānavebharadhvam̃ havyam̃ matiñchāgnayẽ supūtam |

yo daivyānī̃ mānuṣā̃ janūm̄syan̄antarviśvānĩ vidmanā̃ jigāti ||

Porta avanti la tua mente e la tua offerta purificata, emerse dal fuoco,
dalla luce brillante; quel fuoco che viaggia con la conoscenza, attraverso
il ciclo delle rinascite, tanto in forma umana che divina

(Indrānī)

Indrānī̃ māsũ nāriṣũ supatnī̃ mahamaśravam |

Nahyasyā̃ aparam̃ janã jarasā̃ maratẽ patih̃ ||

Così ho udito: Indrani è la più gioiosa tra le spose divine;
dal momento che la sua sposa non perderà mai la vita
in battaglia, Indra è considerato supremo tra gli esseri celesti
(Indran)

Indravvoim̃ viśvatasparĩ havāmahẽ janebhyah̃ |

| |
Asmākamastukevalaḥ ||

Indra, che svetta al di sopra di tutto, è invocato dai veggenti. Possa egli essere l'unico oggetto della nostra adorazione

(Soma)

| | | |
Āpyāyasvasametute viśvatassma vṛṣṇiyam |

|
Bhavā vājasya saṅgathe ||

Oh Soma, possa tu prosperare per noi;
possa il tuo vigore diffondersi e avvolgerti da ogni lato;
adoperati per fornirci il nutrimento

(Āpah)

| |
Aphsu me sono abravīdantarviśvāni bheṣajā |

| | | |
Agniṅca viśvaśambhuvamāpaśca viśvabheṣajīḥ ||

Soma mi ha detto: tutte le medicine sono nelle Acque; Agni è colui il quale ha il potere di rendere tutti felici, le Acque sono un rimedio per ogni sorta di afflizione

(Gauri)

| | | |
Gaurīmimāya salilāni takṣatyekapadī dvipadīsā catuspadī |

| | | || |
Aṣṭāpadī navapadī babhūvuṣī śahasrākṣarā paramevyoman ||

Il linguaggio risuona, nella regione di mezzo, chiamando a raccolta l'acqua, per poi diffondersi all'infinito, in direzione delle distanti dimore celesti e assumendo le forme più svariate: un piede, due, quattro, otto oppure nove

(Budha)

| | | |
Udbudhyasvāgne pratijā gr̥hyena miṣṭā pūrte samsṛjethāmayañca |

| | | |
Punaḥ kr̥ṇvaṃs tvā pitarayyūmvāna manvātām sītvayi tantumetam ||

Oh Agni, possa tu essere cosciente di noi; possa tu fare in modo che lo yajamāna sia continuamente vigile. Possiate, tu e lui insieme, collaborare al processo di creazione dell'offerta; possa tu adoperarti per far ringiovanire il padre dello yajamāna; possa lo yajamāna, in virtù della tua cooperazione, dare vita ad un torrente di azioni sacrificali

(Viṣṇuḥ)

Idam viṣṇurvicakrame tredhā nidadhe padam |

Samūlmasyapāmsure ||

Viṣṇu ha percorso lo spazio con soli tre passi e la polvere
che si alza' con il movimento dei suoi piedi copri l'intero Universo

(Nārāyaṇaḥ)

Viṣṇo rarāta^{||}ma[|]si viṣṇoḥ prsthama[|]si viṣṇośśnāptrestho |

Viṣṇo^{||}ssyūra[|]si viṣṇo[|]rd^{||}dhru[|]vama[|]si vaiṣṇa[|]vama[|]si viṣṇave tvā ||

Tu sei la fronte di Viṣṇu; tu sei la sua schiena
Sei tu che purifichi, facendo le veci di Viṣṇu; tu sei la sua corda,
tu sei Viṣṇu, l'immortale; tu sei il principio di Viṣṇu
Voglio toccare Viṣṇu

(Bṛhaspatiḥ)

Bṛhaspate ati yadaryo arhād^{||}dyu mad[|]vibhā[|]tī kratumajjaneṣu |

Yad[|]dīdayacchavasarta prajā[|]tata[|]dasmāsudra[|]viṇandhehi citram ||

Oh Bṛhaspati, concedici quel magnifico tesoro, per mezzo del quale i
migliori tra i mortali saranno in grado di tributarti i dovuti onori, quel
tesoro che brilla, ricolmo di saggezza, e che in virtù dei suoi poteri rinvigorisce i devoti

(Indraḥ)

Indra marutva iha pā[|]hi somam[|] yathā śā[|]ryāte apibassutasya |

Tava pra[|]ṇitī tavaśū[|]ra śar[|]mannāvivā santi kavaya ssuyajñāḥ ||

Oh Indra, bevi il Soma, in compagnia dei Marut, così come lo hai bevuto
insieme a Śāryāta. Sotto la tua guida e con la tua protezione che assicura
la felicità, i veggenti esperti nell'arte del sacrificio sono desiderosi di servirti

(Brahmā)

Brahmajajñānam prathamam purastā dvi[|]śmatassuru[|]covena āvaḥ |

Sab[|]udhniyā upamā asya vi[|]sthāssataśca yoni masataścavivaḥ ||

All'inizio della creazione, Vena, venne in essere come primo effetto della
potente Parola; la sua estrema brillantezza si diffonde fino ai confini del mondo;
Egli ha rivelato il fondamento e rimane molteplice, pur essendo limitate le sue
forme; Egli ha anche rivelato la sorgente dell'energia universale, visibile e invisibile

(Śanaīscarah)

Śanno devī rabhiṣṭaya āpobhavantu pītaye |
|
Śaṁyyorabhisravantu naḥ ||

Possano le Acque, esseri divini, mostrarci la loro benevolenza;
quando le beviamo, possano i nostri desideri venire soddisfatti;
lasciate che Loro facciano scorrere su di noi il torrente delizioso
della felicità

(Yamah)

Prajāpate natva detānyanyo viśvā jātāni paritā babhūva |
|
Yatkāmāste juhu mastanno astu vayaṁsyāma patayorayīṇām ||

Oh Prajapati, nessuno a parte te, sarebbe capace di creare questo molteplice
Universo; possano i nostri desideri venire esauditi; è per soddisfarli che
Veniamo a Te con le offerte; possiamo noi diventare i signori di tesori innumerevoli

(Prajāpatim)

Imayyāmama prastara māhi sīdāngirobhiḥ pitṛbhi ssavimdānaḥ |
|
Ātvā mantrāḥ kaviśastā vahantvenārājan haviṣā mādayasva ||

Vieni, siediti su questo altare, oh Yama, in compagnia dei Padri e
Degli Angirasa. Lascia che i mantra recitati dai saggi ti portino qui;
possa questa offerta renderti felice, oh sovrano

(Rahu)

Kayānaścitra ābhuva dūtī sadāvṛdhassakhā |
|
kayāsaciṣṭhayā vṛtā ||

Con quale tipologia di aiuto, Indra, che è sempre in progressione,
adorabile, e ben disposto verso di noi, si manifesterà? Quale tipologia
di nobili azioni dovremo intraprendere affinché egli possa
venirci incontro?

(Sarpam)

Āyāṅgauḥ pṛśnirakramīdasananmātaram punaḥ |
|
Pītarañca prayanthsuvah ||

Questo Sole, che sta sempre in movimento, dai molteplici
raggi, è arrivato; si è posizionato sull'orizzonte, ad est, vicino
la Terra, lui, che è il regolatore di tutte le creature;
con movimento rapido, Egli si dirige verso la regione di mezzo

(Kālan)

Yatte devī nirṛtirābandha dāma grīvāsvavi cartyam |
idante tadviśyāmyāyusaṇa madhyā dathā jīvaḥ pitu madhi pramuktaḥ ||

Quel vincolo che Nirrti, la Dea, ha confinato sul tuo collo, un vincolo
che non doveva essere sciolto, per te io lo rimuovo; una volta eliminato,
tu puoi mangiare il Soma

(Ketu)

Ketuṅkr̥vanna ketave peśo maryā apeśase |
Samuṣadbhirajāyathāḥ ||

Oh mortali, questo Indra dalle sembianze solari apparirà
sempre all'alba, infondendo coscienza a tutti quelli che
dimorano nel sonno, incoscienti; costui darà la vista,
permettendo a chi vive nell'oscurità di percepire le cose del mondo

(Brahmaṇām)

Brahmā devānām padaviḥ kavīnāmṛṣirviprānām maḥiṣo mṛgānām |
Śyeno gr̥ddhrānām svadhitiṛvanānām somaḥ pavitramatyeti rebhan ||

Brahman degli Dei, leader tra i veggenti, Ṛṣi tra i sapienti,
Toro tra gli animali, falco tra gli avvoltoi, autodisciplina tra le delizie,
Soma, va cantando sopra i purificatori

(Citraguptaḥ)

Sacitra citrañcītayanta masme citrakṣatracītratamaṁ vayodhām |
Candraṁ rayim puruvīraṁ br̥hantaṁ candracandrābhiraṅgāte yuvasva ||

Oh Dio dalle sembianze avvenenti, a colui che ti nomina con parole piene di diletto
concedi di potersi unire con l'abbondanza e con gli eroi che vegliano su di essa;
oh Fuoco, ricco di scintille brillanti, fai in modo che noi possiamo unirvi
ai tesori più svariati; le tue fiamme cangianti risvegliano la conoscenza, e su di
esse si fonda la nostra crescita, alimentata dai tuoi luminosi poteri

(MSSVM, pp. 121-124)

Terminato il *Navagraha sūkta*, gli studenti agamici recitano un inno in lode della dea *Durga* (n°345). Il coro bramano è formato per il momento da tre elementi soltanto; due *brahmacārin* stanno infatti ancora aiutando Sridharan nell'allestimento dei materiali per l'*abhiṣeka*:

Durga sukta (8°40"-9°47")

345. Jātavedase sunavāma soma marātīyato nidahātīvedaḥ | sanahparṣadatidurgāñiśvā

nāvevasindhurītātyagniḥ ||
 tāmagnivarnantapasājvalantīm vvaīśocanīnkarmaphalesujustām | durgāndevīm śaraṇamahamprapadye
 sutarasitarase namaḥ | agnetvaṁ pārayānavyo asmānthsvastibhirati durgāṇi viśvā | pūscaprthvibahulāna
 urvībhavā tokāyatānayaśamyoh ||
 viśvānino durgahā jātavedassindhunnañāvādurītā'tiparṣi | agne atriṇvanmanasāgrṇāno'smākaṁ
 boddhyavitātanūtanām ||
 prtanājītaṁsahamānamugramagnimhuvema paramāthsadhashtāt | sanahparśadatidurgāṇi viśvā kṣamaddevo
 atidurītā'tyagniḥ ||
 pratnoṣi kaminyo adhvareṣu sanājva hotānavyaśca satsi | svāñcā'gni tanuvaṁ piprayasvāsmabhyaṁ ca
 saubhagamāyajasva ||
 gobhirjustamayujō niṣiktaṁ tavendra viṣṇo ranusaṁcarema | nākasya prsthamaḥbhi samvasāno vaiṣṇavīm
 loka iha mādayantām ||
 om kātyāyanāya vidmahe kanyakumāri dhīmahi | tanno durgiḥ pracodayāt ||

(MSSV:106-107; MP:409)

Noi prepariamo e offriamo il soma a colui il quale è a conoscenza di tutte le nascite (Agni); possa egli bruciare completamente il benessere e la conoscenza dei nostri nemici. Possa Egli guidarci verso la felicità, eliminando tutti gli stati di dolore; possa Agni condurci, come una barca nel fiume, evitando l'insorgere di qualunque azione sbagliata o incertezza.

Io prendo rifugio in Lei, la dea Durga, la cui essenza è simile al bagliore di Agni e che risplende in virtù dell'ascesi. Lei è il potere che appartiene al Supremo, che si manifesta in maniera molteplice; Lei è il potere che risiede nelle azioni che producono risultati efficaci. Tu sei capace di concedere la salvezza e ci porti in salvo attraverso le difficoltà. Porgo a te i miei saluti!

O Agni, degno di lode, conducici oltre tutte le difficoltà della vita per mezzo delle tue felici risorse; possa tu essere per noi come un' ampia e spaziosa dimora, ricolma di cose piacevoli. Concedi pace e una giusta condotta ai nostri discepoli e ai nostri successori.

O conoscitore di tutte le cose create, così come una barca attraversa l'oceano con facilità, allo stesso modo traghettaci oltre tutte le calamità generate dalla nostra condotta, aiutaci a sconfiggerle. O Agni, che sei invocato dalle nostre voci adoranti in modo simile a quanto fatto da Atri, resta sveglio e poniti a guardia dei nostri corpi.

Noi invociamo Agni dal mondo supremo della sua sessione, Lui, che è il distruttore delle ostilità, il potente, che sprigiona una forza irresistibile. Possa Agni guidarci e proteggerci, portandoci oltre tutte le difficoltà, oltre tutto ciò che è caduco, oltre tutte le azioni scorrette.

O Agni, lodato fin dai tempi antichi nel corso dei sacrifici, Tu prendi dimora e assumi la forma degli invocatori, antichi e moderni. O Agni, possa tu essere compiaciuto e renderci felici, noi che siamo parte di Te. Inoltre, donaci una gioia completa.

Dopodichè si passa all'intonazione dello *Śrī sūkta* (n°346), un componimento innodico incentrato su un'altra divinità femminile -la dea *Lakṣmī*- anch'essa una manifestazione della Dea madre. Il fatto che i *brahmacārin* facciano ricorso a questi testi, anche se non sono direttamente legati né a *Guru* nè ai *Navagraha*, è dovuto al fatto che la tradizione templare shivaita riconosce a tali *sūkta* degli straordinari poteri benefici, indipendentemente dallo specifico ambito culturale e cerimoniale in cui vengono intonati. Rispetto ai *sūkta* precedenti, lo *Śrī sūkta* viene recitato però in maniera più approssimativa e i *brahmacārin* ne rimuovono occasionalmente alcuni versi, al fine di abbreviarne l'esecuzione, attuando un procedimento semplificatorio non dissimile da quelli che abbiamo visto effettuare, sebbene con maggiore frequenza, da Tyagaraja e Sridharan:

Śri sūkta (9°48'-12°54')

346. Hiranyavarṇām hariṇīm suvarṇarajatasrajām | candrām hiraṇmayīm lakṣmīm jātavedo ma āvaha || tām
ma āvaha jātavedo lakṣmīmanapagāminīm | yasyām hiranyam vindeyam gāmaśvam puruṣānaham ||
aśvapūrvām rathamadyām hastinādaprabodhinīm | śriyam devīmupahvaye śrirmā devīrjuṣatām || kām
sosmitām hiranyaprākārāmārdrām jvalantīm tṛptām tarpayantīm | padme sthitām padmavarṇām
tāmihopahvaye śriyam ||
candrām prabhāsām yaśasā jvalantīm śriyam loke devajuṣtāmudārām | tām padminīmīṃ śaraṇamaham
prapadye'lakṣamirme naśyatām tvām vṛṇe || ādityavarṇe tapaso'dhijāto vanaspatistava vṛkṣo'tha bilvaḥ | tasya
phalāni tapasā nudantu māyāntarāyāśca bāhyā alakṣmīḥ ||
upaitu mām devasakhaḥ kīrtiśca maṇinā saha | prādurbhūto'smi rāṣṭra'smin kīrtimṛdbhim dadātu me ||
kṣutpipāsāmalām jyeṣṭhāmalakṣmīm nāśayamyaham | abhūtiṃmasamṛdbhim ca sarvām nirṇuda me gṛhāt ||
gandhadvārām durādharṣām nityapuṣtām kariṣīm | īśvarigaṃ sarvabhūtānām tāmihopahvaye śriyam ||
manaśaḥ kāmamakūtiṃ vācaḥ satyamaśimahi | paśūtām rūpamannasya mayi śrīḥ śrayatām yaśaḥ ||
kardamena prajābhūtā mayi sambhava kardama | śriyam vāsaya me kule mātaram padmamālinīm || āpāḥ
srjantu snigdhanī ciklīta vasa me gṛhe | ni ca devīm mātaram śriyam vāsaya me kule | ārdram puṣkariṇīm
puṣṭīm piṅgalām padmamālinīm |
candrām hiraṇmayīm lakṣmīm jātavedo ma āvaha || ārdram yaḥ kariṇīm yaṣṭīm suvarṇām hemamālinīm |
sūryām hiraṇmayīm lakṣmīm jātavedo ma āvaha | tām ma āvaha jātavedo lakṣmīmanapagāminīm | yasyām
hiranyam prabhūtam gāvo dāsyo'śvān vindeyam puruṣānaham || yaḥ śuciḥ prayato bhūtvā juhuyādājya
manvaham | śriyaḥ pañcadaśarcam ca śrīkāmāḥ satatam japet | padmānane padma ūrū padmākṣī
padmasambhava | tvam mām bhajasva padmākṣī yena saukhyam labhāmyaham || aśvadāyī godāyī dhanadāyī
mahādhanē | dhanam me juṣatām devīsarvakāmāmīśca dehi me || putrapautra dhanam dhānyam
hastyāśvādigave ratham | prajānām bhavasi mātā āyusmantam karotu mām || dhanamagnirdhanam
vāyurdhanam sūryo dhanam vasuḥ | dhanamindro brhaspatiṛvaruṇam dhanamaśnute | vainateya somam piba
soram pibatu vṛtrahā | somam dhanasya somino mahyam dadātu sominaḥ || na krodho na ca mātsaryam na
lobho nāśubhā matiḥ | bhavanti kṛtapuṇyānām bhaktānām śrisūktam japetsadā || varṣantu te vibhāvāri divo
abhrasya vidyutaḥ | rohantu sarvabījānyava brahma dviṣo jahi || padmapriye padmini padmahaste padmalāye
padmadalāyatakṣī | viśvapriye viṣṇu mano'nukūletvatpādapadmam mayi sannidhatsva || yā sā padmāsanasthā
vipulakāṭitaṭī padmapatrāyatakṣī | gambhirā vartanābhiḥ stanabhara namitā śubhra vastrottarīyā ||
lakṣmīrdivyairgajendrainmaṇigaṇa khacitaissnāpitā hemakumbhaiḥ |
nityam sā padmahastā mama vasatu gṛhe sarvamāṅgalyayuktā || lakṣmīm kṣīrasamudra rājatanayām

śrīraṅgadhāmeśvarīm | dāsībhūtasamasta deva vanitām lokaika dipāmkurām | śrīmanmandakaṭākṣalabdha
 vibhava brahmendraganādhārām | tvām trailokya kuṭumbinīm sarīsajām vande mukundapriyām ||
siddhalakṣmīmokṣalakṣmīrjayalakṣmīsarasvatī | śrīlakṣmīrvara lakṣmīśca prasannā mama sarvadā |
 varāmkuśau pāśamabhītimudrām karairvahantīm kamalāśanasthām | bālākṛ koṭi pratibhām trinetrām
bhajehamādyām jagadīśvarīm tvām ||
sarvamaṅgalamāṅgalye śīve sarvārtha sādhike | śaraṇye tryambake devi nārāyaṇi namo'stu te ||
nārāyaṇi namo'stu te | nārāyaṇi namo'stu te ||
 sarasijanilaye sarojahaste dhavalatarāmśuka gandhamālyāśobhe | bhagavati harivallabhe manojñe
 tribhuvanabhūtikari prasīda mahyaṁ ||
 viṣṇupatnīm kṣamām devīm mādhavīm mādhavapriyām | viṣṇoḥ priyasakhīm devīm namāmyacyuta
vallabhām ||
mahālakṣmī ca vidmahe viṣṇupatnī ca dhīmahi | tanno lakṣmīḥ pracodayāt ||
 śrīvarcasyamāyusyamārogyamāvidhāt pavamāḥ mahīyate || dhanam dhānyam paśum bahuputralābham
śatasamvatsaram dirghamāyuh || ṛnarogādīdāridrya pāpakṣudapamṛtyavaḥ | bhayaśokamanastāpā naśyantu
 mama sarvadā ||
 śrīye jāta śrīya āniryāya śrīyam vayo janītrbhyo dadhātu | śrīyam vasānā amṛtatvamāyan bhajaṁti śadyaḥ
savitā vidadhyūn || śrīya evainam tarcchiyāmādadhāti | santatamṛcā vaśatkrtyam sandhattam sandhiyate
 prajayā paśubhiḥ |
 ya evam veda | om mahādevyai ca vidmahe viṣṇupatnī ca dhīmahi | tanno lakṣmīḥ pracodayāt ||
 om śāntiśśāntiśśāntiḥ ||

(MSSVM, pp. 107-109)

O conoscitore di ogni cosa creata, possa tu portare qui da me Lakṣmi, la dea della bellezza e della fortuna, ricolma di luce dorata, la cui natura è deliziosa e splendente come l'oro. Lei è la sposa di Hari (Viṣṇu) e indossa ghirlande fiorite, i cui colori sono simili all'oro oppure al bianco.

O Agni jātaveda, porta qui da me Lakṣmi, la dea che mai si allontana; possa io ottenere da Lei la luce dorata della verità, i raggi della conoscenza, i destrieri delle energie vitali e i successori.

Io invoco la presenza della dea della bellezza, che si trova nel mezzo di un carro guidato dai destrieri delle energie vitali; Lei si risveglia al suono della chiamata di coloro i quali sono pieni di poteri. Possa la dea dell'abbondanza provare piacere in me.

Io invoco qui la presenza della dea della bellezza, che è l'Assoluto, che sorride con benevolenza e che ha la forma della luce dorata; la cui natura è compassionevole, che brilla radiosa. Lei è sempre contenta ma soddisfa i suoi devoti. Risiede su un loto, dove la si trova assisa; del loto ha anche il colore.

Lei è deliziosa per via della sua luminosità e gode di larga fama nella sfera delle ricchezze e delle cose piacevoli. Lei è generosa e risulta assai simpatica agli dei. Io prendo rifugio in colei che tiene un loto nelle mani; la cerco e la considero il mio rifugio. Possano tutti i fattori ostruenti che impediscono alla bellezza e all'armonia di emergere in me, essere distrutti.

O dea dallo splendore simile al Sole, dal tuo fervore ascetico è venuto in essere l'albero di bilva, che è il sovrano del piacere. E' per la tua grazia che i suoi frutti godono di tale celebrità. Possano il velo dell'ignoranza che dimora all'interno e le qualità negative che affiorano all'esterno essere spazzate via.

Possa l'amico degli dei avvicinarsi a me, accompagnato dalle sue parole potenti. Io sono nato in questo regno; possa Egli concedermi la capacità di migliorare e di lodare te, o Lakṣmi, nella maniera più appropriata.

Possa io allontanare la sfortuna, che prende la forma delle impurità, come la fame o la sete, che si manifestarono in precedenza, prima ancora di Lakṣmi. O Agni, scaccia via dalla mia dimora tutte quelle forze che sono la causa degli avvenimenti spiacevoli e dell'assenza di benessere economico.

Io invoco qui la presenza della dea della bellezza, la cui grazia, inviolabile, entra in noi attraverso i canali sottili. Lei nutre tutte le creature con la sua abbondanza; è Lei che ne regola i cicli vitali.

Per mezzo della Tua grazia, possa io ottenere un eloquio veritiero, i poteri della mente e una giusta aspirazione; possa io godere di cibo abbondante e ottenere le svariate forme di conoscenza. In quanto tuo devoto, possano la gloria, le ricchezze e la felicità installarsi in me.

O Kardama, risiedi in me; Lakṣmi ti generato come suo figlio; installa nella mia dimora la dea delle ricchezze, la madre, che indossa una ghirlanda di loti.

Possano le acque produrre effetti positivi; Oh Chiklīta, figlio di Lakṣmi, prendi residenza nella mia dimora e adoperati affinché tua madre, la dea della prosperità, discenda armoniosamente nella mia casa.

O Agni Jātaveda, porta da me Lakṣmi, che è umida di compassione, scortata dagli elefanti e che si adopera per arrecare nutrimento al mondo intero. Lei ha un colore dorato e indossa una ghirlanda di fiori di loto; è decorata con il lustro dorato e la sua natura è gioia.

O Agni Jātaveda, porta da me Lakṣmi, che brilla come il Sole d'oro; Lei è compassionevole e regge l'asta del Dharma. Radiosa, indossa ghirlande e collane dorate.

O Agni Jātaveda, porta da me Lakṣmi, la dea che mai si allontana. Al suo arrivo e in virtù della sua grazia, possa io ottenere bestiame, domestici, bambini e l'abbondante benessere che deriva dall'oro.

Mentre i tre studenti continuano a recitare indefessamente, un fotografo entra nello spazio rituale e si mette a conversare con Sridharan. I due dialogano a voce alta, sovrapponendosi al flusso mantrico, a conferma ulteriore di come la comunicazione informale in lingua tamil non sia minimamente percepita dal personale bramánico del tempio come un fattore che possa arrecare disturbo alla recitazione vedica in atto. L'ingresso nella fonosfera di questi enti sonici linguistici estranei al rito, non viene ad assumere pertanto la valenza di rumore, poiché non ostacola in alcun modo il processo di comunicazione tra uomini e dei, attualmente in corso nel *nartana maṇḍapa*; né viene percepito, da quest'ultimi, come una mancanza di rispetto nei loro riguardi.

In occasione del ricorrere del *Guru peyarcci*, svariate emittenti televisive, locali e nazionali, hanno inviato al tempio i loro operatori, per riprendere l'esecuzione della *Guru maha abhiṣeka*, la cerimonia chiave dei riti diurni. Un'intera troupe, formata da cameramen e fotografi, si aggira infatti nel prakara, in attesa che la *Guru homa* volga al termine. Se il *devastanam* mi ha concesso di introdurre "eccezionalmente" la mia telecamera nel *Guru maṇḍapa*, così da poter riprendere le cerimonie notturne che si svolgeranno al suo interno, ciò è dovuto anche alla massiccia presenza di operatori video presenti, quel giorno, nel *Suriyanarkoyil*.

Terminato lo *Śrī sūkta*, i cantori si fermano un istante, e, rivolgendo lo sguardo a Sridharan, restano in attesa di ricevere da lui precise istruzioni su quale *sūkta* intonare a seguire. Il *kurukka!* pronuncia allora le parole iniziali di uno degli inni vedici più importanti dell'intero panorama rituale induista: il *Puruṣa sūkta* (n°347). Poi si ferma e, sorridendo, lascia loro l'incombenza di cantillarlo. Questa dinamica interattiva tra Sridharan e i giovani tirocinanti è significativa, poiché mette benissimo in luce il criterio con cui gli studenti selezionano le composizioni da intonare. L'ordine di recitazione dei *sūkta* viene infatti loro suggerito, di volta in volta, proprio da Sridharan, il quale, però, non si unisce mai all'esecuzione mantrica di gruppo, che viene quindi interamente delegata ai *brahmacārin*.

La scelta di microfonare l'esecuzione mantrica dei *brahmacārin*, testimonia in modo inequivocabile la grande fiducia che Tyagaraja e Sridharan ripongono nell'operato vocale dei loro giovani "colleghi". Essa deriva dalla consapevolezza che i *brahmacārin*, nonostante la loro più che comprensibile inesperienza, sono tuttavia in possesso di una buona competenza nell'ambito della recitazione yajurvedica, derivante, in primo luogo, dall'istruzione agamica che i cinque ragazzi stanno acquisendo all'interno della *Mayladuthurai pāthaśālā*. E'innegabile tuttavia, che, tanto Sridharan quanto lo stesso Ganesh, "approfittino" della presenza dei tirocinanti anche per riposarsi la voce, affidando loro l'intero sforzo della recitazione mantrica. A seguire riporto il testo del *Puruṣa sūkta*:

Puruṣa sukta (12°55'-16°25')

347. Sahasraśīrṣā puruṣaḥ | sahasrākṣaḥ sahasrapāt | sa bhūmim viśvato ṛtvā | atyatiśṭhaiśāṅgulam | puruṣa
evedagaṃ sarvaṃ | yadbhūtam yacca bhavyam | utāmṛtatvasyeśanaḥ | yadannenātirohati | etāvānasya
maḥimā | ato jyāyāgśca pūruṣaḥ ||
pādo'sya viśvā bhūtāni | tripādasyāmṛtam divi | tripādūrdhva udaitpuruṣaḥ | pādo'syehābhavātpunaḥ | tato
viṣvaṇvyakrāmat | sāśanānaśane abhi | tasmādvirādayāyata | virājo adhi pūruṣaḥ | sa jāto atyaricyata |
paśvadbhūmimatho purah ||
yatpuruṣeṇa haviṣā | devā yajñamatanvata | vasanto asyāsīdājyam | grīṣma idhmaśśāraddaviḥ |
saptāsyāsanparidhayaḥ | triḥ sapta samidhaḥ kṛtaḥ | devā yadyajñam tanvānaḥ | abadhnanpuruṣam paśum |
taṃ yajñam barhiṣi praukṣan | puruṣam jātamagrataḥ ||
tena deva ayajanta | sādhyā ṛśayaśca ye | tasmādyajñātsarvahutaḥ | sambhṛtam prṣadājyam | paśūgstāgścakre
vāyavyān | āraṇyāngrāmyāścaye | tasmādyajñātsarvahutaḥ | ṛcaḥ sāmāni jajñire | chandāgamsi jajñire tasmāt |
yajustasmādajāyata ||
tasmādaścā ajāyanta | ye ke cobhayādataḥ | gāvo ha jajñire tasmān | tasmājjātā ajāvayah | yatpuruṣam
vyadadhuḥ | katidhāvya akalpayan | sukham kimasya kau bāhū | kāvūru pādāvucyete | brāhmaṇo'sya
mukhamāsīt | bāhū rājanyaḥ kṛtaḥ ||
ūru tadasya yadvaiśyaḥ | padbhyāgaṃ śūdro ajāyata | candramā manase jātaḥ | cakṣoḥ sūryo ajāyata |
mukhādindraścāgniśca | prānādvāyurajāyata | nābhyā āsīdantarikṣam | śīrṣṇo dyauḥ samavartata | padbhyām
bhūmirdiśaḥ śrotāt | tathā lokagaṃ akalpayat ||
vedāhametaṃ puruṣam mahāntam | ādityavarṇam tamaśastupāre | sarvāni rūpāni vicitya dhīraḥ | nāmāni
kṛtvā bhivadan yadāste | dhātāpurastādyamudājahāra | śakraḥ pravidvānpradiśaścatasrah | tamevaṃ
vidvānamṛta iha bhavati | nānyaḥ panthā ayanāya vidyate | yajñena yajñamayajanta devāḥ | tāni dharmāni
prathamānyāsan | te ha nākaṃ maḥimānaḥ sacante | yatra pūrve sādhyāḥ santi devāḥ ||
adbhyaḥ sambhūtaḥ prthivyai rasācca | viśvakarmaṇaḥ samavartatādhi | tasya tvastā vidadhadrūpameti |
tatpuruṣasya viśvamājānamagre | vedāhametaṃ puruṣam mahāntam | ādityavarṇam tamaśaḥ parastāt |
tamevaṃ vidvānamṛta iha bhavati | nānyaḥ panthā vidyate yanāya | prajāpatiścarati garbhe antaḥ | ajāyamāno
bahudhā vijāyate ||
tasya dhīraḥ | parijānanti yonim | marījītām padamicchanti vedhasaḥ | yo devebhya ātapati | yo devānām
purohitaḥ | pūrvo yo devebhyo jātaḥ | namo rucāya brāhmaye | rucaṃ brāhmaṇam janayantaḥ | devā agre
tadabruvan | yastvaivam brāhmaṇo vidhāt | tasya devā aśan vaśe ||
hrīśca te lakṣmīśca patnyau | ahorātre pārśve | nakṣatrāṇi rūpam | āśvinau vyāttam | iṣtam maniṣāna | amum
maniṣāna | sarvaṃ maniṣāna ||

om śāntiśśāntiśśāntiḥ ||

(MSSVM, pp.81-83)

Numerose teste ha il Puruṣa, numerosi occhi e molti piedi; Egli pervade la terra da tutti i lati, Egli esiste al di là delle dieci direzioni.

Il Puruṣa, infatti, è tutto quello che è stato, che è e che sarà. Egli, il Signore dell'immortalità, trascende il piano della materia.

Tale è la sua grandiosità, ma il Puruṣa è ancora più grande di questa sua manifestazione; tutti gli esseri sono parte di Lui, tre Sue porzioni sono immortali nel cielo.

Il Puruṣa è asceso ai tre piani superiori dell'esistenza; una sua porzione, però, è rimasta qui. Da questo punto Egli si è mosso in tutte le direzioni, raggiungendo e sostenendo le creature animate e inanimate.

Da Lui è nato Virāt e da Virāt è nato il Puruṣa; una volta venuto al mondo, Egli si è disteso sulla Terra, coprendola da ogni lato.

Usando il Puruṣa come oblazione, gli dei hanno eseguito il sacrificio; costoro hanno usato la primavera come ājya, l'estate come alimento per il fuoco e l'autunno come offerta.

Gli dei, dando un corpo al Sacrificio, hanno incatenato Puruṣa, il veggente. Sette erano le guaine che lo circondavano, tre volte sette i materiali per alimentare il fuoco.

Il Puruṣa, nato all'inizio dei tempi, che è anche il Sacrificio, venne posizionato sulla paglia e consacrato mediante aspersione. Gli dei eseguirono il sacrificio per mezzo di Lui, assieme ai Sādhya (esseri divini primordiali) e ai veggenti.

Da quell'atto di donazione totale si condensò un variegato flusso luminoso; da esso ebbero origine le forme di conoscenza relative all'energia vitale, quelle che possono essere raccolte in un gruppo e quelle caratterizzate dalla loro unicità.

Da quell'atto di donazione totale nacquero il rik e il sāman, le diverse tipologie di metri poetici e le formule sacrificali (vajus).

Da quel sacrificio vennero in essere il regno del cielo, il tempo, i raggi della conoscenza e le acque

In quante maniere diverse Lo immaginarono quando lo hanno creato? Qual è la sua natura profonda? In che maniera interagiscono le sue parti? Con quali nomi essi hanno fatto riferimento ai suoi poteri creativi e alla sua facoltà di movimento?

Dalla Sua bocca vennero in essere gli uomini associati con la parola (i bramani); la forza delle sue braccia diede origine ai sovrani; l'ampiezza delle sue gambe generò i produttori mentre gli schiavi furono generati dal potere di movimento contenuto nei Suoi piedi.

Dalla sua mente venne in essere la Luna; il Sole nacque dai Suoi occhi; Indra e Agni furono originati dalla Sua bocca mentre il vento (Vāyu) venne in essere dal Suo respiro.

La regione di mezzo nacque dal Suo ombelico; dalla testa venne in essere il cielo; dai piedi, la Terra; le direzioni dello spazio si generarono a partire dalle Sue orecchie. Ecco come furono regolati i mondi.

Io ho conosciuto il potente Puruṣa, che è luminoso come Il Sole che spicca nell'oscurità; io l'ho invocato ripetutamente, Lui, il saggio pensatore, che ha creato tutte le forme attribuendo loro un nome.

La divinità Dhātā Lo ha adorato nei tempi antichi; Indra ha fatto lo stesso, con la sua conoscenza superiore.

Tutti i santi e i veggenti che abitano le quattro direzioni dello spazio Lo hanno adorato. Per ottenere l'immortalità in questo mondo basta solo conoscere Lui. Non esiste un'altra via.

Per mezzo del sacrificio gli dei hanno offerto oblazioni al Sacrificio. Furono questi i primi principi ad essere stabiliti. Coloro i quali si dimostrarono potenti in questa tipologia d'azione ottennero la felicità; costoro dimorarono con gli dei e con gli antenati che hanno raddrizzato la Via.

A metà del *sūkta*, il gruppo dei recitanti, che fino ad ora era stato composto da due/tre studenti al massimo, riassume la sua conformazione originaria, tornando ad essere formato da cinque elementi. Tyagaraja sta per ultimare le oblazioni nel fuoco, destinate a *Guru*. Queste vengono accompagnate dal mantra vedico associato con il *graha*, seguito dal suo *bīja-nāma-mantra*. Come segnalato in apertura di capitolo, gli enunciati mantrici di Tyagaraja risultano, però, del tutto inudibili nella fonosfera rituale. Ci sono, ma non si odono con chiarezza; il loro non essere acusticamente percepibili da orecchie umane, non gli impedisce minimamente di raggiungere quelle divine.

Non appena Sridharan si accorge che il suocero ha terminato le oblazioni, prende in mano la campanella e la mette in vibrazione con decisione. Al risuonare dello strumento, tutti si alzano in piedi. I cantori smettono di recitare. Ci si avvicina infatti al momento apicale della *Guru homa*. Di lì

a poco si tributerà l'offerta conclusiva: il *pūrṇāhuti*. La campanella viene pertanto impiegata da Sridharan come suono-segnale, teso ad avvisare gli astanti e gli altri agenti rituali dell'approssimarsi di una transizione significativa nella dinamica rituale.

4.5.4. Pūrṇāhuti e riti conclusivi (16°26'-22°04')

Anche i cinque *brahmacārin* si sono alzati in piedi e stanno ritti, ai bordi del *kuṇḍa*. Uno di loro tiene in mano il microfono. Un clima trepidante, d'attesa, serpeggia tra gli astanti. Tyagaraja pone con cura nel cucchiaino ligneo le offerte alimentari da tributare alla sacra fiamma. Sridharan, accortosi che Balu e Shanmugan -i due suonatori del *periya melam*- stanno tardando ad entrare nella fonosfera del rito, invita un astante ad andarli a chiamare. I due musicisti arrivano, trafelati, manifestando immediatamente la loro presenza nello spazio sonoro, attraverso l'esecuzione di una sequenza di moduli ritmico-melodici improvvisati. Shanmugan esplora le possibilità melodiche del *rāga ābogī*. L'intervento del *periya melam* nella fonosfera della *Guru homa* è un altro tassello sonoro –il primo era la vocalità dei cinque studenti agamici- con cui si marca l'eccezionalità dell'evento cerimoniale in atto. Come ho sottolineato infatti in precedenza, l'ensemble non è tenuto a prendere parte attiva nelle fasi conclusive di una *Navagraha homa* ordinaria.

Balu e Shanmugan suonano all'interno del *sabhānāyakar maṇḍapa*, in posizione leggermente defilata rispetto al *kuṇḍa*, seppure sempre a stretto contatto visivo con quanto sta avvenendo nella scena rituale. Tyagaraja, Sridharan, Ganesh e i cinque studenti agamici continuano invece a rimanere in silenzio. La fonosfera della *Guru homa*, che fino a qualche secondo prima era dominata dalla vocalità bramanica, risulta adesso riempita esclusivamente dal fragore strumentale del *periya melam*.

Quando Tyagaraja avvicina il cucchiaino alle fiamme, per riversarvi dentro il contenuto, Sridharan intona l'incipit del mantra vedico associato con il *pūrṇāhuti* (n°348). Ganesh e i tirocinanti lo seguono nella sacra cantillazione. Per la prima volta nell'ambito delle cerimonie fin qui descritte, la vocalità degli officianti templari si mescola con quella dei loro giovani colleghi, quasi a volerne rinforzare l'efficacia rituale:

348. pūrṇāhutimuttamām juhōti | sarvamvai pūrṇohutīḥ | sarvamevāpnoti |
 atho iyam vai pūrṇāhutiḥ | asyādeva pratiṣṭhati ||

(MSSVM: 149)

In concomitanza con il risuonare del coro bramanico, l'ensemble strumentale, aumentando bruscamente l'intensità dell'esecuzione, scandisce con cura lo scolare delle sacre sostanze nel *kuṇḍa*. Shanmugan si produce infatti in un trillo insistito, alternato a rapide figurazioni nel registro acuto; mentre Balu fa rullare il suo *tavil* con veemenza. Quando l'offerta del *pūrṇāhuti* è conclusa, Shanmugan smette completamente di suonare, mentre Balu, diminuita l'intensità delle sue rullate, si limita a percuotere saltuariamente il *tavil*. Al decrescere della tensione implicita in una data azione rituale –in questo caso il *pūrṇāhuti*- decrescono, quindi, anche la densità e il volume degli interventi sonori dei due suonatori. Questo tipo di sonorizzazione, che mi piace chiamare “descrittiva”, verrà reiterata più volte e in maniera non dissimile dai suonatori, ogniquale volta si verificheranno azioni cerimoniali dalle spiccate valenze apicali. Dovendo riferirmi spesso a questo tipo di frastuono-musicale nelle pagine che seguono, ho quindi deciso di indicarlo, da qui in avanti, sempre con la medesima espressione: “tripudio strumentale”.

Tutti gli enunciati mantrici generati dal personale bramanico (n°349-360) li abbiamo già incontrati in precedenza, poiché costituiscono dei passaggi obbligati di qualunque tipologia di *homa*. La differenza più rimarchevole sta nel numero di officianti che li intonano simultaneamente. La loro

esecuzione è affidata in prevalenza ai *brahmacārin*, sebbene essi inizino ad intonarli solo dopo che Sridharan o Ganesh ne hanno sonorizzato le prime parole. Talvolta Sridharan prosegue nella recitazione, accodandosi agli studenti; talvolta egli arresta bruscamente il suo flusso mantrico, affidandolo interamente ai giovani colleghi.

A seguire riporto i testi dei mantra principali cantillati dai bramani dal *pūrṇāhuti* in poi. Prima, però, ridescrivo brevemente le azioni rituali a cui ciascuno di essi viene associato: condividere le offerte alimentari con i tre principali piani d'esistenza (n°349-351), l'esecuzione di un *dīpārādhana* in onore della fiamma sacra (n°352), l'offerta di *bali* alle principali divinità che risiedono ai bordi del *kuṇḍa* (n°353), il passaggio delle energie residenti nel fuoco ai *kumbha* (n°354), la produzione di una speciale miscela da applicare sui due *kumbha* di Guru e sulla fronte degli astanti (n°355) e il momento della sua effettiva applicazione (n°356-358), l'offerta della *naivedya* alle presenze divine che abitano i *kumbha* (n°359) e il *dīpārādhana* conclusivo con cui esse vengono salutati (n°360). Questi ultimi due mantra risuonano nella fonosera simultaneamente alla campanella sacerdotale azionata da Ganesh.

Mentre i *brahmacārin* eseguono i mantra sopraindicati, Shanmugan riprende ad improvvisare, sempre sul *rāga ābogī*, anche se in maniera piuttosto discontinua. Lo accompagna Balu, contrappuntandone le melodie con sporadici interventi percussivi. Questo simultaneo risuonare di oggetti sonori eterogenei, di natura vocale e strumentale, non si riscontra nell'ambito di una *homa* ordinaria, mentre, come opportunamente segnalato in precedenza, costituisce invece una consuetudine nell'ambito della *Sūrya pūjā*:

349. om bhūḥ svaha om bhūva svaha om suvaḥ svaha

om bhūrbhusuvaḥ svaha

350. agya pāṭm purvato nidhāya prāṇāyama ṭṛdhhaye gaṇe

351. adite'nvamamsthāḥ | anumate'nvamamsthāḥ | sarasvate'nvamamsthāḥ |
deva savitaḥ prāsāviḥ

Diparadhana mantra

352. sarvabhyāptyai sarvasya jityai sarvameva tenāpnoti sarvam jayati | (MSSVM:142)

Bali mantra

353. brahmadebhyo balirtattva
purve om ham brahmaṇe svaha
paścine om ham viṣṇave svaha
dakṣiṇe om ham rudraya svaha
uttare om ham īśvaraya svaha
om indradibhyaḥ svaha
om vajradibhyaḥ svaha
antarbali bahi bhavati devatābhya svaha

354. yajñāna yajñamayajante devāḥ | tāniyarmāṇi prathamānyāsan |
teha nākaṁ mahimānassacante yatrapūrve sādhyāssanti devāḥ || (MSSVM:144)

(sequenza di mantra intonati da Ganesh ma non pervenuti)

355. mānastoke tanayemāna āyuṣimāno goṣumāno aśveṣu rīriṣaḥ |
vīrānmāno rudrabhāmi tovadhīr haviṣmanto namasā vidhemate || (MSSVM:71)

Balu e Shanmugan, che suonano il *mallāri* in testa al corteo; seguono poi i *kumbha*, portati dai due studenti; il tragitto dei sacri ricettacoli è protetto da un parasole (*chattrā*), retto da Kattiruvēl; il *brahmacārin* recante in mano il fascio di *darbha*, lo mantiene costantemente a contatto con il *kumbha* giallo, mentre recita insieme ai suoi compagni lo *Śanti pañcakam*. L'utilizzo dell'erba sacra serve in primo luogo a veicolare meglio i mantra sui *kumbha*. I committenti ne scortano l'iter processionario lanciando petali fioriti in loro direzione, osservando un completo silenzio. Tyagaraja, Sridharan e Ganesh non si uniscono però al corteo. Questo segmento rituale viene quindi interamente affidato agli studenti agamici. La vocalità dei *brahmacārin* diviene pertanto protagonista della cerimonia.

Un altro elemento di novità rispetto a quanto osservato nei capitoli precedenti è il seguente: la recitazione mantrica dei *brahmacārin* non avviene in assetto statico, ma si associa ad un movimento circumambulatorio. I giovani bramani appaiono visibilmente divertiti dalla mia presenza e alternano la recitazione a spontanei sorrisi, che lasciano trapelare un'ampia gamma di sentimenti, che oscillano dal compiacimento all'imbarazzo. La loro esecuzione mantrica itinerante non viene però microfonata. Anche chi ha il compito di portare i *kumbha* partecipa alla recitazione, che avviene prevalentemente a bassa voce. Le parole intonate dal coro bramano risultano quindi di difficile percezione.

Ultimata la circumambulazione, il corteo si ferma davanti la scaletta che porta nel *nartana maṇḍapa*; ad attendere i *kumbha* c'è Tyagaraja, che li omaggia con una serie di *upacāra* (*puṣpa, naivedya e dīpārādhana*). Egli sussurra anche alcuni mantra, che risultano però di difficile percezione. Ganesh accompagna l'elargizione delle offerte suonando la campanella. Balu e Shanmugan continuano ad eseguire il *mallāri*, anche se ne hanno velocizzato il tempo d'esecuzione, in accordo con una consuetudine molto diffusa in questo tipo di repertori strumentali. Quando arriva il momento del *dīpārādhana*, i *brahmacārin* ne scandiscono lo svolgimento con il mantra che segue:

Dīpārādhana mantra

361. sarvabhyāptyai sarvasya jityai sarvameva tenāpnoti sarvam jayati | (MSSVM:142)

Poi è la volta del *lāja puṣpañjali*. Tyagaraja, tenendo tra le mani una manciata di fiori rosa, attende che i *brahmacārin* abbiano finito di recitare il mantra che segue (n°362), per poi lanciali in direzione dei *kumbha*:

Lāja puṣpañjali mantra

362. lājairjuhoti | ādityānām vā etadrupam | yallājāḥ | yallājairjuhoti | ādityānevatat prīnātiḥ || (MSSVM:149)

Con questo omaggio floreale conclusivo il corteo rientra nel *nartana maṇḍapa*, dove Sridharan darà avvio alla cerimonia successiva: il *Guru utsava mūrti maha abhiṣeka*.

4.5.6. Guru utsava mūrti maha abhiṣeka (28'11"-46'03")

Tyagaraja esce a questo punto completamente di scena e lascia la conduzione dell'*abhiṣeka* a Sri dharan. I committenti, seguiti dai fotografi e i cameramen, si dispongono per terra, con lo sguardo rivolto in direzione del simulacro di *Guru*. A partire da adesso, il focus delle attenzioni rituali non sarà più il *vedikai*, né tantomeno il *kuṇḍa*, bensì la statua antropomorfa del *graha*.

Dopo alcuni minuti di preparazione, in cui la fonosfera rituale si popola del suono concitato della lingua tamil, sprigionatosi dai fasci di comunicazione informale attivati dagli astanti e dagli agenti rituali, Sri dharan chiama a sé due *brahmacārin*, e li assegna stabilmente alla recitazione dei testi vedici. Poi si rivolge agli altri tre e gli affida invece il compito di allestire le sacre sostanze

necessarie per l'abluzione del simulacro di *Guru*. L'operato dei giovani bramani sarà supervisionato dal più esperto Ganesh. I due studenti-cantori prendono quindi posto a terra, alla destra del simulacro, in prossimità dell'ingresso che porta al *sabhānāyakar maṇḍapa*. Anche in questo frangente essi vengono opportunamente microfonati, così da permettere alle vibrazioni mantriche da loro generate di diffondersi in tutto il tempio. I due studenti agamici, in maniera non dissimile da quanto avvenuto durante la *Guru homa*, reciteranno una sequenza di mantra e *sūkta* vedici. Se però, in precedenza, questi sacri testi erano intonati in concomitanza con la deposizione delle offerte nel fuoco, adesso essi costituiscono il rivestimento sonoro che coprirà l'intera esecuzione del rito di abluzione del simulacro festivo di *Guru*. Il repertorio è quindi il medesimo, a cambiare sono la cornice cerimoniale e i gesti rituali.

Un'altra significativa variante che si riscontra nell'organizzazione della fonosfera della *Guru maha abhiṣeka* è la seguente: Shanmugan e Balu, che nel frattempo hanno ripreso posto all'interno del *sabhānāyakar maṇḍapa*, eseguiranno, sovrapponendosi alla recitazione dei *brahmacārin*, una serie di interventi musicali, accrescendo in tal modo la densità della fonosfera cerimoniale. I due suonatori non eseguono una canzone devozionale in particolare, ma si limitano ad "improvvisare", proponendo una serie di stilemi ritmico-melodici associati sempre con il *rāga ābogī*, lo stesso impiegato nelle fasi terminali della *Guru homa*. La loro esecuzione, sempre contrassegnata dalla sistematica assenza del *tālam* e della *śruti peṭṭi*, si snoda in maniera decisamente informale, segnalandosi per l'approssimazione e l'abitudinaria svogliatezza con cui i due suonano i loro strumenti.

I *sūkta* dei *brahmacārin* e le musiche del *periya melam* fanno da sfondo ad una lunga sequenza di abluzioni rituali che mi accingo ad elencare schematicamente:

Sostanze riversate sul simulacro di Guru durante la Maha abhiṣekam

- 1-olio di gingili
- 2-polvere di riso + acqua
- 3-pasta di turmerico + acqua
- 4-dravyapodi
- 5-zucchero + acqua
- 6-acqua di noce di cocco
- 7-limone + acqua
- 8-panjamritam
- 9-miele
- 10-latte
- 11-latte cagliato
- 12-vibhuti
- 13-acqua di rose
- 14-kumbam precedentemente caricati energeticamente

I *brahmacārin* a cui non sono state affidate specifiche mansioni sonore preparano, coadiuvati da Ganesh, le soluzioni e le sacre misture, per poi passarle a Sridharan, che le riversa con solennità sulla *mūrti* di *Guru*. Il passaggio da una sostanza all'altra è marcato da un omaggio floreale, cui fa seguito un rapido *dīpārādhana*. L'omaggio del fuoco viene sistematicamente preannunciato dalla campanella azionata da Ganesh. Questi reiterati *dīpārādhana* non vengono però marcati dal *periya melam* con il trupudio strumentale.

Sri dharan si mantiene in silenzio per tutta la durata dell'*abhiṣeka*. Il "peso" della recitazione è quindi, ancora una volta, interamente sulle spalle dei due *brahmacārin*, i quali intoneranno i testi sacri senza soluzione di continuità, fino a quando Sri dharan non avrà ultimato l'intera sequenza di abluzioni. Ascoltando la loro vocalità si incominciano ad avvertire però i primi segnali di stanchezza. Gli studenti agamici si accostano infatti alla recitazione mantrica con meno precisione e dedizione. L'articolazione delle parole dei *sūkta* risulta talvolta impastata, anche perché il tempo d'esecuzione si è fatto estremamente rapido.

Durante le procedure d'aspersione rituale, la fonosfera si riempie degli stessi *sūkta* già precedentemente eseguiti, sebbene questi siano presentati con un diverso ordine. Vengono tuttavia aggiunti due nuovi componimenti: il *Pāda mantra* -di cui non sono riuscito a risalire al testo- e lo *Śivapañcākṣarasotram*, un componimento poetico in lode del dio *Śiva*.

Sūkta e stotra intonati dai brahmacharin durante la Guru Maha abhiṣekam

- Ganapati mantra
- Dūrḡa sukta (29'38"-30'44")
- Śrī sukta (30'45"-34'26")
- Śanti pañcakam (34'27"-36'30")
- Navagraha sukta (36'31"-39'39")
- Pada mantra (39'40"-40'52")
- Śivapañcākṣarasotram (40'53"-41'21")
- Śanti pañcakam (41'22"-41'24")

Le procedure di abluzione del simulacro occupano Sridharan e i suoi coadiutori per una buona mezz'ora. Giunti in prossimità della conclusione, uno dei *brahmacārin* assegnati ai lavori manuali, distribuisce, con una foglia, del latte ai committenti. Si tratta dello stesso latte che era stato precedentemente offerto da Sridharan a *Guru*. Tale gesto mette in atto un procedimento conviviale in cui, uomini e dei entrano in comunione, mediante la condivisione di un cibo comune.

Si arriva così al momento apicale del rito: la *kumbha abhiṣeka*, durante la quale il contenuto dei *kumbha* viene riversato, con fare solenne, sul simulacro di *Guru*. L'approssimarsi di questa fase chiave del rito comporta una serie di mutamenti nell'organizzazione della fonosfera: un *brahmacārin* mette in vibrazione la campanella mentre Sridharan versa il primo *kumbha* sull'idolo. Il gesto dell'officiante viene accompagnato da una coppia di mantra, specificatamente correlati a questo tipo di azione rituale (n°363-364). Il formulario viene sonorizzato da tutti e cinque i *brahmacārin*, a cui si unisce anche Ganesh:

Kumbha abhiṣeka mantra

363. gandha dvāram durādharṣām nityupuṣṭāṁ karīṣiṇīm |
 | | | | |
 īśvarīm sarvabhūtāmām tamīho pahnave śriyam || (MSSVM:136)

364. devasyatvā savituh prasaveśvinorbāhubhyām pūṣṇo hastābhyam || (MSSVM:150)

Ci ritroviamo di fronte a una forma di recitazione mantrica corale, del tutto simile a quella riscontrata nelle fasi terminali della *Guru homa*. Anche in questo specifico frangente, i mantra sonorizzati non sono "scelti" liberamente dai *brahmacārin*, ma sono quelli prescritti dalla tradizione agamica per sottolineare questa particolare tipologia di abluzione.

Shanmugan e Balu, forse perché troppo concentrati nel suonare o forse perché, trovandosi ancora nel *sabhānāyakaṁ maṇḍapa* non sono nella condizione di poter osservare quello che sta avvenendo nel *nartana maṇḍapa*, non accompagnano la *kumbha abhiṣeka* con il "tripudio strumentale" che tutti si aspettano. Sridharan si rende subito conto dell'anomalia nella fonosfera ma riversa ugualmente il *kumbha* sul simulacro, come se niente fosse. Uno studente si appresta intanto ad accendere un *dīpa* a cinque punte. Poco prima che il *dīpa* gli venga consegnato, Sridharan grida rabbiosamente all'indirizzo di Balu, facendogli presente che il *dīpārādhanā* sta per avere luogo. A quel punto, i due suonatori, resisi subito conto di essersi eccessivamente distratti, generano il "tripudio strumentale": Balu percuote con veemenza le pelli del *tavil*, mentre Shanmugan fa volteggiare il suo *nāgasvaram*, fra trilli insistiti e rapidi passaggi melismatici. Una volta che l'ensemble ha generato il sottofondo sonoro più consono a questa fase cruciale del rito, Sridharan comincia a fare ondeggiare la fiamma davanti agli occhi di *Guru*. Ganesh accompagna l'azione

rituale dell'officiante intonando due mantra di cui, il primo, è cantato -all'unisono- anche dai cinque *brahmacārin* (n°365-366):

Dīpārādhana mantra

365. yo vedādaṁ śvaraḥ prokto | vedante ca pratiṣṭitaḥ | tasya prakṛtilinasya yaḥ parassa maheśvaraḥ ||

(MSSVM:149)

Guru gayatri

366. aṅgīrasāya vidmahe surācāryāya dhīmahi | tanno jīva pracodayāt ||

Tutti i presenti sono in piedi, compresi i fotografi e gli altri visitatori occasionali, assiepatisi nel *nartana maṇḍapa* per assistere alle fasi conclusive della cerimonia. Sridharan versa, in sequenza e in maniera decisamente meno solenne, gli altri *kumbha* sull'idolo di *Guru*. La campanella continua a suonare, senza sosta, così come il canto dei *brahmacārin*. Essi però non cantillano più i *sūkta*, ma eseguono una sequenza di mantra vedici, questa volta da loro liberamente selezionati (n°367-372). La funzione di questo formulario è di creare un sottofondo benaugurale alle fasi conclusive dell'*abhiṣeka*; non a caso tali mantra sono chiamati *maṅgala mantra*, proprio a indicare il sentimento di gioia che essi si prefiggono di esprimere, lo stesso sentimento che alberga nei cuori dei presenti:

Maṅgala mantra

367. devīm vācamajayanta devaḥ | tām viśvarūpāḥ paśavo madanti | sanno mandreṣamūrjanduhānā |

dhenurvāgasmānupasuṣṭutaitu || (MSSVM:130)

368. ye arvān utavā purāṇe vedam vidvān samabhito vadanti ādityamevate parivadanti sarve agnim dvītiyaṁ

ca ṛṭiyam ca haṁsamiti yavatīrvaidevatāḥ tassarva vedavidi brāhmaṇe vasantitasmāt brāhmaṇebhyo

vedavidbhyo dive divenamaskuryāt nāślīlam kīrtayet etā eva devatāḥ prīṇati || (MSSVM:130)

369. prajāpate natvadetanyanyo viśva jātāni paritā babhūva |

yatkāmāste jamaḥumastanno astu vayaṁ syamapatayo rayīṇam || (MSSVM:138)

370. āpyāyasva sametute viśvatassomavṛṣṇiyam |

bhavā vājasya sangathe || (MSSVM:135)

371. iśānassarvavidyā nāmīśvaśassarvabhūtānam brahmādhipatīrbrahmaṇodhipatīrbrahmā

śivo me astu sadāśivom || (MSSVM:134)

Śiva gāyatrī

372. om tatpuruṣāya vidmahe mahādevāya dhīmahi | tanno śiva pracodayāt ||

Uno dopo l'altro, tutti i *kumbha* vengono riversati sulla statua di *Guru*. I presenti, compreso lo *yajamāna* e i suoi familiari, sembrano però completamente disinteressarsi di quanto sta avvenendo nella scena rituale. Quasi nessuno è infatti più rivolto verso il simulacro. Alcuni operatori televisivi

se ne vanno, seguiti dalla maggior parte degli astanti occasionali. Sridharan allestisce un nuovo *dīpārādhana*, che questa volta l'ensemble ha cura di marcare puntualmente con il “tripudio strumentale”. L'*abhiṣeka* può dirsi conclusa: Ganesh slega una tenda rossa e la fa scorrere davanti il simulacro, così da ostruirne la visione agli astanti e lo spazio rituale piomba improvvisamente nel silenzio. La campanella non vibra più. Il fragore del *periya melam* si è spento completamente, così come la recitazione mantrica dei *brahmacārin*. A ritornare protagonista è il suono della lingua vernacolare. La *mūrti* viene accuratamente spogliata della sua veste gialla e ripulita, in modo da prepararla per la fase successiva, in cui verrà riccamente addobbata con ghirlande multicolori.

4.5.7. Alankāra e fasi conclusive dell'*abhiṣeka* (46°03'-56°41')

Questa fase del rito, recante il nome di *alankāra*, è senza dubbio la più silente. Essa è incentrata sulla vestizione della *mūrti* di *Guru*. Le operazioni di decorazione del simulacro sono effettuate da Ganesh. E' lui a disporre le ghirlande colorate sul corpo del *graha*. Sri dharan e i *brahmacārin* lo assistono nella procedura, dandogli occasionalmente dei consigli e porgendogli le corone di fiori. I committenti aspettano pazientemente la conclusione dell'addobbo, il cui allestimento avviene, lo ricordo, dietro una tenda, che fa da scudo momentaneo allo sguardo degli astanti. Questa procedura, la cui durata si estende per una buona mezz'ora, non prevede l'impiego di enunciati mantrici specifici, nè sottofondo musicale alcuno. Balu e Shanmugan hanno lasciato infatti lo spazio del *nartana maṇḍapa*, la cui fonosfera continua pertanto ad essere vivificata dal brusio dei devoti e dal vivace conversare dei bramani.

Quando la vestizione del simulacro è stata ultimata, Sridharan prende in mano la campanella e la scuote con veemenza. E' il segnale: Kittu mama arriva e porta la *naivedya*, da lui appositamente preparata nella cucina templare e la dispone ai piedi del simulacro. I committenti si alzano in piedi e si posizionano davanti la tenda ancora chiusa; si odono nuovamente i rintocchi di Balu che comincia a scaricare la sua energia sul *tavil*. Sri dharan offre un primo *dīpārādhana*, che viene accompagnato dalla recitazione collettiva dei *brahmacārin* (n°373). Poi viene offerta a *Guru* la *naivedya* tra i potenti rintocchi della grande campana templare, azionata da Kattiruvel, il “tripudio strumentale” del *periya melam* e l'apposito *upacāra mantra* -recitato sempre coralmemente- che connota il sacro pasto (n°374):

Dīpārādhana mantra

373. uddīpyasva jātavedo'pagnannirṛtim mama | paśūmścamaḥyamāvaḥa jīvanañcu diśo diśa || (MSSVM:137)

Naivedya mantra

374. madhuvātā ṛtāyate madhu kṣaranti sindhavaḥ mādvīrnassantvośadhīḥ | madhu naktamutoṣaṣi madhumat
pārthivam rajah | madhu dyaurastu naḥ pitāmadhūmanno vanaspatirmadhumām astu sūryaḥ māddhvīrgāvo
bhavantu naḥ | madhu madhu madhu || (MSSVM:138)

L'ensemble, come ho avuto già modo di sottolineare in precedenza, continua quindi ad alternare momenti musicali per così dire “autonomi”, che fungono da semplice sottofondo benaugurale, ad altri specificatamente modulati in sincronia con la dinamica gestuale di Sridharan. Il *rāga* utilizzato da Shanmugan è sempre l'*ābogī*. Le *upacāra* sopra descritte vengono tributate alla *mūrti* senza che i devoti ne possano effettivamente vedere lo svolgimento. La tenda rossa sta infatti ancora occultando la vista del simulacro. I suoni generati dagli agenti rituali alludono pertanto a un qualcosa che seppure in corso di svolgimento non può essere colto dall'occhio, ma solo immaginato dall'orecchio attento di chi è in grado di decodificarne le sacre corrispondenze con le azioni cerimoniali effettuate dal personale bramano.

Improvvisamente, la tenda viene scostata da un *brahmacārin* e Sridharan offre alla *mūrti* un altro *dīpārādhana*, senza dubbio più maestoso, effettuato facendo ondeggiare un lume a sette livelli. I committenti e gli altri presenti possono finalmente incontrare lo sguardo della divinità e ammirarne la bellezza degli ornamenti, illuminati dalla luce delle candele roteanti. Questa sezione del rito ritorna ad essere profondamente marcata dalla recitazione corale dei *brahmacārin*; a guidarla è Ganesh. Quando Sridharan lancia i primi fiori in direzione della *mūrti*, segno inequivocabile che sta per iniziare la recitazione del *Guru aṣṭottiram*, tutti però piombano nel silenzio. Il coro bramánico smette di recitare, il *periya melam* di suonare. Questa brusca transizione sonora, che genera un improvviso svuotamento della fonosfera, fa sì che la vocalità di Sridharan possa levarsi indisturbata. E' la prima volta che il sacerdote si ritaglia un ruolo da solista nelle cerimonie diurne del *Guru peyarcci*; egli incomincia a recitare un sottoinsieme degli epiteti di *Guru*. La resa melodica della sacra litania alterna sezioni in *eka-śruti* ad altre in cui Sridharan intona gli epiteti del *graha* con passaggi maggiormente modulati. Per quanto egli sia intento nella recitazione, continua tuttavia a dare indicazioni ai suoi coadiutori.

Terminato l'*aṣṭottiram*, è Ganesh che si ritaglia uno spazio da protagonista, intonando, in assetto solistico, una serie di formule puraniche e agamiche, con cui sottolinea le *upacāra* che Sridharan sta tributando al simulacro (n°375-377):

Śloka

375. bhūgīphalasaṁyuktāṁ nāgavallī dalairiyutāṁ |
karpūra cūrṇa saṁyuktāṁ tāmbūlāṁ pratigrhyatāṁ ||

Guru nāma mantra

376. gurunadhāya namo namaḥ

Upacāra mantra

377. nālikerakhaṇḍadvayāṁ kadalīphalāṁ tāmbūlāṁ nidoktāṁ nivedayāmi

Sridharan, ripiombato nel suo abituale silenzio, esegue quindi un ulteriore *dīpārādhana*, che viene accompagnato dal “tripudio strumentale” del *periya melam*, come da protocollo. I giovani bramāni, oramai sopraffatti dal suono penetrante dell'ensemble, per riuscire ad udire il suono della propria voce, sono adesso costretti a urlare a squarciagola. Si coprono anche la bocca, ponendovi sopra i palmi della mani, cercando in tutti i modi di sfidare il volume sonoro del *periya melam*, a cui si è appena unito il potente rimbombare della campana templare.

Poi ritorna nuovamente il silenzio. Un *brahmacārin* prende in consegna il *dīpa* a cinque punte - appena offerto da Sridharan a *Guru*- e comincia a passare tra gli astanti, i quali vi poggiano sopra le mani, con riverenza, per poi portarle a contatto con gli occhi. Nel frattempo Sridharan si occupa di distribuire loro la *vibhūti*. Il tutto avviene in una fonosfera meno affollata di oggetti sonori, ma comunque molto suggestiva; essa è animata soltanto dai solenni rintocchi della campana azionata da Kattiruvēl.

Un funzionario templare –Muttu Kumar- fa a questo punto il suo ingresso nella scena rituale, portando con sé delle ghirlande fiorite e due *veṣṭi*, che Sridharan porrà intorno al capo dei committenti, come onorificenza finale per avere sponsorizzato la cerimonia. Quando le ghirlande vengono messe al collo dei due *yajamāna*, il *periya melam* sottolinea l'atto d'omaggio con il “tripudio strumentale”, la stessa tipologia d'intervento sonoro con cui aveva marcato, in precedenza, il momento del *pūrṇāhuti*, il posizionamento dei *kumbha* sulla testa dei *brahmacārin* e la serie di *dīpārādhana* tributati alla *mūrti* di *Guru*. Nessun mantra viene invece prodotto per accompagnare tale gesto onorifico. Le donne al seguito degli *yajamāna* vengono omaggiate con dei *vastra* di colore rosso, la cui consegna non attiva però l'intervento strumentale dell'ensemble.

Terminano così le cerimonie diurne che il tempio di *Suriyanarkoyil* ha allestito contestualmente al ricorrere del *Guru peyarcci*. Quella notturne, come vedremo tra poco, saranno sponsorizzate da altri committenti e le loro fonosfere saranno caratterizzate da altre configurazioni sonore.

Cerimonie della sera

4.5.8. Guru homa

Sono le 21.30 e la pioggia non accenna a smettere di cadere. Il *Suriyanarkoyil* giace nella semioscurità; ad illuminarlo le fioche luci colorate che ne rivestono la facciata. Le bancarelle dei fiorai antistanti il tempio sono ancora aperte, nella speranza di incrementare i guadagni diurni. Dentro, il tempio è pressochè deserto; ci sono soltanto una manciata di funzionari e gli officianti che avevano prestato servizio nei riti mattutini. Ganesh, invece, è andato via. Non ci sono devoti ad animare il *prākāra* e l'atmosfera silente che si respira è quasi irreale, specialmente se paragonata al chiassoso fragore delle celebrazioni mattutine e pomeridiane. I cinque studenti inviati dalla *Vedāgama pāthasālā* di Mayladuthurai, sono rimasti nell'edificio sacro, dal momento che la loro prestazione vocale dovrà contrappuntarne anche le cerimonie notturne.

Il rito con cui si inaugurano le pratiche liturgiche della sera sarà –anche questa volta- una *Guru homa*. Sul *vedikai* troviamo posizionati però, un numero inferiore di *kumbha*. Ce ne sono infatti soltanto due: uno -drappeggiato in giallo- sarà il ricettacolo temporaneo di *Guru*; l'altro, avvolto in un *vastra* bianco, ospiterà invece al suo interno il dio *Varuṇa*¹⁴⁴. Anche la *Guru homa* notturna viene officiata da Tyagaraja. La funzione religiosa non viene sponsorizzata però da devoti ordinari, bensì dall'*ātīnam* di Tiruvavaduthurai, il monastero shivaita che sovrintende il *Suriyanarkoyil*. Nel nostro specifico contesto di analisi la sacra istituzione viene simbolicamente rappresentata da tre funzionari amministrativi, inviati appositamente al tempio per presenziare alla cerimonia.

La sequenza rituale preliminare, come al solito allestita da Tyagaraja sul *vedikai*, per rendere omaggio a *Vighneśvara*, *Varuṇa* e *Guru*, è pressochè identica a quanto riscontrato nel corso degli analoghi riti diurni:

Guru homa notturna e riti preliminari

-Saṅkalpa (57'58"-58'40")

-Vighneśvara pūjā (58'41"-61'29")

-Varuṇa pūjā (61'30"-63'37")

-Guru pūjā (63'38"-65'36")

-Guru homa (65'37"- 85'32")

Ciò che muta, invece, è il momento in cui i cinque *brahmacārin* iniziano a recitare i *sūkta*. Essi non attendono infatti l'inizio del rito del fuoco vero e proprio, come era successo nella *Guru homa* diurna, ma attaccano a recitare quasi immediatamente, subito dopo il *saṅkalpa*. Questo significa che già la fonosfera della *Vighneśvara pūjā*, con cui, come di consueto, si dà inizio alle celebrazioni, viene caratterizzata dalla sovrapposizione di due piani di recitazione indipendenti: gli enunciati di Tyagaraja, relativi alle mansioni da lui effettuate sul *vedikai*, e i *sūkta* vedici, recitati dagli studenti agamici.

Come al solito, la voce di Tyagaraja risuona fioca, impalpabile, permettendo quindi ai giovani bramani di impossessarsi della fonosfera del *nartana maṇḍapa*. Tuttavia, se durante la cerimonie diurne la loro vocalità veniva amplificata e diffusa dalle casse templari, tanto all'interno quanto

¹⁴⁴ Questa tipologia di informazioni sono state acquisite –lo rammento- conversando con Sridharan e con V. J. Suriyanarayanar, in concomitanza con la visione dei filmati da me registrati nel tempio. Non spetta alla presente ricerca stabilire il grado di verità di quanto comunicatomi dai miei informatori di casta bramania

all'esterno dell'edificio sacro, questa soluzione tecnologica non viene impiegata nella *homa* notturna. Le ragioni di una tale scelta sono abbastanza evidenti: non ci sono devoti nel *prākāra* e pertanto non c'è alcuna necessità di condividere con loro le vibrazioni mantriche dei recitanti.

I testi intonati dai cinque *brahmacārin* sono a grandi linee quelli che già conosciamo. A questi si aggiungono il *Gaṇapati upaniṣad* (un lungo componimento in lode di Gaṇapati); il *Navagraha Vyāsa stotra* (una raccolta di *śloka* che esaltano le peculiarità delle divinità planetarie); lo *Śrī Vaidyanathāṣṭakam* (incentrato sulla contemplazione delle proprietà curative e taumaturgiche del dio Śiva); e per finire, il *Durga sapta śloka* (un agglomerato di versi che rendono omaggio alla dea Durga).

A seguire riporto l'ordine con cui i *ūukta* vengono sonorizzati dai *brahmacārin* e il testo integrale di alcuni dei componimenti nuovi sopraccitati:

Sūkta intonati dai brahmacārin nel corso dei riti preliminari e della Guru homa notturna

- Gaṇapati mantra (58'40"-58'48")
- Guru prarthana (58'49"-59'09")
- Preghiera a Parvati (59'10"-59'50")
- Gaṇapati upaniṣad (59'51"-63'02")
- Durga sukta (63'03"-64'10")
- Navagraha sukta (64'11"-67'29")
- Navagraha Vyasa stotra (67'30"-68'20")
- Śrī sukta (68'21"-71'30")
- Puruṣa sukta (71'31"-75'24")
- Śrī Vaidyanathāṣṭakam (75'25"-77'10")
- Pada mantra (77'11"-78'50"; testo non pervenuto)
- Durga Sapta śloka (78'51"-79'57"; testo non pervenuto)

Gaṇapati Upaniṣad

36. om bhadram karṇebhiḥ śṛṇuyāma devaḥ | bhadram paśyemākṣabhīryajatrāḥ | sthiraīraṅgaistuṣṭuvāgam
sastanūbhiḥ | vyaśema devāhitam yadāyuh | svasti na indro vṛddhiśravāḥ | svasti naḥ pūṇā viśvavedāḥ | svasti
nastārksyo ariṣṭanemiḥ | svasti no bṛhaspatirdadhātu ||

om śāntiḥ śāntiḥ śāntiḥ ||

om namaste gaṇapataye | tvameva pratyakṣam tattvamasi | tvameva kevalam kartā'si | tvameva kevalam hartā'si
| tvameva sarvam khalvidam brahmāsi | tvam sākṣādātmā'si nityam ||

ṛtam vacmi | satyam vacmi ||

ava tvam māma | ava vaktāram | ava śrotāram | ava dātāram | ava dhātāram | avānūcānamava śiṣyam | ava
paścyāttāt | ava purustāt | avottarāttāt | ava dakṣiṇāttāt | ava cordhvāttāt | avādhārāttāt | sarvato mām pāhi pāhi
samantān ||

tvam vānmayastvam cinmayaḥ | tvamānandamayastvam brahmayaḥ | tvam saccidānandā'dvitiyo'si | tvam
pratyakṣam brahmāsi | tvam jñānamayo vijñānamayo'si ||

sarvam jagadidam tvatto jāyate | sarvam jagadidam tvattastiṣṭhati | sarvam jagadidam tvayi layameṣyati | sarvam
jagadidam tvayi pratyeti | tvam bhūmirāpo'nalo'nilo nabhaḥ | tvam catvāri vākpādāni ||

tvam guṇatrayātītaḥ | tvam avasthātrayātītaḥ | tvam dehatrayātītaḥ | tvam kālatrayātītaḥ | tvam
mūlādhārasthito'si nityam | tvam śaktitrayātmakaḥ | tvam yogino dhyāyanti nityam | tvam brahmā tvam
viṣṇustvam rudrastvamindrastvamagnistvam vāyustvam sūryastvam candramāstvam brahma bhūrbhuvāḥ
svaram ||

gaṇādīm pūrvamuccārya varṇādīm stadanantaram | anusvārah parataḥ | ardhendulasitam | tāreṇa ṛddham |
etattava manusvarūpam | gakārah pūrvarūpam | akāro madhyamarūpam | anusvāraścāntyarūpam |
binduruttararūpam | nādaḥ sandhānam | sagamhitā sandhiḥ | saiṣa gaṇeśavidyā | gaṇaka ṛṣiḥ |
nicṛdgayatricchandaḥ | gaṇapatirdevatā | om gam gaṇapataye namaḥ

ekadantāya vidmahe vakratuṇḍāya dhīmahi | tanno dantiḥ pracodayāt ||

ekadantam caturhastam pāśamaṅkuśadhāriṇam | radam ca varadam hastairbibhrāṇam mūśakadhvacam |
raktam lambodaram sūrpakarṇakam raktavāsasam | raktagandhānuliptāṅgam raktapuṣpaiḥ supūjitam |
bhaktānukampitam devam jagaskāraṇamacyutam | āvirbhūtam ca sṛṣṭyādau prakṛte puruṣātparam | evam

dhyāyati yo nityam sa yogi yoginām varaḥ || namo vrātapataye | namo gaṇapataye | namaḥ pramathapataye | namaste'stu lambodarāyaikadantāya vidhnanāsine śivasutāya varadamūrtaye namaḥ ||
 etadatharvaśiṛṣam yo'dhīte sa brahmabhūyāya kalpate | sa sarvavighnairna bādhyate | sa sarvatra sukhamedhate | sa pañcamahāpāpāt pramucyate | sāyamadhīyāno divasakṛtām pāpam nāśayati | prātaradhīyāno satrikṛtām pāpam nāśayati | sāyam prātaḥ prayuñjāno pāpo'pāpo bhavati | sarvatrādhiyāno'pavighno bhavati | dharmārthakāmamokṣam ca vindati | idamatharvaśiṛṣamaśiṣyāya na deyam | yo yadi mohād dāsyati sa pāpiyān bhavati | sahasrāvartanādyam yam kāmamadhīte tam tamanena sādhyat ||
 anena gaṇapatimabhiṣīncati sa vāgmī bhavati | caturthyāmanaśnan japati sa vidyāvān bhavati | ityarthvaṇavākyam | brahmādyāvaraṇām vidyātra bibheti kadācaneti ||
 yo dūrvāṅkurairyajati sa vaiśravaṇopami bhavati | yo lājairyajati sa yaśovān bhavati | sa medhāvān bhavati | yo modakasahastreṇa yajati sa vānchataphalamavāpnoti | yaḥ sājya samiddhiryajati sa sarvam labhate sa sarvam labhate
 aṣṭau brāhmaṇān samyag grahayitvā sūryavarcasvi bhavati | sūryagrahe mahānadyām pratimāsannidhau vā japtvā siddhimantro bhavati | mahāvighāt pramucyate | mahādoṣāt pramucyate | mahāpratyaṅvāyāt pramucyate | sa sarvavidhdhavati sa sarvavidhdhavati | ya evam veda | ity upaniṣat ||

Omaggio a te, Ganapati! Tu, invero, sei il principio manifesto. Tu soltanto sei il creatore. Tu soltanto sei il reggente. Tu soltanto sei il distruttore. Tu, certamente, sei questo Brahman, il tutto. Tu sei l'eterno Sé.

Annunzio la legge sacra. Annunzio la verità. Tu proteggimi. Proteggi chi proclama. Proteggi chi ascolta. Proteggi chi dà. Proteggi chi concede. Proteggi chi sa ripetere, proteggì il discepolo. Proteggi a occidente. Proteggi a oriente. Proteggi a nord. Proteggi a sud. E proteggì di sopra. Proteggi di sotto. Ovunque io sia, difendimi, difendimi completamente.

Tu sei fatto di parola, tu sei fatto di pensiero; tu sei fatto di felicità, tu sei fatto di Brahman; tu sei l'unico Saccidananda; tu sei il Brahman manifesto; tu sei fatto di conoscenza, sei fatto di discernimento. Tutto questo mondo da te vien generato. Tutto questo mondo per te si mantiene. Tutto questo mondo in te troverà dissoluzione. Tutto questo mondo in te ritorna.

Tu sei terra, acqua, fuoco, aria, etere. Tu sei i quattro stati della parola. Tu, sei al di là dalla triade dei guṇa; tu, sei al di là dalla triade dei tempi; tu, sei al di là dalla triade dei corpi e dimori stabilmente nel mūlādhāra. Su di te, in quanto essenziato della triade delle potenze, su di te gli yogi costantemente meditano. Tu sei Brahmā, tu sei Viṣṇu, tu sei Rudra, tu sei Indra, tu sei Agni [il Fuoco], tu sei Vāyu [il Vento], tu sei Sūrya [il Sole], tu sei Candra [la Luna], tu sei la santa formula Bhūr Bhuvas Suvar Om [Terra, Atmosfera, Cielo]. Tu, avendo dapprima emesso il principio dei Gaṇa [G] e immediatamente dopo il principio dei suoni [A], sei l'anuvāra [m], l'energia del Supremo, sorta dalla mezzaluna.

La tua forma propria di uomo è tenuta a freno con il mantra salvifico. La lettera G costituisce la tua forma iniziale, la lettera A la forma intermedia e l'anuvāra la forma ultima. Il punto (bindu) rappresenta la tua forma superiore, la risonanza (nāda) l'unione. La loro congiunzione costituisce il saṅdhi. Questa, ecco, è la scienza di Ganesha. Abile nel conteggio delle sillabe è il poeta, improntato al gāyatrī è il metro. Il glorioso Mahāgaṇapati è la divinità. Om! Gaṁ! (Onore a Ganapati!).

All'Unidentato attentamente guardiamo, su Quegli dalla curva proboscide meditiamo. Quello dalla zanna possa così ispirarci.

Sull'Unidentato, dalle quattro braccia, su Quegli dal cappio, che porta il pungolo per elefanti, su Colui che terrore non infonde, l'esauditore dei desideri, che con le sue mani sorregge, il cui veicolo è il topo; sull'amabile, dal ventre prominente, dalle orecchie simili a ventagli sventolanti, dalle vesti rosse, dalle membra cosparse d'unguento dal dolce profumo, su Colui che con fiori rossi è giustamente onorato; sul dio compassionevole verso i suoi devoti, cagion dell'universo, imperituro e manifestatosi nel principio della creazione, al di là da prakṛti e puruṣa; su di lui sempre medita lo yogi, eccellente tra gli yogi.

Omaggio al Signore dell'Assemblea, omaggio a Gaṇapati, omaggio al Signore dei Tormentatori, sia reso omaggio a te, che hai il ventre prominente, Unidentato, Distruttore degli ostacoli, Figlio di Śiva, gloriosa manifestazione dell'esauditore di desideri. Omaggio! Omaggio!

Chi recita questo sommo insegnamento degli Atharvan, porta a termine l'identificazione col Brahman. Egli rimuove tutti gli ostacoli, egli sempre al bene s'accompagna, egli si libera dai cinque grandi peccati e dai peccati secondari. Chi lo recita di sera, cancella le azioni negative effettuate di giorno; chi lo recita di mattina, rimuove le azioni negative effettuate di notte. Chi lo recita mattino e sera, diviene senza macchia ed ottiene la giustizia, l'utile, il piacere e la liberazione.

Questo sommo insegnamento degli Atharvan non va impartito a chi è incapace di ricevere le istruzioni. Chi, per ignoranza dovesse impartirlo, vedrà peggiorare la sua condizione.

A partire da mille ripetizioni egli può, trattenendo il respiro, far adempiere quel desiderio a cui si volge il pensiero. Se con il respiro unge Gaṇapati, egli diviene eloquente. Se lo recita, a digiuno, nel quarto giorno della quindicina lunare, egli diviene sapiente. Così la sentenza degli Atharvan. In virtù di tale scienza si ottiene il primo approssimarsi al Brahman; così si tiene lontana la paura.

Colui che sacrifica con fili di erba dūrvā diviene l'altissimo Vaishravana. Colui che sacrifica con grano arrostito diviene il Glorioso. Egli diviene il Saggio. Colui che sacrifica con mille dolci, quegli raccoglie il frutto desiderato. Colui che sacrifica con bruciamenti di burro chiarificato, tutto ottiene. Otto brāhmaṇa insieme avendo fatto raccogliere, diviene splendente come il Sole. Il Sole in eclissi, effettuata la recitazione entro la corrente della Mahānadī o in presenza di una statua, diviene il siddhamantra; vien liberato dal grande ostacolo; dal gran peccato vien liberato; dalla grand'oscurità vien liberato: quei diventa onnisciente, quei diventa onnisciente che in tal modo ha conosciuto. Così dice l'upaniṣad.

Navagraha Vyāsa stotra

37. Japākusumasankāśaṁ kāśyapeyaṁ mahādyutim |
Tamo'riṁ sarvapāpaghnaṁ pranato'smi divākaram ||

Rivolgo la mia adorazione a Sūrya, che ha la luminosità di un fiore d'ibisco rosso, che ha il potere della percezione, dalla grande lucentezza, il distruttore dell'oscurità, che rimuove i peccati, il creatore del giorno

Dadhi śaṅkha tuṣārābhaṁ kṣīrodārṇavasambhavam |
Namāmi śaśinaṁ somaṁ śambhormakuṭabhūṣaṇaṁ ||

Rivolgo la mia adorazione a Candra, che ha il colore dello yogurt, simile alla neve o a una conchiglia; che è sorto dall'oceano di latte e che viene indossato da Śiva, come ornamento, sulla sua testa

Dharaṅgarbhasambhūtaṁ vidyutkāntisamaprabhaṁ |
Kumāraṁ śaktihastaṁ ca maṅgalaṁ praṇamāmyaham ||

Rivolgo la mia adorazione a Aṅgāraka, che è nato dal ventre della Terra la cui lucentezza assomiglia allo scintillare del lampo, il giovane divino, che tiene un tridente tra le mani

Priyaṅgukalikāśyāṁ rūpeṇāpratimam budham |
Saumyaṁ saumyaguṇopetaṁ taṁ budhaṁ praṇamāmyaham ||

Rivolgo la mia adorazione a Budha, dal colore scuro, come il fiore priyangu egli ha una forma ineguagliabile, è l'intelligente figlio della Luna dotato di una natura gentile

Devānāṁ ca ṛṣeṇāṁ ca guruṁ kāñcanasannibham |
Buddhibhūtaṁ trilokeśaṁ taṁ namāmi bṛhaspatiṁ ||

Rivolgo la mia adorazione a Guru, il precettore degli Dei e dei veggenti che ha la brillantezza dell'oro, dotato di saggezza il reggente dei tre mondi

Himakundamṛṅālābhaṁ daityānāṁ paramaṁ guruṁ |
Sarvaśāstrapravaktāraṁ bhārgavaṁ praṇamāmyaham ||

Rivolgo la mia adorazione a Śukra, che risplende come una montagna innevata, che è il supremo precettore dei demoni ed è capace di spiegare tutte le sacre scritture

Nilāñjanasamābhāsaṁ raviputraṁ yamāgrajam |
Chāyāmārtāṇḍasambhūtaṁ taṁ namāmi śanaīścaram ||

Rivolgo la mia adorazione a Śani, dal colore blu scuro, che è nato prima del Dio della morte, il figlio del sole e dell'ombra

Ardhakāyaṁ mahādīrghaṁ candrādityavimardanam |

Siṃhikāgarbhasambhūtaṃ taṃ rāhuṃ praṇamāmyaham ||

Rivolgo la mia adorazione a Rāhu, la divinità dal corpo spezzato in due parti,
dal grande valore, che opprime il sole e la luna
e che è nata dal ventre di un leone

Palāśapuṣpasāṅkāśaṃ tārakāgrahamastakam |
Raudraṃ raudrātmakaṃ ghoraṃ praṇamāmyaham ||

Rivolgo la mia adorazione a Ketu, il cui colore scuro lo rende simile al fiore palasa
che al posto della testa ha le stelle e i pianeti,
la cui indole è feroce e terribile

iti vyāsamukhodbhūtāṃ yaḥ paṭhet su samāhitaḥ |
divā vā yadi vā rātrau vighnaśānti bhaviṣyati ||

Coloro i quali leggeranno questo componimento intonato da Vyasa
otterranno la felicità e acquisiranno potere; riusciranno a rimuovere
qualunque forma di ostacolo si frapponga al loro cammino, sia
di giorno sia di notte

Naranārīṅrpaṇāṃ ca bhavehuḥ svapnanāśanam |
Aiśvaryamatulaṃ teṣāmārogyaṃ puṣṭivardhanam ||

Qualunque forma di incubo verrà rimosso, e questo vale
tanto per gli uomini ordinari quanto per i sovrani; costoro
saranno infatti premiati con ineguagliabili ricchezze, godranno
di buona salute e vedranno incrementare le loro risorse alimentari

Grahanakṣatrajāḥ pīdātaskarāgnisamubhavāḥ |
Tāḥ sarvāḥ praśamaṃ yānti vyāso brūte na samśayaḥ ||

Tutto il dolore, la devastazione, causati dai pianeti, dalle stelle
o dalle fiamme, saranno soltanto un ricordo; così è stato detto
dal saggio Vyasa

Iti śrīvyāśasaviracitaṃ navagrahastotraṃ samṅpūrṇam ||

Così ha termine l'inno in lode dei Navagraha composto da Vyasa

A contraddistinguere la fonosfera della *Guru homa* notturna c'è però un'altra componente, questa volta di ordine specificatamente “musicale”: si tratta dello speciale “concerto” offerto dal *devastanam* a *Guru* e a tutti i devoti che decideranno di recarsi in visita al simulacro. Per l'occasione è stato invitato ad esibirsi T. R. Kalidas, un rinomato suonatore di *nāgasvaram* della zona. Egli sarà accompagnato -al *tavil*- dal suo partner musicale abituale, di nome Kumar. Un terzo musicista ne accompagnerà la performance suonando il *tālam*, la coppia di cembali a cui viene affidata la scansione udibile della cornice metrica di riferimento. Il tempo extra-ordinario del *Guru peyarcci* viene pertanto connotato dall'ingresso nella fonosfera templare di musicisti “esterni”. Torneremo a parlare di loro più avanti. Per adesso procediamo con ordine e ritorniamo alle azioni cerimoniali -e sonore- del personale bramano.

I *brahmacārin* hanno da poco iniziato ad intonare i *sūkta* di loro competenza; ogni tanto si odono i rintocchi della campanella azionata da Tyagaraja, contestualmente allo svolgimento delle pratiche cerimoniali incentrate sui *kumbha*. Come al mattino, Sri dharan si aggira nello spazio sacro del *nartana maṇḍapa*, senza però prendere parte attiva alla recitazione. Particolarmente affascinante è il momento in cui avviene la sovrapposizione tra il *pavamāna sūkta*, recitato sommestamente da Tyagraja mentre tiene appoggiato il fascio di *darbha* sul *kumbha* di *Guru*, e la recitazione squillante dei *brahmacārin*. I giovani bramani intonano i sacri testi in maniera meno attenta e solenne di

quanto si è riscontrato al mattino, giocando e scherzando tra di loro. Il profilo melodico dei mantra yajurvedici risulta decisamente offuscato, anche in virtù del fatto che il tempo d'esecuzione su cui prende forma il flusso mantrico risulta assai spedito.

In concomitanza con l'accensione del fuoco, entra in scena il *periya melam* "esterno", le cui prime note cominciano a risuonare sul finire del *Navagraha sūkta* (66'15"). La fonosfera del rito viene arricchita non solo dal *tālam*, ma anche dal suono della *śruti peṭṭi*; come nota bordone Kalidas ha scelto il *mi*. E' sul suo costante risuonare che si svilupperà la performance di Kalidas e dei suoi due accompagnatori. L'esecuzione notturna dell'ensemble, lo ribadisco nuovamente, si caratterizza pertanto per l'impiego di questi elementi musicali di sottofondo, sistematicamente ignorati invece da Balu e Shanmugan, sia nell'ambito dei riti del tempo ordinario, sia nelle cerimonie diurne dello stesso *Guru peyarcci*.

Kalidas avvia la sua performance in maniera informale, effettuando una serie di insufflazioni di riscaldamento; Shanmugan frattanto prende posto al suo fianco. L'organico strumentale che accompagnerà la *Guru homa* e i riti che ad essa faranno seguito, sarà pertanto il seguente: due *nāgasvaram* (Kalidas e Shanmugan), un *tavil* (Kumar), il *tālam* e la *śruti peṭṭi*. Il ricorrere di un evento cerimoniale extra-ordinario comporta pertanto un ampliamento delle risorse strumentali –e, come vedremo a breve, anche espressive- del *periya melam* tempale ordinario. Balu, pur presenziando alla cerimonia, non si unirà ai suoi colleghi. Il suonatore ufficiale del *tavil* templare si limiterà, infatti, ad ascoltarne l'esecuzione, passeggiando nelle sale del tempio. Rispetto a Shanmugan, e soprattutto allo stesso Balu, i musicisti esterni appositamente invitati per l'occasione, dimostrano fin dalle prime battute di possedere una tecnica individuale e una competenza musicale decisamente superiore. E' proprio alla luce di una tale padronanza sonora che i suonatori esterni impostano la loro performance, come se si trattasse di un vero e proprio "concerto", la cui finalità principale sarà la creazione di oggetti sonori esteticamente interessanti e non soltanto ritualmente funzionali. Nonostante l'amministrazione templare abbia deciso di invitare dei musicisti di rinomata fama, i devoti sembrano aver deciso di disertare completamente l'evento. L'unico spettatore ad assistere al concerto, oltre al simulacro festivo di *Guru* e ai tre committenti, è il figlio del manager templare.

I quattro musicisti sono seduti nel *sabhānāyakar maṇḍapa*; Shanmugan lascia ovviamente il ruolo di protagonista a Kalidas. Talvolta ne ripete, all'unisono o all'ottava inferiore oppure in stile eterofonico, i nuclei tematici delle canzoni devozionali da lui intonate; in altri frangenti della performance, invece, Shanmugan si limita a sostenere il discorso melodico del collega, facendo ricorso a delle note lunghe. Il volume sonoro che si sprigiona dall'esecuzione del *periya melam* offusca totalmente la vocalità bramantica, tanto quella dei cinque studenti bramantici, quanto quella di Tyagaraja. Le parole dei *sūkta* si percepiscono a fatica. In certi frangenti risulta quasi impossibile riuscire a seguirne l'articolazione, come se la presenza della musica strumentale dovesse servire a proteggere –impedendone la netta percezione- il flusso della parola sacra.

L'ultimo componimento innodico ad essere intonato dagli studenti agamici è il *Durga Sapta sloka*. Dopodichè i giovani bramanti arrestano la recitazione e, alzatisi in piedi, si preparano per il *pūrṇāhuti*. Sridharan fa ufficialmente il suo ingresso nella fonosfera del *nartana maṇḍapa* mettendo in vibrazione la campanella, anche i committenti si alzano in piedi. L'approssimarsi del *pūrṇāhuti* genera un mutamento assai evidente nella performance del *periya melam*: i *nāgasvaram* sospendono infatti qualunque tipo di elaborazione melodica e si concentrano nella produzione di note tenute. Il suonatore di *tavil* diminuisce la frequenza dei suoi interventi percussivi, così come la loro intrinseca complessità ritmica. L'atmosfera di attesa generata da tali comportamenti sonori descrive benissimo l'approssimarsi di questo momento cruciale della cerimonia. Quando Tyagaraja versa le oblazioni contenute nel cucchiaino tra le fiamme, i musicisti trasformano la staticità sonora fino a quel momento esibita, nel consueto "tripudio strumentale". La produzione di tale frastuono augurale, in cui è il parametro dell'intensità ad essere messo particolarmente in risalto, traspone, su un piano prettamente sonoro, l'eccitazione collettiva che accompagna l'esecuzione del *pūrṇāhuti*. Se fino a poco prima i suonatori erano intenti a suonare canzoni devozionali da loro scelte, i cui

elementi sonori di base erano del tutto indipendenti da quanto stava avvenendo nella scena rituale, adesso, invece, l'ensemble si dedica a descrivere musicalmente prima un'attesa, relativa all'approssimarsi di un'azione emblematica, e poi il decorso della stessa. In questo caso specifico l'ensemble riproduce sul piano sonoro la dinamica del gesto effettuato da Tyagaraja quando riversa le sacre sostanze nel fuoco.

La sequenza degli enunciati mantrici che vengono intonati, da questo momento in avanti, dal personale bramanico è pressochè identica a quella che abbiamo visto impiegare durante la *Guru homa* mattutina e pertanto non mi ci soffermo nuovamente.

Un altro momento apicale della *Guru homa* in cui il *periya melam* si esibisce nel “tripudio strumentale”, è il *dīpārādhana* finale, mediante il quale Tyagaraja rende omaggio ai due *kumbha* disposti sul *vedikai*. Segue poi la distribuzione della *vibhūti* agli astanti. Successivamente, un *brahmacārin* prende in mano il *dīpa* a cinque punte e lo avvicina ai committenti e al piccolo gruppo di astanti che si è formato intorno al *kuṇḍa*. Poi, ad un preciso segno di Sridharan, due studenti tolgono i *kumbha* dal *vedikai* e li portano nel *Guru maṇḍapa*, dove più tardi verranno adoperati per l'abluzione del simulacro principale di *Guru*. Quando Kalidas e gli altri suonatori si accorgono che i *kumbha* stanno per essere trasportati, essi cambiano prontamente *rāga e tāla*, ed accennano il *mallāri*, a conferma di come questa tipologia di composizione strumentale risulti intimamente connessa con il movimento dei ricettacoli divini nello spazio. Anche il personale bramanico, seguito dai committenti e dagli altri visitatori, si muove quindi alla volta del *Guru maṇḍapa*, dove avranno luogo le fasi rituali successive.

Il *periya melam* accompagna il decorso della *Guru homa* eseguendo degli adattamenti strumentali di famose canzoni devozionali non solo shivaite, ma anche vaishnava¹⁴⁵. La scelta dei brani è lasciata a Kalidas. E' lui l'ospite d'onore. Nel documentario relativo al presente capitolo -lo segnalo preventivamente al lettore- sono presenti soltanto degli estratti del concerto tenuto dal *periya melam* e non è possibile pertanto seguire dall'inizio alla fine la performance di ogni singolo *kīrtana*¹⁴⁶.

Le informazioni che seguono, in cui ho raccolto i dati soltanto delle composizioni effettivamente udibili nella documentazione allegata, sono state raccolte in larga misura da Shanmugan:

Successione dei *rāga* e dei *kīrtana* all'interno della performance notturna del *periya melam*

Titolo della composizione	Genere/Autore	Rāga	Tāla	Dvd
<i>Svara rāga sudha rāsa</i>	<i>Kīrtana</i> di Tyagaraja (1767-1847)	Shankarabharanam	Āḍi	(76°15'-78°26")
<i>Nada loludai</i>	<i>Kīrtana</i> di Tyagaraja	Kalyāna vasantham	Rūpaka	(78°27'-81°48")
	<i>Alapana</i>	Kamboji	Āḍi	(81°49'-85°06")
<i>Mallari</i>	<i>Musica strumentale templare</i>	Gambiranattai	Khanda capu	(85°07'-85°32")
<i>Kulaluti manamellam</i>	<i>Kīrtana</i> di Uttukkadu Venkatasubba	Kamboji	Āḍi	(85°37'-89°48")

¹⁴⁵ Per un quadro complessivo dei principali generi vocali e strumentali dell'India del sud cfr. Sambamoorthy 1969. In merito alla produzione vocale e strumentale specificamente connessa con la musica classica karnatica cfr. Rangamanuja 1972; Catlin 2000. Per informazioni approfondite sulla biografia e sui repertori dei compositori più illustri della musica karnatica (Tyagaraja, Mutthuswami Dikshitar, Swama Sastri) cfr. Jackson 1998. Per chi volesse entrare nel merito delle tradizioni musicali dei templi vaishnava, al fine di allargare la propria visione sulla questione della tipologia di repertori utilizzati nei templi dell'India del Nord segnalo il lavoro di Thielemann 1999.

¹⁴⁶ Il termine generico *kīrtana* viene utilizzato da Shanmugan e dagli altri suonatori del *periya melam* per indicare quel vasto repertorio di musiche vocali di estrazione karnatica che viene generalmente etichettato dagli ambienti musicologici con il termine *kīrti*. Per un'introduzione sulle caratteristiche di questa particolare categoria di musiche cfr. Peterson 1984.

4.5.9. Guru abhiṣeka (75°33'-92°54')

Se nel corso dei riti del mattino le procedure d'abluzione -svoltesi nel *nartana maṇḍapa*- hanno interessato il simulacro festivo di *Guru*, l'allestimento dell'*abhiṣeka* notturna si svolge invece all'interno del *Guru maṇḍapa* e ha come oggetto questa volta il simulacro principale di *Guru*.

Anche in tale frangente Tyagaraja ha lasciato la conduzione del rito a Sridharan. L'officiante, coadiuvato sempre dai cinque *brahmacārin* e affiancato dai committenti, si dispone alla sinistra della *mūla mūrti* di *Guru*, appoggiato a delle ringhiere in metallo.

Il *periya melam*, rimasto all'inizio del *sabhānāyakar maṇḍapa*, continua a suonare in sottofondo. Viene eseguito un *kīrtana vaiṣṇava* di Uttukkadu Venkatasubba Ayer (1700-1765), intitolato *Kuḷalūti maṇamellām*. Sridharan, dopo aver rimosso le vesti dal corpo di *Guru*, dà avvio alla sequenza delle sacre abluzioni. Il numero di sostanze che vengono spalmate sul simulacro è però minore rispetto al mattino; non si tratta, infatti, di una *maha abhiṣeka*, ma di una semplice *abhiṣeka*. La durata complessiva della cerimonia risulterà pertanto abbreviata.

Sridharan affida ai *brahmacārin* mansioni diversificate: ad uno viene dato il compito di porgergli le ciotoline contenenti i liquidi per l'*abhiṣeka*, mentre, i rimanenti quattro, devono recitare una serie di mantra e *sūkta* vedici, in maniera del tutto analoga a quanto verificatosi durante l'*abhiṣeka* diurna. La loro presenza vocale nella fonosfera, risulta tuttavia pesantemente ridimensionata dal rimbombare degli oggetti sonori generati dal *periya melam*. Seppure marginalizzati dall'imponente volume sonoro dell'ensemble, si distinguono, all'ascolto, i seguenti testi:

Sūkta intonati dai brahmacārin nel corso della Guru abhiṣeka notturna

- Gaṇapati mantra (86°10'-86°27')
- Navagraha sukta (86°28'-89°47')
- Pāda mantra (89°48'-90°34')
- Śiva pañcākṣāra śloka (90°35'-90°57')

Sri dharan mantiene lo stesso atteggiamento silente esibito al mattino, e si limita a occuparsi della dimensione materiale del rito, riversando i liquidi sul simulacro. La costruzione della fonosfera vocale dell'*abhiṣeka* viene quindi –ancora una volta- completamente delegata agli studenti agamici. Terminata l'abluzione, Sridharan pone una ghirlanda sulla *mūrti*. Poi è la volta del *kumbha abhiṣeka*. Il sacerdote comincia a riversare sulla statua di *Guru* l'acqua benedetta contenuta nei due *kumbha*; lo scorrere dell'acqua sul corpo del simulacro viene accompagnato dalla recitazione mantrica dei *brahmacārin* e dal solito tripudio sonoro dell'ensemble. Quando arriva il momento del *dīpārādhana*, Sridharan pronuncia le prime sillabe dell'enunciato mantrico ad esso relativo, per poi tacere e lasciare che siano gli studenti a portarne a termine l'esecuzione.

In questa sezione terminale dell'*abhiṣeka*, i giovani studenti non si limitano a creare un semplice sottofondo al rito, ma eseguono gli enunciati specificatamente connessi alle azioni compiute di volta in volta dal celebrante, scandendone con precisione lo svolgimento:

Kumbha abhiṣeka mantra

21. devasyatvā savitūḥ prasaveśvinorbāhubhyām pūṣṇo hastābhyam ||

Dīpārādhana mantra

18. om sarvabhyāptyai sarvasya jityai sarvameva tenāpnoti sarvam jayati |

In maniera del tutto analoga a quanto osservato nelle celebrazioni mattutine, anche il *periyā melam* esterno non esegue il suo trupudio strumentale in perfetta sincronia con l'offerta del *dīpārādhana*. Risulta provvidenziale, in tal senso, l'intervento di un astante, il quale richiama, a gesti, l'attenzione dei suonatori distratti, facendo loro capire che è in corso un momento apicale.

Ultimata l'*abhiṣeka*, Sridharan effettua l'*alankāra* e addobba la *mūla mūrti* di *Guru* con ghirlande fiorite multicolori, preparandola per l'omaggio successivo: l'*arcaṇa*.

4.5.10. **Guru arcaṇa** (92°54'-100°25')

Sono circa le 23.30. Mancano quindi una ventina di minuti alle 23.55, l'ora in cui, stando a quanto dice il *pañcankam* induista, ha effettivamente luogo il *Guru peyarcci*, ossia, l'ingresso del pianeta Giove nella costellazione dell'Acquario. Recarsi in visita al tempio, e offrire un *arcaṇa* alla *mūrti* di *Guru*, nel momento esatto della sua transizione, è un gesto devozionale altamente meritevole, che aumenta la probabilità che il *graha* possa concedere una grazia ai suoi devoti.

Una trentina di uomini, tra cui lo stesso Balu e Kalidas, che ha, almeno per il momento, smesso di suonare, si ammassano nello spazio angusto del *Guru maṇḍapa*, per fornire a Sridharan i loro dati identitari e astrologici. Ha inizio il *saṅkalpa*. Non appena Sridharan ha ultimato la raccolta delle generalità dei presenti, si fa da parte, per lasciare il posto a Tyagraja. Arriva anche Gurumurti, il manager templare, il quale si avvicina a Tyagraja. L'anziano sacerdote ne intona i dati identitari e astrologici, con fare solenne, ed effettua un altro *saṅkalpa*, questa volta completo di tutti i suoi passaggi mantrici costitutivi. Chi ancora non lo ha fatto, depone le sue offerte floreali in un grande vassoio. In quanto *sthalaśivācārya*, sarà Tyagaraja ad intonare l'*aṣṭottiram* di *Guru* e a condurre i riti conclusivi.

La recitazione del *saṅkalpa* di Tyagaraja risulta molto suggestiva e questo non tanto per la qualità intrinseca dell'intonazione mantrica, quanto per i suoni concomitanti su cui essa si staglia. Il *saṅkalpa* si snoda infatti sul bordone prodotto dalla *śruti peṭṭi*, che i suonatori hanno dimenticato di disattivare. Tutti i presenti ascoltano in silenzio.

Arriva il momento di offrire la *naivedya* al simulacro. Successivamente ha luogo il primo *dīpārādhana*, che viene accompagnato dal trupudio strumentale del *periyā melam* e dalla recitazione corale dei *brahmacārin*. Tali esplosioni sonore si placano subito. Tyagraja sta infatti per recitare il *Guru aṣṭottiram*. Il *Guru maṇḍapa* ripiomba quindi nel silenzio, che viene spezzato dall'incedere affaticato della vocalità dello *sthalaśivācārya*. Stando a quanto riportato sul manifesto pubblicitario del *Guru peyarcci*, Tyagaraja avrebbe dovuto eseguire una *sahasranāma arcaṇa*, ossia, l'intonazione dei mille e otto epiteti del *graha Guru*. Ciò però non ha luogo e l'officiante ne vocalizza soltanto un piccolo sottoinsieme, come se si trattasse di un' *arcaṇa* ordinaria.

Terminata l'*arcaṇa*, Tyagraja offre al simulacro un altro *dīpārādhana*, questa volta a cinque punte; l'ondeggiamento solenne della sacra fiamma viene accompagnato dal canto collettivo degli studenti agamici. Il *dīpa* viene poi avvicinato ai devoti da un *brahmacārin*. La cerimonia si chiude con la consueta distribuzione di *vibhūti*.

Le cerimonie del *Guru peyarcci* non sono ancora concluse. Tutti si spostano di nuovo nel *nartana maṇḍapa* dove, l'*utsava mūrti* di *Guru* viene omaggiata delle stesse *upacāra* appena offerte alla sua controparte. Il simulacro è nascosto dalla tenda rossa. La campana templare marca la solennità del momento con i suoi rintocchi. Il *paricāra* prepara un *dīpa* a cinque punte. Quando la tenda si apre, e Tyagaraja fa oscillare la sacra fiamma davanti gli occhi di *Guru*, tutti i bramani recitano in coro: è il momento del "tutti" finale. Segue l'esecuzione del *Guru aṣṭottiram*, che viene recitato nuovamente da Tyagaraja, ancora una volta nel silenzio generale.

Il rito si chiude come al mattino: i committenti vengono omaggiati di *vastra* e ghirlande; le stesse onorificenze vengono offerte a Gurumurti, e, con mio grande stupore, anche a chi scrive.

4.6. *Dhvajārohaṇa*: la giornata inaugurale dell'*Utsavam* templare (cfr.DVD n°4)

Le cerimonie del mattino (0'00"- 40'35")

4.6.1. Arrivo al tempio e fasi preliminari (0'00"-2'18")

Sono da poco passate le 6 del mattino; l'ingresso del tempio è stato già aperto ai pellegrini. Alcuni asceti-mendicanti sostano silenziosi, come di consueto, nei pressi del *gopura*, nella speranza di ricevere offerte in danaro dai visitatori più facoltosi. Uno di questi asceti è intento a decorare il suolo antistante l'entrata del tempio con un diagramma geometrico (*kolam*). Anche le donne del villaggio sono indaffarate nel disegnare i *kolam*, davanti l'uscio delle loro rispettive abitazioni. Sebbene l'atto di tracciare tali diagrammi sia per loro una consuetudine quotidiana -come ho avuto modo di constatare direttamente- la specifica tipologia di disegni assemblati dalle donne, quella mattina, presentavano una serie di riferimenti espliciti al disco solare, e ciò al fine di mettere in risalto la festività odierna, a lui espressamente dedicata: il *Sūrya poṅkal*¹⁴⁷.

Nell'aria si avverte un'inusuale eccitazione. E' il 14 gennaio del 2010 e le aspettative dei devoti ordinari, sono focalizzate, come ogni anno, proprio sul *Sūrya poṅkal*, una festa di ringraziamento allestita in onore del disco solare, molto sentita a livello popolare in tutto il Tamilnadu.

Il *dhvajārohaṇa*¹⁴⁸ del *Suriyanarkoyil*, ossia, la giornata inaugurale dell'*Utsavam*¹⁴⁹ templare -un periodo festivo che si snoda lungo un arco temporale di dieci giorni, durante i quali il tempio celebra sostanzialmente se stesso, e le sue *mūrti*- coincide con il ricorrere del *Sūrya poṅkal*. Tale addensamento cerimoniale conferisce a questa giornata un ruolo chiave all'interno dell'anno liturgico del *Suriyanarkoyil*.

Il primo sacerdote ad arrivare al tempio è Sridharan il quale, vedendo la perplessità dipinta sul volto di alcune donne, visibilmente imbarazzate dal fatto che ne stavo riprendendo l'allestimento dei *kolam*, si premura subito di scambiare con loro qualche battuta, così da rassicurarle in merito alla mia identità, legittimando in tal modo il mio operato. Accodatommi a Sridharan, varco anche io la soglia del *gopura*.

Il *prākāra* del tempio è tuttavia ancora deserto; non ci sono devoti al suo interno. La fonosfera del *prākāra* è invasa dai versi dei corvi e delle cicale, cui si sovrappone, sporadico, il rimbombare delle

¹⁴⁷ Il termine in questione è polisemico: per un verso esso indica un piatto a base di riso tipico del Tamilnadu, per l'altro fa riferimento al ciclo festivo di quattro giorni (14-17 Gennaio) durante il quale le famiglie induiste tributano i loro omaggi al disco solare, alla pioggia e al bestiame. In merito alle celebrazioni del *poṅkal* nel territorio tamil cfr. Good 1983. Per quanto concerne la dimensione festiva religiosa dell'India del Sud cfr. Welbon-Yocum 1982. Per una visione specifica del calendario festivo delle genti tamil cfr. Arunachalam 1980; Fuller 1980b.

¹⁴⁸ Il termine significa letteralmente "issamento della bandiera". In merito alle procedure cerimoniali allestite in Tamilnadu contestualmente all'allestimento del *dhvajārohaṇa* invito il lettore a consultare lo studio di Hildebeitel (1991) in cui l'autore fornisce un'accurata descrizione delle procedure rituali effettuate prima, durante e dopo il *dhvajārohaṇa* osservato nel tempio della dea Draupadi.

¹⁴⁹ Ogni tempio induista celebra in un determinato periodo dell'anno il proprio *utsavam*. L'*utsavam* del *Suriyanarkoyil* a cui ho avuto modo di presenziare -sebbene solo nella giornata d'apertura- si è snodato dal 14 al 24 Gennaio. Questo segmento temporale risulta assai denso di eventi rituali degni di nota, i quali meriterebbero un approfondimento etnografico specifico, poiché potrebbero offrire nuove configurazioni sonore per quanto concerne la fonosfera templare. Mi limito a segnalare i più importanti, sulla base del manifesto propagandistico allestito dai funzionari del tempio: (1) *Kutirai vahanam* (18 Gennaio): processione dei simulacri festivi di Surya e delle sue spose a bordo di un veicolo dalle sembianze equine (2) *Tirukkalyanam* (19 Gennaio): celebrazione del matrimonio di Surya con Usa e Pratyusa presso il tempio shivaita di Tirumangalakkudi (3) *Ratarohana* (22 Gennaio): installazione dei simulacri festivi di Surya, Usa e Pratyusa su un carro dorato e successiva processione nella strada principale del villaggio (4) *Teerthavaari* (23 Gennaio): speciale abluzione delle murti sopraccitate (5) *Cantanakappu* (24 Gennaio): cerimonia conclusiva durante la quale i simulacri vengono cosparsi di pasta di sandalo

prime vetture che arrivano alla spicciolata al tempio. A tali suoni ambientali si giustappongono anche una serie di canzoni devozionali, diffuse dagli altoparlanti del tempio. Come già riscontrato in altre occasioni -principalmente di domenica- il *devastanam* è solito selezionare a tale scopo alcuni brani vocali shivaiti, che nulla hanno a che vedere né con *Sūrya* né con gli altri *graha*. Questo *trend* fornisce un'ulteriore conferma di come, tanto i famosi *Navagraha kriti* di Dikshitar, quanto le canzoni devozionali in lingua tamil specificamente composte in epoca recente, in lode delle divinità planetarie, vengano sistematicamente ignorate all'interno del tempio dei Navagraha più prestigioso di tutta l'India¹⁵⁰. Al di là di questa -piuttosto ricorrente- dissociazione tra ambito culturale e repertori musicali, resta comunque il fatto che il ricorso alla musica riprodotta venga utilizzato dall'amministrazione del *Suriyanarkoyil* come uno strumento di presentificazione sonora dell'approssimarsi del tempo *eccedente* della festa.

Lo spazio templare è decorato con addobbi floreali, festoni e fronde verdi. Tyagaraja sosta in silenzio nel *nartana maṇḍapa*, scrutando la bandiera templare (*dhvaja*) che si trova posizionata, ancora avvolta su se stessa, sul *vedikai*. Un giovane bramano sui trent'anni, non appartenente al gruppo degli officianti che prestano servizio regolare nel tempio, sta ultimando, anch'egli in silenzio, le procedure di *alaṅkāra* dell'*utsava mūrti* di Gaṇapati, che si trova posizionata nel *sabhānāyakaṛ maṇḍapa*. La musica devozionale viaggia attraverso il *prākāra* e si diffonde anche nelle sale templari più interne, facendo così da sottofondo all'operare silente dei bramani. Il *tavil* e il *nagasvaram*, ancora "addormentati", sono appesi al muro del *sabhānāyakaṛ maṇḍapa*, all'interno delle loro custodie. E' questa infatti la loro localizzazione ordinaria quando non sono utilizzati dai loro legittimi proprietari (Shamugan e Balu).

Improvvisamente, la macchina percussiva automatica viene attivata. La fonosfera trasognata del *nartana maṇḍapa* viene scossa da un chiassoso fragore. Tale frastuono di membrane è il segnale che Tyagaraja -spostatosi nel frattempo nel *garbhagṛha*- sta ultimando le fasi cruciali della *Sūrya pūjā* mattutina. Non essendoci i due suonatori, ancora nelle loro case per celebrare con i loro familiari il *Sūrya poṅkal*, il sacerdote è quindi costretto a ricorrere al suono meccanico prodotto da tale marchingegno percussivo. Sarebbe infatti impensabile eseguire la *Sūrya pūjā* in completo silenzio e senza la presenza, quantomeno, del suono delle percussioni.

La pioggia ha cominciato intanto a riversarsi copiosa sul villaggio. Sridharan, in attesa di dedicarsi alle speciali celebrazioni che di lì a breve avranno luogo nel tempio, è intento nella celebrazione di una *Navagraha arcaṇa*, officiata per un prestigioso personaggio politico. La performance vocale dell'officiante è particolarmente "ispirata". Gli *aṣṭottiram* relativi ai Navagraha vengono infatti intonati con chiara intenzione musicale. Il canto di Sridharan viene di tanto in tanto arricchito dal tintinnare della campanella sacerdotale, azionata da Tyagaraja, contestualmente all'offerta della *naivedya* mattutina alle *mūrti* dei Navagraha, disposte nel *prākāra*. La dinamica rituale con cui l'officiante porta la "colazione" alle sacre statue è la seguente: Kittu mama mostra il riso appena cotto al simulacro, mentre Tyagaraja, senza pronunciare alcun mantra udibile, spruzza alcune gocce d'acqua in direzione dei simulacri, così da simboleggiare l'avvenuta offerta alimentare. Questa sovrapposizione di suoni e celebrazioni rituali indipendenti, che abbiamo visto ricorrere con discreta frequenza anche nell'ambito del tempo rituale ordinario, non è che un piccolo assaggio del complesso reticolo di eventi cerimoniali, e sonori, che avranno luogo nell'ambito del *dhvajārohaṇā*.

Le funzioni religiose che avranno luogo nel *Suriyanarkoyil* possono essere schematizzate come segue:

¹⁵⁰ Per chi fosse interessato a consultare alcune incisioni discografiche dei repertori sopracitati invito a consultare la discografia, ricordando che tali opere sono ascoltabili gratuitamente -e per intero- on-line ai seguenti indirizzi: www.humma.com e www.raaga.com. In merito alla figura di Mutthuswamy Dikshitar e alla sua produzione musicale cfr. Peterson 1986. Mi sembra opportuno segnalare l'importanza di condurre approfondimenti specifici su questi repertori devozionali in lingua sanscrita e tamil non impiegati nel *Suriyanarkoyil*, dal momento che non esiste attualmente alcun lavoro a loro espressamente dedicato

Sequenza dei riti diurni

- a) Dhvaja pratiṣṭa pūjā (2'18"-4'31")
- b) Gaṇapati utsava mūrti anujña pūjā (4'31"-7'35")
- c) La processione del fercolo di Gaṇapati (7'35"-10'16")
- d) Dhvajastambha pūjā e i riti preliminari: Saṅkalpa e Vighneśvara pūjā (10'16"-15'25")
- e) Dhvajastambha pūjā e i riti preliminari: Saṅkalpa e Varuṇa pūjā (15'25"-19'22")
- f) Astradevar bali pūjā (19'22"-26'20")
- g) Bheri pūjā (26'20"-29'50")
- h) Dhvajārohaṇa (29'50"-35'42")
- i) Dhvajastambha alaṅkāra (35'42"-38'07")
- l) Aṣṭadikpalaka bali pūjā (38'07"41'12")
- m) Dipārādhana (41'12"- 42'44")
- n) Omaggio conclusivo a Gaṇapati (42'44"-43'58")

Mentre Tyagaraja e Sridharan si dedicano ad espletare le loro mansioni di routine, il simulacro festivo di Gaṇapati, riccamente addobbato, è stato intanto trasferito dal *sabhānāyakaṛ maṇḍapa* al *nartana maṇḍapa*. Babu, coadiuvato da un altro operatore, si premura di allestirne il fercolo, posizionandovi alla base delle travi in legno.

4.6.2. Dhvaja pratiṣṭa pūjā: l'infusione del respiro della vita alla bandiera templare (2'18"-4'31")

La prima cerimonia ad essere allestita è la *Dhvaja pratiṣṭa pūjā*. Essa ha la funzione di infondere il “respiro della vita” alla bandiera templare, risvegliandone, così le energie esoteriche sopite. Attraverso questa cerimonia il personale bramano del *Suriyanarkoyil* invita ufficialmente il cavallo *Sapta* –il *vāhana* di *Sūrya*- a discendere nell'immagine effigiata sulla bandiera, al fine di vivificarla. Se nei capitoli precedenti la vocalità bramana si era focalizzata ora su simulacri antropomorfi, ora su ricettacoli aniconici -come la pasta di turmerico, il fuoco o i *kumbha*- adesso essa indirizza le sue traiettorie mantriche su uno stendardo.

Il rito è condotto da Sridharan. L'officiante, però, si concentra esclusivamente sull'esecuzione gestuale del rito. La costruzione della fonosfera viene invece completamente delegata allo stesso bramano che aveva effettuato l'*alaṅkāra* dell'*utsava mūrti* di Gaṇapati. Costui è un *śāstrī*, un agente rituale specializzato nella recitazione mantrica. Mentre nei riti allestiti nell'ambito del *Guru peyarcci* Tyagaraja si era limitato a chiamare in causa dei “semplici” studenti agamici, in occasione del *dhvajārohaṇa*, e alla luce della complessità delle cerimonie che vi hanno luogo, si è messo in contatto con dei bramani dalla comprovata esperienza, specializzati nella recitazione yajurvedica. Costoro non prestano servizio regolare nei templi, come officianti, ma vengono chiamati in causa, come cantori, al ricorrere di particolari pratiche cerimoniali per coadiuvare il personale sacerdotale di un dato tempio. Lo stile di recitazione esibito dal *śāstrī* si distingue subito per l'eleganza nella scansione sillabica delle parole, così come per l'attenzione riposta nell'intonare ciascuna sillaba sulla sua *svara* yajurvedica costitutiva. Il giovane *śāstrī* non ricorre a particolari “scorciatoie”, guardandosi bene dall'elidere porzioni di sillabe dagli enunciati mantrici, una tecnica, questa, invece molto frequente nello stile di recitazione tanto di Sridharan quanto di Tyagaraja. Il cantore intona quei mantra che corrispondono ai gesti compiuti da Sridharan.

A rendere ancora più affascinante questo segmento rituale, è il fatto che la musica filodiffusa nel tempio continua a scorrere, entrando così anche nella fonosfera del *nartana maṇḍapa*, e andandosi a sovrapporre delicatamente alla vocalità del *śāstrī*. Il rito viene quindi abitato da due piani sonori paralleli: uno, specificatamente connesso alle azioni dell'officiante ed eseguito dal vivo dal *śāstrī*, l'altro, frutto del concomitante riecheggiare degli inni devozionali provenienti dalle casse del tempio.

Terminata la *dhvaja pratiṣṭha pūjā*, Sridharan toglie la bandiera dal *vedikai* e la pone sul fercolo, ai piedi del simulacro di Gaṇapati.

4.6.3. Gaṇapati utsava mūrti anujña pūjā: richiesta di permesso a Gaṇapati (4'31"-7'35")

Nessuna cerimonia importante può essere avviata senza prima aver chiesto formalmente il permesso a Gaṇapati. A tal fine, Sridharan offre alla divinità una rapida *pūjā*: essa consiste in tre *dīpārādhana*, intramezzati dall'esecuzione di un'*arcaṇa*, commissionata simbolicamente da Babu, in qualità di rappresentante ufficiale del tempio.

Balu e Shanmugan, i quali non avevano preso parte né alla *Sūrya pūjā* né alla *dhvaja pratiṣṭha pūjā*, fanno adesso il loro ingresso ufficiale nella fonosfera del *nartana maṇḍapa*. I due suonatori accompagnano lo svolgimento della *pūjā* alternando le modalità sonore già descritte contestualmente al *Guru peyarcci*. Shanmugan non esegue dei veri e propri *kīrtana*, ma si limita a sonorizzare le azioni di Sridharan, creando un sottofondo musicale impostato sul *rāga sudda dhanyāsi*. Balu ne accompagna l'esecuzione ritmicamente, senza ritagliarsi spazi da solista. La fonosfera della cerimonia si addensa gradualmente, con il risuonare della campanella, azionata dal *śāstrī*, e con l'echeggiare solenne della grande campana templare, suonata come di consueto da Kattiruvel.

Mentre nella *pūjā* precedente Sridharan restava completamente in silenzio, in questo frangente egli si ritaglia invece uno spazio vocale da protagonista, eseguendo in maniera sussurrata e concitata prima un breve *saṅkalpa*, dove raccoglie i dati di Babu, e poi l'*aṣṭottiram* relativo a Gaṇapati. L'intonazione di questi repertori è effettuata in assetto solistico, senza alcun intervento vocale del *śāstrī*. Un piccolo gruppo di devoti si raduna intanto nel *nartana maṇḍapa*, per presenziare alla fase terminale delle cerimonie. Questi riti preliminari vengono officiati da Sridharan in virtù di un preciso protocollo templare, che prescinde completamente dalla presenza effettiva di pubblico. Il *śāstrī* libera la sua vocalità soltanto durante il *dīpārādhana*, quando sottolinea il roteare dei *dīpa* con i mantra vedici appropriati. La sua voce, tuttavia, è completamente sommersa dal "tripudio strumentale" del *periyā melam* e affiora quindi solo a tratti, quando la fonosfera rituale subisce improvvise rarefazioni nella sua densità. Mentre nel rito precedente la recitazione mantrica del *śāstrī* spiccava indisturbata, adesso essa non appare più come un elemento privilegiato della fonosfera, ma come uno dei tanti oggetti sonori che ne formano l'intricato tessuto sonico. Nel suo complesso la *pūjā* preliminare per Gaṇapati viene effettuata in maniera abbastanza sbrigativa; essa termina, come al solito, con la distribuzione della *vibhūti* ai protagonisti, compresi i due suonatori.

4.6.4. La processione del fercolo di Gaṇapati (7'35"-10'16")

Il fercolo di Gaṇapati viene recato a spalla in processione da quattro portatori. La divinità effettua prima una circumambulazione del *vimāna* nel *prākāra*, per poi abbandonare lo spazio chiuso del tempio e immettersi nella strada circolare del villaggio che circonda l'edificio sacro. La bandiera templare si trova sempre posizionata ai piedi di Gaṇapati e quindi percorrerà, insieme alla divinità, lo stesso iter processionario.

Né Sridharan né il *śāstrī* si aggregano però al sacro corteo, che risulta formato dai seguenti agenti rituali: in testa c'è il *periyā melam*, seguito da Kattiruvel che reca in mano una torcia; a chiudere troviamo invece Gurumani, cui viene affidato il compito di proteggere il viaggio dei sacri ricettacoli con un parasole. Come già riscontrato durante il *Guru peyarcci* -mi riferisco al frangente in cui il *periyā melam* scortava l'iter circumambulatorio dei *kumbha* nel *prākāra*- Shanmugan e Balu

scandiscono il movimento del corteo con un brano strumentale appartenente al genere del *mallāri*. Il *rāga* utilizzato è sempre il *gambhīraṇaṭṭai*; anche il *tāla* è lo stesso (*khanda capu tāla*).

Ultimato rapidamente il giro preliminare del *prākāra*, il corteo attraversa a passo ancora più spedito la strada del villaggio, nell'indifferenza generale; solo un gruppo di bambini sembra essere interessato e si aggrega festante alla sacra teoria, incuriosito dall'incedere del simulacro e attirato dalle musiche del *periya melam*. Il percorso processionale esterno della statua di Gaṇapati viene scandito da Balu e Shanmugan in modo intermittente; a predominare infatti sono più le pause o le sezioni in cui si odono soltanto i rintocchi del *tavil* di Balu, che le esecuzioni di *kīrtana* veri e propri. Tornerò sulla questione dei repertori "esterni" del *periya melam* più avanti.

4.6.5. Dhvajastambha pūjā e i riti preliminari

4.6.5.1. Saṅkalpa e Vigheśvara pūjā (10'16"-15'25")

Mentre la bandiera templare viene recata processionalmente per la strada del villaggio sul fercolo di Gaṇapati, Sridharan dà avvio alla lunga sequenza di pratiche cerimoniali che precedono –come da protocollo- l'issamento del sacro stendardo sulla sommità del *dhvajastambha*. Il *kurukka!* espleterà le sue mansioni coadiuvato dallo stesso *śāstrī* cui era stata affidata la recitazione mantrica nel corso della *dhvajapratiṣṭa pūjā*. L'area templare dove avranno luogo tali cerimonie però è mutata. Sridharan abbandona infatti il *nartana maṇḍapa* e si posiziona sul pavimento del *prākāra*. Egli si siede sull'*āsanam*, in accordo con una consuetudine bramantica già osservata nell'ambito della *Navagraha homa*, così da evitare che le sue energie vengano assorbite dal suolo, favorendo in tal modo il loro completo convogliamento sugli oggetti cerimoniali posti innanzi a lui. Lo spazio rituale in cui agirà il sacerdote risulta popolato dai seguenti ricettacoli divini: la *mūrti* dell'Astradevar (la personificazione dell'arma celeste del dio *Śiva-Sūrya*), il *sannadhi* del cavallo *Sapta*, al quale l'Astradevar è stato legato con un nastro giallo e infine un *kumbha*, drappeggiato in rosso. Troviamo anche una serie di vassoi contenenti noci di cocco, ghirlande e fronde di *vilvam*.

Il *śāstrī*, anch'egli assiso alla destra di Sridharan, non disponendo di un proprio *asanam*, prende posto su una stoffa di colore rosa, alla quale viene affidata la medesima funzione del sedile ligneo: evitare qualunque forma di dispersione energetica -specialmente di natura sonora- visto che, anche in tale ambito, toccherà ancora a lui intonare i mantra. Sono infatti le energie vibrazionali sprigionate dal flusso della sua recitazione mantrica quelle che necessitano di maggiore tutela, ai fini della buona riuscita delle procedure rituali.

Se, nelle cerimonie precedenti, la performance vocale del *śāstrī* echeggiava principalmente nella fonosfera del *nartana maṇḍapa*, in questo specifico frangente, invece, il giovane bramano viene microfonato, in modo da permettere al suono mantrico da lui generato di avere la maggiore gittata possibile, e raggiungere così le orecchie di tutti i devoti che si trovano nel tempio. Ci troviamo di fronte quindi, alla medesima strategia di diffusione sonora "inclusiva", già riscontrata durante i riti diurni del *Guru peyarcci* dove, ad essere amplificati erano gli studenti della scuola agamica di Mayladuthurai. Il ricorso all'amplificazione del flusso mantrico diviene pertanto un tratto distintivo della fonosfera templare, contestualmente all'allestimento di pratiche cerimoniali di tipo festivo. È interessante segnalare inoltre, come tale privilegio acustico venga riservato sempre al personale bramantico esterno al tempio. Né Tyagaraja né Sridharan mettono mai in risalto la loro vocalità mediante l'uso del sistema d'amplificazione templare; non lo fanno nell'ambito dei riti ordinari e nemmeno contestualmente al ricorrere di quelli festivi.

Nel corso della *dhvajapratiṣṭa pūjā* Sridharan stava completamente in silenzio; in questo nuovo contesto cerimoniale invece, egli si sovrappone di tanto in tanto alla voce del suo coadiutore. Tuttavia vale sempre quel principio di divisione delle mansioni rituali, in accordo con il quale si attua una sorta di scissione tra il corpo di chi celebra il rito e la voce che ne accompagna la gestualità. Sridharan si dedica infatti soltanto all'esecuzione fisica del rito, interagendo con gli

oggetti cerimoniali; il sastrī invece, intona i mantra associati a ciascuno dei gesti eseguiti da Sridharan. La massima cura viene prestata da entrambi, affinché il flusso vocale del recitante sia il più possibile sincronizzato con la sequenza delle azioni manuali compiute dall'officiante. Questa netta scissione tra corpo e voce si manifesta specialmente durante le pratiche rituali festive, connotandone in tal modo la fonosfera in modo emblematico. Se però, nel caso del *Guru peyarcci*, alla vocalità dei *brahmacārin* veniva affidato il compito di recitare una serie di *sūkta* vedici "complementari" ai mantra agamici pronunciati dagli officianti, in questo frangente invece, il *śāstrī* intona il formulario agamico che, se ci trovassimo nell'ambito del tempo ordinario, sarebbe di competenza del celebrante. Egli pertanto non "integra" il flusso vocale di Sridharan, ma lo esegue al suo posto, quasi si trattasse di una sorta di "sacro doppiaggio".

Trascorso qualche minuto dall'avvio del *saṅkalpa* che precede la *Vighneśvara pūjā*, ecco entrare nello spazio rituale un altro *śāstrī*. Egli si siede direttamente a contatto con la superficie del *prākāra*, accanto al suo collega, senza ricorrere quindi ad alcun filtro protettivo. Un simile comportamento attesta, su un piano prettamente spazio-corporale, la flessibilità con cui ogni singolo bramano decide di adeguarsi o meno alle normative agamiche. Il fatto che tali prescrizioni, in questo caso finalizzate a garantire la maggiore efficacia possibile alla performance vocale bramancia, siano a conoscenza di tutti, è fuori discussione. Non tutti però -e questo esempio lo dimostra- si curano di prendere sempre i dovuti accorgimenti per adeguarsi scrupolosamente ad esse. Anche gli stessi *brahmacārin* recitavano i loro *sūkta* senza protezione, seduti direttamente a contatto con il pavimento del *nartana maṅḍapa*. Verrebbe quindi da domandarsi: forse tale disattenzione contribuirà a ridurre l'efficacia esoterica della recitazione mantrica del sastrī? E se così fosse, perché Sridharan non lo richiama in tal senso, invitandolo a ricorrere ad un asanam alternativo, in modo simile a quanto fatto dal suo collega?

Mentre i due *śāstrī* si dedicano a intonare il formulario relativo al *saṅkalpa*, Raja -il *paricāra* che sostituisce Kittu mama- si arrampica sul piedistallo in pietra da cui diparte il *dhvajastamba*, predisponendo su di esso la corda che servirà più tardi a innalzare il vessillo templare. Se la fonosfera del *saṅkalpa* era stata sonorizzata prevalentemente da un solo *śāstrī*, quella della *Vighneśvara pūjā* è animata invece dalle voci di entrambi i cantori, i quali ora si sovrappongono, in perfetto unisono, ora si alternano nell'enunciazione mantrica. La presenza di due esecutori serve a mantenere il flusso mantrico ininterrotto; inoltre garantisce che tutte le parole del formulario vengano effettivamente pronunciate, in modo tale da attivare le energie contenute in ciascuna delle loro sillabe costitutive. Ascoltando il duetto bramano, e mettendolo a confronto con la vocalità esibita da Tyagaraja e Sridharan, sia nell'ambito dei riti templari ordinari che in quelli straordinari, ci si rende subito conto di essere di fronte a due specialisti in questo tipo di mansioni specificatamente sonore. I sacri testi vengono infatti intonati in modo chiaro e senza la minima esitazione. Non si riscontra il ricorso a strategie semplificatorie, così tanto frequenti nell'operato vocale di Tyagaraja e Sridharan, come l'elisione o la condensazione metonimica di formule indipendenti. Ogni sillaba è intonata infatti sulla sua svara costitutiva, evitando l'appiattimento delle altezze su un'unica corda di recita; una soluzione, questa, invece molto gradita da Tyagaraja e Sridharan. Lo stile adottato dai *śāstrī* è per molti versi assai vicino a quello di Ganesh; questa somiglianza non deve sorprendere più di tanto, poiché anche i due *śāstrī* si sono formati in una scuola specifica, all'interno della quale hanno avuto modo di perfezionarsi nell'arte dell'intonazione mantrica yajurvedica.

Uno dei due bramani regge in mano la campanella, che viene messa prontamente in vibrazione al momento opportuno. Sridharan delega quindi a loro anche questa mansione sonora. Lo stesso *kurukka!* mi ha in seguito spiegato che il ricorrere a tali "deleghe sonore", soprattutto in ambito di particolari ricorrenze festive, è essenziale al fine di consentire al celebrante di turno di poter focalizzare tutta la sua attenzione mentale sull'esecuzione "materiale" del rito.

4.6.5.2. Varuṇa pūjā (15'25"-19'22")

Ultimata la *Vighneśvara pūjā*, i tre agenti rituali eseguono un altro *saṅkalpa*, questa volta più esteso. La tipologia del formulario impiegato, così come la sequenza con cui i suoi elementi mantrici vengono sonorizzati, è del tutto simile a quella riscontrata durante il *saṅkalpa* della *Navagraha homa* officiato da Tyagaraja. A mutare sono solo i dati calendariali e astrologici. I *śāstrī* sonorizzano gli enunciati del *saṅkalpa* con fare spedito e sicuro; le uniche “incertezze” si manifestano al momento di esplicitare le coordinate astrologiche del rito e i nomi dei suoi committenti. Tali titubanze sono comunque legittime, poiché i due sastrī non sono *kurukkaḷ* e quindi hanno meno dimestichezza con i nomi delle costellazioni e con le componenti astrologiche del calendario liturgico induista. Accortosi dell’incertezza dei suoi coadiutori, Sridharan interviene prontamente, uscendo dal silenzio e sussurrando i dati corretti ai due cantori, che si premurano subito di ripeterli ad alta voce. Sebbene Sridharan non stia per il momento prendendo attivamente parte alla costruzione della fonosfera rituale, tuttavia egli è sempre “in ascolto” di quanto viene pronunciato dai suoi coadiutori. Ciò gli consente di potersi inserire per tempo nel flusso mantrico, qualora ce ne sia la necessità.

La recitazione delle fasi terminali del *saṅkalpa* viene costellata dal chiacchierare vivace di un gruppo di bambini del villaggio, i quali attendono, seduti in un angolo del *prākāra*, di poter consumare il pasto mattutino, che viene loro quotidianamente distribuito dall’amministrazione templare. Numerose famiglie si muovono tra i *sannadhi* dei *Navagraha*, ciascuna rinchiusa nelle proprie esigenze devozionali. Nessuno sembra mostrare il minimo interesse per quanto sta venendo celebrato da Sridharan; in virtù di tale disinteresse è pertanto legittimo chiedersi quanti di loro stiano prestando effettivamente attenzione al flusso mantrico generato dai *śāstrī*.

Lo *yajamāna* che ha fornito le risorse economiche necessarie a coprire le spese per l’allestimento delle cerimonie mattutine, arriva solo ora al tempio, in concomitanza con l’inizio della *Varuṇa pūjā*. Questo significa che, rispetto a quanto osservato nell’ambito dei *saṅkalpa* precedentemente analizzati, in questo specifico frangente cerimoniale il committente non ha modo di partecipare vocalmente alla costruzione della fonosfera del *saṅkalpa*.

Contestualmente allo svolgimento della *Varuṇa pūjā*, il simulacro di Gaṇapati e la bandiera templare fanno ritorno al tempio; il loro iter circumambulatorio per la strada del villaggio si è concluso. I portatori depongono il fercolo su un basamento in metallo rialzato, appositamente posizionato alle spalle di Sridharan, così da far in modo che lo sguardo del dio sia diretto verso il *dhvajastambha* e possa assistere alle celebrazioni. Dopo pochi secondi la fonosfera templare si arricchisce anche delle sonorità del *periya melam*: Shanmugan esegue infatti una serie di frammenti melodici sul *rāga sudda dhanyāsi*. Poi però smette quasi subito di suonare e va via. Resta quindi il solo Balu, che percuote di tanto in tanto le membrane del suo *tavil* fino a quando uno dei due sastrī, con un chiaro gesto della mano, lo invita a sospendere la produzione di qualunque modulo ritmico, in modo da non “disturbare” l’esecuzione del *sūkta* che sta per essere eseguito: il *puṇyāha vācana*. Tyagaraja passeggia silenziosamente nei pressi del *dhvajastambha*, come per supervisionare che tutto stia procedendo secondo il protocollo.

Sridharan appoggia un fascio di *darbha* al *kumbha*, un gesto che segna inequivocabilmente l’inizio della recitazione del *puṇyāha vācana*. Sebbene l’esecuzione del lungo componimento innodico sia affidata principalmente ai *śāstrī*, egli tuttavia interviene nella recitazione, mormorando occasionalmente delle parole, talvolta anche delle intere frasi, annuendo compiaciuto per la qualità vocale esibita dai suoi coadiutori. Tale procedura, lo ricordo, ha la funzione di caricare energeticamente l’acqua contenuta nel *kumbha*, così da renderla idonea per essere impiegata come liquido per l’abluzione del *dhvajastambha*. Sul finire della cerimonia, Sridharan chiama a gran voce Balu e Shanmugan, invitando i due suonatori, che nel frattempo si erano distratti, a riprendere a suonare con regolarità; poi si alza e lascia la conduzione dei riti che seguono alle cure di Tyagaraja.

4.6.5.3. Astradevar bali pūjā (19'22-26'20")

L'anziano officiante prende posto sull'*asanam* e dà avvio all'*Astradevar bali pūjā*; la recitazione mantrica continua ad essere delegata ai due *śāstrī*. Se Sridharan si univa occasionalmente alla loro recitazione, Tyagaraja preferisce invece rimanere completamente in silenzio. Shanmugan continua a esplorare le possibilità melodiche del *rāga sudda dhanyāsi*, accompagnato dagli interventi percussivi, piuttosto saltuari, di Balu. I due suonatori, come al solito, non si avvalgono né di *śruti peṭṭi* né di *tālam*. Neanche il ricorrere di un evento festivo così prestigioso sembra convincerli in merito alla necessità "estetico-musicale" di arricchire la loro performance con questi strumenti di supporto.

Mentre il suocero si occupa della *pūjā*, Sridharan si arrampica sul *dhvajastambha* e ne cosparge la base con una serie di unguenti.

La presenza del *periya melam* nel *prākāra* comporta un notevole arricchimento della fonosfera dell'*Astradevar bali pūjā*. Gli oggetti sonori di natura strumentale generati dall'ensemble, frutto principalmente di passaggi ritmico-melodici improvvisati sul momento, si accavallano con quelli linguistici, prodotti dai due *śāstrī*. Musica strumentale, dalle conclamate valenze benaugurali, e recitazione mantrica, dalla potente efficacia magico-esoterica, co-operano fianco a fianco, per il raggiungimento degli obiettivi cerimoniali prefissati: la propiziazione dell'*Astradevar*. Il suono potente del *periya melam* finisce però per imporsi inevitabilmente sulla voce umana dei *śāstrī*, nonostante essi si avvalgano di un apparato microfonico. A prevalere, quindi, è la musica strumentale -come riscontrato anche nelle cerimonie notturne del *Guru peyarcci*- e non la sacra vocalità bramánica. Tale fenomeno connota specificatamente le dinamiche rituali di ordine festivo, mentre i riti dell'*arcaṇa*, della *homa* e dell'*abhiṣeka* allestiti nel tempo ordinario, risultano dominati dalla voce dei sacerdoti templari.

Ma torniamo di nuovo a Tyagaraja e all'interazione gesto-voce che egli intrattiene con i recitanti. L'officiante si occupa prevalentemente di elargire una banana e un pugno di riso (*bali*) all'*Astradevar* e ad una serie di altre entità sacrali. La deposizione dei materiali alimentari, però, può avvenire solo dopo che i *śāstrī* hanno portato a compimento l'esecuzione di determinati mantra. Al termine di tali passaggi vocali, essi fanno segno a Tyagaraja, con un eloquente gesto delle mani, di procedere con le offerte. La scansione dei gesti del celebrante si adegua pertanto al flusso temporale della recitazione dei *śāstrī*, sono loro che dettano i tempi della cerimonia.

C'è un altro elemento, mai riscontrato nei riti precedentemente analizzati, che contrassegna in modo significativo l'*Astradevar bali pūjā*: la consultazione di un manuale rituale agamico. La recitazione mantrica dei *śāstrī*, effettuata sempre con estrema chiarezza e in pieno rispetto della natura prosodica dei testi sonorizzati, non avviene più infatti "a memoria" ma leggendo gli enunciati rituali dallo *Śivāgama Prayoga Candrikā*. Il fatto che due specialisti nel campo della recitazione rituale decidano di ricorrere al supporto di un simile testo, stride con il luogo comune secondo il quale il personale bramánico che opera nei templi sia in grado di memorizzare tutto il formulario di sua competenza. Sulla base di quanto riscontrato nel *Suriyanarkoyil*, questa convinzione è pertanto falsa. Ci sono infatti dei frangenti cerimoniali -come quello che sto descrivendo- in cui gli officianti sono di fatto "costretti" ad avvalersi dell'aiuto di un testo che funga da guida, e da ausilio mnemonico per gestire la recitazione di quei passaggi mantrici meno noti, poiché impiegati solo in particolari ricorrenze cerimoniali. Tale soluzione non è a mio avviso da condannare, dal momento che attesta quantomeno lo sforzo con cui il personale templare cerca di adeguarsi, come può, alle direttive agamiche.

Lo stile esecutivo dei *śāstrī* continua a distinguersi per la perizia nella recitazione. I due sembrano essere anche consapevoli del significato letterale di quanto viene recitato, e ciò traspare principalmente dall'espressività facciale con cui accompagnano la recitazione di alcuni versi chiave. Per mantenere alta la concentrazione ed evitare così di commettere errori nell'articolazione melodica delle *svara* yajurvediche, i *śāstrī* si aiutano anche con alcuni gesti delle mani, mediante i quali segnalano visivamente il tipo di *svara* di volta in volta utilizzata. La solennità con cui i mantra

sono pronunciati conferisce alla performance vocale dei *śāstrī* delle caratteristiche difficilmente riscontrabili nello stile vocale di Sridharan e Tyagaraja, i quali -lo abbiamo ripetuto più volte- tendono invece a prediligere un tipo di articolazione mantrica tendente ad una meccanica inespressività. I *śāstrī* prestano inoltre grande attenzione a distinguere melodicamente gli *śloka* e gli *stotra* dai mantra vedico-agamici veri e propri. Le sezioni testuali che accompagnano i diversi momenti del rito risultano quindi chiaramente distinguibili all'ascolto, al contrario di quanto riscontrato nelle performance-s vocali di Tyagaraja e Sridharan, dove i singoli enunciati rituali venivano spesso fusi in un unico flusso, che tendeva all'indistinto. Ciascun mantra viene pertanto presentato nella fonosfera del rito nel pieno rispetto della sua forma poetica originaria, senza sottoporlo a processi degenerativi di adattamento.

Mentre Tyagaraja, coadiuvato dai due *śāstrī*, prosegue con l'*Astradevar bali pūjā*, si registra un significativo avvicendamento tra le file dei suonatori del *periya melam*; esso non è che il primo di una serie di mutamenti che interesseranno, da qui in avanti, l'organico dell'ensemble templare. Al *tavil*, infatti, non c'è più Balu bensì Kumar; il *nāgasvaram* viene suonato invece da T. R. Kalidas. I nomi di questi due suonatori "esterni" risulteranno probabilmente già familiari al lettore, poiché si riferiscono agli stessi musicisti che erano stati invitati dal *devastanam* per abbellire la fonosfera delle celebrazioni notturne del *Guru peyarcci*. Ai due suonatori si aggrega, dopo qualche minuto, anche Shanmugan, il quale si presenta con a tracollo la *śruti peṭṭi*. Come mi ha comunicato il responsabile del tempio -Gurumurti- la giornata inaugurale dell'*Utsavam* templare è uno snodo calendariale cruciale nel ciclo dell'anno liturgico del *Suriyanarkoyil* e quindi merita di essere sonorizzata al meglio. Il fatto che Tyagaraja e i funzionari amministrativi abbiano deciso di ricorrere a questi musicisti aggiuntivi, testimonia quanto essi ritengano importante per il buon esito delle celebrazioni, conferire il più alto tasso di spettacolarità possibile agli oggetti sonori che ne vivificano la fonosfera. L'organico del *periya melam* ordinario viene quindi potenziato. Anche in questo frangente, Balu, come già riscontrato nelle dinamiche musicali del *Guru peyarcci*, non suona insieme ai nuovi arrivati, defilandosi completamente dall'esecuzione.

Kalidas accompagna le cerimonie rituali diurne eseguendo due *kīrtana*: *Sangīta Jñānamu* e *Enta nercina*. La struttura della sua performance ricalca a grandi linee quanto descritto nel capitolo precedente: ciascun *kīrtana* presenta infatti una sezione introduttiva improvvisata, chiamata *ālāpana* (una sorta di preludio sul *rāga* d'impianto) che precede la presentazione del nucleo tematico del *kīrtana*; ad essa fa generalmente seguito o si intramezza il *solo* percussivo del *tavil* (*tani āvartana*). Dopodiché è il *nāgasvaram* a ritornare protagonista, attraverso una serie di rapidi passaggi melodici improvvisati (*kalpanā svara*), con cui si conclude l'esecuzione di ogni singolo *kīrtana*. Shanmugan lascia stabilmente a Kalidas il ruolo di attore principale, limitandosi a sostenerne le evoluzioni melodiche ora con delle note tenute, ora raddoppiando il motivo del *kīrtana*, talvolta all'unisono, talvolta all'ottava inferiore. I repertori vengono selezionati da Kalidas sulla base del suo gusto personale, seppure sempre in accordo con la normativa agamica in materia di *rāga*, in virtù della quale ciascun modo musicale deve essere intonato soltanto in una determinata fascia oraria. La tabella seguente può essere utile al lettore per farsi un'idea generale della tipologia di musiche devozionali eseguite dal *periya melam* nel corso delle cerimonie allestite nella giornata inaugurale dell'*Utsavam* templare:

Rāga e composizioni strumentali eseguiti dal periya melam nell'ambito delle cerimonie diurne, e notturne, allestite nella giornata del Dhvajarohana

Titolo della composizione	Genere/Autore	Rāga	Tāla
	Improvvisazione	Danyasi	
<i>Mallari</i>	Musica strumentale templare	Gambiranattai	Khanda capu
<i>Sangīta jñānamu</i>	<i>Kīrtana</i> di Tyagaraja	Danyasi	Āḍi

<i>Enta nercina</i>	<i>Kirtana</i> di Putnam Subramanya Iyer (1845-1902)	Saveri	Āḍi
(Non pervenuto)	<i>Kirtana</i>	Mayamalava gowlai	Āḍi
<i>Sadāpālaya</i>	<i>Kirtana</i> di G.N. Balasubramaniam (1910-1965)	Mohanam	Āḍi
<i>Mallari</i>	Musica strumentale templare	Gambiranattai	Khanda capu
	Alapanai	Ranjani	
<i>Mallari</i>	Musica strumentale templare	Gambiranattai	Khanda capu
(Non pervenuto)	<i>Kirtana</i>	Ranjani	Āḍi
<i>Śiva Śiva enaradha</i>	<i>Kirtana</i> di Tyagaraja in onore del dio Śiva	Panthuvarāli	Āḍi
<i>Caravana poikayil</i>	<i>Cinema song</i> dedicata a Murugan tratta dal film <i>Ithu sathiyam</i> (1963)		
<i>Pūve pūcūdava</i>	<i>Cinema song</i> di Ilayaraja tratta dall'omonimo film <i>Pūve pūcūdava</i> (1985)		
	Musica strumentale templare	Madhyamavati	Khanda capu

La fonosfera del *prākāra* non viene abitata, però, soltanto dalle esplosioni percussive del *tavil* di Kumar; cominciano infatti ad essere fatti esplodere anche dei mortaretti. Il loro fragoroso ingresso nella dimensione sonora del rito presentifica quanto avverrà -con maggiore frequenza- nelle ore serali, quando la *mūrti* di *Sūrya* verrà recata processionalmente per la strada principale del villaggio, a bordo di un carro tirato da due buoi. Il ricorso a tali esplosioni non è stato invece riscontrato nell'ambito del *Guru peyarcci*.

Terminata l'unzione preliminare del *dhvajastambha*, Sridharan fa segno a uno dei *śāstrī* di portargli il *kumbha*; l'acqua contenuta al suo interno viene quindi riversata con solennità dallo stesso Sridharan sul *dhvajastambha*. Il *periya melam*, interrompendo momentaneamente le dinamiche musicali del *kīrtana* attualmente in esecuzione, marca tutto lo svolgimento della sacra abluzione, producendosi nel tipico crescendo sonoro benaugurante (il "tripudio strumentale"), la cui dinamica musicale segue rigorosamente quella gestuale di Sridharan. Quando l'ultima goccia d'acqua contenuta nel *kumbha* è stata riversata, Kumar pone fine alla sua insistita rullata e i *nāgasvaram* riprendono a suonare "normalmente" il *kīrtana* precedentemente sospeso. La continuità delle composizioni musicali proposte da Kalidas viene quindi sovente spezzata e piegata alla meccanica del rito.

4.6.5.4. Bherī pūjā (26°20'-29°50')

Dopo la rapida *kumbha abhiṣeka* del *dhvajastambha*, Balu prende il suo *tavil* e si avvicina a Tyagaraja; un *śāstrī* gli comunica di poggiarlo su un vassoio pieno di riso crudo. Ha così inizio la *Bherī pūjā*, l'omaggio tributato al *tavil* templare. Sebbene mi sia capitato spesso di leggere che anticamente ai bramani non fosse consentito entrare in contatto con le membrane degli strumenti a

percuSSIONe, per via del rischio di “contaminazione” che un tale contatto avrebbe potuto comportare, le modalità con cui si attua la percussione rituale del *tavil* durante la *bherī pūjā*, sembrano smentire quanto appena riportato. Il tamburo infatti non viene messo in vibrazione -come ci si sarebbe potuto aspettare- da Balu, ma da uno dei due *śāstrī*, il suonatore si limita infatti soltanto a presenziare alla cerimonia. Il rito si articola schematicamente come segue: un *śāstrī* intona i mantra specifici alla propiziazione del *tavil*, ricavandone i testi sempre dal manuale agamico; Tyagaraja lancia verso il tamburo delle fronde di *vilvam* mentre l’altro *śāstrī* ha la mansione di percuotere ritualmente le membrane del tamburo. Il momento opportuno in cui queste devono essere messe in vibrazione gli viene segnalato con un gesto della mano dal collega addetto alla recitazione. Anche in tal caso, quindi, si può benissimo osservare la relazione sequenziale che intercorre tra l’enunciazione mantrica e una determinata azione rituale: la prima precede, l’altra segue. Il *tavil* di Balu, da semplice strumento musicale, adoperato per l’intrattenimento di *Sūrya* e degli altri *graha* residenti nel tempio, diviene quindi, nell’ambito della *bherī pūjā*, l’oggetto privilegiato delle taretorie devozionali bramantiche, vedendosi tributare alcuni degli onori normalmente riservati ai simulacri, come l’applicazione della pasta di sandalo e delle ghirlande.

Mentre è in corso l’omaggio al *tavil* templare, Kalidas inizia l’*ālāpana* sul *rāga sāveri*, al termine della quale eseguirà il *kīrtana Entha rocina*. L’improvvisazione di Kalidas è volutamente discontinua, in modo tale da lasciare periodicamente spazio ai moduli ritmici generati da Kumar. Ultimata la sezione preludante, ha inizio la composizione vera e propria. Anche Shanmugan si aggrega all’esecuzione del *kīrtana*, raddoppiandone i nuclei tematici. Ultimata la *bherī pūjā*, Balu riprende in consegna il suo *tavil* e lo ripone nella custodia.

4.6.5.5. Dhvajārohaṇa (29°50’-35°42’)

I riti preliminari sono stati conclusi; tutto adesso è pronto per effettuare la cerimonia chiave dei riti mattutini: l’innalzamento della bandiera (*dhvajārohaṇa*). Tyagaraja si alza dall’*asanam* e si avvicina al *dhvajastambha*. Assistito da Raja, comincia a far passare una spessa corda bianca negli appositi anelli presenti sullo stendardo; su di esso viene fissata anche una ghirlanda di fiori gialli. Il vessillo viene poi affidato a Sridharan, il quale si trova sempre più in alto di tutti, arrampicato sul basamento in pietra da cui si diparte il *dhvajastambha*.

Il *periya melam* smette a questo punto di suonare il *kīrtana* che aveva poco prima iniziato; un gruppo di devoti si dispone, insieme allo *yajamāna*, nei pressi del *dhvajastambha*. Un silenzio irreal cade sul *prākāra*. Esso viene però quasi subito interrotto dalla voce di uno dei due *śāstrī*, che comincia ad intonare al microfono una lunga sequenza di formule agamiche, sempre leggendo dal manuale rituale precedentemente menzionato. La fonosfera templare, momentaneamente svuotata dalla presenza ingombrante del *periya melam*, risuona soltanto della sua vocalità. Tutti i presenti, con lo sguardo rivolto verso il giovane bramano, ascoltano in religioso silenzio. Un astante mi rimprovera bruscamente, urlando che non è possibile riprendere la cerimonia. A gesti cerco di fargli capire che mi è stato ufficialmente dato il permesso per condurre le riprese. Tali “dispute” con i pellegrini sono risultate tutt’altro che infrequenti nel corso della mia indagine etnografica.

Sridharan e Tyagaraja, tenendo ciascuno un lembo della bandiera, attendono immobili che il *śāstrī* ultimi il suo “assolo” mantrico. Sullo stendardo troviamo effigiato *Sūrya* a cavallo del suo *vāhana*, *Sapta*; in alto, ai lati del *graha*, sono raffigurati il Sole e la Luna. Il *śāstrī* prosegue nella lettura del formulario rituale. L’attesa si carica di una inusuale solennità, quasi mai percepita da chi scrive durante l’esecuzione dei riti ordinari. Ad un cenno del *śāstrī*, Sridharan lancia dei fiori verso il *dhvajastambha*. Il “tripudio strumentale” del *periya melam* esplose fragoroso, a sottolineare l’onoreficenza floreale appena tributata all’asta della bandiera. La deflagrazione sonora dell’ensemble dura però solo una manciata di secondi e la fonosfera ritorna ad essere animata soltanto dalla voce del *śāstrī*, la sua recitazione non è ancora terminata.

Il momento solenne che tutti stavano aspettando finalmente arriva: lo stendardo viene lentamente issato da Sridharan e la fonosfera del *prākāra* si riempie nuovamente con il “tripudio strumentale”

del *periya melam*, cui si accompagna il tintinnio della camapanella sacerdotale, agitata violentemente da un *śāstrī*. La durata del “tripudio strumentale” dell’ensemble coincide con il tempo necessario al vessillo per raggiungere la sommità del *dhvajastambha*. Vengono fatti esplodere altri mortaretti. Il tempio trema per l’assordante frastuono benaugurale generato dai suonatori. I *śāstrī* continuano a declamare, ma le loro voci si distinguono oramai a mala pena. Non appena la bandiera si stabilizza sulla sommità del *dhvajastambha*, i musicisti smettono di dedicarsi alla produzione del “tripudio strumentale” e riattaccano a suonare il *kīrtana* Enta nercina.

4.6.5.6. Dhvajastambha alaṅkāra (35°42’-38°07’)

Da questo momento in avanti, Sridharan affiderà ai due *śāstrī* mansioni differenti: uno rimane a recitare i mantra al microfono, l’altro raggiunge il sacerdote sul *dhvajastambha* per coadiuvarlo nelle procedure di *alaṅkāra*. Questa sezione della *dhvajastambha pūjā* vede come protagonista principale il *tavil* di Kumar. Tanto Kalidas quanto Shanmugan, pur continuando a suonare, sebbene in maniera abbastanza intermittente, lasciano maggiore spazio al loro collega, che si esibisce in una serie di virtuosismi percussivi, che si stagliano solitari sul bordone della *śruti peṭṭi*, sovrapponendosi agli enunciati rituali pronunciati dal *śāstrī*. In tale frangente, il cantore è ritornato a recitare i mantra di sua competenza a memoria.

4.6.5.7. Aṣṭadikpālaka bali pūjā (38°07’-41°12’)

Il suono deciso del *tavil* di Kumar fa da sottofondo predominante anche al rito che segue: l’*Aṣṭadikpālaka bali pūjā*, ossia l’offerta di *bali* tributata alle otto divinità guardiane dei punti cardinali. Queste entità sacrali vengono invocate sul piedistallo che sorregge il *dhvajastambha*, al fine di sorvegliarne il perimetro. Prima che gli otto grumi di *bali* vengano posizionati dal personale sacerdotale, Raja asperge la base del *dhvajastambha* con l’acqua. A questo punto, Sridharan e Tyagaraja si fanno avanti e depongono i *bali* in precisi punti del piedistallo, associati con gli *Aṣṭadikpālaka*. Nel frattempo Kalidas ha ripreso a suonare il suo *nāgasvaram* con maggiore continuità; tuttavia egli non propone più il tema del *kīrtana*, né si concentra su una sua riproposizione variata; piuttosto, si cimenta nel *kalpanā svara* di chiusura, avvalendosi sempre del medesimo *rāga* d’impianto.

Una volta che gli otto *bali* sono stati posizionati, le aree del *dhvajastambha* che si trovano in corrispondenza con le offerte alimentari appena deposte, vengono addobbate con pasta di sandalo e *kuṅkuma*. Successivamente Sridharan, accompagnato da entrambi i *śāstrī*, avvia una rapida *pūjā*, durante la quale i *bali* appena deposti verranno ufficialmente offerti alle divinità dei punti cardinali. Mentre i due *śāstrī* recitano i mantra associati agli *Aṣṭadikpālaka*, Sridharan asperge le polpettine di riso con l’acqua santificata, così da trasformarle in *naivedya*. La campanella viene fatta tintinnare da un *śāstrī*, ogni qualvolta il sacerdote offre il *bali* a ciascun *Dikpālaka*. La *pūjā* viene eseguita dai tre bramani contestualmente ad un moto circumambulatorio in senso orario intorno al *dhvajastambha*. In questo specifico frangente i *śāstrī* non sono microfonati, a testimonianza del fatto che i mantra intonati durante tale procedura, per quanto facciano parte del protocollo, non necessitano di essere enfatizzati più di tanto nella fonosfera complessiva del tempio. La performance vocale dei bramani risulta pertanto quasi interamente adombrata dal *periya melam*. Kalidas, accortosi che il microfono giace inutilizzato in un angolo del *prākāra*, chiede ad un astante di avvicinarlielo, così da conferire ancora più “udibilità” alla sua esecuzione. Shanmugan, che da qualche minuto ha smesso completamente di suonare, rimane comunque sul posto, ad ascoltare il collega che suona e a supportarne la performance con il bordone della *śruti peṭṭi*.

4.6.5.8. Dīpārādhana (41°12"-42°44")

Quando l'*Aṣṭadīkṣāpālaka* bali pūjā volge al termine, Raja accende gli stoppini del primo *dīpa*; si succederanno infatti tre *dīpārādhana*. Una volta consegnatogli il *dīpa*, Sridharan effettua una circumambulazione del *dhvajastambha*. Il sacerdote avanza con lo sguardo sempre in alto, rivolto verso lo stendardo templare. Non appena Sridharan inizia a muoversi, Kalidas arresta immediatamente le sue fioriture melodiche, così da lasciare spazio a Shanmugan, il quale accompagna, insieme alle rullate potenti di Kumar, l'intero iter circumambulatorio dell'officiante. I due suonatori "aggrediscono" violentemente la fonosfera del *dīpārādhana*, mettendo in scena anche in tale frangente il più volte menzionato "tripudio strumentale". Per quanto l'ospite d'onore sia Kalidas, egli è perfettamente cosciente del fatto che il musicista ufficiale del *Suriyanarkoyil* è Shanmugan. E' questo il motivo per cui Kalidas si fa momentaneamente da parte: egli vuole dare al collega il privilegio di essere l'unico protagonista melodico della fonosfera. Quanto appena descritto si verificherà per tre volte di seguito, dal momento che i *dīpa* offerti al *dhvajastambha* da Sridharan sono tre. Durante l'esecuzione di ciascun *dīpārādhana*, i *śāstrī* eseguono una serie di mantra vedici associati con l'omaggio del fuoco. Sridharan invece rimane in assoluto silenzio, completamente assorbito nel suo iter circumambulatorio, che viene effettuato con lentezza solenne.

4.6.5.9. Omaggio conclusivo a Gaṇapati (42°44"-43°58")

Le cerimonie del mattino si concludono con una breve *pūjā*, offerta nuovamente al simulacro festivo di *Gaṇapati*, che ha assistito, assiso sul suo fercolo, all'intero iter cerimoniale allestito in onore del *dhvajastambha*. I mortaretti riprendono ad esplodere. Conclusa la *pūjā* per *Gaṇapati*, Sridharan distribuisce la *vibhūti* allo *yajamāna* e ai tutti i presenti, compresi ovviamente i suonatori, per poi elargire, a chi lo desidera, il *ponkal*, il riso dolce appositamente cucinato nella cucina templare.

Le cerimonie pomeridiane e serali (43°58"-123°23")

4.6.6. I riti officiati nella yagaśāla (44°42"-57°57")

Sono circa le sei del pomeriggio e il *Suriyanarkoyil* si trova già avvolto nella luce del crepuscolo. Sulla sua facciata esterna spiccano le luminarie colorate, appositamente installate per l'*Utsavam*. Il *prākāra* templare continua ad essere animato dall'andirivieni dei visitatori, sebbene la loro affluenza sia decisamente inferiore rispetto a quanto riscontrato nell'ambito delle cerimonie mattutine.

I due *śāstrī*, la cui recitazione ha svolto un ruolo di primo piano nel processo di costruzione della fonosfera templare diurna, hanno lasciato il tempio; al loro posto ne arriveranno più tardi degli altri. Nel *nartana maṇḍapa* troviamo Ganesh, intento ad addobbare i simulacri festivi di *Sūrya* e delle sue due spose (*Uṣa* e *Pratyusā*). Sridharan, seduto nei pressi delle sacre statue, coadiuva Ganesh nelle procedure di *alaṅkāra*. Come riscontrato nel corso del *Guru peyarcci*, le fasi della decorazione vengono occultate alla vista dei presenti, per mezzo di una tenda rossa e si svolgono senza alcuna forma di recitazione mantrica. La fonosfera complessiva del tempio è per il momento abitata dai suoni provenienti dalla foresta, a cui si aggiunge il conversare allegro delle famiglie che si muovono tra i *sannadhi* dei *Navagraha*.

Una volta ultimata l'*alaṅkāra* del gruppo statuario, Sridharan chiama a sé Raja e gli avvolge un panno rosso sul capo, così da formare una sorta di cappello. Dopodiché gli affida la *mūrti* dell'*Astradevar*; Raja, preso in braccio il simulacro, lo trasferisce nella *yagaśālā*. Questo breve tragitto dell'*Astradevar* nel *prākāra* viene scortato dal *periya melam* e da Gurumani, che ne protegge come al solito l'incedere, recando in mano l'ombrello regale. Anche Sridharan, Ganesh e

Tyagaraja lasciano il *nartana maṇḍapa* e si recano nella *yāgaśālā*; sarà questa, infatti, l'area templare dove avranno luogo alcune delle cerimonie chiave dei riti pomeridiani e serali.

Le funzioni religiose che verranno allestite nel *Suriyanarkoyil* possono essere schematizzate come segue:

Sequenza dei riti pomeridiani e serali

- g) Surya utsava mūrti alankara (44°42"-45°07")
- h) Trasporto dell'Astradeva nella Yagaśāla (45°07"-47°07")
- i) Candra pūjā (47°07"-49°39")
- l) Caturdvāra pūjā e Nakṣatra pūjā (49°39"-52°22")
- m) Surya pūjā e homa (52°22"-56°19")
- n) Astradeva rakṣa bandha pūjā (56°19"-57°57")
- o) Surya utsava mūrti rakṣa bandha pūjā (57°57"-66°59")
- p) La processione del fercolo di Surya nel prakara (66°59"-77°21")
- q) Pūrṇāhuti e Lāja puṣpañjali (77°21"-81°37")
- r) La processione del fercolo di Surya nel villaggio: la Nava sandhi bali pūjā e il Mahābherim tādaya (81°37"-123°23")

La configurazione del *periya melam* è cambiata nuovamente: Kumar, il suonatore di *tavil*, è rimasto; a suonare il *nāgasvaram*, non troviamo invece né Shanmugan né Kalidas, ma un altro musicista, di nome Velayudan. Egli è venuto al tempio accompagnato da suo figlio (un bambino sui dieci anni) che ne accompagna la performance sostenendola con il bordone generato dalla *śruti peṭṭi*, che tiene posizionata a tracollo, in maniera analoga a quanto fatto da Shanmugan nelle cerimonie diurne.

Quando il corteo raggiunge la *yāgaśālā*, i suoi componenti però si separano: i tre suonatori restano infatti nel *prākāra*, mentre il personale bramanico sale sopra la piattaforma. L'*Astradevar* viene posto accanto ad un altare centrale, su cui spiccano nove *kumbha*. Solo ai membri della casta bramanica è consentito infatti di accedere alla *yāgaśālā*, come io stesso ho avuto modo di constatare a "mie spese". Il perimetro di questa area templare sopraelevata è marcato da 28 *kumbha*, i quali sono stati appositamente posizionati per l'occasione, a simboleggiare le *nakṣatra*.

La prima cerimonia ad essere celebrata da Sridharan è la *Candra pūjā*. La recitazione mantrica viene interamente affidata a Ganesh, il quale si trova quindi a svolgere, di fatto, la medesima funzione assolta dai *śāstrī*, e cioè quella di accompagnare con i mantra appropriati, le azioni manuali di Sridharan. Un altro giovane bramano, chiamato da Tyagraja per sostituire i *śāstrī* diurni, assiste in posizione defilata alla cerimonia, senza prendere però mai parte attiva alla costruzione della sua fonosfera, che vede quindi primeggiare soltanto la vocalità di Ganesh. Questa pluralità di voci, unita al mutare degli spazi templari in cui esse si trovano a risuonare, è senza dubbio uno dei tratti maggiormente peculiari del tempo rituale extra-ordinario della festa. L'intera *Candra pūjā* si svolge al suono incessante del *periya melam*. Uno sparuto gruppo di devoti si è intanto radunato ai piedi della *yāgaśālā*, per assistere allo svolgimento della *pūjā*.

Alla propiziazione di *Candra* fanno seguito la *Caturdvāra pūjā* e la *Nakṣatra pūjā*. La *Caturdvāra pūjā* consiste nel rendere omaggio alle quattro entrate virtuali della *yāgaśālā*, le quali vengono marcate da un nastro dorato, che riproduce la forma di una porta. Con la *Nakṣatra pūjā*, invece, si tributano i dovuti onori alle 28 costellazioni lunari, al fine di creare i presupposti astrologici ideali per la buona riuscita dell'intero periodo di celebrazioni festive. Ultimata la *Candra pūjā*, Sridharan e Ganesh cominciano quindi a percorrere il perimetro della *yāgaśālā* in senso orario, sostando brevemente presso ogni *kumbha*. In maniera del tutto analoga a quanto fatto dai *śāstrī*, anche Ganesh fa ricorso al medesimo manuale rituale, come supporto mnemonico per la recitazione mantrica. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un formulario "speciale", il cui impiego ricorre solo occasionalmente e pertanto non è fissato stabilmente nella memoria dei celebranti. Mentre i due bramani si dedicano alla *pūjā*, Velayudan, suo figlio e Kumar eseguono il *kīrtana*

Sadā pālaya. La selezione dei *kīrtana*, stando a quanto comunicatomi dai musicisti, continua ad essere libera e non presenta alcun legame simbolico con la tipologia di azione rituale allestita dal personale bramano. L'unico vincolo a dover essere rispettato, lo ricordo, è che il *rāga* d'impianto del *kīrtana* selezionato sia consona all'orario in cui ha luogo l'esecuzione di una data cerimonia. Non sempre i suonatori dimostrano di adeguarsi scrupolosamente a tali vincoli normativi.

Terminata la propiziaione delle quattro *caturdvāra* e delle ventotto *nakṣatra*, Sridharan e Ganesh si approssimano all'altare centrale e mettono in scena una breve *Sūrya pūjā*. I mantra continuano ad essere intonati dal solo Ganesh. Questa volta però, il giovane bramano non ricorre all'ausilio di alcun testo scritto, trattandosi di un formulario d'uso assai comune.

Quando anche la *Sūrya pūjā* è stata ultimata, Sridharan prende posto al bordo dell'*homa kuṇḍa*, appositamente allestito nella *yāgaśālā*, e si appresta ad officiare una *Sūrya homa*. Anche in tale frangente sarà Ganesh ad intonare i mantra corrispondenti alle azioni compiute da Sridharan in onore della sacra fiamma. Lo stesso tipo di dinamica dissociativa tra corpo e voce, che abbiamo visto applicare nelle cerimonie precedenti, viene quindi riproposta contestualmente all'esecuzione del rito della *homa*. Il *periya melam* è uscito invece completamente di scena, lasciando al solo Ganesh il compito di costruire la fonosfera della *homa*. Tyagaraja si aggira nella *yāgaśālā*, chiuso nel suo silenzio, controllando lo svolgersi della cerimonia. Il piccolo gruppo di curiosi, che aveva assistito ai riti precedenti è però andato via, e la *Sūrya homa* si svolge pertanto alla presenza dei soli agenti rituali.

Dopo aver installato nella sacra fiamma il dio *Agni*, *Sūrya* e le sue due spose, le attenzioni rituali dei bramani tornano a concentrarsi nuovamente sulla *mūrti* dell'*Astradevar*. E' arrivato il momento della *rakṣa bandha pūjā*. Questo segmento rituale è incentrato sull'annodamento solenne di una cordicella (*kāppu*) nella mano destra dell'*Astradevar*; il sacro nodo verrà sciolto soltanto al termine dell'intero periodo festivo. Quando Sridharan si avvicina al simulacro, Ganesh mette in vibrazione la campanella, in modo da richiamare anche l'attenzione dei suonatori, i quali, ripresi in mano gli strumenti, scandiscono l'intera procedura di annodamento con il loro "tripudio strumentale".

Una volta annodato il *kāppu*, Sridharan effettua un *dīpārādhana*. L'officiante è però costretto stavolta a richiamare fisicamente l'attenzione dei musicisti, facendo loro espressamente segno col dito. I suonatori, resisi conto della distrazione, provvedono subito a scandire l'offerta del fuoco con il "tripudio strumentale". Capita spesso che i musicisti tardino ad intervenire e ciò si verifica anche in virtù del fatto che non sempre essi sono al corrente dell'effettiva sequenza con cui le azioni rituali del celebrante si succedono.

Completato l'annodamento del *kāppu*, Raja riprende in consegna l'*Astradevar* e lo riporta nel *nartana maṇḍapa*. Il simulacro viene recato in corteo, secondo modalità non dissimili da quanto descritto in precedenza. Anche il personale bramano fa ritorno al *nartana maṇḍapa*, dove verrà allestita una *pūjā* speciale per omaggiare l'*utsava mūrti* di *Sūrya*, prima che essa sia recata processionalmente fuori dalle mure del tempio.

4.6.7. *Sūrya utsava mūrti rakṣa-bandha pūjā*: l'annodamento del *kāppu* (57'57"-66'53")

Il *nartana maṇḍapa* è pieno di gente. Un nutrito gruppo di devoti si è radunato e affianca lo *yajamāna*, in attesa che la cerimonia abbia inizio. Si comincia con la *rakṣa bandha pūjā*, la stessa tipologia di funzione che ha appena interessato l'*Astradevar*. Tyagaraja agita la campanella. E' il segnale: Sridharan prende il *kāppu* e lo lega alla mano destra della statua di *Sūrya*; Ganesh recita il formulario mantrico connesso con tale procedura. Il *periya melam*, che nel frattempo si è ampliato ulteriormente nell'organico, dovrebbe a questo punto eseguire il "tripudio strumentale", ma se ne dimentica. I musicisti -che da tre sono passati a sette- stanno infatti conversando tra di loro, completamente inconsapevoli di quanto sta avvenendo nel *nartana maṇḍapa*. Prima Sridharan e poi Ganesh, tentano allora di attirare l'attenzione dei suonatori, agitando freneticamente il dito indice,

simulando il gesto della percussione. Sebbene in ritardo, il *periya melam* attacca finalmente a suonare, sonorizzando la fase terminale della procedura.

Annodato il *kāppu*, Sridharan copre la visuale del trittico di statue con la tenda rossa. L'ostruzione dei simulacri allo sguardo degli astanti segnala l'approssimarsi dell'offerta della *naivedya*. Dopo pochi minuti, ecco arrivare infatti Raja, il quale reca in mano un contenitore con il cibo sacro destinato a *Sūrya* e alle sue spose. Il tragitto di Raja viene "protetto" dal *chattra* tenuto da Gurumani.

L'organico del *periya melam* si presenta adesso al massimo della sua densità: ci sono infatti ben quattro suonatori di *tavil* –Kumar, Kartik, Somasundar e Raja- e tre suonatori di *nāgasvaram* – Shanmugan, Kalidas e Velayudan. Ad essi si aggiunge, naturalmente, anche il figlio di Velayudan, il quale, oltre a gestire la *śruti peṭṭi*, si occupa adesso anche di suonare il *tālam*, la coppia di cembali con cui scandirà la cornice metrica dei brani strumentali suonati dall'ensemble. I musicisti, alcuni dei quali stanno ancora togliendo i loro strumenti dalla custodia, cominciano a riscaldarsi. Come al solito, Balu, pur essendo presente nello spazio rituale, non prenderà parte all'esecuzione di gruppo.

Gurumani mette in azione la grande campana templare, così da sottolineare nella maniera più appropriata il sacro pasto che i simulacri stanno consumando dietro la tenda. Il *nartana maṇḍapa* si riempie del fumo d'incenso; il *periya melam* rimane nel *prākāra*. I suonatori di *tavil* percuotono le membrane dei loro tamburi, preparandole per lo "spettacolo" che fra poco avrà luogo nel *prākāra*, davanti il *devastanam*.

Raja prepara il *dīpa* per il *dīpārādhana*. In piedi, davanti la tenda ancora chiusa, ecco comparire Mohan, l'*oṭuvār*. Sarà la sua vocalità a contrassegnare in maniera emblematica le cerimonie notturne. Egli, lo ricordo, non aveva invece preso parte ai riti diurni. Mohan era assente anche contestualmente alle celebrazioni allestite in occasione del *Guru peyarcci*.

Non appena Sridharan incomincia a far ondeggiare il *dīpa* davanti ai simulacri, Raja sposta la tenda; questa volta i suonatori si dimostrano ben più reattivi e producono il loro "tripudio strumentale". Il frastuono augurale dell'ensemble investe gli astanti, i quali, con lo sguardo fisso verso le statue, congiungono le mani in preghiera. La recitazione mantrica questa volta non viene gestita però dal solo Ganesh, a lui si uniscono infatti non solo i due *śāstrī*, ma anche lo stesso Tyagaraja, un fatto, questo, rarissimo, che testimonia l'estrema importanza del frangente rituale in atto. Si forma pertanto un piccolo coro bramanico assai simile, sul piano funzionale, a quello formato dai *brahmacārin* nel corso del *Guru peyarcci*.

Sridharan offre quindi alle *mūrti* un altro *dīpārādhana*, cui fa seguito l'esibizione di una serie di emblemi regali, mediante i quali si intende sottolineare l'eccezionalità della *pūjā* in corso. Sridharan non si accoda mai alla recitazione mantrica del coro bramanico, a cui delega interamente il compito di intonare il sacro formulario, associato con ciascuna delle upacara da lui offerte ai simulacri.

Nel frattempo i *tavil* hanno cominciato a produrre alcuni moduli ritmici estemporanei, adeguandoli, però, alla cornice metrica marcata dai rintocchi del *tālam*. Quando anche l'ultima *upacāra* è stata offerta, Sridharan prende un cestino con della frutta ed esegue un arcaña in onore di *Sūrya*. Non appena l'officiante incomincia a scagliare le fronde di *vilvam* in direzione del *graha*, intonando il *Sūrya aṣṭottiram*, sia il coro bramanico sia i musicisti arrestano immediatamente la produzione di qualunque tipo di oggetto sonoro. La voce di Sridharan si trova quindi a risuonare da sola nel *nartana maṇḍapa*, senza ostruzioni o sovrapposizioni di sorta. Dopo aver delegato ai suoi coadiutori la dimensione sonora dei riti da lui officiati per buona parte della giornata, è arrivato adesso il momento del suo "assolo". Gli epiteti di *Sūrya* vengono scanditi a ritmo sostenuto, senza abbellimenti melismatici e in stile prevalentemente di *eka śruti*.

Una volta ultimata la frenetica recitazione dell'*aṣṭottiram*, il coro di bramani riprende in mano le redini della fonosfera della *pūjā*, intonando una serie di *śloka* e mantra vedici, tra i quali spiccano alcuni versi tratti dal *mantra puṣpam sūkta*. La differenza, in termini prettamente "musicali", tra lo stile esecutivo esibito dai *śāstrī* così come dallo stesso Ganesh, e quello adottato invece da Sridharan, emerge in maniera cristallina. La voce dei giovani cantori è potente, il tempo

d'esecuzione moderato; le sillabe mantriche sono scandite con massima cura, permettendo all'ascoltatore competente di riuscire ad afferrarne il profilo complessivo delle singole parole. I recitanti non fanno mai ricorso allo stile dell'*eka śruti* e associano ciascuna sillaba alla sua *svara* costitutiva, in linea con quanto riscontrato anche nella recitazione dei sastrī diurni. La performance corale bramānīca ha termine con un altro "assolo", questa volta di Ganesh, il quale, dopo che gli altri si sono fermati, arricchisce la fonosfera delle fasi terminali della *Sūrya pūjā* con alcuni versi estratti dall'*Agni sūkta*.

Al *solo* di Ganesh fa immediatamente seguito quello dell'*oṭuvār*; Mohan intona sei stanze dal corpus innodico del *Tirumurai*, ciascuna delle quali è tratta da un componimento differente. Anche in questo frangente il cantore non inserisce nessuna delle canzoni devozionali più "moderne", specificatamente connesse con *Sūrya* e i *Navagraha*. Mohan effettua la sua performance in piedi, ad occhi chiusi, posto davanti ai simulacri. La fonosfera del tempio, che fino a pochi secondi fa era stata dominata dalle sonorità della lingua sanscrita, viene ad essere abitata dalla poesia devozionale in lingua tamil. Il canto con cui Mohan rende omaggio a *Sūrya* e alle sue spose, è un *upacāra* a tutti gli effetti, di ordine squisitamente musicale, allestita in onore delle sacre entità per allietarne le fasi conclusive del pasto. Gli interventi sonori di Mohan, a differenza di quelli del *periyā melam* o degli stessi *śāstrī*, non servono in questo caso a scandire un gesto, un'offerta o un'azione, poiché è la melodiosità stessa della sua voce ad essere offerta alle divinità, fungendo da *upacāra*.

A seguire riporto i testi intonati da Mohan, corredati da una serie di informazioni a loro relative (autore, tipologia e nome del componimento, *pan*):

Stanze intonate dall'*oṭuvār* durante la *Sūrya utsava mūrti rakṣa bandha pūjā*

1. Corruṇai vētiyaṇ cōti vāṇavaṇ
porruṇai-t-tiruntaṭi porunta-k-kaitolaḷak
karuṇai pūṭṭiyōr kaṭalir pāyccinūm
narruṇai yāvatu namacci vāyavē

La causa originaria, Lui, che è il Veda, e che prende forma nella parola, l'essere supremo, la luce divina, che è il mondo della salvezza e non conosce distruzione. Mentre adoro a mani giunte il cuore per mantenere saldi i piedi e i piedi per mantenere saldo il cuore, quei piedi che sono perfetti, due in numero e preziosi come l'oro. Sebbene io sia stato legato a una colonna di pietra e gettato in mare; (il mantra) namaccivāya è il compagno che garantirà la salvezza

(Tirunāvukkarasar tēvāram (VII), *Namaccivāya Tiruppatikam* Tirumurai 4.11.1; pag.34.
Paṇ: kāntārapaṇcamam → Rāga: Ketāragaulai)

2. Kaṇṇappaṇ oppatōr aṇṇinmai kaṇṭapin
eṇṇappaṇ eṇṭuṇāppil eṇṇaiyum āṭ koṇṭaruḷi
vaṇṇa-p-panittenṇai vāvenra vāṅkaruṇaic
cuṇṇappaṇ nīrṇarkē cenrūtāy kōttumpī

Egli non ha trovato nel mio essere -che è impareggiabile per la sua mancanza d'amore- un amore capace di eguagliare l'ineguagliabile amore di Kannappaṇ. Lui, mio padre, mi ha ridotto in schiavitù e mi ha dato ordini; con amorevole gentilezza mi ordinò quanto segue: "vieni qui". Oh Sovrano Thumpi, recati da Lui, che indossa le ceneri sacre come la sua amabile e fragrante polvere dorata, e recita in maniera indefessa

(Māṇikkavācakar *Tirukkottumpi Tiruvācakam*, Tirumurai 8.10.4; pag.84)

3. Naiyāta maṇattinaṇai naivippāṇ itteruvē
aiyā nī ulā-p-pōnta aṇṇumutal iṇṇuvarai
kaiyārat toḷa taruvi kaṇṇāra-c-corintālum
ceyyāyō aruḷkōṭai-t-tirailōkkiya cuntaraṇē

Oh Signore, che risiedi a Trilokyasundaram della città di Kotai, con quanta indifferenza hai fatto sciogliere il mio cuore per il tuo compiacimento; da quel giorno, in cui tu passasti per le nostre strade mostrando tutto il tuo

splendore, ho cominciato ad adorarti, con le mani giunte in preghiera, e con gli occhi pieni di lacrime zampillanti. Mi concederai la tua grazia?

(Karuvūr tēvar, *Tirailokkiya cuntaram Tiruvicaippā*, Tirumurai 9.5.2; pag.98)

4. Miṅṭu maṅattavar pōmiṅkaḷ meyyaṭiyārkaḷ viraintu vammin
koṅṭuṅ koṭuttum kuṭikuṭi ṭcaṅ (ku) āṭceymin kuḷāmpukuntu
aṅṭaṅ kaṅanta poruḷ aḷa villatōr āṅanta veḷḷapporuḷ
paṅṭum inṅrum eṅṅrum uḷḷaporuḷ eṅṅrē pallāṅṭu kūrutumē

Andate via, voi che avete la mente bendata! Devoti sinceri, avvicinatevi rapidamente! Sia che prendete sia che donate, generazione dopo generazione, siate sempre devoti al Signore! Quando siete in compagnia di altri fedeli, dite: "Molti anni! la Cosa che è al di là dell'Universo! Il flusso sconfinato della gioia! L'essere che si trova lì, all'inizio, adesso e in futuro"

(Cēntaṅār Koyil mannuka Tiruppallāṅṭu, Tirumurai 9.290, pag.100)

5. Vētanēri talaṭṭoṅka mikucaiva-t-turaivilāṅkap
pūtaparam paraipoliya-p-puṅitavāy malarntaḷuta
cītavaḷa vayarpuḷali-t-tiruñāṅa campantar
pātamalar talaikkōṅṭu tiruṭṭōṅṭu paravuvām

Affinchè i Veda potessero prosperare e lo Shivaismo acquisire uno splendore scintillante, al fine di elevare le coscienze del genere umano, egli schiuse le sue labbra sante e fiorite, e cominciò a cantare; egli è Tirujnanasa Sambandar di Pukali, una terra cinta di campi freschi e fecondi. Noi indossiamo sulle nostre teste i suoi piedi fioriti, così da accogliere la sua divina servitù

(Cēkkiḷār Periyapurāṅam, Tirumurai 12, pag.112)

6. Vāṅmukil vaḷātu peyka malivaḷam curakka maṅṅaṅ
kōṅmurai aracu ceyka kuṅraivilātu uyirkaḷ vāḷka
nāṅmaṅrai aṅaṅkaḷ oṅka naṅravam vēḷvi malka
mēṅmaikoḷ caivanīti viḷāṅkuka ulakamellām

Piogge a sufficienza per il mondo, buone risorse del suolo per le coltivazioni, un sovrano che governa secondo giustizia e in accordo con dei buoni principi, una vita libera dai problemi per tutte le creature. Una più capillare applicazione degli ideali vedici nella società, una maggiore produzione di preghiere e sacrifici, e una piena adesione alle regole della religione shivaita in ogni angolo della terra

(Vāḷttu, pag. 149)

Quando l'oṭuvār smette di cantare, Sridharan esegue un *dīpārādhana* conclusivo. La fonosfera, che nelle fasi rituali appena descritte era stata impostata sul principio dell'alternanza dei repertori, ritorna ad essere affollata dal risuonare simultaneo di oggetti sonori eterogenei. L'accumulazione è progressiva: prima entra il *periya melam*, poi la campanella sacerdotale, seguita a ruota da quella templare e dalla vocalità del coro bramanico. Con questo nuovo climax sonoro si conclude la *Sūrya pūjā*. Sridharan si avvicina ai presenti e distribuisce loro la *vibhūti*.

4.6.8. La processione dei simulacri festivi di Surya, Uṣa e Pratyūṣa nel prakara: l'esecuzione del mallāri (66°59"-77°21")

In attesa che arrivino gli operatori addetti al trasporto processionale dei tre simulacri, i suonatori di *tavil* cominciano a scandire con le mani il *khanda cāpu tāla*, la cornice metrica in cinque movimenti su cui verrà eseguito, a breve, il *mallāri*. Kalidas presenta una serie di motivi melodici caratteristici del *rāga* d'impianto del *mallāri*, il *gambhīraṅaṭṭai*. Questa particolare tipologia di composizione strumentale viene comunemente impiegata anche da Balu e Shanmugan, ogni qual volta un ricettacolo divino viene trasportato da un punto all'altro dell'edificio sacro.

Le statue divine sono pronte; Gurumani va loro incontro con il *chattra*. Il complesso statuario lascia quindi il *nartana maṇḍapa* e si avvia, preceduto dal *periya melam*, verso il *devastanam*. È questa, infatti, la prima stazione prevista dal protocollo rituale, dove i suonatori daranno prova delle loro abilità concertistiche. L' *ālāpana* viene eseguita da Kalidas, il suonatore di *nāgasvaram* più attrezzato tecnicamente. L'improvvisazione è questa volta misurata e si staglia sui rintocchi costanti del *tālam*. La presenza di un quadro metrico di riferimento, capace di conferire stabilità all'esibizione di Kalidas, così come a quella degli stessi *tavil*, è un elemento che non si riscontrava nell'esibizione diurna del *periya melam*.

Giunti nei pressi del *devastanam*, i musicisti si dispongono in cerchio: i tre *nāgasvaram* si posizionano sulla sinistra; in mezzo troviamo il figlio di Velayudan, con il *tālam* e la *śruti peṭṭi*; sulla destra prendono posto invece i quattro suonatori di *tavil*. Dietro di loro ci sono *Sūrya*, *Uṣa* e *Pratyūṣa*. Le divinità, al pari del gruppo di devoti che si è radunato per assistere al concerto, attendono che i suonatori diano inizio all'esecuzione del *mallāri*. Il brano sarà eseguito dall'ensemble in versione estesa, contrariamente a quanto avvenuto nei contesti rituali precedenti, dove i suonatori –Shanmugan e Balu- si limitavano soltanto a farvi accenno. Un operatore si premura di porre un microfono al centro del cerchio formato dai musicisti, così da conferire il maggiore volume possibile alla performance; Kalidas intona le prime note del tema del *mallāri*. Shanmugan e Velayudan lo sostengono con delle note tenute. I *tavil* eseguono tutti la stessa sequenza di moduli ritmici, in perfetta sincronia. Il *mallāri*, gradualmente, prende forma. I tre *nāgasvaram* ne intonano il tema principale all'unisono. Dopo averlo reiterato più volte, la velocità raddoppia. Poi rallenta di nuovo. Volendo riassumere la struttura temporale dell'esecuzione, possiamo schematizzarla come segue: medio-veloce-lento-medio-veloce-medio.

La performance del *mallāri* è effettuata dai musicisti con la massima attenzione, tanto sotto l'aspetto della resa melodica dei suoi nuclei tematici, quanto sotto quello prettamente ritmico. Una tale attenzione alla qualità estetica complessiva dell'esibizione del *periya melam* marca in maniera significativa il tempo extra-ordinario della festa, conferendo spettacolarità alle celebrazioni, in maniera non dissimile a quanto riscontrato nell'ambito delle cerimonie notturne del *Guru peyarcci*.

Il *mallāri* termina nella stessa maniera in cui è cominciato: i *nāgasvaram* tengono note lunghe, occasionalmente spezzate dal ricorrere di rapide figurazioni, mentre i *tavil*, suonando sempre all'unisono, eseguono una sequenza di moduli ritmici di chiusura. Di tanto in tanto, la fonosfera del *prākāra* viene popolata dal suono sordo generato dall'esplosione di un mortaretto.

4.6.8.1. Pūrṇāhuti e lāja puṣpañjāli (77'21"-81'37")

Terminata l'esecuzione del *mallāri*, il fercolo di *Sūrya* si muove alla volta della *yāgaśālā*, dove assisterà al *pūrṇāhuti* relativo alla *Sūrya homa*, che era stata precedentemente avviata da Sridharan e Ganesh. Una teoria di fedeli si aggrega in coda al corteo, in silenzio. I *tavil* continuano a produrre moduli ritmici sul *khanda capu tāla*, mentre i *nāgasvaram* rimangono momentaneamente in uno stato di relativo silenzio. Una volta che il fercolo recante le tre divinità arriva a destinazione, Sridharan effettua il *pūrṇāhuti*. Ganesh e i due *śāstrī* si occupano della recitazione mantrica. Il *periya melam* scandisce la discesa delle offerte alimentari nelle sacre fiamme con il solito tripudio strumentale. Le procedure terminali della *Sūrya homa* vengono accompagnate dall' *ālāpana* sul rāga X, effettuata sempre da Kalidas, che continua in tal modo a primeggiare sui suoi due colleghi. Gli altri suonatori escono invece per il momento di scena, lasciando al collega l'incombenza di generare il sottofondo musicale. Costoro, sedutisi nell' *alankāra metai*, ne approfittano per chiacchierare un pò tra di loro.

Dopo l'offerta della *naivedya*, tributata da Sridharan alle entità divine invocate nella fiamma, ecco che Mohan rientra in azione. Questa volta, però, l' *oṭuvār* canta solo per una trentina di secondi, il tempo necessario per sonorizzare una stanza tratta da un *tēvāram* di Tirujnana Sambandar. Il suo canto è sempre rigorosamente monodico. Pur essendoci infatti la possibilità di avvalersi sia della

śruti peṭṭi che del *tālam*, così da abbellire la sua performance, egli preferisce intonare l'inno a voce sola, senza alcun accompagnamento strumentale. L'intervento solistico di Mohan avviene nel *prākāra*. Anche lui, come i suonatori, non essendo di casta bramanaica, non può salire nello spazio sacro della *yāgaśālā*.

Stanza intonata dall'oṭuvār nella fase terminale della Sūrya homa

7. Enaveyi rātaravo teṇpuvari yāmayivai pūṇaṭilajñarāyk
kāṇavari nītuḷavai yataḷuṭaiya paṭarcataiyar kāṇiyenālām
āṇpukaḷ vētiyarkaḷ ākūtiyīn mīṭupukai pōkiyaḷakār
vāṇamuṟu cōlaimicai mācupaṭa mūcumayi lāṭuṭaiyē

Mayladhaturai, dove il fumo generato dalle oblazioni nel fuoco consacrato, offerte da bramani di rinomata fama, sale verso l'alto e ricopre tutto, al punto da oscurare completamente i giardini del cielo; essa ha l'aspetto di un giovinetto, intento ad adornare il suo corpo con una zanna di porco, un cobra danzante, ossa e un guscio di tartaruga lineato. Possiamo dire che essa sia un legittimo possedimento di Shiva, che ha un caṭai proliferante e una pelle di un grande tigre striata, il dio che dimora nella foresta

(Tirugnana Sambandar *Tirumayilātuturai Tevāram*, Tirumurai 3.70.1)

Non appena Mohan pone fine al suo breve intervento, Ganesh e i due *śāstrī*, tenendo tra le mani dei petali, eseguono con voce solenne e potente il *lāja-puṣpañjali* mantra, al termine del quale, gli stessi petali, santificati dai sacri versi, vengono lanciati in direzione del focolo di *Sūrya*. Nel preciso istante in cui l'omaggio floreale viene offerto ai simulacri dai bramani, il *periya melam*, che fino a quel momento era rimasto in assoluto silenzio, rientra vigorosamente nella fonosfera, sottolineando l'avvenuta offerta con il "tripudio strumentale". A seguire Sridharan effettua il *dīpārādhana*, con cui ha termine la *Sūrya homa*. Anche in tale frangente, il *periya melam* sonorizza prontamente l'azione dell'officiante, reiterando il "tripudio strumentale".

A questo punto il corteo può proseguire il suo giro circumambulatorio nel *prākāra* e avviarsi così all'uscita del *gopura*. Il focolo di *Sūrya* deve essere infatti portato in processione circumambulatoria anche al di fuori delle mura templari, e, più precisamente, nella strada del villaggio che si snoda intorno al tempio. Non appena il focolo si rimette in moto, i suonatori riprendono a suonare il *mallāri*, a conferma ulteriore di come questa composizione scandisca le transizioni spaziali dei simulacri all'interno delle mure del *Suriyanarkoyil*.

4.6.9. La processione dei simulacri festivi di Sūrya, Uṣa e Pratyūṣa nel villaggio (81°37'-123°23')

Il corteo esce quindi dallo spazio chiuso del tempio e si immette nella strada verticale, che lo collega al villaggio. A svolgere il ruolo di protagonista, per lo meno in questa fase d'avvio della processione esterna, non è Kalidas ma Shanmugan, il quale esegue da solo il *mallāri*, proponendo lo stesso motivo da lui utilizzato nel corso dell'iter processionario mattutino di *Gaṇapati*. Il *periya melam*, formato da otto suonatori, precede come di consueto il focolo; in testa c'è anche Kattiruvēl, il quale si pone subito alla guida del corteo, tenendo in mano una torcia simboleggiante il dio *Agni*.

Un devoto, che attendeva il passaggio del simulacro davanti l'uscio di casa, si fa avanti, tenendo in mano un vassoio con le offerte. Sridharan gli va incontro, prende i materiali alimentari e li dona ritualmente a *Sūrya*. Poi li resituisce al devoto, il quale, sorridendo compiaciuto, rientra in casa. Questa tipologia d'interazione devozionale tra *Sūrya* e gli abitanti del villaggio, contrassegnerà l'intero iter processionario delle sacre statue.

A questo punto sia Ganesh sia gli altri due *śāstrī*, non avendo più specifiche mansioni da svolgere, lasciano il gruppo e fanno ritorno alle loro case. Anche Tyagaraja non si aggrega al corteo. Egli rimarrà comunque al tempio, in attesa del rientro del focolo. Di fondamentale importanza risulterà

invece -e lo vedremo tra poco- la presenza dell'*oṭuvār*, il quale prenderà parte attiva alle dinamiche sonore che caratterizzeranno la processione notturna.

Il *periya melam* continua frattanto a suonare il *mallāri*. Dopo pochi metri, però, il corteo si ferma nuovamente, bisogna infatti fissare il fercolo su un carretto; questo sarà tirato da due buoi. Una volta che gli addetti hanno assicurato le *mūrti* sulla superficie del carro, il *periya melam* arresta l'esecuzione del *mallāri*. Un bramano non appartenente al personale sacerdotale ordinario del *Suriyanarkoyil*, prende posto a bordo del carretto, seduto sull'*asanam*, ai piedi delle tre statue.

4.6.9.1. La *Navasandhi bali pūjā* e il rito del *Mahābherīm tāḍaya*

Una volta assicurati i simulacri, Raja porta a Sridharan uno sgabello, la campanella e una ciotolina contenente acqua benedetta. Sta per avere inizio la *Nava sandhi bali pūjā*, un rito finalizzato a rendere omaggio, in precisi punti dell'iter circumambulatorio, alle divinità che presiedono le direzioni dello spazio. Si tratta ovviamente dei già più volte citati *Aṣṭadipālaka*. La prima entità a essere propiziata è però *Brahma*, il quale, pur non facendo parte del gruppo degli *Aṣṭadikpālaka*, deve essere comunque omaggiato a dovere, poiché la tradizione agamica lo pone in connessione con lo zenith. Ci saranno pertanto nove e non otto fermate obbligatorie, nel corso delle quali Sridharan eseguirà una breve *pūjā*, dove un *bali* verrà offerto a ciascuna delle nove entità divine.

Dal punto di vista della fonosfera, la celebrazione della *navasandhi bali pūjā* offre una ricca fenomenologia di dinamiche sonore e simbolismi musicali. La descrizione che segue vuole mettere in luce le caratteristiche strutturali ricorrenti in ciascuna delle nove stazioni e non costituisce, pertanto, un resoconto specifico di quanto accade in una stazione in particolare. Ulteriori dettagli, diversificati per stazione, saranno forniti in forma schematica a seguire.

Il primo agente rituale ad essere chiamato in causa è Sridharan. Il sacerdote mormora i mantra di sua competenza, con i quali, prima invoca il *Dikpālaka* relativo a quel dato punto dello spazio, per poi offrirgli il *bali*. Per quanto concerne lo stile vocale esibito da Sridharan nel corso della recitazione mantrica che caratterizza la *navasandhi bali pūjā*, l'officiante predilige un'esecuzione prevalentemente bisbigliata. Di tanto in tanto una parola, o un verso, vengono scanditi con maggiore chiarezza, anche se i mantra vedici relativi agli *Aṣṭadikpālaka* risultano completamente incomprensibili all'ascolto. Tuttavia è pur vero che essi vengono effettivamente "detti" dal sacerdote, come lui stesso mi ha confermato, sebbene non con l'obiettivo preciso di renderli udibili ai presenti. La vocalità di Sridharan si tinge così di un evanescente mistero, un'impenetrabilità acustico-semanticamente difficile da rischiarare, anche facendo ricorso ai software musicali più sofisticati. Occasionalmente, egli evidenzia alcune parole, aumentando bruscamente l'intensità dell'emissione vocale. A rendere difficile la comprensione del contorno sillabico dei mantra da lui pronunciati si aggiunge anche la velocità del tempo d'esecuzione. Sulla base di quanto appena detto, e con l'ausilio del manuale rituale fornitomi dallo stesso Sridharan, riporto la struttura generale della sua performance mantrica, ma non prima di aver precisato che tale schematizzazione tiene conto, in primo luogo, di quanto risulta effettivamente udibile dalla documentazione audio-video in mio possesso. Avverto inoltre il lettore del fatto che, in alcune stazioni, Sridharan, per accorciare la *pūjā*, decide arbitrariamente di rimuovere alcuni enunciati, in perfetta linea con quanto osservato nella celebrazione della *Navagraha pūjā* officiata da Tyagaraja. L'esecuzione mantrica del sacerdote è lontana anni luce da quella che abbiamo riscontrato nei riti precedenti, quando la fonosfera cerimoniale veniva riempita dalla vocalità attenta e nitida dei sastri e di Ganesh:

**Schema degli enunciati mantrici intonati da Sridharan
durante la Nava sandhi bali pūjā**

a) Astrāya namaḥ [-argyajalena samprokṣya]

b) Piṭha pūjā

om Adhārasaktaye namaḥ
om Anantāya namaḥ
om Dharmāya namaḥ
om Jñānāya namaḥ
om Vairāgyāya namaḥ
om Aiśvaryāya namaḥ
om Padmāya namaḥ

padmasyopari |

c) Om hām nome della divinita + asanāya namaḥ
Om hām nome della divinita+ mūrtaye namaḥ

d) Om vaṁ vidyādehāya namaḥ netrebhyo namaḥ

e) Mantra vedico associato alla divinita

f) Om hām nome della divinita + asanāya namaḥ Om hām nome della divinita+ mūrtaye namaḥ

g) āvāhana-sthāpana-sannidhāna-sannirodhana-digbandhanā
pāsamudraḥ pradarsya |

h) Bali puja kṛtya

Quando Sridharan ha ultimato le procedure di sua competenza, tocca all'*oṭuvār* entrare in scena; Mohan intona una stanza tratta da un *tēvāram*. La scelta di quale inno intonare non è del tutto libera: bisogna infatti far risuonare un *tēvāram* che utilizzi il *paṇ* “preferito” da quel determinato *Dikpālaka*. Quando Mohan ha terminato la sua esecuzione vocale, è la volta del *nāgasvaram*: uno dei suonatori viene chiamato a improvvisare qualche nota sul *rāga* associato a quella particolare divinità. La sequenza di omaggi sonori si chiude con il *tavil*, che esegue una breve cellula ritmica su un *tāla*, anch'esso associato dalla tradizione agamica con quella particolare divinità. E' Sridharan che indica ai suonatori quale *rāga* e quale *tāla* eseguire di volta in volta. Dopodichè è l'officiante a ritornare protagonista. Egli chiude la *pūjā* relativa a quella specifica stazione, omaggiando il *Dikpālaka* di turno con il *dīpārādhana*. L'omaggio del fuoco viene accompagnato dallo scuotimento della campanella sacerdotale, azionata dallo stesso sacerdote e dal “tripudio strumentale” del *periya melam*. Questo, però, non viene eseguito dall'intero ensemble, ma da alcuni musicisti, i quali, a turno, si alternano nella sonorizzazione del rito. Shanmugan e Kumar sono tuttavia quelli che intervengono con maggiore frequenza.

Una volta chiarita la struttura morfologica generale della cerimonia, riporto a seguire i nomi delle divinità e degli elementi sonori a loro tributati dagli agenti rituali, in ciascuna stazione della *Navasandhi bali pūjā*, specificando anche quali musicisti vengono chiamati in causa da Sridharan ad ogni stazione:

Mahābherim tāḍaya:
Rāga, tāla e inni devozionali intonati nel corso della Navasandhi bali pūjā

1. Brahma sandhiḥ (zenith)

1.1. Recitazione mantrica di Sridharan e offerta di bali

1.2. Intervento canoro dell'oduvar

Kātalākik kacintu kaṇṇīr malki
otuvār tamai nanṇerikku uyppatu
vētam nānkiṇum meyporuḷ āvatu
nātaṇ nāmam namacci vāyavē

Con il cuore intenerito per l'amore crescente, con le guancie irrorate da lacrime abbondanti, indirizzerà alla salvezza coloro i quali recitano il mantra (namaccivāya); esso è la verità essenziale di cui si parla nei quattro Veda: namaccivāya, che è il nome del maestro, Shiva.

(Tirugnana Sambandar *Namaccivāya Tiruppatikam*, Tirumurai 3.49.1; pan: kausikam → bairavi)

Rāga: Madhyamāvati
Tālam: Brahmatālam

2. Varuṇa sandhiḥ (ovest)

2.1. Recitazione mantrica di Sridharan e offerta di bali

2.2. Intervento sonoro dell'oduvar

Panṇonra icaiḍātu maṭiyārkaḷ kuṭiyāka
maṇṇinri viṅkoṭukku maṇikaṇṭaṇ maruvumiṭam
eṇṇanri mukkōṭi vāṇāḷa tuṭaiyāṇaip
puṇṇonrap porutaḷittāṇ pullirukku vēḷūrē

Il luogo dove il dio dal collo blu come lo zaffiro concede il suo mondo ai devoti, che cantano musiche all'unisono, come un soggiorno eterno in cui non esiste rinascita alcuna che riporti in questo mondo, così è la città di Pullirukkuvelur, che era stata adorata da Catayu, il quale combattè, ferendolo e sconfiggendolo, con Iravanan, la cui vita era lunga trenta milioni di anni

(Tirugnana Sambandar *Tiruppullirukkuveḷūr Tevāram*, Tirumurai 2.43.8;
pan: cikāmaram → nādanāmakriya)

2.3. Offerta di rāga e tāla

Rāga: Deśikam → Madhyamāvati Esecutore: Kalidas
Tāla: Navatālam Esecutore: Kumar

2.4. Dīpārādhana Esecutore: Shanmugan

3. Vāyu sandhiḥ (nord-ovest)

3.1. Recitazione mantrica di Sridharan e offerta di bali

3.2. Intervento sonoro dell'oduvar

Vāṇa nāṭaṇē vaḷittuṇai maruntē
māci lāmaṇi yēmaṇaip poruḷē
eṇa māveyi rāmaiyum elumpum

ītu tānkiya mārputai yānē
tēney pāltayir āṭṭukan tānē
tēva nētiru vāvaṭu tuṟaiyuḷ
ānai yēyēnai aṅcalen ṟaruḷāy
āre ṅakkuṟa vamararkaḷ eṟē

Shiva, che ha lo spazio cosmico per dimora; che è il nettare che accompagna l'anima all'altro mondo, il rubino senza crepe. Questo è il nome di Shiva in questo altare, il significato dei Veda. Egli ha sul petto il grande dente di porco, il guscio di tartaruga e le ossa, come ornamenti degni di essere indossati; Shiva, che desiderò essere lavato con il ghee, il miele e il latte cagliato. Il capo, la cui maestà è pari a quella dell'elefante di Tiruvavaduthurai. Dammi conforto, assicurami, così che io non abbia più paura di niente

(Sundarar *Thiruvavaduthurai Tevāram*, Tirumurai 7.70.09; paṇ: takkeci→kambhodi)

3.3. Offerta di rāga e tāla

Rāga: Makṛtarāmagiri

Tāla: Balitālam (non pronunciato da Sridharan)

3.4. Dīpārādhana

4. Kubera sandhiḥ (nord)

Vīṭalāla vāyilāy viḷamiyārkaḷ niṅkaḷal
pāṭalāla vāyilāy paravanīṅṟa paṅpaṅē
kāṭalāla vāyilāy kapālinīḷ kaṭimmatil
kūṭalāla vāyilāy kulāyatēṅṅa koḷkaiyē

Uomini straordinari, senza alcun pensiero che non sia quello di ottenere la salvezza; senza alcun desiderio al di fuori di celebrare la fama dei tuoi piedi, per mezzo di canzoni. Un dio dalla natura buona, che viene lodato dai devoti; voi non desiderate altro che dimorare nei campi di cremazione. Shiva in alavay, Kutal, che ha un lungo muro fortificato, che prende il nome di Kapali Maturai Mummanikkovati; una delle mura del tempio di Maturai è conosciuta con il nome di Kapali. Qual è la ragione per cui questo è importante? Ciò è al di là della nostra comprensione

(Tirugnana Sambandar *Tiru Alavai Tevāram*, Tirumurai 3.52.1; paṇ: kaucikam→bhairavi)

Rāga: Nādanāmakriyā (non pronunciato da Sridharan)

Tāla: Koṭṭarītālam (non pronunciato da Sridharan)

5. Isāna sandhiḥ (nord-est)

Vaṅṭārkuḷalarivaiyoṭu piriyaṅvakai pākam
Peṅṭāṅmikavāṅṅāṅ piṟaicceṅṅipperumāṅūr
Taṅṭāmarai malarāḷuṟai tavalanneṭumātam
Viṅṭāṅkuva pōlummiku vēṅupuram atuvē

L'altare del grande dio, che ha una luna crescente sulla testa e come sua metà una donna dai capelli intrecciati, su cui le api rumoreggiano con tale forza che egli non può mai separarsi da lei; sto parlando del tempio di Venupuram, dove si trovano le bianche e alte ville, in cui risiede la dea che sta assisa su un loto fresco; queste ville sembrano quasi sostenere il cielo

(Tirugnana Sambandar *Tiruveṅupuram Tevāram*, Tirumurai 1.9.1; paṇ: nattapadai→gambiranattai)

Rāga: Śankarābharaṅgam

Tāla: Ḍakkarī tālam (non pronunciato da Sridharan)

6. Indra sandhiḥ (est)

Mantira māvatu nīru vāṇavar mēlatu nīru
cuntara māvatu nīru tutikka-p-paṭuvatu nīru
tantira māvatu nīru camayattil ullatu nīru
centuvar vāyumaipaṅkaṅ tiru āla vāyāṅ tirunīru

Le sacre ceneri possono proteggere chi medita su di loro; esse si ritrovano sui corpi delle creature celesti, aggiungono bellezza e sono lodate da tutti. Sono menzionate negli Āgama e rappresentano l'indistruttibilità nella religione shivaita. Tale è la natura delle ceneri sacre del dio che si trova a Tirualavai; la sua metà è Uma, la dea dalle labbra rosso corallo

(Tirugnana Sambandar *Tiru Alavai Tevāram*, Tirumurai 2.66.1; pan: kantāram→navarōj)

Rāga: Varāli (sostituito da Hindola)

Tāla: Samatālam

7. Agni sandhiḥ (sud-est)

14. Maṅṅil nallavaṅṅam vāḷalām vaikalum
eṅṅil nallakatikku yātumōr kuṛaivilaik
kaṅṅil nallaḥṭurum kaḷumala vaḷanakarp
peṅṅil nallāḷoṭum peruntakai iruntatē

E'possibile condurre ogni giorno una vita virtuosa in questo mondo. Se noi assumiamo un tale atteggiamento mentale, allora nulla ci mancherà per ottenere la completa beatitudine; tutto ciò che è piacevole alla vista verrà a noi, spontaneamente. Sta bene il dio dalla nobile natura che era seduto affianco alla grande donna, nella fertile città di Kalumalam?

(Tirugnana Sambandar *Tirukkalumalam Tevāram*, Tirumurai 3.24.1; pan: kolli→navarōj)

Rāga: Punnāgavarāli (sostituito da Kalyāṅi)

Tāla: Mattavaraṅgam (sostituito da Takka tālam)

8. Yama sandhiḥ (sud)

15. Mutirunīre caṭaimuṭi mutalvanī muḷaṅkaḷal
atiravīci yāṭuvāy aḷakannī puyāṅkannī
maturaṅṅnī maṅaḷaṅṅnī maturaiyāla vāyilāy
caturaṅṅnī caturmukaṅ kapālamēntu campuvē

Tu sei la causa di tutte le cose, tu, che tieni il catai arrotolato sulla testa come fosse una corona, acqua di prima scelta. Tu danzi ondeggiando le braccia, dando vita a un fuoco capace di generare un suono riverberato. Sei bellissimo e indossi cobra come ornamenti; sei dolce con i tuoi devoti. Sei tu lo sposo; la tua dimora è al tempio di Alavay, nella città di Madurai. Sei un dio capace, Campu, che regge il teschio di Piraman a quattro facce

(Tirugnana Sambandar *Tiru Alavai Tevāram*, Tirumurai 3.52.4; pan: kaucikam→bhairavi)

Rāga: Saurāṣṭram (sostituito da Toḍi)

Tāla: Bhṛṅgiṅi

9. Niṛṛiti sandhiḥ (sud-ovest)

16. Uṅṅāmulai yumaiyāḷoṭumuṅaṅkiya voruvan
peṅṅākiya perumāṅ malai tirumāṅatikāḷa
maṅṅāmtaṅ aruvittiraḷ maḷalaimmuḷavatirum
aṅṅāmalai toḷavār viṅai vaḷavā vaṅṅam aṅṅumē

Il dio senza rivali, che si è unito alla dea Unnamalai Uma dopo averla fissata nella parte sinistra del suo corpo; la montagna che appartiene al Signore che è completamente una donna; le grandi gemme di zaffiro fanno brillare le

azioni, buone e cattive, di coloro che adorano a mani giunte Annamalai, dove l'insieme di ruscelli, ricchi di limo e che producono un suono delicato, saranno da loro recisi, a colpo sicuro

(Tirugnana Sambandar *Tiruṅṅamalai Tevāram*, Tirumurai 1.10.1, pan: nattapadai→gambiranattai)

Rāga: Bhairavī
Tāla: Mallatālam

Alla luce dello schema sopra riportato, ci sono alcuni aspetti che meritano di essere segnalati: mentre nei contesti rituali precedenti, voci e strumenti di diversa natura tendevano ad essere giustapposti, così da creare un muro di suono dalle benaugurali valenze, nella *Navasandhi bali pūjā*, invece, ciascun elemento sonoro viene esibito singolarmente e in schematica successione, come se fossimo davanti ad una sorta di ricapitolazione dei principali oggetti sonori di pertinenza templare. La sequenza inizia con il risuonare dei testi sacri di competenza bramánica; poi si passa all'innodia devozionale in lingua tamil, per concludersi con la musica strumentale pura, e cioè, la melodia del *nāgasvaram* e la ritmica del *tavil*. Le sonorità così generate assumono il ruolo di *upacāra* sonore. Esse vengono inoltre declinate, anche se più in teoria che in pratica, sulla base dei "gusti specifici" di ciascuna divinità, allo scopo di arrecarle diletto, attirandosene in tal maniera i favori.

Un altro aspetto importante su cui dobbiamo soffermarci è il seguente: l'*oṭuvār* tiene in mano un manuale agamico, fornitogli per l'occasione da Sridharan. A differenza di quello utilizzato dai *śāstrī* nei riti diurni, questo non è scritto in alfabeto devanagarico. I mantra sono sempre in lingua sanscrita, ma sono traslitterati utilizzando l'alfabeto tamil. In occasione delle stazioni della *Navasandhi bali pūjā*, Sridharan chiede a Mohan di leggere sul manuale quale *rāga* e quale *tāla* bisogna offrire alla divinità di turno. I due si trovano spesso a dibattere tra di loro, visibilmente confusi, poiché alcuni nomi di *tāla* sono piuttosto rari e i suonatori al seguito non li conoscono. In tali circostanze Sridharan è quindi costretto a sostituire arbitrariamente il *tāla* nominato nel manuale, con un altro da lui deliberatamente selezionato. Lo stesso si verifica anche con alcuni *rāga*. Talvolta, però, il sacerdote decide di non fornire alcuna indicazione precisa ai suonatori, nè sul *rāga* nè sul *tāla* da eseguire, contravvenendo quindi a quanto indicato dal manuale.

Il ricorrere di simili dinamiche mette in luce le modifiche sostanziali a cui il corpus teorico agamico viene sottoposto, quando viene applicato dagli officianti di un dato ambito templare nel concreto di una data cerimonia. Inoltre, risulta particolarmente evidente, ancora una volta, l'importante ruolo svolto dalla scrittura ai fini dell'esecuzione di determinate procedure rituali. Essa aiuta infatti i celebranti –in questo caso Sridharan- a riportare alla mente quei dettagli rituali (*rāga*, *tāla*) che non si ricordano con sicurezza. Il fatto di poter attingere tali linee guida dalla manualistica scritta, è un fatto culturale importante, indipendentemente dal fatto che poi essi possano decidere liberamente se adeguarsi o meno a tali ingiunzioni. Dal momento che gli stessi agenti rituali coinvolti nella *Navasandhi pūjā* non sembravano avere le idee molto chiare sulle relazioni che intercorrono tra una specifica divinità e un dato *paṇ*, *rāga*, o *tāla*, non ho avuto modo di approfondire le ragioni di tale affascinante simbolismo musicale. Esso rimane comunque un interessante percorso di ricerca su cui potersi specificamente concentrare in futuro.

Le domande che inevitabilmente sorgono di fronte a questo tipo di comportamenti sono le stesse che ho sollevato quando ho trattato le cerimonie del tempo ordinario: simile anomalie, o imprecisioni, saranno amorevolmente tollerate dagli *Aṣṭadīkṣpālaka*? Il rito andrà realmente a buon fine, anche se la sua fonosfera presenta talvolta evidenti deviazioni da quanto prescritto nei manuali agamici?

Ma ritoriamo alla descrizione sequenziale della processione notturna. Una volta ultimato l'omaggio al dio *Brahma* -che costituisce, lo rammento, la prima delle nove stazioni contemplate dalla *Navasandhi bali pūjā*- il corteo si rimette in cammino. *Sūrya* e gli agenti rituali al suo seguito, a cui si sono aggiunti una ventina di fedeli, tutti di sesso maschile, lasciano quindi la strada verticale

e imboccano quella circolare che costeggia il villaggio. Il *periya melam*, dopo la dissociazione solistica della *Brahma pūjā*, ha ripreso intanto a suonare a ranghi completi.

Un operatore tiene in mano un microfono, che viene indirizzato verso i musicisti, così da amplificare il concerto itinerante offerto dall'ensemble, attraverso gli altoparlanti posizionati ai bordi del carretto. L'accentuazione del volume sonoro della performance del *periya melam* assolve, tra le altre, la funzione di segnalare per tempo alle famiglie del villaggio l'approssimarsi del sacro corteo, in modo tale da consentire a chi lo desidera, di farsi trovare già pronto davanti l'uscio della propria abitazione.

Se durante le esecuzioni strumentali allestite all'interno delle mura templari, i suonatori eseguivano esclusivamente *kīrtana* religiosi, desunti principalmente dal repertorio carnatico tradizionale, nel corso della processione esterna maggiore spazio viene dato, invece, alle musiche *popular* di più recente composizione, di cui si propongono degli arrangiamenti esclusivamente strumentali. Si tratta di brani d'argomento prevalentemente religioso, sebbene gli sconfinamenti nel repertorio *popular* "laico" risultino tutt'altro che infrequenti. Anche in tale contesto i suonatori non danno alcuno spazio ai repertori musicali specificamente associati ai *Navagraha*. Al di fuori delle mura del tempio, la scelta di quali brani eseguire dipende esclusivamente dal gusto dei suonatori. Non ci sono più infatti i vincoli legati ai *rāga*. In alcuni casi i brani vengono eseguiti per intero; in altri, invece, vi si fa solo un rapido accenno. Tra la fine di un brano e l'inizio del successivo sono molto frequenti le sezioni improvvisate, in cui, sul bordone di sottofondo, si stagliano, in maniera alternata, o le esplosioni ritmiche dei suonatori di *tavil* o alcuni brevi passaggi melodici realizzati dai *nāgasvaram*.

Il corteo avanza prevalentemente con passo lento, immergendosi sempre di più nell'oscurità del villaggio. Molte case sono sprovviste di energia elettrica. In alcune zone del tragitto l'unica fonte di luce è quella proveniente dalle luminarie installate sul carretto, e dalla torcia scintillante di Kattiruvēl. Ogni tanto ci si ferma per consentire ai devoti di tributare i dovuti onori al simulacro. Le offerte alimentari vengono manipolate esclusivamente dal bramano assiso sul carro, il quale le innalza al cospetto di *Sūrya*, per poi restituirle ai devoti. Tali procedure avvengono però in completo silenzio. Nessun mantra udibile viene sonorizzato dal bramano. Anche le persone del villaggio accolgono il passaggio del corteo in totale silenzio. Non si odono estemporanee acclamazioni, non si levano canti devoti. L'incedere notturno del simulacro di *Sūrya* sembra essere salutato più con reverenziale timore che con entusiasmo devozionale.

Nei punti spaziali associati con gli *Aṣṭadīkṣāpālaka* ci si ferma più a lungo, per permettere agli agenti rituali di espletare le loro mansioni rituali e proseguire con il protocollo previsto dalla *Nava sandhi bali pūjā*. Il canto di Mohan, lo sottolineo con estrema chiarezza, si ode esclusivamente in tali stazioni. L'*oṭuvār* non canta mai quando il corteo è in movimento.

La musica prodotta dal *periya melam* durante il tragitto serve principalmente da piacevole sottofondo e non cadenzza in alcun modo l'incedere del corteo. L'avanzare del simulacro non genera infatti alcun tipo di dinamica coreutica nei devoti al seguito.

Man mano che il corteo avanza, il numero di fedeli al seguito decresce, in maniera progressiva, così come sembra decrescere l'impegno che i musicisti mettono nel suonare i *kīrtana* da loro selezionati. Per quanto riguarda la durata temporale delle soste effettuate dal corteo dinanzi le case dei devoti, essa dipende da una serie di fattori, tra questi, i più rilevanti sono: il prestigio sociale della famiglia che le abita e le eventuali offerte in denaro che questa decide di tributare ai suonatori. Maggiore è la durata dell'esecuzione del *periya melam*, maggiore sarà il tempo trascorso dal simulacro nei pressi di una data abitazione. Tale prossimità è importante, poiché carica di energie positive, e benaugurali, lo spazio domestico. Tra le soste più lunghe che ho avuto modo di osservare, ci sono quelle effettuate presso la dimora di Sridharan e presso la casa del funzionario templare Babu. Quando il simulacro di *Sūrya* arriva nei pressi dell'abitazione del bramano, la frequenza con cui i mortaretti vengono fatti esplodere aumenta sensibilmente, quasi a voler rimarcare il prestigio di chi la abita. Sridharan approfitta della breve sosta per entrare in casa e prendere la somma in denaro che verrà consegnata ai suonatori, al termine dell'esecuzione. Quando

il corteo arriva dinanzi la casa di Babu, prima i suoantori, e poi i due buoi, vengono omaggiati con una ghirlanda di fiori gialli. Tali onoreficenze floreali non vengono invece tributate all'*oṭuvār*. Dopo le corone di fiori, ai membri del *periya melam*, così come a tutti i fedeli aggregati alla processione, viene anche offerto da bere e da mangiare. I musicisti ne approfittano per riposarsi qualche minuto; poi riattaccano a suonare, con ritrovato vigore.

Come più volte segnalato nelle pagine precedenti, Balu non si è mai aggregato all'esecuzione del *periya melam* in formazione allargata, né durante le cerimonie diurne, né durante quelle notturne. Tuttavia, nell'ambito dell'*Isāna pūjā*, la quinta stazione della *Navasandhi bali pūjā*, egli si ripresenta nel gruppo, con a tracollo il *tavil*. La cerimonia per *Isāna* si svolge come da protocollo. Sridharan comincia a intonare i mantra di sua competenza in onore di *Isāna*; poi tocca a Shanmugan, che esegue alcuni passaggi sul *rāga* x. A questo punto, anziché Kumar, è proprio Balu che mette in vibrazione le membrane del suo *tavil*. In entrambi i casi Sridharan non fornisce alcuna indicazione ai due musicisti in merito a quale *rāga* e *tāla* suonare.

Quando termina il *dīpārādhana* ecco avvenire qualcosa di inusuale: Sridharan fa infatti cenno a Balu di avvicinarsi e gli avvolge in testa un panno bianco, come aveva fatto, qualche ora prima, con Raja; successivamente gli pone una ghirlanda intorno al collo. Così addobbato, Balu alza il *tavil* e lo posiziona sulla spalla sinistra. Poi, percuotendolo con il bastoncino, tre tocchi seguiti da una breve pausa, il suonatore circumambula per tre volte il feroce di *Sūrya*. Ad ogni giro, Balu esegue ventisette colpi, suddivisi in nove gruppi, ciascuno dei quali è composto da tre atti percussivi. La simbologia numerica, a mio avviso tutt'altro che casuale, potrebbe essere letta in tal senso: tre (*Śiva*, *Viṣṇu*, *Śakti*), nove (i *Navagraha*), ventisette (le *Nakṣatra*).

Ultimate le tre circumambulazioni del carretto recante i divini simulacri, Balu si aggrega al corteo ma continua a non suonare. Ancora una volta, come già accaduto nel corso della *bherī pūjā* mattutina, al *tavil* templare, e in questo caso anche al suo ufficiale suonatore, viene ritagliato uno spazio di primo piano all'interno delle dinamiche rituali del *Dhvajārohaṇa*. Privilegi consimili non si registrano invece per il *nāgasvaram* di Shanmugan.

Dopo l'omaggio ad *Isāna*, l'organico del *periya melam* subisce una drastica riduzione dell'organico: da otto elementi ne restano infatti solo tre, e cioè, Shanmugan, Kalidas e Kumar. Ci ritroviamo pertanto di fronte alla stessa formazione che ha animato la fonosfera dei riti mattutini. La stanchezza dei suonatori rimasti è palpabile e questa influenza inevitabilmente la qualità musicale della loro performance, che si trascina spesso in modo svogliato.

E'quasi mezzanotte. Anche Sridharan e Mohan cominciano a mostrare i primi segni di cedimento. Non ci sono quasi più devoti al seguito, eccetto una decina di ragazzi del villaggio che portano un po' di vivacità al gruppo itinerante, facendo esplodere dei petardi. Le persone ferme ad attendere il passaggio di *Sūrya* davanti l'uscio di casa sono sempre di meno. A rappresentare l'amministrazione templare c'è, come al solito, il solo Babu. Il corteo avanza mestamente verso il tempio. Shanmugan, Kalidas e Kumar suonano in maniera sempre più discontinua, alternando momenti di pigrizia sonora ad altri maggiormente spumeggianti.

Una volta superata l'ultima stazione della *Navasandhi bali pūjā*, dove viene reso omaggio a *Niṛṛiti*, Sridharan, Mohan, i tre suonatori del *periya melam*, Kattiruvel e Babu imboccano finalmente la strada rettilinea che li riconduce al tempio.

A metà del tragitto, il corteo si ferma nuovamente: bisogna scendere il simulacro di *Sūrya* dal carretto. Prima, però, i membri del *periya melam*, a cui si è andato ad aggiungere anche Balu, sebbene sprovvisto di strumento, circumambulano le statue divine per tre volte, in segno d'omaggio, eseguendo un motivo sul *rāga madyamāvatī*.

A questo punto il complesso statuario può essere sceso dal carretto e portato a spalla dentro il tempio, nella sua posizione di partenza, e cioè, nel *nartana maṇḍapa*. Anche l'*Astradevar* viene riportato nel *nartana maṇḍapa*. Tale mansione viene assolta da Raja. Entrambi i simulacri verranno nuovamente recati in processione nelle nove notti che seguono la giornata inaugurale del *Dhvajārohaṇa*.

Quando il fercolo di *Sūrya* fa il suo ingresso nel *prākāra*, i giovani radunatisi al suo seguito fanno esplodere alcuni mortaretti, lanciando petali in direzione dei simulacri e levando grida di giubilo. Ad accogliere formalmente il rientro di *Sūrya* troviamo il solo Tyagaraja. Sridharan e Mohan hanno infatti lasciato il tempio. Lo *sthalaśivācārya* distribuisce, sorridente, un po' di *vibhūti* ai devoti, come segno di ringraziamento per avere preso parte alla cerimonia. Tale elargizione dalle benaugurali valenze conclude ufficialmente la lunga serie di cerimonie che hanno contrassegnato il primo giorno dell'*Utsavam*.

5. La fonosfera templare

Nei capitoli precedenti abbiamo descritto in maniera dettagliata le principali cerimonie allestite nel tempio di Suriyanakoyil e le molteplici configurazioni che la sua fonosfera è andata via via assumendo, sulla base della differente tipologia di agenti rituali che hanno preso parte alle funzioni liturgiche. Un simile viaggio nei meandri cerimoniali del tempio è servito in primo luogo a collocare i repertori vocali e strumentali nei riti e in secondo luogo a fare un quadro sulla variegata tipologia d'interazioni sonore che intercorrono tra gli agenti rituali. Quanto discusso è servito inoltre a dimostrare come il suono e la musica vengano investiti di una molteplicità di funzioni e interagiscano fortemente con il contesto, caratterizzando e connotando lo spazio templare e scandendo i tempi dei riti allestiti al suo interno. Appare a questo punto opportuno presentare tali questioni in un capitolo separato, nel tentativo di ordinare e descrivere per punti specifici gli aspetti sonori, pur tenendo sempre a mente che una tale separazione analitica è intesa solo ai fini di una maggiore chiarezza espositiva e non costituisce un tradimento della prospettiva olistica con cui ho deciso di avvicinarmi allo studio dei fenomeni sonori che animano la fonosfera templare.

Inoltre, colgo l'occasione per precisare ancora una volta quanto segnalato nell'introduzione della tesi e cioè che le questioni a cui verrà dato un maggiore risalto saranno quelle inerenti il comportamento sonoro del personale bramano, dal momento che sono proprio gli enunciati mantrici di loro competenza gli oggetti sonori che abitano la fonosfera templare con maggiore ricorrenza.

5.1. Principi soggiacenti alla costruzione della fonosfera

Nell'ottica di fornire al lettore un quadro complessivo delle principali strategie di costruzione della fonosfera ho ritenuto opportuno estrapolarne i principi soggiacenti. Una tale disamina verrà condotta in maniera sintetica e non pretende in alcun modo di sostituire la descrizione puntuale delle dinamiche di costruzione delle specifiche fonosfere rituali a cui tanto spazio è stato dedicato nei capitoli precedenti.

Il grado zero di organizzazione sonora della fonosfera è rappresentato naturalmente dal silenzio. Su questo argomento invito il lettore a consultare il paragrafo a esso specificamente dedicato (cfr. p.x). Il principio più elementare è quello di affidare l'allestimento della fonosfera a un solo agente sonoro (officiante, *sāstri*, coro bramano, *oduvar*, *nagasvaram*, *tavil*, ecc.). In tali casi egli si impossessa completamente della fonosfera cerimoniale, lanciandosi in un vero e proprio assolo. Il secondo principio organizzatore prevede l'alternanza di agenti sonori differenti, i quali entrano in scena a turno, senza dare però vita a giustapposizioni di sorta. A seguire troviamo il principio della giustapposizione. Esso prevede due modalità d'interazione sonora differenti: (a) la giustapposizione di oggetti sonori, vocali o strumentali, indipendenti ma appartenenti alla fonosfera del medesimo rito (b) la giustapposizione casuale di eventi sonori concomitanti ma relativi a fonosfere indipendenti, allestite, cioè, da officianti diversi, per esigenze cerimoniali diverse e in nome di committenti diversi. La giustapposizione, in entrambi i casi, prevede la compresenza di oggetti sonori eterogenei (voci umane, voci registrate, campane, strumenti musicali).

Particolarmente interessanti sono anche le dinamiche di costruzione della fonosfera incentrate sul procedimento di accumulazione progressiva degli oggetti sonori. In tali casi gli agenti rituali entrano in scena in sequenza, sovrapponendosi l'uno con l'altro. Tale procedimento genera un addensamento graduale della fonosfera che viene così sottoposta a un processo di saturazione. Il procedimento inverso, vale a dire la rarefazione progressiva degli oggetti sonori, si verifica invece con frequenza minore. Quando la fonosfera si svuota, infatti, ciò avviene il più delle volte in

maniera brusca, senza una graduale uscita degli agenti sonori ma con un subitaneo scarto che porta ora al totale silenzio, ora all'emergere della performance di un solista.

In particolari contesti cerimoniali, prevalentemente di ordine festivo, si osserva un tipo di costruzione che ho deciso di chiamare per delega, in cui avviene una sorta di scissione tra l'agente materiale del rito e la recitazione mantrica associata alle azioni di volta in volta da lui effettuate.

I momenti apicali delle funzioni liturgiche allestite in ambito festivo sono spesso contrassegnati dal risuonare simultaneo di tutti gli agenti sonori presenti nello spazio rituale. In tali casi si crea un cluster potentissimo, una muraglia densa di suoni, associabile, per certi versi, a un vero e proprio *tutti* orchestrale. Il ricorso a tali conflagrazioni sonore non avviene quasi mai nel tempo ordinario, con l'unica eccezione naturalmente del rito della *Sūrya pūjā*, effettuato alle 10.30 e alle 17.30.

5.2. Fonosfere ordinarie e fonosfere festive: un confronto

Il compito di delineare le caratteristiche salienti delle varie fonosfere è stato ampiamente assolto nei capitoli precedenti. La descrizione puntuale delle dinamiche d'interazione sonora tra gli agenti rituali è servita a dimostrare come ciascuna cerimonia viene rivestita con un abito sonoro specifico. Uno stesso rito può anche presentare fonosfere differenti a secondo di chi lo celebra e del frangente cerimoniale più ampio di cui esso è parte. In questo paragrafo mi limiterò a estrapolare, puntualizzandole, le principali convergenze e divergenze tra fonosfere ordinarie e fonosfere festive.

Una delle differenze più rimarchevoli si riscontra nella scelta di fare ricorso o meno alle prestazioni sonore del *periya melam* e dell'*oduvar*. Tra le cerimonie del tempo ordinario l'unica occasione rituale quotidiana per udire le sonorità strumentali del *periya melam* e quelle vocali dell'*oduvar* è la *Sūrya pūjā*. Tanto l'ensemble che il cantore non prendono infatti mai parte alla costruzione della fonosfera di una *navagraha arcaṇa* ordinaria che costituisce, lo rammento, il rito più eseguito nel tempio. L'impiego dell'*oduvar* durante l'allestimento di una *homam* avviene principalmente in ambito festivo mentre la sua presenza attiva nella fonosfera di una *navagraha abhiṣekam* dipende in larga misura dalla volontà e dalla disponibilità economica dello *yajamāna* di turno. Le fonosfere ordinarie sono costituite pertanto da elementi obbligatori e da elementi opzionali. L'eventuale rimozione o aggiunta di quest'ultimi dipende in primo luogo dalla volontà del committente. Sponsorizzare una fonosfera meno densa di oggetti sonori non significa produrre riti completamente inefficaci ma sicuramente meno potenti.

Durante i riti del tempio ordinario a predominare è la vocalità del personale bramánico templare, che costruisce la fonosfera in assetto prevalentemente solistico, come dimostrano gli esempi della *navagraha homam*, della *navagraha abhiṣekam* e della *navagraha arcaṇa*. In occasione dei riti del tempo extra-ordinario, invece, la componente vocale bramánica viene potenziata, facendo ricorso alle prestazioni vocali di bramani (*brahmacarin* e *sāstri*) esterni. Questo ispessimento della vocalità bramánica in ambito festivo genera configurazioni vocali più ampie (duetti, trii, cori) quasi del tutto assenti dalla fonosfera dei riti allestiti nel tempo ordinario.

Il ricorso di particolari eventi cerimoniali genera un potenziamento anche dell'ensemble strumentale, il cui organico viene rinforzato dalle prestazioni di musicisti esterni, chiamati appositamente dall'amministrazione templare al fine di conferire maggiore qualità alla fonosfera templare festiva. Le prestazioni del *periya melam* in formazione allargata marcano in maniera significativa anche le fasi terminali del rito della *homam*, un fenomeno, questo, mai riscontrato durante i riti analoghi allestiti nel tempo ordinario.

Durante le festività le prestazioni vocali del personale bramánico esterno vengono in alcuni casi amplificate, in modo tale da diffondere il suono mantrico nella totalità dello spazio templare interno oltre che in quello esterno. Il ricorso ai microfoni e agli amplificatori non avviene mai durante la celebrazione dei riti ordinari. Un altro elemento che marca in maniera esclusiva il tempo extra-ordinario è la consuetudine di filodiffondere dagli altoparlanti templari canzoni devozionali in lingua tamil.

La qualità della recitazione mantrica, così come quella della musica strumentale generata dal *periya melam*, aumentano sensibilmente in ambito festivo, per via dell'ingresso nella fonosfera di agenti rituali esterni, la cui selezione si basa sulle loro capacità specificamente sonore.

5.3. Repertori vocali e strumentali: tra autonomia e prescrizione

Il personale bramánico che presta regolare servizio nel Suriyanarkoyil non conosce tutto il repertorio mantrico connesso con i Navagraha. I sacerdoti fanno infatti ricorso continuato solo a quella particolare tipologia di mantra strettamente connessi alle cerimonie quotidiane da loro effettuate. Dell'immenso repertorio di formule mantriche –mi riferisco in particolar modo a quelle di origine puranica- associate al culto dei Navagraha e riscontrabili in letteratura, gli officianti del tempio ne conoscono a memoria soltanto un piccolo sottoinsieme, come loro stessi mi hanno riferito. Dal punto di vista tipologico ritroviamo adoperate tutte le categorie di mantra segnalate in precedenza: mantra yajur-vedici, ślokaṃ, stotram, aṣṭottiram, upacāra mantra, nāma-mantra, bija-nāma-mantra, mūla mantra, formule agamiche. Non tutti gli officianti fanno però stabilmente uso di questo vasto campionario, come dimostra l'esempio di Kumar.

L'avvento di particolari ricorrenze festive comporta in alcuni casi l'esecuzione di riti specifici, che necessitano di formule mantriche impiegate di rado nel corso dei riti ordinari. La recitazione dei *sūktam*, ad esempio, risulta essere assai potenziata, e affidata ai brahmacarin, mentre l'intonazione di repertori mantrici dalle particolari valenze cerimoniali viene delegata ai *śāstri*. I sacerdoti del tempio non partecipano in maniera attiva al processo di sonorizzazione degli enunciati suddetti, delegandone interamente la recitazione al personale bramánico esterno. Dal punto di vista repertoriale possiamo pertanto affermare che il tempo extra-ordinario della festa attiva il ricorso a un formulario speciale, non riscontrabile nell'ambito della celebrazione dei riti ordinari.

La maggior parte dei mantra eseguiti dagli officianti del Suriyanarkoyil sono udibili anche al di fuori delle mura templari, nel senso che essi si ritrovano, arrangiati nelle maniere più diverse, talvolta anche con il supporto di strumenti, in alcune incisioni discografiche, prodotte, a fini devozionali e commerciali, in Tamilnadu e non solo. Questo dimostra come tali repertori non costituiscano affatto un formulario elitario, gelosamente custodito da un manipolo di specialisti del sacro bensì un patrimonio poetico-letterario largamente accessibile –tramite la Rete, il disco e i compendi- anche ai non iniziati.

Nell'ambito delle loro mansioni quotidiane i sacerdoti ripropongono quasi sempre gli stessi mantra, in accordo con uno dei principi cardine del fare rituale, ossia, l'attribuzione di poteri magico-religiosi ad una serie di gesti, repertori e comportamenti ai quali, la tradizione shivaita, attribuisce una comprovata efficacia proprio in virtù della loro reiterazione continuata. Tuttavia abbiamo ampiamente dimostrato come in certi ambiti cerimoniali –ad esempio la navagraha arcaṇa- ciascun officiante abbia la possibilità di selezionare le formule mantriche da utilizzare con relativa autonomia.

Rimanendo nell'ambito della *navagraha arcaṇa* l'unica tipologia di mantra ad essere costantemente intonata da tutti i sacerdoti è l'*aṣṭottiram*. Tanto il formulario agamico relativo al *saṅkalpa* quanto i mantra che accompagnano il *dīpārādhana* risultano invece declinabili sulla base delle conoscenze e del gusto dei rispettivi celebranti. In questo senso la normativa templare lascia ampio spazio al principio d'autonomia, la cui applicazione più estrema può talvolta portare anche alla totale rimozione di interi mantra. Questo fenomeno ricorre spesso anche nell'allestimento dei riti più articolati, come la navagraha homam.

L'*aṣṭottiram* costituisce una tipologia mantrica connessa esclusivamente con gli officianti che prestano servizio regolare nel tempio. Né ai *brahmacarin* né ai *śāstri*, a cui viene delegata nella quasi totalità la costruzione della fonosfera templare nel tempo festivo, viene mai affidato il compito di intonarli. Ciò dimostra come esistano particolari restrizioni in materia di gestione vocale del

repertorio templare. Tali restrizioni sono dovute principalmente a ragioni di tipo gerarchico. Dal momento che l'aṣṭottiram contrassegna i momenti apicali di una pūjā, la sua esecuzione viene sempre presa in carico da Tyagaraja o da Sridharan. Venendo poi agli altri officianti secondari, come Kumar, Sundar e Ramesh, poiché essi non svolgono alcun ruolo attivo nell'ambito dei riti extra-ordinari risultano di conseguenza tagliati fuori dal repertorio mantrico ad essi connesso. Anche rimanendo nell'ambito del tempo ordinario, costoro si vedono costantemente precluso l'accesso al formulario relativo alla *navagraha homam* e alla *navagraha abhiṣekam* dal momento che l'allestimento di tali riti risulta essere un'esclusiva di Tyagaraja e Sridharan, i quali, talvolta, decidono di farsi coadiuvare da Ganesh, a cui viene affidato il ruolo di *śāstri*.

Fenomeni analoghi di libera gestione e distribuzione del repertorio mantrico si verificano durante la *navagraha pūjā* che precede la *navagraha homam*. Come ampiamente segnalato discutendo l'esempio di Tyagaraja, l'anziano officiante distribuisce il formulario mantrico in maniera asimmetrica e capricciosa, rimuovendo spesso dal suo flusso vocale alcuni mantra. Tutte le categorie di formule prima segnalate possono essere oggetto di rimozione. Tyagaraja si accosta quindi ai repertori cerimoniali e li adopera come se essi fossero intercambiabili e facoltativi. Ciò significa che, in alcuni frangenti del rito, un determinato mantra, associato a una particolare azione, non solo può essere benissimo sostituito da un altro mantra, anche di categoria diversa, ma può anche essere del tutto rimosso dalla fonosfera. Una tale consuetudine smentisce chi sostiene che esista sempre una rigida corrispondenza tra la componente gestuale e la tipologia di formule intonate. Quanto appena delineato risulta ulteriormente confermato raffrontando quello che viene effettivamente intonato dai sacerdoti del tempio con quello che la manualistica vorrebbe che essi recitassero.

Mettersi in ascolto della fonosfera del Suriyanarkoyil ci consente di assistere ad una tensione incessante tra prescrizione normativa e autonomia. Ogni qualvolta ho segnalato a Sridharan il ricorrere di simili strategie adattive, egli mi ha risposto che la semplificazione della fonosfera delle cerimonie, per mezzo della rimozione delle formule prescritte dalla teoria del rito, è necessaria ai fini dello svolgimento effettivo del rito medesimo. Secondo lui, il tempo reale di una cerimonia templare non può coincidere perfettamente con il suo tempo ideale, postulato dagli studiosi agamici preposti alla redazione della manualistica. Lo studio della dislocazione dei repertori mantrici nel rito ci permette quindi di far affiorare tale iato. Alla luce di quanto emerso dall'analisi dell'impiego effettivo dei repertori vocali, nella fonosfera di pertinenza bramanica, possiamo pertanto concludere che essa risulti, il più delle volte, meno densa di quanto in realtà dovrebbe essere. Questo fenomeno è dovuto in primo luogo al processo costante di rimozione degli enunciati rituali effettuato dagli officianti. Simili alterazioni non sono però sempre il frutto, come sostengono alcuni, di una scarsa competenza nella gestione del repertorio ma costituiscono l'esito di una precisa strategia performativa, incentrata su necessità di tipo pragmatico.

Anche la produzione strumentale del *periya melam* risulta riccamente variegata, in particolar modo durante le esecuzioni che hanno luogo in ambito festivo. A grandi linee possiamo raggrupparla in tre tipologie: (1) adattamenti strumentali di celebri canzoni devozionali (kirtana) di derivazione carnatica (2) motivi melodici extra-liturgici desunti dalla popular music tamil (c) musiche strumentali specificamente connesse all'universo templare, fra le quali spiccano, per il loro frequente impiego, le composizioni appartenenti al genere del *mallāri*.

Sulla base di quanto riscontrato nelle cerimonie da me osservate, il repertorio strumentale non comprende quindi né i celebri *Navagraha kritis* di Dikshitar, né le canzoni devozionali in lingua tamil composte -in epoca più recente- in onore delle divinità planetarie. Tale sistematica assenza può essere a mio avviso considerata come un chiaro segnale della scarsa popolarità di cui godono tali brani, quanto meno nell'universo repertoriale dei musicisti che animano la fonosfera del Suriyanarkoyil. Il repertorio musicale specificamente associato ai Navagraha non trova quindi lo spazio che ci si aspetterebbe all'interno del suo tempio più rappresentativo. Gli stessi suonatori che vi prestano servizio, regolare o saltuario, non sembrano minimamente avvertire l'esigenza di voler diffondere, presso più ampi strati di ascoltatori, le musiche connesse con le divinità planetarie.

Inoltre è evidente che tali omissioni repertoriali non vengono avvertite come una mancanza di rispetto nei confronti della specifica identità culturale dei graha, e questo vale tanto per i musicisti quanto per gli stessi Tyagaraja e Sridharan. I due sacerdoti infatti non danno specifiche indicazioni in tal senso, lasciando pertanto libero il periya melam di intonare le melodie che preferisce. Alla grande diffusione che tali repertori hanno sulla Rete non fa dunque seguito un loro reale impiego in ambito templare. Questo stato di cose ci porta a concludere che alla specificità dell'enunciazione mantrica, che viene declinata sulla base dell'identità di ciascun graha, non corrisponde una specificità del repertorio strumentale. Esso risulta infatti incentrato su brani religiosi d'estrazione sia shivaita che vaishnava e quindi di ampia applicabilità culturale.

Gli sconfinamenti del periya melam nel repertorio della popular music tamil avvengono con maggiore frequenza in ambito festivo. Tuttavia, i suonatori fanno ricorso a tale repertorio solo al di fuori delle mura templari, in linea con quanto prescritto dalla normativa templare. Durante l'iter processionario dei fercoli che si snoda nella strada principale del villaggio il periya melam impiega prevalentemente melodie popolari non liturgiche. Al contrario, nell'ambito delle cerimonie allestite dentro il tempio, i suonatori eseguono esclusivamente brani devozionali d'estrazione carnatica, oppure, scelgono un raga appropriato alla fascia oraria in cui ha luogo il rito, e vi improvvisano sopra liberamente, senza alcuna preoccupazione formale di sorta. Il fatto che i musicisti facciano un così ampio ricorso a temi popular quando percorrono le strade esterne al tempio potrebbe essere una strategia escogitata per coinvolgere gli abitanti del villaggio, proponendo motivi noti e accattivanti, in grado non solo di segnalare per tempo il passaggio del fercolo, ma anche di arrecare diletto e intrattenere piacevolmente chi ne attende l'arrivo, innanzi l'uscio di casa.

I confini del repertorio del periya melam sono principalmente stabiliti dai limiti della conoscenza musicale posseduta da ciascun suonatore, da quella che possiamo chiamare il suo bagaglio motivico. Come già sottolineato, il compito di selezionare le canzoni da eseguire è lasciato interamente ai membri dell'ensemble. La loro autonomia, seppur assai ampia, non è però totale, come dimostrano gli esempi che discuteremo nel dettaglio in seguito. Per il momento basti citare il caso del mallāri. Esso costituisce il genere di musica strumentale -specificamente templare-maggiormente eseguito dal *periya melam*. L'ensemble è tenuto a suonarlo ogni qualvolta un ricettacolo divino viene trasportato da una zona all'altra del tempio. L'esecuzione del mallāri è prescritta anche per accompagnare quelle fasi cerimoniali in cui un dato simulacro entra o esce dal gopuram. Rimanendo in tema di dialettica tra autonomia e prescrizione, vorrei accennare brevemente al caso del tripudio strumentale, ossia, la produzione di un frastuono sonoro da parte dell'ensemble, al fine di marcare un momento particolarmente solenne di una data cerimonia. I suonatori, in tali circostanze, non fanno ricorso a un motivo desunto da una categoria particolare di canzoni ma utilizzano le loro risorse espressive in senso rumoristico, adeguando la traiettoria melodica alla dinamica e all'agogica del gesto compiuto dall'officiante.

Lasciamo adesso il periya melam e spostiamoci a considerare il repertorio innodico di competenza dell'oduvar. Fatta eccezione per la prima stanza del Kolaru pathikam, anche le canzoni devozionali da lui eseguite durante le cerimonie templari non presentano alcun riferimento diretto ai Navagraha. A differenza del periya melam, il cui repertorio non presenta limitazioni di sorta, Mohan è invece tenuto a cantare esclusivamente il repertorio sacro dei Nayanmar. Egli intona per lo più i tevaram tratti dalla produzione di Thirugnana Sambandar. Una tale prescrizione spiega perché egli si esima sistematicamente dal fare qualunque accenno ai Navagraha kritis e alle canzoni devozionali in lingua tamil scritte per le divinità planetarie. Come riscontrato dall'analisi del repertorio del periya melam, anche nel caso di quello di pertinenza dell'oduvar troviamo quindi un'assenza di specificità culturale. È molto probabile ipotizzare pertanto che quanto risulta udibile nel Suriyanar koyil non si discosti molto, per lo meno dal punto di vista tipologico e di genere, da quanto viene eseguito negli altri templi śivaiti del Tamilnadu. Ancora una volta, quindi, è il piano mantrico a precisare, in modo esclusivo, l'identità culturale del Suriyanarkoyil e a caratterizzarne in tal senso la fonosfera rituale.

Il repertorio agito da Mohan è comunque assai vasto e viene eseguito completamente a memoria, in maniera analoga a quanto riscontrato nell'operato vocale dei sacerdoti. Rispetto agli officianti templari, l'oduvar ha tuttavia maggiori possibilità di variare il proprio repertorio, dal momento che può selezionare liberamente i testi da intonare, pur rimanendo però sempre fedele all'innodia dei Nayanmar. Quando è chiamato in causa all'interno di un rito Mohan decide in maniera del tutto autonoma quale componimento innodico offrire alla divinità propiziata. Lo studio della Sūrya pūjā è risultato emblematico in tal senso poiché ha messo in luce come Mohan indirizzi alla volta del graha Sūrya un tevaram a sua scelta.

Ci sono tuttavia occasioni cerimoniali in cui anche l'oduvar deve adeguarsi a precise prescrizioni. Mi riferisco a quanto riscontrato nell'ambito della *nava sandhi puja*, durante la quale il cantore è tenuto a selezionare un dato *tevaram* sulla base del *paṇ* preferito dalla divinità di turno. Tornerò meglio sull'argomento più avanti. Un altro frangente rituale in cui Mohan deve attenersi a una precisa prescrizione templare è la Navagraha abhiṣekam. Come vuole la tradizione del Suriyanarkoyil, egli è tenuto a intonare sempre lo stesso tevaram: il Kolaru patikam.

La produzione vocale di Mohan occupa un posto di sicuro rilievo nel panorama sonoro della fonosfera templare, specialmente perchè mette in circolo nello spazio sacro del Suriyanarkoyil testi devozionali in lingua tamil, i quali, a differenza degli enunciati bramanici, vengono perfettamente compresi dai visitatori. La parola intonata da Mohan diviene pertanto non solo *una* delle componenti del sistema fonosfera, ma l'unica realmente comprensibile da tutti. I repertori di sua competenza costituiscono quindi un potente veicolo di comunicazione –forse l'unico, almeno su un piano squisitamente semantico- con cui si agisce anche sulla sfera cognitivo-affettiva degli astanti e non solo su quella astrale.

Adesso una notazione conclusiva. I sacerdoti del tempio, in particolar modo quelli più intonati, come Sridharan e Ganesh, pur conoscendo le parole e le melodie dei tevaram che Mohan intona con maggiore frequenza, non si uniscono mai al canto dell'oduvar. Lo stesso dicasi per i devoti in visita al tempio. La massima attenzione viene quindi prestata affinché si mantenga una rigida separazione tra i repertori vocali e gli agenti rituali preposti alla loro sonorizzazione. Ciascuno di essi è completamente assorbito nel suo universo repertoriale, che esegue in maniera esclusiva, in virtù del possesso di specifiche competenze performative. Ogni agente rituale sembra quindi impermeabile ai repertori dell'altro.

5.4. Testo in performance: rimozioni, adattamenti e trasformazioni

Sulla base degli svariati esempi etnografici da me riportati nei capitoli precedenti sono emerse alcune procedure di rielaborazione testuale adoperate dai celebranti e dall'oduvar contestualmente all'applicazione rituale dei loro repertori di competenza. In questo paragrafo le passerò nuovamente in rassegna, approfondendo quegli aspetti che non ho avuto modo di esaminare nel dettaglio durante la descrizione complessiva dei riti e delle fonosfere in cui essi sono stati impiegati. Ai fini di una maggiore chiarezza nell'esposizione, e per favorire il lavoro di raffronto con quanto detto nel capitolo generale sul mantra, a proposito dell'importanza di salvaguardare la dimensione formale del formulario di pertinenza bramanica, ho suddiviso i repertori in accordo con le categorie ivi impiegate.

a) *Sūktam* e mantra yajur-vedici: Come opportunamente segnalato in precedenza, la caratteristica principale dei *sūktam* vedici è quella di essere catalogabili da un lato come mantra, o meglio, come composti dall'unione di più mantra, e dall'altro come componimenti poetici veri e propri. In quanto tali, essi sono dotati di una loro precisa configurazione metrica e vengono intonati facendo ricorso al sistema delle svāra. Sulla base di quanto udito nel tempio, durante i riti del tempo ordinario, posso dire che i *sūktam* non vengono recitati sempre per intero. Tyagaraja rimuove spesso alcune parole, talvolta intere frasi dal pavamāna *sūktam* mentre Sridharan esegue lo śrī Rudram a

intermittenza, vocalizzandone delle stanze a saltare. Nell'ambito della recitazione cerimoniale gestita dai brahmacharin i sūktam vengono invece eseguiti nel pieno rispetto della loro struttura poetico-formale.

Il *Navagraha sukta*, ad esempio, viene recitato nella sua interezza, al pari degli altri componimenti innodici. I mantra relativi a ciascun graha, si susseguono quindi nella fonosfera in accordo con il loro ordine originale, e cioè, con quello riscontrabile nella versione testuale del *suktam*. Contestualmente all'allestimento della *Navagraha homam*, invece, tanto Tyagaraja che Sridharan sonorizzano i mantra contenuti nel *suktam* riorganizzandoli sulla base di precise logiche cerimoniali, andando quindi ad alterarne la sequenza originale, prevista dal testo. Approfondiamo meglio la questione. Nella *navagraha puja* gestita da Tyagaraja l'ordine con cui vengono intonati i mantra si conforma ad un criterio di classificazione dei graha basato su presupposti di natura astrologica: il graha Śiva-Surya viene propiziato per primo, in quanto leader indiscusso del gruppo; gli altri otto graha, invece, vengono divisi in *shuba graha* (*Candra, Budha, Brihaspati e Shukra*) e *papa graha* (*Angaraka, Shani, Ragu, Ketu*). Tyagaraja rende prima omaggio al gruppo di graha ritenuti portatori di energie costruttive (*shuba graha*) e poi a quello contenente i graha portatori di energie negative (*papa graha*). Ovviamente i mantra relativi ai graha vengono sonorizzati nella fonosfera seguendo l'ordine appena delineato. Tyagaraja si prende inoltre la libertà di utilizzare i mantra contenuti nel *navagraha suktam* in maniera abbastanza "capricciosa". Ci sono casi, infatti, in cui egli rimuove il mantra yajur-vedico principale di un determinato graha, sostituendolo con uno *shloka*; in altre circostanze, invece, rimuove soltanto i mantra relativi al suo *adidevata* e *pratyadidevata*. Il *suktam* originario diviene pertanto una sorta di magazzino mantrico, da cui il sacerdote estrae di volta in volta i mantra che ritiene più opportuno recitare. Il *Navagraha suktam* viene quindi letteralmente smembrato in singoli moduli indipendenti. Tali moduli non solo sono intonati con un ordine differente da quello testuale ma divengono oggetto di specifiche procedure di omissione e sostituzione.

Durante l'allestimento della *navagraha homam*, Sridharan riordina i mantra del *navagraha sūktam* non più secondo le logiche di tipo astrologico appena esplicitate ma in accordo con la disposizione spaziale dei *sannadhi* dei *Navagraha* nel tempio. La sequenza con cui i mantra contenuti nel *suktam* vengono recitati viene determinata questa volta da un criterio di matrice architettonica. L'ordine con cui vengono intonati i mantra da Sridharan durante la *homa* differisce pertanto da quello seguito da Tyagaraja durante la *Navagraha puja*. Tali divergenze e trasformazioni sono indicative di come un determinato componimento poetico/mantrico –in questo caso il *Navagraha suktam*– pur possedendo una sua struttura testuale ben precisa, riscontrabile nei manuali rituali, quando viene adoperato nel rito, diviene oggetto di precise strategie di ricomposizione, attuate dagli officianti allorchè si trovano a doverlo impiegare in un preciso contesto liturgico.

b) *Sankalpa*: Anche il formulario agamico può essere soggetto ad una serie di contrazioni e espansioni, sulla base della specifica tipologia di cerimonia officiata e della cornice temporale –ordinaria vs festiva– in cui essa viene allestita. La fonosfera, pertanto, risulterà più o meno affollata di oggetti sonori di natura vocale a seconda della strategia di sonorizzazione che l'officiante di turno riterrà più funzionale al rito in corso di svolgimento. Gli esempi più emblematici in tal senso si osservano nel *sankalpa*. La densità degli enunciati sonorizzati da Tyagaraja durante il *sankalpa* di una *navagraha homam* (cfr. n°5-19; pp. 69-73) risulta essere infatti di gran lunga superiore a quella riscontrata quando, lo stesso officiante, si trova a celebrare una *navagraha arcaṇa* (cfr. n°343, 346, 349, 352; pp. 148-149). La stessa evidente disparità emerge se mettiamo a confronto il *sankalpa* di una *navagraha homam* –che l'officiante esegue per intero– con quello relativo alla *Vighneṣvara pūjā* che viene eseguito invece in modalità abbreviata (cfr. n°23-27; p. 75).

La stessa variazione di densità del formulario si riscontra nell'operato vocale di Sridharan. La quantità di espressioni liturgiche impiegate nel *sankalpa* d'apertura di una *navagraha abhiṣekam* (cfr. n°229-231; p.106) risulta infatti di gran lunga maggiore di quanto riscontrato invece nella sonorizzazione del *sankalpa* che ha luogo nel corso della celebrazione di un *arcaṇa*. Le trascrizioni

testuali che seguono mettono in luce proprio la diversa densità del formulario liturgico che si riscontra nella dichiarazione d'intenti declamata dai sacerdoti del Suriyanarkoyil:

Dichiarazione d'intenti dell'officiante (Sridharan es.1)

purva janma papa

Dichiarazione d'intenti dell'officiante (Sridharan es.2)

Purva janma papa doṣa parihāranārtham

Dichiarazione d'intenti dell'officiante (Sridharan es.3)

purva janma saha kuṭumbana purva janma papa parihāranārtham
ayurārogya aiśvāryānām abhivṛddhyartham

Dichiarazione d'intenti dell'officiante (Tyagaraja es.1)

Asyayajamānyaḥ yajamānasya Śrimate
Om Budha mūrti girvākatāṣa sidhyartham bum Budha mūrti *narandiyogo*
aṣṭottara nama arcaṇa adyaṁ kariṣye om Śrimate bum Budha mūrti narandiyogo
Om Asyayajamānyaḥ yajamānasya Śrimate

Dichiarazione d'intenti dell'officiante (Tyagaraja es.2)

Om Asyayajamānyaḥ yajamānasya

Dichiarazione d'intenti dell'officiante (Sundar)

Om Śrimate Candra murti *phalaravindayoho* aṣṭottara nāma arcaṇa adyaṁ kariṣye om Śrimate

Dichiarazione d'intenti dell'officiante (Kumar)

Om purva sankalpa *pranaya* Śukra svamine[+m] *kavam paraipunairvagalaccettejjam*

Per quanto concerne l'annuncio delle coordinate identitarie e astrologiche dei committenti, si riscontrano ulteriori fenomeni di contrazione del formulario agamico. A venire rimossi sono proprio quei termini che dovrebbero servire a trasformare dei semplici nomi di persona, o di costellazione, in formule rituali (namadehasyaḥ, uḷātāyaḥ, ecc.). Anche se gli esempi sono limitati al solo Sridharan tali rimozioni del formulario si riscontrano in tutti gli altri sacerdoti (cfr. Capitolo sulla Navagraha arcaṇa)

Annuncio delle coordinate identitarie e astrologiche della committenza (Sridharan es.4)

Sastri [-namadehasyaḥ] Aṣṭeṣa [-nakṣatre] Kaṭaka rāṣi uḷātasyaḥ
Sattya Narayana [-namanyaḥ] Uttara nakṣatre Kanya rāṣi [-uḷātāyaḥ]
(sri)

Acquisizione e annuncio dati identitari e astrologici dello yajamana e dei suoi familiari (Sridharan es.5)

Srila, Ravi, Megan [-namanyaḥ] Ardra [-nakṣatre] Vṛṣcika rāṣi [-uḷātāyaḥ], Manjunata, Shivanna, Nilamba, Priyanka, Sumuk, Lata [-namanyaḥ] Ardra [-nakṣatre] Miṭuna rāṣi [-uḷātāyaḥ] saha kuṭumbana
Abinesh [-namadehasyaḥ] Svati [-nakṣatre] Tūla rāṣi [-uḷātāyaḥ] Candilisha gotra [-gotrodbavasyaḥ]

Poiché il rito dell'arçana non viene mai officiato né da brahmacarin né da śāstri non sono nelle condizioni di riportare esempi che testimoniano l'eventuale ricorrere di tali strategie semplificatorie anche nel loro operato vocale.

c) *Gayatri mantra*: Ci sono officianti che hanno cura di intonarne i versi per intero; ma ce ne sono altri che sottopongono questa categoria di mantra ad un processo di vera e propria elisione. Negli esempi che ho selezionato osserveremo la varietà di strategie con cui i sacerdoti del tempio intervengono sulla dimensione formale del *gayatri mantra*, contravvenendo a quanto si dice in ambito teorico a proposito dell'importanza di mantenere intatta la forma di un enunciato mantrico ai fini di un completo rilascio della sua energia. Tanto i *brahmacharin* quanto i *sastrī* sono soliti intonare i *gayatri mantra* senza intervenire in maniera arbitraria sui versi che li compongono. L'unico sacerdote templare che si sforza di mantenere intatta la struttura poetica originaria dei *gayatri mantra* –così come di quelli *yajur-vedici*- è Ganesh. Sulla base di ciò possiamo concludere che il livello di attenzione maggiore nel salvaguardare la struttura metrico-poetica dei repertori liturgici si riscontra nel personale bramano in possesso di una istruzione agamica. Il primo esempio riportato illustra un caso di enunciazione del mantra nella sua forma completa:

Gaṇapati gāyatri mantra (Tyagaraja)

3. śaktigaṇeśāya vidmahe vakratundāya dhīmahi |
tanno dantiḥ pracodayāt ||

Dall'analisi dei tre esempi che seguono ci accorgiamo di come Sridharan rimuova dal mantra, senza alcuna preoccupazione per la salvaguardia della sua identità metrico-poetica, ora semplici nuclei sillabici (-ya-) ora intere parole (vidmahe, dhimahi, tanno, pracodayat).

Angaraka gayatri mantra (sridharan)

21. om angirasaya [-vidmahe] saktihasta[-ya] [-dhimahi]
[-tanno] bouma pracodayat

Śukra gayatri mantra (Sridharan)

32. Bhargavācārya[-ya] [-vidmahe] surācāryaya[-ya] [-dhimahi]
tanno śukra pracodayat

Candra gayatri mantra (Sridharan)

Sitāprabhā[-ya] [-vidmahe] Śoḍakālasā [-ya] [-dhīmahi]
Tan [-no] [-Soma pracodayat]

Brahmapūtrā[-ya] [-vidmahe] Ardhaśarīra [-ya] [-dhīmahi] tanno Ragu pracodayāt (sri)

Il ricorrere a tali menomazioni non è un'esclusiva di Sridharan, come dimostrano gli esempi che seguono in cui comportamenti consimili si rilevano nella recitazione di Tyagaraja e Sundar:

Cevvai gayatri mantra (Tyagaraja)

Candovaśaya vidmahe Śaktijñānāya [-dhīmahi] tanno Saumya pracodayāt

Candra gayatri mantra (Tyagaraja)

Sitaprabhāya vidmahe ṣoḍasakalāya [-dhīmahi] tanno Soma pracodayāt

Ketu gayatri mantra (Sundar)

Citravarṇāya [-vidmahe] sarparūpāya dhīmahī |
Tannaḥ Ketu pracodayāt ||

La frequenza con cui procedure d’elisione consimili a quelle appena descritte hanno luogo nella fonosfera templare –e non solo nel rito dell’arcaṇa- ci consente di concludere che tali strategie semplificatorie non sono frutto di disattenzioni episodiche e comunque possibili ma rispondono a un criterio preciso di gestione del flusso mantrico, ispirato dal principio del pragmatismo.

d) *Bīja-nāma-mantra*: Nonostante il ricorso alla sonorizzazione dei *bījā* sia ritenuta una delle componenti essenziali dell’universo mantrico e liturgico di derivazione agamica, alcuni officianti templari si sentono in diritto di rimuoverli dai *nāma-mantra* a cui essi dovrebbero essere associati. Ci sono circostanze in cui anche il *bījā* simbolo dell’induismo, la sacra sillaba om, viene completamente rimosso dalla fonosfera udibile di un determinato rito. Ovviamente vale sempre quanto segnalato nelle pagine precedenti, e cioè, che esiste la possibilità che tali *bījā* vengano solo pensati dal recitante anzichè recitati. Tuttavia nella mia prospettiva d’analisi, incentrata sul confronto tra la dimensione formale dei mantra riscontrata nei manuali agamici e quella per così dire “aurale”, desunta dall’ascolto della fonosfera templare, tali assenze risultano assai significative e meritano quindi di essere opportunamente segnalate.

Da quanto è emerso dalla mia indagine la condotta vocale degli officianti in materia di articolazione sonora dei *bījā-nāma-mantra* risulta tanto variamente assortita quanto imprevedibile nei suoi esiti effettivi. Mi è capitato anche di imbartermi in un officiante –Ramesh- il quale, anzichè diversificare i *bījā* dei Navagraha sulla base del graha effettivo che si trova in quel momento a propiziare, fa ricorso sempre al medesimo *bījā*: *Śam*. Le trascrizioni testuali che seguono evidenziano alcuni casi di rimozione di *bījā* dai loro mantra di appartenenza:

Bīja-nāma-mantra (Tyagaraja)

91. om hom īśānamūrdhāya namaḥ	(Centro/Testa)
[-om hrem] tatpuruṣavaktrāya namaḥ	(Est/Volto)
[-om hum] aghorahṛdayāya namaḥ	(Sud/Cuore)
[-om hrim] vāmadevaguhyāya namaḥ	(Nord/Genitali)
[-om ham] sadhyojātamūrtaye namaḥ	(Ovest/Corpo intero)

Piṭha pūjā (Tyagaraja)

33. om adhāraśaktaye namaḥ
om [-gām] anantāya namaḥ
om [-gām] dharmāya namaḥ
om [-gām] jñānāya namaḥ
om [-gām] vairāgyāya namaḥ
om [-gām] aiśvaryāya namaḥ
om [-gām] padmāya namaḥ

Angaraka bīja-nama-mantra (Sridharan)

[-Am] Angarakāya namaḥ

Śukra bīja-nama-mantra (Sridharan)

33. [-Om] Baṁ bhargavāya namaḥ

Candra bija-nama-mantra (Tyagaraja)

[-Om] Sam Soma murtaye namaḥ

Ketu bija-nama-mantra (Ramesh)

[-kam][+śam] Ketave namaḥ

e) *Aṣṭottiram e mantra puranici*: Analizzando le modalità di recitazione con cui i sacerdoti del Suriyanarkoyil intonano l'aṣṭottiram sono emerse una serie di strategie adattive e manipolazioni che interessano i suoi *nāma-mantra* costitutivi. Ci sono sacerdoti che intonano i *nāma-mantra* rispettando la sequenza con cui essi compaiono nel testo, altri, invece, li selezionano liberamente, a saltare. Alcuni di loro ne variano di tanto in tanto la sequenza di enunciazione, mentre altri ripropongono i *nāma-mantra* sempre nel medesimo ordine, come se li avessero immagazzinati nella memoria sottoforma di stringhe. Alcuni officianti, non conoscendo a fondo gli epiteti specifici di un determinato graha, tentano di ovviare alla limitatezza del proprio repertorio di epiteti ripetendo un numero ristretto di *nāma-mantra* più volte. La pratica di fare ricorso a *nāma-mantra* che non sono contenuti nella versione originale degli *aṣṭottiram* relativi ai Navagraha è tutt'altro che infrequente. Tali *nāma-mantra* "esterni" vengono estrapolati dagli *aṣṭottiram* relativi ad altre divinità del pantheon śivaita come Śiva, Ganesh e Ayyappa. Talvolta un officiante può anche decidere di assemblarne di propri, attuando in tal modo un processo di vera e propria creazione poetica. Gli epiteti che seguono –segnati in corsivo- illustrano proprio questa ultima tendenza:

§. 6.3. Jaiminigoṭrā[jā]ya namaḥ Kuḷu(n)ttha(nna)bhakṣa(pritamānasā)ya namaḥ Tretayūgāya namaḥ Dvaparayūgāya namaḥ Kaliyūgāya namaḥ Viṣṇubhaktāya namaḥ

(ketu aṣṭottiram, Ganesh)

§. . Indradevatā(sh)rūpāya namaḥ om Bhavāyadevāyabhakāya namaḥ om Sarvāyadevāyabhaktāya namaḥ om Isānāyadevāyabhaktāya namaḥ

(sukra aṣṭottiram, Ganesh)

Tra le strategie di modificazione testuale riscontrate durante l'esecuzione dell'*aṣṭottiram* queste sono quelle più attuate:

- (a) rimozione del *bījā om*
- (b) rimozione dello *stobha namaḥ* e sua eventuale sostituzione con il termine oscuro *kavam*
- (c) rimozione di sillabe iniziali, intermedie o finali di un dato *nāma-mantra*
- (d) Interpolazione di sillabe completamente estranee alla morfologia originaria di una data parola
- (e) rimozione della vocale finale da un epiteto e nasalizzazione di quella che la precede

§. Om Śukrāy[-a][+m] *kavam* Śucaye[+m] *kavam* Śubhaguṇāya[-a][+m] *kavam*
Śubha[+s]dāy[-a][+m] *kavam* Śubhalakṣanāy[-a][+m] *kavam*, Kāvya[-saktāya][+shtem] *kavam*

(sukra aṣṭottiram, Kumar)

§. Śubhapradā[-ya][+m] Druḍhavrata[-ya][+m] Druḍhaphalā[-ya][+m]

(Budha aṣṭottiram, Tyagaraja)

§. [+Ram]/[-sim]hikāsuriḡarbhāsambhavāy[-a][+m] *kavam*, Bugustreim *kavam* Daittrettrem *kavam*, Citravastra[-dharā]y[-a][+m] Citradhvajapa[-tā]kāy[-a][+m] *kavam*
(ketu aṣṭottiram, Kumar)

§. Vidhu[-ntudāya][+vem/ kavam] Sura[-śatrave][+shem/ kavam], Khaḍgake[-ṭaka]dhārine[+m] kavam Varadāya[-ka]hasta[-kā]y[-a][+m] kavam

(ketu aṣṭottiram, Kumar)

§. Śarany[-āya][+e] namaḥ Varen[-āya][+e]

(Sani aṣṭottiram, Ramesh)

(f) assemblamento di frammenti estrapolati da *nāma-mantra* indipendenti e conseguente creazione di stringhe sillabiche dal profilo morfologico incerto e quindi dal contenuto semantico spesso oscuro

§. *Kalyāṇadā-Ghanāśyā-Cārurūpa-Cārucandranibhāya Śukra graha devatabhyo namaḥ*

(*sukra aṣṭottiram, Sridharan*)

§. *Taracitrakritikarupāyajñanakāya[...?]*karāya namaḥ, *Vaiduryabharanam sakalarajapriyam jagatam[...?]* ketuve namaḥ om, *Brahmaputradevata[...?]*kuṭṭhamkuṭṭhamvaicitryakapotasyandana[...?]

(Ketu aṣṭottiram, Sridharan)

§. *Rajamanadanya Pritikararumasukasurupamdaitrentakarandrobanga[...?]* Śrimate[...?]

(Śukra aṣṭottiram, sridharan)

§. Suralokavihāriṇe-Sundarā[-ya][+namaḥ]-Ghanā[-ya][+namaḥ]-Ghanarūpā[-ya][+namaḥ]-Ghanābharadhā[-ya][+namaḥ]-Ghanasāravilepanāya namaḥ

(Sani aṣṭottiram, Sridharan)

§. Vikartaṇānujaya[-ya] Vīrā[-ya] Viśeśā [-ya] Viduṣāmpataye Doṣākaṛa[-ya] Duṣṭadūrā[-ya] Puṣṭimate Aṣṭamūrtipriyā[-ya] Anantāya namaḥ

(candra aṣṭottiram, Tyagaraja)

Tra le difformità più evidenti che si rilevano mettendo a confronto l'*aṣṭottiram* recitato e la sua controparte scritta c'è sicuramente quella inerente il numero di *nāma-mantra* effettivamente vocalizzati. La tradizione agamica śivaita vuole che un aṣṭottiram sia composto –per definizione– da 108 *nāma-mantra*. Il numero 108 è ritenuto infatti carico di straordinarie valenze astrologico-esoteriche. Nessuno dei sacerdoti templari si attiene però a questa norma. Sia che si tratti di una occasione solenne, come l'arcaṇa notturna celebrata in onore di Guru nell'ambito del *Guru peyarcchi*, sia che ci si trovi a celebrare un arcaṇa ordinaria, l'officiante di turno si limita a intonare solo un piccolo sottoinsieme dei 108 epiteti della divinità in questione. Il numero effettivo di *nāma-mantra* impiegati varia al variare del celebrante e della situazione contestuale in cui egli si trova a operare.

Tra gli elementi testuali contenuti nell'*aṣṭottiram* alcuni vengono impiegati per conferire maggiore intelligibilità alla sequenza di epiteti recitati. Il comportamento sonoro di Ganesh rivela l'impiego dello *stobha namaḥ* come se fosse una cesura o una sorta di segno di interpunzione, capace di agevolare il processo di delineamento sillabico di ciascun *nāma-mantra*. Anche Kumar separa con cura ciascun epiteto intonato, facendo però ricorso al termine *kavam*. Entrambi gli officianti si sforzano di presentare nella fonosfera rituale i *nāma-mantra* separandoli l'uno dall'altro, in linea con quanto previsto dall'*aṣṭottiram*:

- §. 3.1. om Śaniścarāya namaḥ om Śantāya namaḥ om
 3.2. Sarvābhīṣṭapradāyine namaḥ om Śaraṇyāya namaḥ om
 3.3. Vareṇyāya namaḥ om Sarveśāya namaḥ om
 3.4. Saumyāya namaḥ Suravandyāya namaḥ Suralokavihāriṇe namaḥ

(Sani aṣṭottiram, Ganesh)

La consuetudine inversa, e cioè quella di accorpare più *nāma-mantra* indipendenti, con il conseguente impiego di un solo om̐ e un solo namaḥ, rispettivamente, all’inizio e alla fine del flusso vocale, si ritrova anche in letteratura, precisamente nello *stotra shatanamavali*, una particolare versione dell’aṣṭottiram, e pertanto non può essere considerata una caratteristica esclusiva delle modalità di recitazione di ordine templare. Rimanendo in tema di stotram e quindi di mantra puranici, essi vengono sonorizzati attuando un procedimento che ho definito metonimico, ossia, una parte vale per il tutto. Una simile strategia la troveremo applicata anche dall’oduvar. Il ragionamento è il seguente: dal momento che i tempi cerimoniali non permettono una cura dettagliata della fonosfera, i testi poetico/mantrici richiesti dal rito non possono essere recitati per intero. Al tempo stesso, però, una loro completa rimozione potrebbe scontentare la divinità di turno, poiché gli stotram sono composizioni poetiche scritte proprio con lo scopo di elogiare le caratteristiche fisiche e le attitudini delle entità sacrali. La maniera più semplice per uscire da tale dilemma è recitare solo la stanza d’apertura di uno dato stotram.

f) *Upacāra-mantra*: La sonorizzazione di questa tipologia di formulario non genera soltanto fenomeni di elisione sillabica ma anche di accorpamento e sintesi di frammenti di parole appartenenti a versi indipendenti. Tali procedimenti trasformativi, assai frequenti in Tyagaraja e Sridharan, non hanno invece mai luogo nella recitazione di Ganesh né in quella dei śāstri. I primi tre esempi sono estratti dalla recitazione di Tyagaraja e mettono in evidenza il principio di elisione:

Upacāra mantra (Tyagaraja)

40. [-om gām ganapataye namaḥ] pādyaṁ [-samarpayāmi] [-om gām ganapataye namaḥ] ācamanaṁ [-samarpayāmi] snānānantaram ācamanaṁ samarpayāmi

Upacara mantra (Tyagaraja)

45. [-om bhūrbhuvassuvaḥ maha ganapataye namaḥ] nālikerakhaṇḍadvayaṁ kadalīphalaṁ [-ca nivedayāmi] [-karpūra] tāmbūlam [-samarpayāmi] mahanivedya nivedayāmi |

Upacara mantra (Tyagaraja)

39. āvāhana-sthāpana-sannidhāna [-sannirodhana-digbandhanāvakuṅṭhana] [-pāśamudrāḥ pradarśya] [+dhenu mudrām kṛtva]

A differenza di Tyagaraja, Sridharan non solo elimina singole parole dai mantra ma ottimizza tali elisioni per accorpare, in un unico flusso vocale, porzioni di mantra indipendenti. La fonosfera di una navagraha arcana da lui officiata risuona quindi spesso con espressioni del tipo:

§ “NānaviNalikeAngirasaŚaktihaTanBoumaPracodAngarakaya namaḥ”

La trascrizione che segue svela la strategia attuata dal sacerdote per frammentare e poi ricomporre in un unico flusso vocale i brandelli di mantra:

Upacara-mantra + Cevvai gayatri + bija-nama-mantra

b) nānāvi[-dha pattra puspāni samarpayāmi] c) nalike[-rakhaṇḍadvayaṁ kadalīphalaṁ tambulam] d) Angirasa[-ya] [-vidmahe] śaktiha [-stāya] [-dhīmahi] tan [-nno] Bouma pracod[-ayāt] e) [-Am] Aṅgārakāya namaḥ

g) *Tevaram* e repertorio innodico in lingua Tamil: A differenza degli officianti l'*oduvar* non fa ricorso a strategie di elisione così marcate quando si trova a dover sonorizzare le stanze di un *tevaram*. Mohan ripone infatti la massima cura nel presentare le parole del testo in accordo con l'ordine previsto dal loro autore. Talvolta egli si prende la libertà di intonare più di una volta un singolo verso, ritenuto da lui particolarmente significativo. Al contrario dei sacerdoti l'*oduvar* si guarda bene dall'introdurre versi o parole proprie per sostituire o integrare quelle del testo originale. Quello che risulta più interessante nella gestione testuale dell'*oduvar* è l'impiego del procedimento metonimico a cui avevo fatto prima riferimento. Fatta eccezione per il *Kolaru patikam*, Mohan non intona infatti mai un *tevaram* per intero ma si limita ad eseguire solo una delle sue dieci stanze costitutive. La stanza selezionata è quasi sempre quella d'apertura ma ciò non esclude che egli possa decidere di cantarne un'altra, a sua scelta. Il ricorso a tali procedure metonimiche costituisce la tipologia d'intervento sui testi più frequentemente riscontrata nell'operato vocale dell'*oduvar*. Ascoltando il canto di Mohan non c'è dunque traccia di fenomeni d'accorpamento analoghi a quelli emersi dall'analisi del flusso vocale bramánico. La singola stanza dell'inno selezionato viene pertanto eseguita tutta, dall'inizio alla fine e solo al termine di essa Mohan passa ad intonare la successiva, come verificabile dall'esecuzione del *pañca puranam* da lui eseguito nei riti pomeridiani del Dhvajarahanam.

L'unico innesto effettuato da Mohan sul testo originale si verifica al termine di ogni sua performance. Qualunque sia il *tevaram* recitato, l'*oduvar* pone fine alla sua esecuzione intonando la frase *Tirucchitrambalam* che può essere tradotta come segue: "Il più sacro tra i luoghi sacri". Mohan si riferisce alla città di Cidambaram, dove sorge il tempio śivaita in cui sono stati ritrovati i manoscritti contenenti le opere dei *Nayanmar* che si ritenevano perdute. La consuetudine di declamare tale frase non è peculiare dell'operato vocale di Mohan, ma contraddistingue le esecuzioni templari di ogni *oduvar*.

5.5. La dimensione semantica del formulario rituale: Sanscrito vs Tamil

La fonosfera templare di matrice vocale risulta animata da oggetti sonori in lingua Sanscrita e in lingua Tamil. Da un punto di vista statistico, il formulario in sanscrito è risultato di gran lunga quello più impiegato in ambito cerimoniale. Ciò tuttavia non esclude l'esistenza di alcuni segmenti rituali in cui gli officianti si relazionano ai loro committenti per mezzo della lingua vernacolare. Il ricorso all'uso del Tamil si verifica con maggiore frequenza durante il sankalpa. Il sankalpa è anche l'unico frangente rituale in cui lo yajamāna diviene parte attiva nel processo di costruzione della fonosfera. Egli non si limita però a interloquire con l'officiante in Tamil ma è tenuto recitare alcune formule agamiche in sanscrito. Il più delle volte i committenti non sono in grado di tradurre parola per parola quello che recitano. Tale inconsapevolezza semantica non deve sorprendere più di tanto poiché un tale alone di indeterminatezza nel rapporto con la parola sacra avvolge anche gli stessi officianti. Gli unici agenti rituali che si ritrovano in possesso di specifiche competenze linguistiche per approcciarsi con maggiore consapevolezza alla dimensione semantica del formulario rituale sono Ganesh e gli officianti esterni (brahmacarin e sastri). Tyagaraja e Sridharan pur non essendo in grado di tradurre correttamente tutte le frasi contenute nel formulario da loro adoperato ne conoscono però il significato rituale, ossia, la corretta corrispondenza tra queste e le azioni cerimoniali. Per gli officianti templari, quindi, il significato letterale di un determinato mantra non è poi così importante. Quello che più conta è capire quando deve essere recitato. Il fatto che la comprensione delle parole recitate passi in secondo piano giustifica ampiamente le modalità di recitazione approssimative che spesso contrassegnano la fonosfera del tempo ordinario.

L'uso del tamil marca in maniera esclusiva gli interventi canori dell'*oduvar*. Pertanto, quando Mohan non prende parte a una data cerimonia, la fonosfera risulta popolata esclusivamente da oggetti sonori in lingua sanscrita. Ovviamente il risuonare della lingua tamil è un elemento di

sottofondo costante della fonosfera, in quanto substrato da cui hanno origine quei fasci di comunicazione informale che si sprigionano dall'interazione tra i membri del personale templare e tra questi e la committenza. Da un punto di vista semantico, gli unici enunciati rituali realmente comprensibili da tutti sono le canzoni devozionali intonate dall'oduvar. Attraverso di esse i visitatori del tempio hanno modo di partecipare dell'antica saggezza dei Nayanmar e di meditare, guidati dai loro versi, sul senso della condizione umana. Questa potenziale componente introspettiva manca completamente nel flusso mantrico, poiché i testi intonati risultano completamente incomprensibili alla maggior parte dei visitatori e forse anche a molti degli stessi officianti. A questo dobbiamo poi aggiungere anche il fatto che lo stile di recitazione da questi adottato è spesso così oscuro da precludere, anche a chi conosce i mantra o ha qualche rudimento di sanscrito, il pieno godimento della dimensione semantica delle parole in essi contenute.

Il ricorso all'uso del tamil e la conseguente generazione di fasci di comunicazione informale tra officianti e yajamana si attiva di frequente durante la navagraha arcana. Capita infatti che l'officiante di turno –Sridharan su tutti- interrompa addirittura il flusso della recitazione per scambiare una battuta con gli astanti o per dare informazioni di servizio ai suoi coadiutori templari. La naturalezza con cui egli arresta e riprende la recitazione è indicativa dell'approccio informale con cui egli si accosta spesso alla costruzione della fonosfera rituale. Una simile alternanza tra impiego del sanscrito e del tamil, e quindi, tra un formulario liturgico e uno informale, si riscontra in maniera assai evidente nelle dinamiche dialogiche che si attivano nel sankalpa di una navagraha homam.

Dal momento che, come abbiamo più volte rimarcato, i committenti non sono in grado di decodificare quanto viene pronunciato dagli officianti, non deve sorprenderci più di tanto il fatto che essi spesso si distraggano, preferendo conversare tra di loro piuttosto che udire la fonosfera che essi stessi hanno sponsorizzato. Il loro chiacchiericcio genera un flusso di comunicazione informale -in lingua tamil- che va a sovrapporsi all'enunciazione mantrica. Tali intromissioni sonore non vengono sanzionate dai sacerdoti che continuano a recitare il formulario di loro competenza come se niente fosse. Fenomeni analoghi si riscontrano anche tra il personale bramánico stesso. Non è infrequente udire Sridharan parlottare a voce alta in lingua tamil con Ganesh o altri suoi coadiutori mentre Tyagaraja sta recitando, oppure mentre i brahmacarin sono alle prese con l'intonazione dei sūktam.

5.6. La scrittura come supporto al canto e alla recitazione

La recitazione mantrica attivata dalla celebrazione dei riti che hanno luogo nel Suriyanarkoyil avviene sempre a memoria, come vorrebbero le norme agamiche, oppure ci sono frangenti in cui gli agenti rituali fanno ricorso a specifici compendii e manuali rituali?

L'allestimento dei riti ordinari, come la *Surya puja*, la *navagraha arcana* e la *navagraha homam*, non prevede l'impiego di supporti mnemonici di natura cartacea. I sacerdoti conoscono infatti a memoria i mantra da applicare alle cerimonie suddette. Lo stesso dicasi per Mohan, il quale intona il repertorio innodico di sua competenza senza fare mai ricorso all'ausilio di un testo. Simili competenze mnemoniche sono frutto, da un lato, di un duro percorso formativo, specialmente nel caso dei *brahmacharin*, dei *sastri* e dell'*oduvar*, svoltosi all'interno delle rispettive padasalai; dall'altro, sono l'esito dell'impiego reiterato nel tempo dei medesimi repertori. Una tale componente formativa di matrice pratica risulta particolarmente cruciale nei processi di apprendimento repertoriale che interessano quegli officianti che non hanno beneficiato di un'istruzione agamica. Le straordinarie capacità mnemoniche esibite dai *brahmacharin* risultano emblematiche in tal senso, poiché consentono ai giovani studenti di intonare lunghi *sūktam* a memoria, senza mostrare la minima esitazione, come testimonia in maniera inequivocabile la loro performance documentata nell'ambito del *Guru peyarcchi*.

Tuttavia, con il ricorrere di particolari funzioni liturgiche legate al tempo extra-ordinario, come ad esempio quelle previste dalla giornata inaugurale del *Brahmotsavam*, è possibile assistere ad un tipo

di recitazione incentrata sulla lettura. I mantra, vedici e agamici, vengono infatti ricavati sul momento da un apposito testo. Il ricorrere a tali supporti cartacei si è riscontrato nell'operato vocale dei *sastri* e di Ganesh. Entrambi hanno usato lo stesso manuale agamico di riferimento: lo *Śivacandrika*. I *sastri* utilizzano il sistema di recitazione per lettura nell'ambito della sonorizzazione del formulario mantrico relativo alla *Astradevar bali puja*, alla *Bheri puja* e alle fasi rituali che precedono l'innalzamento dello stendardo templare sul *dhvajastambha*. Nell'ambito delle cerimonie pomeridiane è invece Ganesh a recitare i mantra per lettura. Nel suo caso, l'impiego del manuale si riscontra contestualmente alla celebrazione della *Caturdvara puja* e della *Nakshatra puja*.

Particolarmente interessante risulta l'uso che Sridharan e Mohan fanno di un altro manuale agamico, questa volta nell'ambito della *navasandhi puja*. Si tratta dell'*Agamapratīṣṭavidhi*. Il testo, in sanscrito, sebbene translitterato in alfabeto tamil, viene costantemente consultato dai due agenti rituali per eseguire la cerimonia del *Mahabherim tadaya*. Si tratta di un rito in cui a ciascuna divinità dei punti cardinali vengono offerti in dono quegli specifici *pan*, *raga* e *tala* a lei associati. Tali dettagli musicali non sono ricordati a memoria né da Sridharan né da Mohan e pertanto vengono desunti, di volta in volta, dal manuale. La decisione di avvalersi del supporto della manualistica è un segnale abbastanza chiaro di come gli agenti rituali coinvolti nella cerimonia si sforzino di adeguarsi alla normativa agamica di riferimento in materia di suono rituale. Ciò non significa, però, che essi si precludono a priori la possibilità di apportare modifiche personali alle direttive indicate dal testo, come vedremo meglio in seguito.

In conclusione possiamo affermare che quanto si legge nel Paniniya Sikṣa a proposito della scarsa efficacia dei mantra recitati per lettura non trova riscontro nelle dinamiche rituali osservate presso il Suriyanarkoyil dal momento che gli officianti non si fanno alcuno scrupolo di ricorrere, quando serve, a un tale espediente mnemonico. Il fatto che ciò avvenga proprio all'interno di eventi cerimoniali particolarmente prestigiosi conferma quanto mi hanno riferito gli stessi officianti, vale a dire, che il supporto della manualistica contribuisce a rendere l'esecuzione del rito più fedele alle direttive agamiche.

5.7. Profili melodici e organizzazione delle altezze

Ascoltare la fonosfera del Suriyanarkoyil ci consente di valutare l'effettivo livello di applicazione di quei principi guida che ho elencato nel paragrafo generale sul mantra, in particolare quelli inerenti l'organizzazione delle altezze. Cominciamo subito dalla questione svara. I sacerdoti che prestano servizio stabile nel tempio gestiscono gli accenti yajurvedici in maniera decisamente flessibile. Un tale approccio informale nei riguardi del profilo melodico costitutivo dei mantra yajur-vedici non si riscontra solo nell'operato vocale dei sacerdoti secondari ma si manifesta spesso anche in quello di Tyagaraja e Sridharan. La soluzione più estrema da loro adottata è la seguente: rimuovere completamente le svara e intonare i mantra yajur-vedici in stile eka-śrūti. Questa strategia di sonorizzazione si è rivelata la più funzionale, poiché consente loro di eseguire il formulario nel più breve tempo possibile.

Un maggiore scrupolo nell'articolazione delle svara si ritrova invece nella recitazione di Ganesh e in quella del personale bramano esterno, invitato al tempio in occasione di particolari ricorrenze festive. Sia i brahmacarin che i śāstri intonano infatti i mantra yajur-vedici rispettando le svara e cioè organizzando le altezze su un tritono che copre l'ambito di una terza minore. Chiaramente questo non significa che costoro intonino sempre tutte le svara nella maniera corretta. Gli errori occasionali che possono manifestarsi nel profilo melodico delineato dai recitanti sono spesso dovuti al caos cerimoniale in cui costoro sono costretti a intonare i mantra, oppure alla concomitante esecuzione di qualche attività manuale. Detto questo posso comunque affermare con sicurezza che lo scrupolo con cui i bramani formati nelle scuole agamiche cercano di riprodurre nella fonosfera templare il profilo melodico costitutivo dei mantra yajur-vedici è decisamente superiore a quello esibito dagli altri sacerdoti. A testimonianza ulteriore di quanto appena detto c'è il fatto che né i brahmacarin né i śāstri fanno mai ricorso allo stile eka-śrūti. Sia che si tratti di un mantra yajur-

vedico o di uno stotram essi lo intonano ponendo melodicamente in risalto le parole contenute nel testo, evitando accuratamente passaggi in recto-ono.

Venendo adesso ai mantra puranici, e più precisamente agli stotram, essi vengono eseguiti sui modelli melodici da me riscontrati presso le agama padasalai. Anche in questo caso, ovviamente, sono i brahmacarin e i śāstri a prestare maggiore cura nell'articolare le sillabe di questo repertorio con un'intenzione melodica spiccata. Tyagaraja e Sridharan, pur adeguandosi agli stessi modelli melodici a cui ho fatto prima riferimento, tendono però a borbottare le parole degli stotram in maniera confusa, senza soffermarsi più di tanto nello scolpirne melodicamente le parole. Nei frangenti in cui la loro recitazione risulta più concitata diviene quindi davvero difficile distinguere un mantra yajur-vedico da uno puranico e ciò accade proprio in virtù dell'appiattimento complessivo dei loro profili melodici costitutivi. Al contrario, quando sono i śāstri a gestire la costruzione della fonosfera, le differenze tipologiche tra i mantra di volta in volta intonati affiorano in maniera più netta, proprio grazie all'attenzione con cui essi li rivestono melodicamente.

Il formulario agamico viene generalmente intonato in eka-śrūti. Quello relativo al saṅkalpa può essere talvolta sonorizzato facendo ricorso alle svāra costitutive delle parole. L'impiego delle svāra si è riscontrato nei saṅkalpa allestiti in occasione della navagraha homam. Nel caso della navagraha arcaṇa invece gli officianti utilizzano prevalentemente lo stile eka-śrūti, oppure organizzano melodicamente le sillabe del formulario in maniera libera, attuando una strategia consimile a quella adottata dal mio informatore della scuola agamica di Kumbakonam. Rimanendo sempre nell'ambito dell'arcaṇa, l'officiante in questione può legare melodicamente le ultime parole del saṅkalpa ai primi nāma-mantra dell'aṣṭottiram, generando così un flusso vocale che si dispiega nella fonosfera senza soluzione di continuità. I bījā-nāma-mantra e i mūla mantra vengono articolati nella fonosfera facendo ricorso al tricordo yajur-vedico.

Anche gli upacāra mantra sono generalmente intonati su un'unica corda di recita, con estemporanee –e quindi assai imprevedibili– escursioni di tono o di semitono, ascendente o discendente. Quando si tratta invece di scandirne il verbo conclusivo, gli officianti si prendono la cura di esplicitare le svāra costitutive, facendo ricorso al tricordo yajur-vedico.

I gāyatrī mantra possono essere recitati o in eka-śrūti oppure prendendo come modello di partenza il profilo melodico da me rintracciato nelle patasalai, fondato sulle svāra costitutive del metro poetico della gāyatrī. Quello che risulta interessante nella nostra prospettiva d'analisi è che la scelta di quale condotta melodica adottare non è dettata da alcuna rigida norma templare e viene quindi lasciata alla discrezione e all'intrinseca musicalità di ogni singolo officiante. Un tale principio, sebbene esplicitato a proposito dei gāyatrī mantra, vale anche per tutti gli altri mantra puranici. L'autonomia di cui godono i sacerdoti del tempio nel trattare la dimensione melodica dei mantra appare quindi in contrasto con l'intricata normativa che ne dovrebbe in teoria regolamentare l'uso.

Per quanto concerne l'aṣṭottiram, sui cui rivestimenti melodici ho dedicato un capitolo a parte, esso costituisce la tipologia di enunciato mantrico su cui i due officianti più dotati musicalmente del tempio –Sridharan e Ganesh– hanno la possibilità di dare libero sfogo alla loro vocalità. Anche se il tricordo yajur-vedico viene adoperato spesso per scandire alcuni nāma-mantra degli aṣṭottiram, i moduli scalari utilizzati dai sacerdoti non si limitano a un ambitus di terza minore ma sono più ampi. Si è infatti riscontrato l'impiego di tetracordi, pentacordi e esacordi. Gli intervalli adoperati dagli officianti sono i più vari e la loro associazione con questa o con quella sillaba dei nāma-mantra non è dettata da alcun segno notazionale ma costituisce una libera scelta estetica del recitante. Anche l'ambitus risulta di gran lunga più esteso. Dalla terza minore yajur-vedica si può arrivare infatti anche all'ottava. Quando si tratta di intonare l'aṣṭottiram, quindi, l'ambitus di terza minore, con i suoi tre gradi costitutivi non costituisce più l'unica risorsa a disposizione dei recitanti ma diviene una delle possibili modalità per recitarlo. La ricchezza di soluzioni melodiche e scalari riscontrate durante la recitazione dell'aṣṭottiram costituisce senza ombra di dubbio una delle aree della condotta vocale bramana maggiormente meritevole di studi monografici specifici.

A conclusione un breve accenno sulla condotta melodica complessiva di Mohan mi sembra più che opportuno. L'oduvar canta i tevaram sulla base delle melodie tradizionali da lui apprese nella

oduvar padasali dove si è formato. A differenza dei bramani, che sono tenuti, per lo meno in teoria, a intonare i mantra yajur-vedici in accordo con le loro svara costitutive, l'oduvar ha piena facoltà di intervenire sul profilo melodico costitutivo dei tevaram. Simili alterazioni della linea melodica "originaria" non sono ritenute diminuire l'efficacia esoterica del tevaram in questione e rientrano pertanto nel novero delle scelte interpretative legittime.

5.8. Controllo del respiro, tempo d'esecuzione e organizzazione delle durate

Come abbiamo avuto modo di sottolineare nel capitolo generale sul mantra, la recitazione di un mantra yajur-vedico impone al recitante di prendere fiato in accordo con particolari segni d'interpunzione chiamati *daṇḍa*. Essi compaiono anche negli stotram e negli ślokaṃ. Qualunque interruzione arbitraria del flusso mantrico è tradizionalmente ritenuta pericolosa, poichè diminuisce il suo livello di efficacia. Sulla base dei dati in mio possesso sono emersi una serie di fenomeni che in qualche modo smentiscono questa prescrizione. Le anomalie più frequenti si riscontrano tralaltro nell'operato vocale dei due sacerdoti più importanti del tempio: Tyagaraja e Sridharan. Costoro sono soliti infatti interrompere la recitazione in maniera del tutto arbitraria. Così facendo essi inseriscono una serie di pause accessorie, non previste dalla forma originaria dei mantra. Al contrario, Ganesh, i brahmacarin e i śāstri dimostrano di essere molto più scrupolosi nel controllo del respiro e nella conseguente distribuzione delle pause, che ricorrono in accordo con quanto segnalato dai *daṇḍa*. A tale proposito, e quindi a parziale discolta di Tyagaraja e Sridharan, c'è anche da dire che il compito dei brahmacarin e dei śāstri risulta di gran lunga facilitato dal fatto che la loro performance avviene sempre in gruppo. Un organico allargato permette infatti ai recitanti di iniziare a recitare i versi in maniera sfalsata; una tale strategia consente quindi a ciascuno di rifuare, a turno. In questo modo si preservano, oltre i *daṇḍa*, anche la continuità del flusso mantrico, una di quelle componenti ritenute fondamentali per la sua piena validità rituale.

A testimonianza ulteriore di come il controllo del respiro sia un aspetto spesso ignorato da Tyagaraja e Sridharan c'è il fatto che il momento del *prāṇāyāma*, che dovrebbe caratterizzare le fasi d'avvio del *saṅkalpa* di una *navagraha homam*, viene all'atto pratico completamente rimosso al fine di abbreviare la cerimonia. La conseguenza più evidente di una tale omissione è che l'apparato fonatorio del recitante non è preparato a dovere per sostenere lo sforzo di una recitazione protratta. Questo stato di cose aumenta da un lato, la rapidità con cui il celebrante di turno diviene preda dell'affaticamento, dall'altro, contribuisce al proliferare delle interruzioni non previste dalla punteggiatura interna del mantra. Simili fenomeni vanno a intaccare inevitabilmente la continuità del flusso mantrico che risulta pertanto contrassegnato dalla discontinuità dell'emissione.

In merito alla gestione delle durate, si verifica una situazione analoga a quanto appena segnalato a proposito delle pause. Ganesh, i brahmacarin e i śāstri cercano di rispettare il più possibile la prosodia dei testi di volta in volta recitati, mentre gli altri officianti templari danno vita a una serie di comportamenti vocali che non favoriscono un corretto controllo delle durate. L'elemento che impedisce una gestione proporzionata dei valori di durata è senza dubbio il ricorso ad un tempo d'esecuzione troppo elevato. In virtù di ciò le sillabe brevi vengono talvolta omesse, oppure intonate secondo valori di durata che non sono la metà esatta di quelle lunghe. L'adozione di un tempo d'esecuzione elevato pregiudica quindi la possibilità di intonare le parole di un mantra nel pieno rispetto della loro forma originaria. Lo stile di recitazione assai frenetico che ne risulta, comporta, tra le varie conseguenze, la frequente omissione di sillabe e quindi una serie di scompensi nella dimensione ritmica del testo mantrico.

Per quanto riguarda l'oduvar, la gestione dei valori di durata presenta un fenomeno interessante. La componente ritmica originaria delle melodie da lui intonate subisce una notevole alterazione poichè egli si esime sistematicamente dal cantare accompagnandosi con il *talam*. L'assenza dei cembali impedisce di mantenere una pulsazione isocrona di riferimento e ciò conferisce alle sue

esecuzioni un andamento abbastanza libero e rapsodico, fatto di pause improvvise, rallentamenti, accelerazioni e relazioni non proporzionali tra i valori di durata.

Tornando al personale bramanico, possiamo concludere che sulla base dei dati in mio possesso è emerso quanto segue: una delle principali differenze tra i sacerdoti non istruiti e quelli in possesso di un diploma agamico sta proprio nella diversa attenzione prestata alla componente ritmico-temporale della recitazione mantrica.

5.9. Melismi e abbellimenti

In linea con i comportamenti sonori da me riscontrati nelle agama padasalai e i versi del Paniniya śhikṣa, in cui si proibisce di intonare i mantra vedici come se fossero delle canzoni, lo stile di recitazione yajur-vedica riscontrato nel Suriyanarkoyil è rigorosamente sillabico. L'unica concessione "melismatica" si verifica nel caso della svarita doppia, la cui realizzazione sonora prevede l'impiego di due note diverse per una stessa sillaba. Esistono tuttavia alcune consuetudini ornamentali con cui i sacerdoti del tempio abbelliscono le parole intonate. Anche se la tradizione yajur-vedica impone di intonare le svara in modo staccato, gli officianti, i brahmacarin e i s̄āstri tendono invece a prediligere i legati. Anche i glissati fanno capolino qua e là. Il bījā om̄, ad esempio, viene sovente intonato facendo ricorso a un glissato ascendente. L'ultima sillaba di un enunciato mantrico può essere protratta ed eseguita come se recasse una svarita doppia. Una tale consuetudine si riscontra in particolar modo nell'operato vocale di Ganesh e dei brahmacarin. Si tratta di un abbellimento introdotto in piena autonomia dai recitanti. Esso non è previsto dalla normativa yajur-vedica e non si riscontra nelle registrazioni da me effettuate nelle scuole agamiche. L'impiego più deciso di glissati e di brevi escursioni melismatiche si registra principalmente durante l'esecuzione dell'aṣṭottiram e degli stotram. Sridharan introduce anche una sorta di vibrato, finalizzato a abbellire gli epiteti dei graha intonati. In linea generale possiamo concludere che l'esigenza di arricchire melodicamente la recitazione si manifesta in primo luogo durante la recitazione dei mantra puranici.

Decisamente più spazio viene concesso ai melismi e agli abbellimenti nel canto dell'oduvar. Non credo sia poi così azzardato ipotizzare che la condotta vocale di Sridharan e Ganesh possa essere stata influenzata dall'ascolto reiterato dello stile di canto adottato da Mohan.

5.10. Il parametro dell'intensità

Cominciamo subito col dire che i sacerdoti del Suriyanarkoyil gestiscono la loro vocalità attraverso un'ampia gamma di soluzioni fonatorie che vanno dal sussurro al grido sforzato. La gestione del parametro dell'intensità non è però soggetta a una regolamentazione precisa. Ognuno è quindi libero di gestire la sua fonosfera come meglio crede. Questa varietà di volume sonoro si riscontra benissimo durante la celebrazione di una navagraha arcaṇa. Ci sono sacerdoti, come Ganesh o Kumar, che eseguono i mantra ad un volume costante, senza mostrare mai il minimo cedimento. Tyagaraja e Sundar assumono un atteggiamento analogo, anche se nel senso opposto, e cioè, assestano la loro vocalità sulla soglia del quasi-sussurro. Sridharan rappresenta un caso a parte poiché varia il volume in maniera capricciosa, anche nel corso di una stessa recitazione. Avendo avuto modo di ascoltare gli officianti recitare a tutte le ore del giorno posso smentire quanto riportato nel Paniniya Śikṣa a proposito della relazione tra volume sonoro e momento della giornata.

A differenza del personale bramanico le esecuzioni dell'oduvar si svolgono sempre a un volume costante e non presentano gradazioni d'intensità significative. Lo stesso dicasi per il periya melam. Nel caso dell'ensemble i suonatori puntano molto su questo parametro anche perché gli consente di sovrastare la recitazione bramanica e quindi di sovvertire, per lo meno sul piano della fonosfera, l'ordine gerarchico templare. Questo punto verrà approfondito ulteriormente altrove.

5.11. Interazioni vocali brammaniche: assolo, diafonia e recitazione mantrica corale

Il repertorio vocale di pertinenza brammanica può essere intonato sia in assetto solistico che collettivo. Le formazioni corali vengono assemblate principalmente in occasione di celebrazioni festive, in modo da aumentare il volume sonoro della performance brammanica e potenziarne così tanto il grado di udibilità nella fonosfera, quanto gli effetti benefici. L'allestimento di gruppi di recitazione corale risulta particolarmente utile quando il rito in questione richiede l'esecuzione di lunghi *sūktam* vedici. Durante i riti del tempo ordinario non si assiste alla formazione di gruppi corali veri e propri ma alla costituzione di *duetti*. Ciò si verifica nell'ambito della *Sūrya pūjā* e, con meno frequenza, contestualmente all'allestimento di una *navagraha homam*.

Come è emerso ampiamente dai capitoli precedenti, gli officianti templari svolgono un'intensa attività vocale durante il tempo ordinario. Le maggiori risorse vengono assorbite dalle decine di arcana che ciascuno di essi esegue ogni giorno. Con l'avvento di specifiche festività templari, invece, Tyagaraja e Sridharan, riducono notevolmente i loro sforzi vocali, concentrandosi quasi esclusivamente sull'esecuzione materiale dei riti, come se si volesse evitare qualunque forma di dispersione energetica. Per compensare una tale contrazione vocale, si fa ricorso alla cooperazione dei *sastri* e dei *brahmacharin*. Gli esempi che seguono serviranno a ricapitolare le principali tipologie di interazione vocale brammanica.

Contestualmente alla celebrazione dei riti diurni del *Guru peyarchi*, i *brahmacharin* hanno il compito di intonare una sequenza di *suktam*. Le dinamiche d'interazione che si creano tra i giovani brammani e Sridharan sono molto interessanti e si manifestano chiaramente al termine della recitazione dello *Śrī sukta*. I cantori, infatti, si fermano un istante, e, rivolgendo lo sguardo a Sridharan, restano in attesa di ricevere da lui precise istruzioni su quale *sukta* intonare a seguire. Lo *shivacharia* pronuncia allora le parole iniziali di uno degli inni vedici più importanti dell'intero panorama rituale induista: il *Puruṣa sukta*. Poi si ferma e, sorridendo, lascia loro l'incombenza di cantillarlo. Questa dinamica interattiva tra Sridharan e i giovani tirocinanti è assai significativa poiché mette benissimo in luce il criterio con cui gli studenti selezionano le composizioni da intonare. L'ordine di recitazione dei *sukta* viene infatti loro suggerito, di volta in volta, proprio da Sri dharan, il quale, però, non si unisce mai all'esecuzione mantrica di gruppo, che viene quindi interamente delegata ai *brahmacharin*.

Sempre nell'ambito del *Guru peyarchi*, quando Tyagaraja avvicina il cucchiaino alle fiamme, per riversarvi dentro il contenuto, Sridharan intona l'incipit del mantra vedico associato con il *purna huti* (n°11). Ganesh e i *brahmacharin* si accodano prontamente a lui nella sacra cantillazione. In questo caso la vocalità degli officianti templari si mescola con quella dei loro giovani colleghi, quasi a volerne rinforzare l'efficacia rituale.

Veniamo adesso alla *Guru homam*. Molti degli enunciati mantrici generati dal personale brammanico durante il rito li abbiamo già incontrati in precedenza, poiché costituiscono dei passaggi obbligati di qualunque tipologia di *homam*. La differenza più rimarchevole sta nel numero di officianti che li intonano simultaneamente. In una *homa* ordinaria essi vengono infatti recitati dal celebrante, in assetto solistico. In una *homam* festiva, invece, la loro esecuzione è corale. Nel caso specifico della *Guru homam* l'intonazione del formulario mantrico viene affidata al coro dei *brahmacharin*, sebbene essi inizino ad intonarli solo dopo che Sridharan, o Ganesh, ne hanno sonorizzato le prime parole. Talvolta Sridharan prosegue nella recitazione, accodandosi agli studenti; talvolta, invece, egli arresta bruscamente il suo flusso mantrico, affidandolo interamente ai giovani colleghi. Ci sono frangenti cerimoniali in cui la recitazione corale dei *brahmacharin* viene guidata da Ganesh, o Sridharan, e altri, invece, in cui i giovani brammani sono incaricati di gestirla autonomamente, come riscontrato nel rito del *kumbha pradakṣinam*.

Un'altra possibilità d'interazione vocale brammanica è l'alternanza tra due solisti o tra un solista e un coro. Una simile distribuzione alternata degli interventi sonori crea nella fonosfera moti di addensamento e rarefazione, oltre che piani di volume differenti.

Confrontando la *guru homa* mattutina con quella serale, ci si accorge di come il momento in cui i *brahmacarin* iniziano a recitare i *suktam* sia diverso. Essi non attendono, infatti, l'inizio del rito del fuoco vero e proprio, come era successo nella *Guru homam* diurna, ma attaccano a recitare subito dopo il *San̄kalpa*. Questo ingresso anticipato comporta che già la *Vighneshvara puja* viene caratterizzata dalla sovrapposizione di due piani di recitazione simultanei ma indipendenti: quello contenente gli enunciati di Tyagaraja, relativi alle mansioni da lui effettuate sul *vedikai*, e quello contenente i *sukta* vedici, recitati dagli studenti agamici. In tale circostanza la fonosfera viene quindi animata da un flusso vocale formato da un solista e un coro. Queste due sorgenti mantriche, però, non si alternano nel lavoro di costruzione della fonosfera ma si giustappongono.

Nella sezione terminale della *Guru abhiṣeka* i giovani studenti non si limitano a creare un semplice sottofondo benaugurale al rito, mediante la recitazione di *suktam* e altri componimenti puranici. I *brahmacharin* hanno infatti il compito di vocalizzare quegli enunciati specificamente connessi alle azioni compiute, di volta in volta, dal celebrante, scandendone con precisione lo svolgimento. Simili dinamiche hanno luogo anche quando il compito di coadiuvare il celebrante viene preso in carico dai *śāstri*.

Durante i riti che caratterizzano la mattina del *Dhvajarohanam* la recitazione mantrica viene organizzata spesso facendo ricorso alla forma del *duo* e del *trio*. Il ricorso a tali termini mi serve semplicemente per indicare il numero di bramani coinvolti nell'interazione anche se questo non implica necessariamente che siano tutti impegnati effettivamente a recitare. Nella *dhvaja pratishta puja*, Sridharan conduce la cerimonia, concentrandosi però esclusivamente sull'esecuzione gestuale del rito e sull'elargizione delle offerte allo stendardo templare. La costruzione della fonosfera, mediante la recitazione dei mantra appropriati, viene invece interamente delegata ad un *sastrī*.

Mentre nella *pūjā* appena menzionata Sridharan restava completamente in silenzio, durante la *Ganapati puja* egli si ritaglia invece uno spazio vocale da protagonista, eseguendo, in maniera sussurrata e concitata, prima un breve *san̄kalpa*, dove raccoglie i dati del committente, e poi l'*aṣṭottiram* relativo a Ganapati. L'intonazione di questi repertori è effettuata da Sridharan in assetto solistico, senza alcun intervento vocale del *sastrī*, che rimane in silenzio. Costui riprenderà a recitare durante l'esecuzione del diparadhana. L'esempio appena discusso mette in luce il principio dell'alternanza.

Nell'ambito dei riti preliminari che precedono l'issamento dello stendardo templare avviene un altro fenomeno interessante di interazione vocale tra bramani: Sridharan si sovrappone, di tanto in tanto, alla voce del suo coadiutore. Nonostante questi sporadici interventi sonori vale sempre quel principio di divisione delle mansioni rituali, in accordo con il quale si attua una sorta di scissione tra il corpo di chi celebra il rito, e la voce che ne accompagna la gestualità. Sridharan si dedica infatti soltanto all'esecuzione fisica del rito, interagendo con gli oggetti cerimoniali; il *sastrī*, invece, intona i mantra associati a ciascuno dei gesti eseguiti da Sridharan. La massima cura viene prestata, da entrambi, affinché il flusso vocale del recitante sia il più possibile sincronizzato con la sequenza delle azioni manuali compiute dall'officiante. Questa netta scissione tra corpo e voce si manifesta specialmente durante le pratiche rituali festive, connotandone in tal modo la fonosfera in modo emblematico. Se, però, nel caso del *Guru peyarcci*, alla vocalità dei *brahmacarin* veniva affidato il compito di recitare una serie di *sukta* vedici "complementari" ai mantra agamici pronunciati dagli officianti, in questo frangente, invece, il *sastrī* intona il formulario agamico che, se ci trovassimo nell'ambito del tempo ordinario, sarebbe di competenza del celebrante. Egli pertanto non "integra" il flusso vocale di Sridharan, ma lo esegue al suo posto, quasi si trattasse di una sorta di "sacro doppiaggio".

Quanto dirò adesso servirà a mettere in luce un tipo d'interazione vocale che si articola in assetto di *trio*. Se la fonosfera del *san̄kalpa* era stata sonorizzata prevalentemente da un solo *sastrī*, quella della *Vighneśvara pūjā* è animata infatti dalla vocalità di un altro *sastrī*, che si va ad aggiungere a quello precedente. Si crea così un *trio*: Sridharan e i due *sastrī*. Le loro voci ora si sovrappongono, in perfetto unisono, ora si alternano nell'enunciazione mantrica. La presenza di due esecutori serve a mantenere il flusso mantrico ininterrotto; inoltre garantisce che tutte le parole del formulario

vengano effettivamente pronunciate, in modo tale da attivare le energie contenute in ciascuna delle loro sillabe costitutive. Ultimata la *Vighneśvara pūjā*, i tre agenti rituali eseguono un altro *sankalpa*, questa volta più esteso. La tipologia del formulario impiegato, così come la sequenza con cui i suoi elementi mantrici vengono sonorizzati, è del tutto simile a quella riscontrata durante il *sankalpa* della navagraha homa officiato da Tyagaraja. A mutare sono solo i dati calendariali e astrologici. I *sastri* sonorizzano gli enunciati del *sankalpa* con fare spedito e sicuro. Le uniche “incertezze” si manifestano al momento di esplicitare le coordinate astrologiche del rito e i nomi dei suoi committenti. Tali titubanze sono comunque legittime, poiché i due *sastri* non sono *gurukkal* e quindi hanno meno dimestichezza con i nomi delle costellazioni e con le componenti astrologiche del calendario liturgico induista. Accortosi dell’incertezza dei suoi coadiutori, Sridharan interviene prontamente, uscendo dal silenzio e sussurrando i dati corretti ai due cantori, che si premurano subito di ripeterli ad alta voce. Questo esempio dimostra come sebbene Sridharan non stia prendendo attivamente parte alla costruzione della fonosfera rituale, tuttavia, egli è sempre “in ascolto” di quanto viene pronunciato dai suoi coadiutori. Ciò gli consente di potersi inserire, per tempo, nel flusso mantrico qualora ce ne sia la necessità. Un altro contesto cerimoniale in cui Sridharan interviene saltuariamente nella recitazione dei *sastri* è la *Varuna puja*. Quando egli appoggia un fascio di *darbhai* al *kumbham*, i due *sastri* danno avvio alla recitazione del *Pavamana suktam*. Sebbene l’esecuzione del lungo componimento innodico sia affidata principalmente a loro, Sridharan tuttavia interviene nella flusso mantrico dei suoi coadiutori, mormorando occasionalmente delle parole, talvolta anche delle intere frasi, annuendo compiaciuto per la qualità vocale esibita dai suoi coadiutori. Quando la conduzione delle pratiche cerimoniali passa invece a Tyagaraja, l’anziano officiante si disinteressa completamente della componente sonora, concentrandosi sul rito e delegando la costruzione della fonosfera ai due *sastri*.

5.12. Sacri *doppiaggi*: scissione tra corpo e voce nella pratica rituale

Come abbiamo avuto modo di osservare dall’analisi delle cerimonie officiate nel Suriyanarkoyil, Tyagaraja e Sridharan sono gli agenti rituali che occupano la posizione più alta nelle gerarchie templari. Un tale status si riflette nell’accesso privilegiato che essi hanno alle cerimonie private più complesse, ma al tempo stesso più remunerative, come la navagraha homam. Anche nell’ambito delle procedure rituali di ordine festivo i due sacerdoti ricoprono i ruoli di maggiore prestigio. Tuttavia, se lasciamo da parte le azioni manuali svolte e ci concentriamo esclusivamente sulla loro vocalità, avviene un fenomeno interessante: la scissione tra il corpo di chi esegue una determinata azione e la recitazione mantrica che ne dovrebbe precedere, accompagnare o seguire lo svolgimento. In altri termini: l’azione cerimoniale viene effettuata dal celebrante –il più delle volte si tratta di Sridharan- mentre la recitazione mantrica viene delegata a un *śāstri*. Si viene a creare così quello che ho deciso di chiamare “sacro doppiaggio”. Il celebrante sta infatti in completo silenzio e affida la costruzione degli oggetti mantrici a un suo coadiutore di casta bramanaica.

Simili fenomeni di scissione tra il corpo e la voce marcano in maniera esclusiva la fonosfera dei riti festivi. Cominciamo dal prendere in considerazione quanto avviene durante le celebrazioni del Dhvajarohanam. Concentriamoci sui riti diurni. L’esecuzione dei gesti cerimoniali è presa in consegna da Sridharan. A coadiuvarlo troviamo, nel ruolo di *śāstri*, un bramano esterno al tempio. La dhvaja pratiṣṭa pūjā viene interamente allestita in accordo con la logica del sacro doppiaggio: Sridharan esegue i gesti rituali e distribuisce le offerte in totale silenzio, delegando interamente la costruzione della fonosfera al *śāstri*. Nell’ambito della astradevar pūjā, invece, assistiamo a un procedimento di costruzione della fonosfera leggermente differente. Intanto i *śāstri* sono diventati due. Per quanto concerne Sridharan, egli pur delegando il grosso della recitazione ai due bramani interviene di tanto in tanto nel flusso della recitazione, sovrapponendosi al flusso mantrico dei *śāstri*. Talvolta si limita a pronunciare una parola, altre volte intere frasi. La sua vocalità è comunque sussurrata e non sovrasta mai quella dei due *śāstri*.

Tali scissioni tra corpo e voce si verificano anche nei riti pomeridiani. In quel caso, però, a ricoprire il ruolo di śāstri non è un bramano esterno bensì Ganesh. La conseguenza più evidente di simili deleghe sonore è questa: la voce dei sacerdoti più importanti del tempio anziché emergere svanisce quasi del tutto nell'ambito delle cerimonie festive. Essa viene infatti sostituita da quella di officianti esterni chiamati a svolgere il ruolo di śāstri per via della loro conclamata confidenza con la recitazione mantrica. Ma perché Sridharan e Tyagraja decidono di ridurre la loro presenza acustica effettiva? La ragione di una simile scelta è la seguente: le cerimonie festive richiedono un grande sforzo mentale, oltre che un livello adeguato di concentrazione nella coretta enunciazione del formulario mantrico. Per evitare di commettere errori, tanto nella sfera dell'esecuzione manuale quanto in quella della recitazione, è consuetudine separare le due attività. I bramani templari concentrano tutte le loro energie sulla componente manuale del rito, intonando i mantra a mente; i śāstri, invece, si dedicano esclusivamente alla produzione del flusso mantrico. Tale co-operazione dovrebbe garantire il corretto allestimento dei riti festivi, nelle loro componenti materiali e sonore.

La strategia di delegare la recitazione mantrica a bramani esterni si è riscontrata anche nell'ambito del Guru peyarcci. In quel caso, però, a ricoprire il ruolo di cantori non c'erano i śāstri bensì gli studenti della scuola agamica di Mayladuthurai. La funzione principale affidata a questi giovani bramani era duplice: durante la Guru homam costoro dovevano integrare e non sostituire il flusso mantrico del celebrante; nell'ambito della Guru abhiṣekam, invece, i brahmacarin erano incaricati di recitare una serie di sūktam e mantra al posto del celebrante, dando vita alla procedura di sacro doppiaggio prima descritta.

Le dinamiche appena descritte dimostrano l'applicazione del principio di costruzione della fonosfera per delega, in accordo con il quale chi intona i mantra non agisce materialmente nello spazio rituale.

5.13. Stile, personalità e interpretazione nella vocalità bramantica

In questo paragrafo proverò a fornire una visione d'insieme degli elementi caratterizzanti che contrassegnano lo stile degli officianti del Suriyanarkoyil. Ovviamente, la variegata tipologia di fenomeni sonori e lo stile personale con cui ciascun celebrante costruisce la propria fonosfera, dipendono in maniera così profonda dal contesto cerimoniale che una loro trattazione astratta e ricapitolativa non può in alcun modo sostituire il lavoro puntuale di analisi effettuato nel capitolo sulla navagraha arcaṇa.

Al fine di rispettare le gerarchie interne al tempio ho deciso di iniziare da Tyagaraja. Il suo stile, pur così differente da quello di Sridharan e Ganesh, esercita un grande influsso sulla loro vocalità e su quella degli altri sacerdoti che si trovano a prestare servizio nel tempio. Tyagaraja, è giusto ricordarlo, è lo sthalashivacharia del suriyanar koyil, e pertanto non solo rappresenta la figura sacerdotale più carismatica, ma il suo operato rituale – nella fattispecie vocale- viene percepito dagli altri suoi collaboratori come emblematico. Nonostante il suo ruolo istituzionale egli effettua una serie di scelte poetico-sonore controcorrente, del tutto inaspettate, per chi, come me, si era confrontato fino a quel momento con quanto riportavano sul suono mantrico gli indologi occidentali e le fonti in lingua sanscrita a cui ho avuto accesso. Tyagaraja si avvale spesso di soluzioni interpretative anti-convenzionali, che prevedono un ampio uso dell'ellissi, oltre che un sensibile appiattimento dei profili melodici in una sorta di fluido declamato, che si alterna ad ampie sezioni in eka shruti. Anche Sridharan si adegua sovente allo stile del suocero. Dall'analisi della sua performance ho avuto la possibilità di far emergere lati insospettati della recitazione mantrica templare di pertinenza bramantica. L'anziano sacerdote recita il formulario rituale senza la minima preoccupazione di favorirne la comprensione a chi si trova intorno ad ascoltarlo. Egli sembra assorto in una conversazione privata con i simulacri, che si snoda a basso volume, indipendentemente dal fatto che vi siano devoti in ascolto. La sua voce è in primo luogo destinata a comunicare con i graha, e non con la committenza che si raduna intorno ai loro simulacri, per

assistere all'esecuzione dell'arcana. Egli non fa la minima concessione alle esigenze estetiche di chi lo ascolta. La sua personalità schiva e silenziosa, a cui si aggiunge la non più giovane età, sono elementi da tenere in conto quando ci si accosta al suo stile di recitazione e lo si pone in raffronto con quello degli altri sacerdoti.

L'elemento maggiormente caratterizzante di Sridharan è il distacco dalla tradizione recitativa yajurvedica. Esso è più marcato nell'esecuzione dell'ashtottiram, per via della maggiore ampiezza dell'ambitus e per la libertà nella condotta ritmico-melodica. Sridharan è infatti solito intonare l'ashtottiram effettuando una sorta di rassegna fantasiosa di motivi melodici, alcuni da lui inventati, sulla base di una serie di suggestioni derivate dalla musica devozionale e carnatica, di cui egli stesso si dichiara un appassionato ascoltatore; altri, invece, sono desunti dai profili d'intonazione dei testi puranici che ho avuto modo di udire anche all'interno delle scuole agamiche da me visitate. Questi motivi vengono presentati in sequenze sempre diverse, in accordo con l'ispirazione del momento. Sridharan abbellisce le sequenze di nomi divini intonati facendo spesso ricorso al glissato e al trillo. La sua voce si distende nella fonosfera con un effetto sonoro vibrato, a cui si aggiunge una propensione costante per i legati, mediante i quali fonde, morfologicamente e melodicamente, più epiteti divini in un unico flusso vocale. Gli altri officianti non fanno generalmente ricorso a tali procedimenti ornamentativi, con l'eccezione di Ganesh, il quale li impiega, seppur con minore ricorrenza. Sridharan costituisce pertanto il sacerdote maggiormente dotato sul piano della tecnica vocale. Egli è perfettamente consapevole di questa sua qualità specificamente musicale e spesso trova diletto nell'ostentarla con fierezza, specialmente in quei frangenti della giornata in cui il tempio è meno affollato. Meno devoti ci sono e più tempo Sridharan ha a disposizione per abbellire la fonosfera dei riti dell'arcana da questi commissionati. Quando è particolarmente ispirato, varia il modulo melodico di base mediante rapidi disegni ornamentali. Tali variazioni si susseguono senza uno schema di riferimento ben preciso, che possa permettere di prevederne il ricorrere. E' lui l'officiante a produrre le configurazioni melodiche più elaborate e dalle caratteristiche più marcatamente musicali. Sridharan riesce a fondere la gestualità rituale con un'esuberanza melodica chiaramente finalizzata a suscitare lo stupore e l'approvazione dei committenti, degli astanti e della divinità che si trova in quel momento a venerare. Alcune registrazioni in particolare testimoniano esecuzioni felicemente ispirate, dove il sacerdote cerca di mettere in mostra le sue qualità specificamente musicali. In altre occasioni, invece, egli intona il formulario di sua competenza con uno stile vocale non immemore delle modalità esecutive di Tyagaraja. Nel complesso la sua vocalità spicca per l'originalità con cui egli amalgama il rigoroso linguaggio melodico yajurvedico con allusioni ad uno stile vocale d'ascendenza carnatica.

Dal punto di vista terminologico, quando ho chiesto a Sridharan di definirmi lo stile ornato da lui esibito durante l'ashtottiram, egli ha adoperato l'espressione anglo-indiana "*ragam style*" per indicare l'adesione, non so quanto teoricamente consapevole, a un sistema musicale e a uno stile "cantato".

Lo stile di canto di Sridharan ha senza dubbio influenzato Ganesh, sebbene, il giovane officiante, eviti di abbandonarsi al virtuosistico lirismo del suo più anziano collega, assestandosi su una modalità di canto meno ornato e più schematico. Il giovane shivacharia possiede un timbro più nasale, ma al tempo stesso acuto e argentino. Tra tutti gli officianti templari, Ganesh è quello che presta più attenzione alla scansione sillabica dei testi mantrici intonati. Simile attenzione per la dimensione formale, poetica, del formulario liturgico, è principalmente frutto dell'istruzione agamica da lui ricevuta presso la Agama padasalai di Kumbakonam. Ganesh intona l'ashtottiram, al pari di Sridharan, cercando di connotare musicalmente la lista di epiteti divini vocalizzati, sebbene il giovane sacerdote non raggiunge la stessa intensità espressiva che caratterizza le melodie del suo più anziano collega. Il merito maggiore di Ganesh è invece quello di articolare una ricca varietà di mantra vedici, puranici e agamici nella fonosfera templare rimanendo fedele al loro profilo intonativo yajurvedico. Sridharan, al contrario, è solito pronunciare tale formulario in maniera rapida e approssimativa, sulle orme di quanto riscontrabile nello stile esecutivo di Tyagaraja. Ganesh ha sicuramente meno tecnica di Sridharan, ma si distingue per l'articolazione fluida del

testo verbale e per l'equilibrio ritmico che conferisce alle sue esecuzioni, le quali procedono ben ordinate. In tal modo è quasi sempre possibile cogliere all'ascolto i singoli elementi testuali, poiché Ganesh li presenta pausandoli, così da farne cogliere l'articolazione formale complessiva. Ritmicamente parlando, egli aderisce alla metrica del testo sonorizzato, al contrario di Sridharan, la cui maggiore vivacità melodica lo porta spesso ad indugiare su alcune sillabe, che vengono prolungate ad libitum in base al tipo di melisma da lui impiegato. Ganesh alterna l'attività di solista a quella di sastri, che può vederlo unico recitante, oppure parte di una piccola formazione corale. Egli evidenzia un melodismo di impostazione rigorosamente vedico-agamica, con poche concessioni al canto spiegato. Tra tutti gli officianti del tempio, Ganesh sembra essere quello più attento a conferire varietà al suo repertorio mantrico, seppur nei limiti delle convenzioni vigenti in materia nel Suriyanarkoyil. Specialmente nel corso della navagraha arcana, Ganesh esibisce un'ampia gamma di soluzioni mantriche, che vanno dagli shlokam ai mantra vedici, passando per i gayatri mantra, i bija mantra e per finire con gli upacara mantra. Un atteggiamento completamente antitetico è quello riscontrabile in Kumar, il quale, esclude invece del tutto i mantra vedici e i gayatri mantra, limitandosi a sonorizzare gli ashtottiram. Quando parlo di esclusione, intendo principalmente riferirmi al piano dell'udibilità effettiva di una data formula, dal momento che è sempre possibile ipotizzare che un dato officiante la richiami alla mente in maniera silenziosa. In ambito festivo, Ganesh viene posto a capo della formazione corale bramánica, costituita, o da brahmacharin, o da sastri. In alcuni frangenti egli si limita a intonare i mantra all'unisono con i suoi colleghi, mentre, in altri, si ritaglia spazi da solista, e la sua voce si ritrova quindi a risuonare nella fonosfera in completa solitudine.

C'è invece chi, come Kumar, si mette in luce per la fissità del profilo intonativo con cui intona l'ashtottiram e per l'impiego di un formulario ricco di espressioni verbali dalla natura morfologia ambigua, probabilmente esito di un'elaborazione personale del lessico sanscrito. Come Sundar e Ramesh, egli svolge la sua attività prevalentemente nel prakaram oppure a ridosso del garbagriha, intento a celebrare l'arcana richiesta dai visitatori per onorare Surya e gli altri graha. Nessuno dei tre sacerdoti è chiamato a svolgere il rito della homam, né quello dell'abhishekam. Da ciò ne consegue l'impossibilità di udire questi officianti intonare il repertorio mantrico associato ai riti suddetti. Essi sono soggetti pertanto a precise restrizioni per quanto concerne la produzione mantrica templare. A differenza di Tyagaraka, Sridharan e Ganesh, la loro voce si ode quindi soltanto in alcuni contesti rituali.

Sebbene la vocalità di Sundar si presenti connotata da una serie di caratteristiche che la riportano al modello di recitazione intima, raccolta e sommessa di Tyagaraja, occasionalmente, mi è capitato di udire l'officiante intonare l'ashtottiram con una tecnica, e un'intenzione musicale, assai vicine a quelle esibite da Sridharan. Egli si segnala tuttavia per l'estrema rapidità dell'enunciazione mantrica e per il timbro sommesso.

La vocalità di Ramesh non presenta caratteristiche particolarmente distintive. L'elemento maggiormente distintivo nel suo rapporto con l'enunciazione mantrica è l'impiego di epiteti divini diversi da quelli contenuti nelle versioni testuali degli ashtottiram e l'utilizzo erroneo che egli fa dei bijā.

5.14. *Rāga, paṇ* e *tāla*: valenze simboliche e corrispondenze spazio-temporali

In questo paragrafo passerò in rassegna le principali questioni, relative alla simbologia dei modi musicali (*rāga, paṇ*) e delle cornici metriche (*tāla*), emerse dall'ascolto della fonosfera templare. Quanto dirò a seguire si fonda sul raffronto tra i dati etnografici in mio possesso e quanto attualmente si conosce in materia di *paṇ, rāga* e *tāla* in Tamilnadu. Il concetto chiave su qui verterà questo paragrafo è quello di *jñānakālam*. Esso necessita pertanto di una breve discussione preliminare. Il termine può essere tradotto in senso letterale con la seguente espressione: la "conoscenza del tempo". Sulla base di quanto riportato nelle tabelle che seguono (cfr. X, Y) ciascun modo musicale (*paṇ/ rāga*) è stato tradizionalmente associato ad una particolare fascia oraria. Simili corrispondenze si ritrovano anche nella teoria musicale indostana e carnatica. Il musicista che si attiene scrupolosamente a queste prescrizioni si trova nelle condizioni ideali per riuscire a tirar fuori dal modo musicale prescelto il massimo delle sue potenzialità espressive. Come mi hanno comunicato gli stessi suonatori del Suriyanarkoyil, il rispetto di queste convenzioni si basa sull'assunzione che gli effetti benefici di ciascun *rāga* si manifestano maggiormente se esso viene eseguito nella cornice temporale a lui più appropriata. Vedremo tra poco se e quando tali corrispondenze vengono effettivamente rispettate in ambito cerimoniale.

Scorrendo gli elenchi riportati nelle tabelle che seguono, ci troviamo di fronte a due tipologie di classificazione dei modi musicali: una è quella esemplificata dal manoscritto di Thiruvavaduthurai (cfr. X), l'altra è quella desunta dalla prassi liturgica del tempio di Tiruvarur (cfr. Y). La prima, decisamente meno dettagliata della seconda, divide i *paṇ/rāga* in due raggruppamenti temporali: diurni e notturni. La seconda, decisamente più approfondita e più vicina cronologicamente ai giorni nostri, li suddivide invece sulla base di sei segmenti temporali, ciascuno dei quali è associato con una delle sei *pūjā* che hanno luogo quotidianamente nel tempio. Per stabilire se l'oduvar e il periya melam del Suriyanarkoyil si attengono o meno al principio di *jñānakālam* passerò in rassegna i modi musicali da loro impiegati e li confronterò con quanto riportato nelle tabelle appena descritte. Particolarmente utile risulterà in tal senso anche la classificazione stilata nell'ambito della *Paṇ Research Conference*, poiché ci permetterà di valutare le scelte repertoriali dei suonatori sullo sfondo della grande incertezza musicologica che sussiste al giorno d'oggi in Tamilnadu in merito al problema della corrispondenza tra *rāga* attuali e antichi *paṇ* (cfr. z).

Per avere un'idea del grado di provvisorietà della classificazione dei *paṇ* elaborata dagli studiosi della *Paṇ Research Conference* basta raffrontarla a quella proposta dal manoscritto di Tiruvarur. Da tale comparazione ci si accorge subito come esista in alcuni casi una difformità di pareri sulle corrispondenze effettive tra *paṇ* e *rāga*. Se una tale confusione esiste già sul piano teorico non dobbiamo stupirci più di tanto se gli agenti rituali del Suriyanarkoyil mostrano in alcuni casi un atteggiamento esitante quando si tratta di selezionare i *rāga*, i *paṇ* e i *tāla* più appropriati. A seguire riporto le tre tabelle relative alle classificazioni sopra menzionate:

X. *Paṇ, rāga* equivalenti e *jñānakālam*: la classificazione del manoscritto di Thiruvavaduthurai

Diurni

Puranīrmai → Srikandi
Kāntāram, Piyandhai → Icchicchi
Kausikam → Bhairavi
Indalam, Tirukkuruntokai → Nelitapancami
Takkesi → Kambodi
Nattarāgam, Sādāri → Pantuvarali
Nattapādai → Nāttakkurinji
Palampanchuram → Shankarābharanam

Kāntārapancamam→Kedāragaula
Pancamam→Āhiri

Notturmi

Takka rāgam→Kannada kambodi
Palamtakkarāgam→Suddasāveri
Sikāmaram→Nādanāmakriya
Kolli, Kollikkavānam, Tirunerisai, Tiruviruttam→Sindu kannadā
Viyalakkurinji→Saurāstram
Megarāgakkurinji→Nīlambari
Kurinji→Malahari
Antālikkurinji→Śailadesakṣi

Adatti a qualunque ora del giorno

Sevvali→Yadukula kambodi
Sendurutti→Madhyamāvati
Tiruttādagam→Begada

Y. Pūjā, Rāga e jñānakālam nel tempio di Tiruvarur

Uṣā kāla pūjā (mattina presto): *Bhupalam, Bouli, Mayamalava gowla, Malayamārutam*

Kāla samdhi pūjā (mattina): *Bilahari, Kedāram, Navaraj, Kurinji, Danyāsi, Saveri, Śuddha sāveri,*

Ucchi kālam pūjā (mezzogiorno): *Madhyamavati, Maṇirangu, Bangala, Śuddha bangala*

Cāya rakṣai pūjā (pomeriggio): *Kalyānī, Śaṅkarabharanam, Toḍi, Bhairavī, Kamboji*

Eraṇḍam kālam pūjā (sera): *Āhiri, Kaṇada, Ānanda bhairavī, Mohanam*

Ardha jāmam pūjā (mezzanotte): *Nilambari, Lalita, Vasanta*

Z. Paṇ e rāga equivalenti: la classificazione stilata dalla “Paṇ Research Conference”

Sevvali→Yadukula kambodi
Takkarāgam, Takkesi→Kambodi
Puranīrmai→Būpālam o Bauli
Pancamam→Āhiri
Nattapāḍai→Gambiranāttai o Nāttakkurinji
Antālikkurinji→Sāmā
Kāntāram, Piyantai kāntāram, Kolli, Kollikkavānam→ Navaraj
Palampancuram→Śankarabharanam
Megarāgakkurinji→Nīlambari
Palamtakkarāgam→Ārabhi o Suddhasāveri
Kurinji→Hari kambodi
Nattarāgam, Sādāri→Pantuvarāli
Viyalakkurinji→Saurāstram
Sendurutti→Madhyamavati
Indalam→Māyāmālava gaula
Kāntārapancamam→Kedāra gaula
Kausikam→Bhairavi
Sikāmaram→Nādanāmakriya

Cominciamo dal considerare l'uso dei *paṇ* da parte dell'*oduvar*. Non avendo avuto la possibilità di soggiornare nel tempio in maniera continuativa, non ho potuto documentare in maniera dettagliata la selezione dei *paṇ* impiegati dall'*oduvar* nell'ambito della *Surya puja* nel corso dell'intero anno liturgico. Pertanto non sono in grado di affermare con assoluta certezza se le esecuzioni di Mohan si adeguino sempre al principio del *jñanakalam*. Quello che posso fare è provare a verificarne l'applicazione basandomi sui documenti etnografici a mia disposizione. Lo stesso tipo di ragionamento si applica a quanto dirò in seguito a proposito dell'uso dei *rāga* da parte del *periya melam*. Quando ho chiesto a Mohan se la selezione dei *tevaram* da intonare durante la *kalashanti puja* e la *cayaraksha puja* fosse determinata da qualche norma agamica, dando per scontato che egli fosse in qualche modo a conoscenza delle prescrizioni dettate dal principio del *jñanakalam*, egli mi ha risposto di no, aggiungendo che la scelta di quale *tevaram* intonare al cospetto di Surya era del tutto libera e non dipendeva dalla tipologia di *paṇ* in cui esso era stato composto. Dalle parole di Mohan non è emerso alcun riferimento diretto al principio del *jñanakalam*. Pertanto, quando egli si trova a dover scegliere quale *tevaram* dedicare a Sūrya, tale scelta non tiene conto del fatto che il *paṇ* su cui la melodia è impiantata sia diurno o notturno. Uno vale l'altro.

Cambiamo cornice cerimoniale. Nell'ambito della *navagraha abhiṣekam* da me presa in esame, l'*oduvar* sonorizza due composizioni innodiche, i cui *paṇ*, stando a quanto dicono gli studiosi, sono tradizionalmente ritenuti diurni. Durante l'*abhiṣekam* di Vinayakar Mohan esegue infatti il *Tevaram* “*Ankamum Vedamum*”, composto nel *paṇ* *Nattapādai* (*rāga* equivalente: *Nāttakkurinji*). Anche il *Tiruppugal* di Arunaginathar viene intonato dall'*oduvar* utilizzando lo stesso *paṇ*. L'*abhiṣekam* dei *graha* disposti nei *sannadhi* esterni viene invece scandita dall'esecuzione integrale del *Tevaram* “*Kolaru tiruppatikam*”, composto nel *paṇ* *Piyantai kāntāram* (*rāga*: *Navaraj*). Entrambi i *paṇ* risultano perfettamente appropriati ad una esecuzione diurna. Nel frangente cerimoniale appena considerato, quindi, la performance dell'*oduvar* si adegua perfettamente –o forse sarebbe più appropriato dire casualmente- alle direttive in merito alle relazioni tra *paṇ* e momento della giornata.

Durante le cerimonie del *Dhvajarohanam* l'*oduvar* è chiamato in causa due volte, nei riti del tardo pomeriggio. Mohan fa il suo ingresso nella fonosfera templare nelle fasi conclusive della *Surya utsava murti puja*, cantando il *pañca puranam*. Il *paṇ* da lui impiegato per sonorizzare i testi di sua competenza è il *Kantārapañcamam* (*rāga*: *Ketaragaulai*). Secondo i dati in mio possesso questo *paṇ* rientrerebbe tra quelli diurni. Mohan lo esegue invece nel tardo pomeriggio. Contestualmente all'esecuzione delle fasi terminali della *Surya homam* allestita nella *yagaśalai*, l'*oduvar* intona il *Tevaram* “*Enaveyi rataravo*”, nel *paṇ* *Cātāri* (*rāga*: *Pantavarali*). Pur trattandosi anche questa volta di un *paṇ* diurno, Mohan lo impiega in una cornice temporale tardo-pomeridiana. Dal momento che, sulla base delle classificazioni in mio possesso, la categoria “pomeriggio” non risulta contemplata, mi limito a segnalare simili comportamenti senza pretendere di avanzare affermazioni di carattere definitivo.

Anche la performance vocale dell'*oduvar* durante il rito del *Mahabherim tadaya* risulta particolarmente interessante, poiché esemplifica un impiego dei *paṇ* fondato sulla base dei “gusti musicali” degli *Ashtadikpalaka* di volta in volta propiziati e non sulla base del principio di *jñanakalam*. La simbologia che regola l'uso dei modi musicali –e anche delle cornici metriche, ma lo vedremo più avanti- non pertiene più, quindi, l'ordine del tempo bensì quello dello spazio, poiché, come sappiamo, ogni *dikpalaka* è associato ad un punto cardinale. Nell'ambito del rito suddetto, che avviene in notturna, il cantore esegue nove *tevaram*, incentrati su alcuni *paṇ* prescritti dalla tradizione agamica. Tali prescrizioni prevedono però l'utilizzo non solo di *paṇ* notturni ma anche di *paṇ* diurni. Ciò basta a dimostare come la fonosfera di questa particolare cerimonia venga allestita senza tenere conto del principio di *jñanakalam*. Sebbene la selezione dei *tevaram* è affidata al gusto e alle conoscenze repertoriali di Mohan, tale scelta avviene prendendo come dominio soltanto gli inni composti nel *paṇ* relativo ad un particolare *dikpalaka*. A differenza della *Surya puja*, dove Mohan poteva scegliere *paṇ* e *tevaram* liberamente, la *mahabherim tadaya* impone

invece al cantore di adeguarsi a *paṇ* specifici, associati ai punti cardinali. La sua performance è come se si svolgesse pertanto in una sorta di “libertà vigilata”.

Lasciamo il sistema musicale dei *paṇ* e passiamo adesso a considerare la distribuzione dei *rāga* nelle cerimonie templari e la loro presunta relazione con il principio del *jñanakalam*. Per prima cosa concentriamoci sulle esecuzioni del *periya melam* ordinario. Partiamo da quelle relative alla celebrazione della *Surya puja*. Interrogato sulla questione Shanmugan mi ha comunicato che egli è solito impiegare, per i riti diurni, il *rāga Suddhadanyasi* mentre, per quelli serali, predilige invece il *rāga Kalyani*. Le preferenze musicali di Shanmugan si accordano perfettamente con la classificazione dei *rāga* desunta dalle consuetudini vigenti presso il tempio di Tiruvarur. Lo stesso musicista è solito classificare i *rāga* secondo l’articolazione dicotomica “*morning-evening rāga*”. Questo basta a dimostrare come egli –al contrario di Mohan- sia perfettamente al corrente del principio di *jñanakalam* e che ad esso si attiene nella selezione dei *rāga* suonati durante la *Surya puja*.

Spostiamoci adesso a considerare i *rāga* impiegati nel tempo extra-ordinario. Cominciamo subito con la seguente osservazione preliminare. Nell’ambito dei concerti allestiti dal *periya melam* templare in formazione allargata trovano spazio molti più *rāga* di quelli riscontrati nell’operato strumentale di Shanmugan relativo ai riti del tempo ordinario. Il ricorrere di celebrazioni festive, pertanto, comporta non solo l’impiego di un numero maggiore di musicisti -e quindi un allargamento dei repertori- ma anche una maggiore varietà nell’organizzazione delle altezze. In merito alle cornici metriche, i suonatori tendono invece a proporre composizioni impostate quasi esclusivamente sull’*adi talam* e ciò si verifica sia quando a suonare è il *periya melam* ordinario che durante le esecuzioni di quello festivo.

Vediamo di estrapolare alcuni esempi significativi relativi all’impiego dei *rāga* in ambito temporale extra-ordinario. All’approssimarsi del *purna huti* relativo alla *Guru homam* diurna, celebrata in occasione del *Guru peyarcchi*, Shanmugan arricchisce la fonosfera improvvisando sul *rāga Abohi*. Questo *rāga* dovrebbe in teoria essere eseguito in tarda serata ma Shanmugan lo impiega a metà mattina. Questo esempio basta a dimostrare come il rispetto delle norme in materia di selezione dei *rāga* possa però in alcune circostanze essere eluso. Vediamo un altro esempio. Il genere di musica strumentale più ricorrente nel tempio è senza dubbio il *mallari*. Il *rāga* d’impianto è il *Gambiranattai*. Stando a quanto riportato in tabella, questo *rāga* viene considerato diurno. Tuttavia, dal momento che il *mallari* viene proposto dal *periya melam* a qualunque ora del giorno, sulla base della meccanica del rito in questione, ecco un altro esempio in cui il principio di *jñanakalam* non viene applicato. Ciò avviene non per l’incuria dei suonatori di *nagasvaram* bensì per l’adeguamento degli stessi a logiche specificamente rituali.

Consideriamo adesso la distribuzione dei *rāga* nella performance del *periya melam* in formazione allargata. La sera del *Guru peyarcchi* il *devasthanam* invita dei musicisti di rinomata fama ad esibirsi nel tempio. Le composizioni selezionate da Kalidas -il suonatore di *nagasvaram* chiamato ad affiancare Shanmugan- si fondano sui seguenti *rāga*: *Shankarabharanam*, *Kalyana vasantham* e *Kamboji*. Tutti e tre i *rāga* impiegati sono considerati serali e questo basta a dimostrare che Kalidas conosce e applica il principio di *jñanakalam* in materia di selezione dei *rāga*.

Cambiamo cornice festiva. Esaminiamo i *rāga* sonorizzati nell’ambito del *Dhvajarohanam*. La fonosfera della *Ganapati puja* viene gestita dal *periya melam* ordinario. Shanmugan improvvisa sul *rāga Suddha danyasi*. Questo *rāga* è associato alle prime ore del mattino e risulta quindi appropriato alla sonorizzazione della *puja* di cui sopra. Nel corso delle cerimonie diurne ecco ritornare protagonista Kalidas. Egli suonerà in duetto con Shanmugan. I *rāga* da loro impiegati sono i seguenti: *Suddha danyasi* e *Saveri*. Entrambi sono associati con il giorno e pertanto, anche in questo frangente, i suonatori dimostrano di adeguarsi alla simbologia temporale dei *rāga*. Nei riti del tardo pomeriggio il *periya melam* esegue due *kirtana*: uno sul *rāga Mayamalawa goulai* e l’altro sul *rāga Mohanam*. Il primo è un *rāga* diurno ma viene presentato in una cornice temporale serale. Il secondo, invece, rientra tra i *rāga* appropriati alle ore serali. Nei riti della sera i *rāga* presentati

sono invece i seguenti: *Ranjani*, *Panthuvarali* e *Madhyamavati*. Sui primi due non sono riuscito a reperire informazioni specifiche sull'orario più consono alla loro esecuzione. Per quanto concerne invece il *Madhyamavati*, esso è un *rāga* del tardo pomeriggio ma viene sonorizzato dai musicisti nelle ore serali.

Volendo riassumere: i suonatori di *nagasvaram* chiamati in causa durante le cerimonie del tempio si adeguano il più delle volte al principio di *jñanakalam*, sebbene occasionali deviazioni, più o meno evidenti, dalle norme siano tutt'altro che infrequenti. Le ragioni di tali anomalie possono essere classificate come segue: (a) prevalenza di altri criteri simbolici, prevalentemente di natura spaziale, su quelli di ordine temporale (b) libera scelta dei suonatori (c) errori nel determinare la corrispondenza esatta tra modi musicali antichi e *rāga* odierni.

Particolarmente significativo è quanto succede quando il *periya melam* scorta il simulacro di Surya la notte del *Brahmotsavam*. I suonatori, infatti, non eseguono più composizioni appartenenti al genere dei *kirtana*, e quindi rigidamente vincolate al sistema dei *raga*, ma preferiscono attingere dal repertorio più popolare delle musiche devozionali. Quando ho chiesto loro di fornirmi i *rāga* di tali musiche, essi mi hanno risposto che queste non si fondano su un singolo *raga* in particolare e che quindi la domanda era del tutto fuori luogo. Quanto detto ci permette di ribadire alcune considerazioni sul rapporto tra spazio e *rāga* già avanzate nel paragrafo precedente. Il *periya melam* si riserva infatti di impiegare tali modi musicali per sonorizzare le cerimonie che hanno luogo tra le mura del *Suriyanarkoyil*. Quando l'ensemble suona fuori dal tempio, i musicisti prediligono invece altri generi musicali, svincolati dal sistema modale dei *rāga*. Tuttavia i suonatori del *periya melam* al seguito del feroce di Surya si trovano obbligati a dover eseguire degli specifici *raga* nell'ambito del *mahabherim tadaya* che ha luogo durante la *navasandhi puja*. Al pari dell'*oduvar*, i suonatori di *nagasvaram* che scortano il corteo devono effettuare, in accordo con le istruzioni fornite loro da Sridharan, un breve assolo sul *raga* associato a quel determinato *dikpalaka*. Scorrendo i nomi dei *raga* prescritti dalla tradizione agamica (cfr. px), ci accorgiamo facilmente che essi sono sia diurni che notturni. Ciò è dovuto al fatto che, lo ripeto, il principio di selezione dei *raga* su cui si fonda il *mahabherim tadaya* non è il *jñanakalam* ma il gusto specifico di ciascuna divinità, fondato su corrispondenze di ordine spaziale tra modi melodici e punti cardinali.

Sempre nell'ambito del rito suddetto, agli *aṣṭadikpalaka* vengono tributati anche dei soli ritmici. Questi dovrebbero essere allestiti su particolari *tāla*, i quali vengono di volta in volta desunti da Sridharan dal manuale agamico in suo possesso, per poi essere comunicati ai suonatori di *tavil*. Non sono solo i *rāga*, quindi, ad essere messi in corrispondenza con dei precisi punti dello spazio, e con le divinità ivi residenti, ma anche i *tāla*. Molti dei *tāla* prescritti dalla tradizione agamica sono però sconosciuti ai suonatori. Pertanto, quando Sridharan comunica loro il *tāla* di riferimento su cui avviare l'assolo, i musicisti producono una serie di figurazioni ritmiche che nulla hanno a che vedere con la cornice metrica di riferimento. Fenomeni consimili di difformità tra la tipologia di modo prescritto dal manuale e quello effettivamente tributato dai musicisti, interessano anche i suonatori di *nagasvaram*. Tanto l'officiante, quanto gli stessi strumentisti, non sembrano però in alcun modo preoccupati dalla possibilità che tali infrazioni nella scelta dei *rāga* e dei *tāla* possa generare disappunto tra gli *aṣṭadikpalaka* e di conseguenza depotenziare la gittata esoterica del rito in corso di svolgimento. Anche in questo frangente non dobbiamo stupirci più di tanto, poiché gli agenti rituali coinvolti nella costruzione della fonosfera non stanno facendo altro che applicare uno dei principi guida della filosofia *bhakti*, secondo la quale le sacre entità sarebbero, per natura, predisposte ad accettare quello che gli uomini riescono loro concretamente ad offrire, sulla base delle loro risorse materiali e cognitive. Un tale postulato giustifica il fatto che, in alcuni casi, le precise corrispondenze spaziali tra *rāga*, *tāla* e *aṣṭadikpalaka*, prescritte dalla tradizione agamica, non vengono osservate con il massimo scrupolo, dando vita a comportamenti sonori evidentemente approssimativi, eppure ritenuti parimenti efficaci.

5.15. Valenze magico-religiose degli strumenti templari: il caso del *tavil*

Sulla base di quanto riscontrato nell'ambito delle cerimonie del tempo extra-ordinario (*Guru peyarachi, Dhvajarahanam*) la musica strumentale prodotta dal *periya melam* è senza dubbio uno degli elementi di maggiore rilievo della fonosfera templare. Il tappeto sonoro generato dai suonatori dell'ensemble sovrasta in molte occasioni persino la vocalità bramantica, relegandola nelle regioni ora dell'indistinto, ora dell'inudibile. I due strumenti che compongono l'ensemble –*tavil* e *nagasvaram*– sebbene possano essere considerati di pari rango, per lo meno in una prospettiva esclusivamente musicale, legata quindi alla costruzione di una data performance, risultano però gerarchicamente differenziati sul piano del prestigio liturgico. Questa asimmetria si evidenzia in maniera emblematica durante i riti diurni del *Dhvajarahanam*. In quel contesto viene infatti allestita una cerimonia propiziatoria incentrata esclusivamente sul *tavil*. Si tratta della *bheri puja*. Il tamburo templare diviene pertanto oggetto di una serie di *upacāra* come se si trattasse del simulacro di una divinità. Un ruolo di primo piano viene assegnato nuovamente al *tavil* –e al suo suonatore ufficiale, Balu– contestualmente all'esecuzione della *navasandhi puja* che contrassegna l'iter processionario notturno del simulacro di Surya. In questo caso il musicista effettua –in completa solitudine– tre circumambulazioni del focolo di Surya. Simili attenzioni cerimoniali non sono mai state riscontrate nei confronti del *nagasvaram*. La domanda che mi sono posto è stata la seguente: da dove nasce questo prestigio liturgico degli strumenti a percussione? Gli officianti templari, così come gli stessi suonatori, non hanno fornito risposte precise ad un tale interrogativo. Pertanto mi sono dovuto rivolgere alla letteratura indologica per trarre qualche spunto di riflessione che mi aiutasse a fare maggiore luce sulla questione.

Stando a quanto riportato dall'indologo Tithé (1997:138), in un paragrafo incentrato sul ruolo della musica strumentale nel ritualismo vedico antico, il suono dei tamburi era ritenuto qualcosa di più di un semplice “suono percussivo”. Esso era considerato infatti una forma superiore di linguaggio (cfr. *Śatapatha brahmaṇa* I.5.6.). Inoltre, essere esposti al risuonare delle membrane dei tamburi liturgici veniva ritenuto un modo per partecipare di tale linguaggio. Gli ascoltatori –principalmente il personale bramantico e lo *yajamāna*– che prendevano parte a una cerimonia in cui era previsto il risuonare di strumenti a percussione, avevano infatti la possibilità non solo di udire passivamente quel “linguaggio”, mediante un processo di mera audizione, ma di farlo proprio (cfr. *Taittiriya saṃhita* VII.5.2.9), al fine di trarne spunti motivazionali da riversare sul flusso mantrico di loro competenza. Fonti letterarie di epoca vedica (cfr. *Tandya Mahabrahmaṇa* V.5.18) fanno riferimento all'impiego di tamburi nell'ambito di un rito chiamato *Mahavrata*. In tale frangente cerimoniale i tamburi venivano percossi in ogni angolo del grande altare, generando così una relazione tra spazio cerimoniale e strumenti per certi versi consimile a quanto da me osservato durante la *navasandhi puja*, dove il *tavil* era chiamato a suonare, su specifici *tala*, per rendere omaggio alle divinità dei punti cardinali.

Sulla base di quanto appena accennato risulterebbe pertanto spiegabile tanto il maggiore prestigio liturgico riservato al *tavil* nelle pratiche rituali del *Suriyanarkoyil*, quanto il fatto che le sonorità forti del *periya melam* abbiano spesso il predominio della fonosfera templare, a scapito della vocalità bramantica. Il flusso mantrico dei sacerdoti templari, seppure risulti il più delle volte offuscato sul piano fisico-acustico, ne uscirebbe invece potenziato su quello magico-esoterico, poiché il concomitante risuonare del *tavil* gli conferirebbe nuovo vigore. Ecco perché Tyagaraja, Sridharan e gli altri bramanti predisposti alla recitazione non sembrano essere infastiditi più di tanto dal risuonare simultaneo dell'ensemble. La musica generata nella fonosfera dal *tavil* e dal *nagasvaram* non ne vanifica affatto gli sforzi vocali, anzi, li potenzia nella produzione delle loro sacre traiettorie.

Come testimonianza ulteriore dell'intrinseca sacralità associata ai due strumenti templari sta il fatto che, entrambi, quando non sono utilizzati, vengono riposti nelle loro custodie e appesi al muro del *Sabanayakar mandapam*. Ciò significa che Shanmugan e Balu non portano con sé i loro

strumenti nelle loro case ma li lasciano stabilmente tra le mura del tempio, come a volerne in tal modo preservare la sacralità.

5.16. *Maṇi* e *Kāla maṇi*: il ruolo delle campane

Tra gli elementi costitutivi della fonosfera del Suriyanarkoyil rientrano anche le campane. In questo paragrafo fornirò una visione d'insieme sui loro contesti d'impiego e sulle valenze magico-religiose attribuite al loro tintinnare. La campanella sacerdotale (*maṇi*) è il primo suono strumentale che si ode al mattino. Esso proviene dal *garbagṛha*, dove, ogni giorno, il celebrante di turno dà il risveglio ai simulacri di *Surya*, *Uṣa* e *Pratyuṣa*, contestualmente all'esecuzione dell'*uṣakālaśanti pūjā*. Poiché tale *pūjā* d'apertura non prevede l'uso di mantra udibili, i rintocchi della *maṇi* costituiscono non solo il primo suono strumentale che riecheggia nel *prakaram* templare ma il primo suono cerimoniale in assoluto. Quando la *maṇi* smette di tintinnare, gli operatori templari capiscono che è arrivato il momento di aprire la porta del *gopuram*, così da permettere ai devoti di riversarsi nel *prakaram*. In tal caso essa viene quindi investita di una precisa funzione segnaletica. La *maṇi* riecheggia nel *prakaram* templare, sempre con quotidiana ricorrenza, anche contestualmente alla distribuzione mattutina del cibo (*bali*) alle *mūrti* dei *graha* disposti nei loro *sannadhi*. Anche in tale frangente rituale essa costituisce l'unica sorgente sonora che anima la fonosfera del rito suddetto.

La campanella sacerdotale, lo rammento, è l'unico supporto strumentale utilizzato dagli *shivacharia* del Suriyanarkoyil nell'ambito dei riti da loro allestiti. La sua funzione è ambivalente: attirare le energie divine nel luogo specifico del rito e allontanare dallo stesso tutti quegli esseri che orbitano intorno al tempio e che potrebbero disturbare il regolare scorrere della cerimonia. Il ricorso alla *maṇi* non è comunque obbligatorio. Essa infatti non viene mai suonata dagli officianti nell'ambito della *navagraha arcaṇa* e della *navagraha abhiṣekam* ma costituisce un elemento importante della fonosfera della *navagraha homam*, in particolare delle sue fasi preliminari. Stando a quanto è emerso dai dati etnografici in mio possesso, relativi al rito della *pūjā*, la *maṇi* è solita accompagnare le offerte alimentari e del fuoco tributate dai bramani ai simulacri solo quando la cerimonia è allestita in forma completa. Tuttavia ci sono modalità abbreviate di *pūjā* in cui la campanella non viene azionata. Ciò si verifica, come segnalato poco sopra, sia nella *navagraha arcaṇa* che nella *navagraha abhiṣekam*.

Nell'ambito della *Vighneśvara puja* che precede la *Navagraha puja* si verifica un fenomeno interessante. In quel frangente, infatti, la campana non segnala soltanto l'inizio della cerimonia, ma diviene essa stessa oggetto di una vera e propria adorazione. Ciò è provato dal fatto che l'officiante intona uno *śloka* il cui testo è specificamente incentrato sulla descrizione dei poteri benefici della *maṇi*. Da "semplice" strumento cerimoniale, impiegato per la costruzione della fonosfera della *pūjā*, essa diviene, anche se solo per pochi secondi, oggetto specifico delle traiettorie propiziatriche generate dalla *pūjā*. Sempre nell'ambito della *Vighneśvara puja* si nota come l'officiante suoni la *maṇi* in concomitanza con la recitazione di una serie di *upacara-mantra*. La sonorità scintillante e penetrante dello strumento se da un lato arricchisce la fonosfera del rito in questione, dall'altro, preclude spesso la possibilità di udire chiaramente le parole intonate dal celebrante, esercitando quindi una sorta di azione schermante sulla vocalità bramanaica.

La campanella portatile azionata dagli officianti ha tuttavia un compito aggiuntivo: segnala al *periya melam* l'approssimarsi del *diparadhana* e di tutti quegli altri snodi cruciali dell'iter cerimoniale in cui è prevista l'esecuzione del *tripudio strumentale*. Il suo risuonare si carica quindi di ulteriori valenze segnaletiche e diviene un messaggio preciso non solo per i devoti ma per gli stessi i suonatori, i quali, essendo spesso distratti a parlare tra di loro, oppure non trovandosi localizzati in un area templare che gli consenta di poter vedere quello che succede all'interno dello spazio rituale, non si renderebbero conto, se non ci fosse il suono della *maṇi* a ricordarglielo preventivamente, che una determinata azione rituale necessita di essere contrassegnata dal loro *tripudio strumentale*.

Durante il rito della *navagraha homam* la *maṇi* viene usata per segnalare ai presenti l'approssimarsi del *purna huti*. Essa viene quindi impiegata nuovamente come suono-segnaletica, finalizzato ad avvisare i committenti, gli astanti, e gli altri agenti rituali, dell'approssimarsi di una transizione significativa nella dinamica rituale. In tale frangente, però, i rintocchi della campanella generano anche un mutamento nella disposizione spaziale degli astanti, i quali, devoti ordinari o bramanaï che siano, sono tenuti ad alzarsi prontamente in piedi.

E' interessante a mio avviso riflettere anche sulla durata degli interventi sonori della campanella sacerdotale. Nel caso appena descritto –altri consimili sono stati ampiamente segnalati nei capitoli precedenti- i rintocchi della *maṇi* si prolungano per l'intera durata del segmento rituale e non si limitano a presentificarlo. Inoltre, il bramano predisposto alla loro produzione non scuote la campanella in maniera sempre uniforme. I suoni da essa prodotti vengono infatti accresciuti parossisticamente, così da ottenere un effetto di climax nella fonosfera della *navagraha homam* e destare la coscienza dei committenti, e perché no, anche degli dei a cui tali offerte stanno per essere destinate. Il volume sonoro della *maṇi* viene opportunamente incrementato proprio quando il celebrante versa le offerte contenute nel *sruk-suvam* tra le fiamme. Alla campanella sacerdotale non si devono attribuire quindi solo valenze segnaletiche ma anche espressive, poiché essa contribuisce a generare nella fonosfera un clima d'eccitazione parossistica che gli officianti ritengono appropriato a sottolineare un particolare momento apicale del rito. Ci sono frangenti cerimoniali in cui la *maṇi* risuona per pochi secondi, e altri, come quello appena descritto, in cui il suo timbro scintillante abita la fonosfera anche per diversi minuti. Il volume sonoro dei suoi rintocchi si accresce quando un'azione particolarmente densa di valenze rituali è in corso di svolgimento, mentre rimane costante durante le fasi cerimoniali che fanno da preludio all'azione suddetta.

Sempre rimanendo sul tema delle valenze segnaletiche attribuite al suono della *maṇi*, quando l'*alankara* del simulacro festivo di Guru è terminata, è proprio il suono della campanella, azionata da Sridharan, ad avvisare il *paricarakam* che è arrivato il momento di portare alla divinità la *naivedya*. Lo scuotimento della campanella portatile non marca solo l'approssimarsi, e lo svolgimento, dell'offerta della *naivedya* o del *diparadhana*: anche l'annodamento del *kappu* ai simulacri dell'*Astradevar* e dell'*utsava murti* di Surya è preceduto, e scandito, dal tintinnare dello strumento. Con tali sonorità, lo ripeto, si vuole anche richiamare l'attenzione del *periya melam*, in modo tale che i suonatori non si facciano trovare impreparati quando arriverà il momento di scandire l'azione cerimoniale con il tripudio strumentale previsto dal rito.

La *maṇi* può essere però caricata anche di valenze specificamente musciali. Data l'assenza di un suonatore di *talam* stabile e il conseguente venir meno di una pulsazione regolare di riferimento, capita spesso che Shanmugan e Balu adeguino il loro flusso sonoro alla scansione temporale generata dai rintocchi della campanella sacerdotale, che diventa, in tal modo, parte integrante non solo della fonosfera complessiva della cerimonia in atto, ma anche della performance musicale del *periya melam*. Simili dinamiche d'interazione tra *maṇi* e *periya melam* si verificano spesso durante la *Sūrya pūjā*. La conseguenza musicale più affascinante è che il tempo d'esecuzione viene scandito dal bramano che prende in consegna il compito di scuotere la campanella.

Il ricorso alla campanella sacerdotale può avvenire anche in contemporanea con l'enunciazione mantrica, come accade, ad esempio, durante l'elargizione della *naivedya* ai *kumbam* e l'offerta del *diparadhana*. In casi come questi la *maṇi* può essere azionata direttamente dal celebrante oppure da un suo coadiutore di casta bramanaïca, come verificatosi durante la *Guru maha abhiṣekam*, quando gli svariati *diparadhana* tributati al simulacro da Sridharan venivano marcati dal suono della campanella azionata da Ganesh; oppure quando l'approssimarsi del *kumba abhiṣekam* veniva segnalato dalla *maṇi* azionata da un *brahmacharin*. La messa in vibrazione della campanella può essere delegata non solo ai *brahmacharin* ma anche ai *sastri*, come ampiamente riscontrato durante le cerimonie diurne del *Dhvajarohanam*. La *maṇi* non risuona soltanto tra le mura del tempio. Essa svolge infatti un ruolo di primo piano anche nella costruzione della fonosfera della *nava sandhi pūjā*, il rito in più stazioni celebrato in concomitanza con la processione del simulacro festivo di Surya nella strada principale del villaggio. La campanella viene fatta risuonare da Sridharan quando

egli è intento ad offrire il *diparadhana* alla divinità associata con quel determinato punto dello spazio. Questo è un altro esempio di frangente rituale in cui è il celebrante stesso ad azionarla, senza delegarne lo scuotimento ai suoi collaboratori. La *maṇi* può anche essere occasionalmente manipolata dal *paricarakam*, come riscontrato nelle fasi che precedono il *purna huti* di una *navagraha homam* ordinaria.

Se la *maṇi* portatile viene messa in vibrazione esclusivamente dal personale templare di casta bramánica (*kurukkal, paricarakam, sastri, brahmacharin*), il compito di azionare la *kāla maṇi* è invece assolto da due coadiutori di casta non bramánica: Kattiruvel e suo figlio Gurumani. Nessun altro operatore templare può sostituirli in questa mansione. La *kāla maṇi* viene suonata meno frequentemente della *maṇi* sacerdotale e sempre in occasioni rituali particolarmente significative. Generalmente essa viene fatta risuonare nelle fasi terminali di una cerimonia, come ad esempio si riscontra durante l'offerta di *naivedya* e *diparadhana* al simulacro festivo di Guru, con cui si conclude la sua *maha abhiṣekam*. La *kāla maṇi* è tenuta invece a osservare il più assoluto silenzio quando è in corso l'intonazione dell'*aṣṭottiram*, per poi riprendere liberamente a suonare per il *diparadhana* conclusivo. Kattiruvel continua a scuoterla anche quando il *dipam* viene fatto circolare tra le mani dei devoti, creando in tal modo un'atmosfera assai suggestiva, in cui la grande campana templare si ritaglia uno spazio da solista. In tale circostanza, infatti, essa non è più uno tra gli elementi della fonosfera ma l'unico oggetto sonoro che la vivifica. Alla luce di quanto appena affermato emerge che Kattiruvel non aziona la *kāla maṇi* in maniera continuativa ma ne distribuisce i rintocchi sulla base delle circostanze cerimoniali, alternando suono e silenzio. La *kalamani* viene nuovamente azionata –questa volta da Gurumani- per annunciare l'offerta della *naivedya* e del *diparadhana* all'*utsava murti* di Surya nelle cerimonie pomeridiane del *Dhvajarohanam*. Anche in questo frangente Gurumani smette di suonare quando Sridharan esegue il Surya *aṣṭottiram*. La campana templare osserva il totale silenzio anche nel corso della performance dell'*oduvar*. Rientrerà, come di consueto, per il *diparadhana* conclusivo.

La *kālamaṇi* entra regolarmente in scena nella fonosfera del tempo ordinario due volte al giorno: durante la *Surya pūjā* officiata alle 10.30 e alle 17.30. Qualora in un dato frangente il personale templare addetto a suonare la *kālamaṇi* non dovesse essere presente nel tempio, la campana viene azionata automaticamente, per mezzo del *pañcavadyam*, a testimonianza di come il suono dell'idiofono sia ritenuto un elemento necessario della fonosfera della *Surya puja*.

Kattiruvel attiva la *kalamani* anche per segnalare l'approssimarsi del *diparadhana* conclusivo con cui si omaggia il simulacro festivo di Ganapati la mattina del *Dhvajarohanam*. La *Kāla maṇi* risuona quindi sia nel tempo ordinario, che in quello straordinario della festa. Essa viene chiamata in causa per marcare i momenti apicali conclusivi dei riti di *pūjā* e *abhiṣekam* allestiti nel *garbagṛha* e nell'*utsava maṇḍapam*.

I rintocchi della *kāla maṇi* non servono soltanto a segnalare, a chi si trova fuori dalle sale più interne del tempio, oppure nel villaggio antistante, l'approssimarsi dei momenti apicali della *Surya puja* (distribuzione della *naivedya* e allestimento del *diparadhana*): il suo risuonare è ritenuto dai sacerdoti un fenomeno acustico estremamente gradito agli dei e rientra quindi di diritto nel novero di quelle *upacāra* di natura specificamente sonora, delle quali fanno parte anche il suono strumentale del *periya melam* e la performance vocale dell'*oduvar*. Il suono che si sprigiona dai rintocchi delle campane templari –*kāla maṇi* e *maṇi*- assolve anche un'altra funzione importante di cui abbiamo già discusso in precedenza: aiuta gli officianti a tenere lontano quella variegata schiera di esseri invisibili che si manifestano periodicamente nel tempio, attirati dai profumi della *naivedya* offerta a Surya.

5.17. Logiche nella costruzione della performance strumentale

Lo scopo di questo paragrafo è quello di estrapolare i principi guida che regolano gli interventi sonori dei membri del *periya melam*. A tale proposito è interessante sottolineare quanto si verifica

durante l'esecuzione del *mallari*. Esso viene infatti sottoposto a precisi procedimenti di aumentazione e diminuzione dei valori di durata. Il ricorso a tali artifici tecnici si riscontra prevalentemente quando l'esecuzione del *mallari* è presa in carico dal *periya melam* in formazione allargata. Shanmugan e Balu non sono infatti soliti fare ricorso a tali trasformazioni ritmico-temporali durante le loro esecuzioni ordinarie. Ciò dimostra come tali tecnicismi musicali costituiscano delle risorse espressive che animano la performance del *periya melam* nel tempo extra-ordinario della festa, conferendo così alla fonosfera templare un maggiore interesse dal punto di vista squisitamente musicale, oltre a una maggiore vivacità sul piano dell'organizzazione temporale delle durate.

Le modalità secondo cui il *periya melam* ordinario organizza le sue esecuzioni denotano il più delle volte un chiaro tentativo di semplificazione di quegli stilemi concertistici che invece contrassegnano la performance dell'ensemble in assetto festivo allargato. Balu e Shanmugan si distaccano infatti dagli aspetti più complessi del linguaggio strumentale di loro competenza, come i procedimenti di aumentazione e diminuzione dei valori ritmici di una melodia, oppure l'allestimento di ampie sezioni improvvisative a sfondo virtuosistico. La decisione di non avvalersi di tali possibilità costruttive è dovuta anche al fatto che il repertorio del *periya melam* ordinario risulta costituito in prevalenza non da linee melodiche desunte dalla musica carnatica e presentate all'interno delle rispettive composizioni d'appartenenza ma da una serie di pensieri musicali improvvisati sul momento, sulla base di un corpus di moduli melodici pre-esistenti, specifici di ciascun *rāga*. Shanmugan e Balu prediligono quindi un tipo di dimensione improvvisativa estemporanea mentre, i suonatori esterni, pur non rifiutando del tutto una tale strategia di costruzione della performance, preferiscono far scaturire l'improvvisazione da melodie precomposte, desunte dal repertorio vocale carnatico o popolare.

Dall'analisi della dimensione performativa del *periya melam* templare ordinario, specialmente nell'ambito della *Surya puja* -ma non solo- si evince come l'efficienza rituale del flusso sonoro generato dai due suonatori non dipenda dal livello della qualità artistica. A conferma di ciò basti ricordare come sia una prassi assai comune nel tempio assistere ad esecuzioni dell'ensemble ad organico ridotto, ossia, privato non solo della *shruti petti* e del *talam*, ma anche del *nagasvaram* o del *tavil*, a turno, oppure anche di entrambi. Tali omissioni -delle vere e proprie anomalie, se considerate sul piano di quello che, per tradizione, è ritenuto essere l'organico del *periya melam* per antonomasia- nella fonosfera cerimoniale sono però ampiamente tollerate tanto dagli officianti che dall'amministrazione. Ciò avviene in virtù dell'adesione al principio fondamentale della *bhakti*, secondo cui dio è sempre ben disposto verso i suoi devoti, indipendentemente dalla qualità "estetica" che essi conferiscono alle loro preghiere e alle loro offerte, sia materiali che sonore.

La performance dei musicisti esterni, per quanto modellata sui tempi e le esigenze contingenti del rito, rivela comunque uno studiato senso formale, un aspetto, questo, che invece risulta abbastanza carente nell'ambito delle esecuzioni del *periya melam* templare ordinario. Dal punto di vista dell'architettura formale complessiva, la presentazione di un brano musicale precomposto consta il più delle volte di quattro sezioni: (1) un'improvvisazione, il più delle volte non misurata, in cui il suonatore di *nagasvaram* presenta il *raga* d'impianto della composizione, attraverso una serie di moduli melodici costitutivi dello stesso, dai quali, gradualmente, fa emergere il tema principale del brano (2) una fase centrale, in cui, *nagasvaram* e *tavil*, accompagnati dal *talam*, ripresentano più volte i nuclei tematici del brano, magari variandone di volta in volta alcuni elementi (3) un assolo del *tavil*, dove il percussionista instaura un dialogo, più o meno ardito ritmicamente, con la cornice metrica scandita dal *talam* (4) la sezione conclusiva, che vede la riproposizione della melodia principale e l'eventuale libera improvvisazione sulla stessa, che va a costituire quindi una sorta di coda. Un simile canovaccio di riferimento, lo ripeto, non è rintracciabile invece nella performance del *periya melam* ordinario.

Per quanto concerne le dinamiche d'interazione sonora tra i suonatori, la sezione ritmica del *periya melam* festivo prevede momenti in cui il gruppo dei *tavil* suona all'unisono le stesse cellule ritmiche, oppure le propone con varianti personali, ed altri in cui, a turno, un suonatore emerge dal

gruppo con funzione solista, per improvvisare liberamente sul ciclo metrico scandito dal talam. Questa varietà di dinamiche percussive marca in maniera emblematica il tempo della festa e non si riscontra ovviamente durante i riti del tempo ordinario, dal momento che a suonare il tavil c'è il solo Balu. In merito alla condotta melodica dei nagasvaram, possiamo distinguere quattro atteggiamenti ben differenti: (1) la tendenza a presentare, rielaborandolo in modo personale, un nucleo tematico tratto da una composizione pre-esistente (2) l'impiego di lunghe note tenute, che fanno ora da sottofondo, insieme alla shurit petti, ai virtuosismi dei colleghi solisti, oppure creano un'atmosfera di attesa, in cui a predominare è il senso di staticità, che precede generalmente l'esplosione del tripudio sonoro successivo, con cui il periya melam scandisce il decorso di un'azione rituale particolarmente significativa (3) il tripudio strumentale, consistente in un trillo reiterato, seguito da una progressione melodica discendente (4) libera improvvisazione sulle note di un rāga.

In ambito festivo i brani suonati dall'ensemble presentano una configurazione ritmico-metrica maggiormente accurata, dal momento che i musicisti, in particolar modo i suonatori di tavil, regolano i loro interventi sulla cornice di battiti disegnata puntualmente dal suonatore di talam. Tale schema metrico di riferimento risulta invece sempre assente durante le esecuzioni di Balu e Shanmugan. Lo stesso dicasi per le linee melodiche disegnate dai nagasvaram. Esse prendono vita quasi sempre sul bordone rassicurante generato dalla śrūti petti e ciò garantisce un maggiore controllo dell'intonazione, oltre alla possibilità di esaltare gli intervalli microtonali. Le esecuzioni del periya melam allargato rivelano quindi una qualità di stile e un gusto formale ben diversi da quelli esibiti da Shanmugan e Balu. Maggiore è anche l'attenzione prestata alla logica costruttiva dell'esecuzione nel suo complesso. L'arte dell'ornamentazione, il gusto della rielaborazione melodica di celebri motivi vocali, lo sviluppo in senso personale di cellule ritmiche ricorrenti, sono queste le componenti centrali nella performance del periya melam festivo.

Detto questo vorrei però sgombrare il campo da un possibile equivoco: i brani eseguiti dall'ensemble strumentale in assetto allargato non sono sempre e comunque vincolati a un rigido principio costruttivo, che ne garantisce la piena unitarietà formale. I procedimenti costruttivi adoperati dai suonatori durante il corso di un'esecuzione templare devono essere infatti estremamente malleabili, per via delle frequenti interruzioni a cui i musicisti sono costretti a sottoporre il loro discorso musicale, ogni qual volta l'officiante di turno si trova a eseguire determinate azioni dalle conclamate valenze apicali. Un simile atteggiamento nei confronti della performance è emblematico della dialettica tra autonomia e prescrizione che esiste in ambito di costruzione del discorso musicale. Ci sono frangenti cerimoniali, infatti, in cui i suonatori sono lasciati liberi di eseguire il brano che hanno scelto in accordo con la sua logica interna; ma ce ne sono altri in cui essi sono tenuti ad arrestare qualunque processo di costruzione musicale autonoma per produrre il tripudio strumentale previsto dal rito. Notevole in questo senso è la naturalezza con cui i musicisti fanno subito ritorno al brano interrotto, una volta terminato il tripudio strumentale. I membri del periya melam si trovano quindi spesso obbligati a dover adeguare la logica costruttiva della loro esecuzione alle specifiche necessità del rito a cui sono chiamati a prendere parte.

In linea del tutto generale gli interventi sonori del periya melam rispondono a due macro principi costruttivi: in certi casi, essi sono il frutto di esigenze di tipo espressivo-musicale autonome; in altri, invece, attivano un procedimento descrittivo-imitativo, finalizzato a trasporre, nella fonosfera di una data cerimonia, la dinamica e l'agogica del gesto rituale compiuto dall'officiante di turno. In alcune circostanze gli attacchi dell'ensemble, così come i silenzi, vengono comandati proprio dagli officianti, in tempo reale, sulla base della sequenza di azioni rituali che caratterizzano questa o quella cerimonia. In virtù di quanto osservato i suonatori dimostrano di conoscere abbastanza bene la logica formale che struttura le funzioni religiose allestite dai sacerdoti anche se, talvolta, si distraggono, obbligando così gli officianti a richiamare con veemenza la loro attenzione, con gesti plateali e potenti rimbrotti. Esistono tuttavia anche contesti rituali in cui ai musicisti viene espressamente richiesto –sempre dall'officiante di turno– di non produrre più alcun suono, così da far risaltare ora la recitazione di particolari enunciati mantrici, ora il canto dell'oduvar. Quando le

logiche cerimoniali richiedono interventi musicali di ordine descrittivo-imitativo l'ensemble al completo, o in certi casi solo alcuni dei suoi suonatori, commenta musicalmente alcune azioni dei sacerdoti, adeguando la natura degli oggetti sonori proposti alla tipologia di situazione in corso di svolgimento. Mi sto naturalmente riferendo al tripudio strumentale, il cui allestimento prevede principalmente il ricorso a trilli insistiti, alternati a brevi progressioni melodiche, ora ascendenti ora discendenti. Le prime due componenti (trillo/progressione ascendente) accompagna le fasi cinesiche iniziali e centrali, mentre la seconda ne marca il progressivo arrestarsi. In questi specifici frangenti la musica del periya melam smette quindi di fungere da intrattenimento fine a se stesso e diviene parte integrante della dinamica rituale.

Volendo riassumere quanto detto possiamo dire che: alcuni segmenti rituali vengono contrassegnati dal periya melam con sonorità dai forti accenti drammatici, al fine di trasporre nella fonosfera quel clima d'attesa, e di tensione, che precede l'esecuzione di particolari gesti degli officianti. In altri frangenti, invece, l'ensemble scandisce una determinata procedura per tutto il suo decorso temporale e non si limita a preannunciarne l'approssimarsi. In tali circostanze la musica si adegua all'agogica del gesto esibito dallo shivacharia di turno. Ci sono però anche casi in cui i suonatori eseguono i loro brani disinteressandosi completamente di quanto avviene nell'arena rituale. E' proprio in questo tipo di contesti cerimoniali che i musicisti del periya melam possono esibire, qualora lo desiderano e ne hanno le competenze, procedimenti esecutivi liberi da qualunque condizionamento liturgico. Emblematico in tal senso è quanto riscontrato nella fonosfera dei riti serali del Guru peyarcchi. I momenti apicali delle cerimonie vengono invece sottolineati dal periya melam in accordo con logiche di costruzione del discorso musicale di tipo descrittivo, finalizzate a porre in rilievo non la bravura del musicista ma le precise sequenze gestuali degli officianti. Un'ultima considerazione. Le esecuzioni del periya melam templare, anche quando vengono chiamati in causa musicisti esterni dalle rinomate qualità artistiche, pur giungendo a risultati formali ed espressivi di grande efficacia, non possono certo essere paragonate a quanto è udibile in ambito concertistico, dove tutta l'attenzione dei suonatori, va inevitabilmente sul suono in quanto elemento spettacolare autonomo, da fruire per le sue intrinseche proprietà musicali e quindi completamente slegato da qualunque tipo di vincolo con la meccanica del rito e le sue tempistiche.

Nell'ambito di una discussione incentrata sulle dinamiche esecutive del periya melam credo risulti interessante considerare anche quali mansioni i suonatori svolgono quando non sono chiamati all'opera di costruzione della fonosfera. L'importanza di Balu e Shanmugan nella vita quotidiana del tempio non è dovuta infatti solo alla loro attività musicale. Costoro trascorrono la maggior parte del loro tempo più che a suonare, a far da ciceroni ai devoti più ricchi che vengono in visita al tempio e a coadiuvare gli officianti durante la celebrazione della Navagraha arcana e abishekam, nella speranza di ricevere una mancia. L'attività strumentale quotidiana di Balu e Shanmugan è quindi tutt'altro che intensa. Ai suonatori viene infatti chiesto di suonare soltanto in occasione della Surya puja che viene allestita alle ore 10.30 e 17.30. In ambito festivo, invece, la sonorità dell'ensemble invade, quasi senza soluzione di continuità, lo spazio templare, sebbene l'organico risulti quasi sempre arricchito da suonatori esterni.

5.18. La dimensione estetico/espressiva degli oggetti sonori di natura musicale

Prima di entrare nel merito di questo paragrafo è necessaria una premessa. Non ho avuto modo di risalire ad alcun trattato agamico –tra quelli tradotti in lingua inglese- in cui si fornisce una descrizione dettagliata delle caratteristiche principali che deve avere la musica strumentale di pertinenza templare in Tamilnadu. Gli officianti del Suriyanar koyil non mi hanno fornito precise informazioni sull'argomento. La questione rimane quindi non solo aperta, ma avvolta da una fitta coltre di nubi. Al momento non è quindi possibile tracciare in maniera chiara i principi estetici teorizzati, nell'ambito della speculazione agamica, in materia di musica templare tamil. Quanto riporterò a seguire sono quindi le mie considerazioni scaturite dall'osservazione diretta delle esecuzioni musicali avvenute nel tempio di Suriyanarkoyil.

In questo paragrafo avanzerò alcune considerazioni sulla dimensione estetico/espressiva degli oggetti sonori generati dal periya melam e dall'oduvar. Cominciamo da quelli relativi all'ensemble strumentale. Ascoltando le esecuzioni dei due musicisti che formano il periya melam ordinario – Balu e Shanmugan- è emerso chiaramente come essi non cerchino il successo personale, l'applauso del pubblico, l'affermazione artistica a tutti i costi. Costoro vivono la loro professione musicale con una sorta di “disposizione burocratica”, affine, per certi versi, a quella esibita dal personale amministrativo del tempio. In tal senso, i due suonatori sono assai distanti dall'atteggiamento estetico che contraddistingue altri ensemble templari del Tamilnadu, tra cui quello di Cidambaram, che ha addirittura realizzato un'incisione discografica dove esemplifica il suo fare musicale attraverso una serie di esecuzioni registrate fuori contesto. Concentriamoci un attimo sul suonatore di tavil: Balu. Egli non vanta grandi capacità tecniche, né forte temperamento scenico e si accosta alla sua professione di suonatore templare con modesta riservatezza. Conscio dei suoi limiti non si aggrega mai alle esecuzioni di gruppo, a differenza di Shanmugan, il quale suona sempre assieme ai suoi colleghi esterni.

Dal punto di vista dell'amministrazione templare, la scelta di invitare alcuni musicisti esterni in occasione di particolari ricorrenze festive risponde pertanto al desiderio di accrescere la qualità e la densità della fonosfera templare, mediante l'organizzazione di una vera e propria manifestazione musicale. Quando ascoltavo i responsabili del tempio conversare tra di loro a proposito dell'allestimento delle celebrazioni festive, costoro erano soliti riferirsi all'intervento sonoro del periya melam in formazione allargata usando il termine *concerto*. Alla luce di tali aspettative concertistiche, i musicisti esterni si avvicinano alla loro performance con la consapevolezza di dover co-operare non solo alla costruzione della fonosfera rituale -un compito, questo, che potrebbe essere tranquillamente assolto da Balu e Shanmugan- ma soprattutto alla creazione di oggetti sonori gradevoli dal punto di vista della fruizione auditiva. Il risultato fonico di tali allestimenti musicali festivi è sicuramente suggestivo e contribuisce ad accrescere la solennità complessiva delle cerimonie religiose, marcandone le fasi di maggiore tensione emotiva, preannunciandone i momenti apicali e accompagnandone il decorso.

L'ensemble strumentale che ha animato la fonosfera dei riti serali del Dhvajastambha mi ha messo nelle condizioni di poter prendere contatto con l'imponente presenza scenica e la gestualità accentuata di alcuni suonatori, tutti elementi che esaltano la spettacolarità della performance, trascendendo le sue finalità meramente liturgiche. Il periya melam in formazione allargata s'impone nella fonosfera templare per il suo vitalismo possente, l'intensa espressività delle linee melodiche dei nagasvaram, la robusta sonorità dei tavil e il tintinnare puntuale del talam. Un esempio emblematico in tal senso è risultata essere l'esecuzione integrale del *mallāri*, durante la quale l'attitudine concertistica dei suonatori è venuta fuori con grande evidenza. A tale proposito è interessante sottolineare quanto si verifica sul piano ritmico e temporale. Il mallāri viene infatti sottoposto a precisi procedimenti di aumentazione e diminuzione dei valori di durata. Il ricorso a tali artifici tecnici si riscontra prevalentemente quando l'esecuzione del mallāri è presa in carico dal periya melam in formazione allargata. Shanmugan e Balu non sono infatti soliti fare ricorso a tali trasformazioni ritmico-temporali durante le loro esecuzioni ordinarie. Ciò dimostra come tali tecnicismi musicali costituiscano delle risorse espressive che animano la performance del periya melam nel tempo extra-ordinario della festa, conferendo così alla fonosfera templare un maggiore interesse dal punto di vista squisitamente musicale, oltre a una maggiore vivacità sul piano dell'organizzazione temporale delle durate.

Nell'ambito della processione notturna di Surya è emerso come, i musicisti, uno dopo l'altro, hanno tutti l'occasione non solo di proporre un particolare brano ma anche di dimostrare pubblicamente la loro fantasia d'improvvisatori. Nonostante le aspettative dell'amministrazione templare il clima che si instaura nel gruppo di musicisti itineranti è comunque disteso, quasi informale; i suonatori sembrano anche divertirsi, quantomeno fino al momento in cui la stanchezza non li sopraffà, riducendone inevitabilmente tanto l'entusiasmo che la qualità complessiva dei loro interventi strumentali. Rispetto a Balu e Shanmugan i musicisti esterni mettono in evidenza una

maggiore propensione a esaltare il lato spettacolare della loro performance e ciò permette ai più dotati di fare sfoggio delle loro doti sceniche. Essi si distinguono anche per la veemenza dell'interpretazione, mentre Balu e Shanmugan sembrano prediligere invece uno stile d'esecuzione più timido, sicuramente meno appariscente, tanto sotto il profilo del volume quanto su quello prettamente tecnico-virtuosistici. Nel complesso, l'ensemble strumentale in formazione allargata tinge la fonosfera dei riti festivi con suoni non solo vigorosi e briosi ma anche musicalmente ben curati, sul piano estetico/espressivo. Tutto ciò serve a rimarcare l'evento eccezionale della festa, accrescendone l'intrinseca solennità. Tra le finalità perseguite dal periya melam in assetto festivo c'è quindi sicuramente quella di generare occasioni di spettacolo fine a se stesse, volte ad accrescere il più possibile la magnificenza delle cerimonie che hanno luogo nel tempio, senza per questo perdere di vista la loro sostanza prettamente liturgica. In specifici contesti rituali, a cui gli officianti attribuiscono valenza apicale, il corpo strumentale del Periya melam abbandona però qualunque velleità musicale e si attiene ad un comportamento sonoro prescritto dalla tradizione, il cosiddetto tripudio strumentale, la cui assenza o la cui esecuzione ritardata genera malcontento e disappunto nel personale bramanico.

Rimanendo in ambito processionario, e più in particolare, prendendo in esame la relazione che intercorrono tra contesto esecutivo e qualità complessiva della performance, possiamo dire che l'arte dei suonatori templari si realizza ai più alti livelli durante le esibizioni effettuate nei pressi delle abitazioni delle persone più in vista del villaggio. Ciò è dovuto al fatto che i suonatori sanno di poter ricevere qui le offerte (alimentari o in denaro) più copiose.

Lasciamo adesso il periya melam e passiamo a considerare l'operato vocale dell'oduvar. Lo stile esecutivo di Mohan si discosta da quello riscontrabile nelle maggior parte delle incisioni discografiche da me consultate, nelle quali il repertorio dei tevaram risulta fortemente improntato sugli stilemi della musica carnatica, specialmente per quanto concerne la strumentazione adottata. Il cantore templare esegue infatti il repertorio di sua competenza a voce sola, senza alcun sostegno strumentale. Mohan, al pari di Balu e Shanmugan, non sembra sforzarsi più di tanto quando viene chiamato in causa musicalmente nell'ambito di una data cerimonia. Le sue esecuzioni si distinguono prevalentemente per la burocratica pacatezza, oltre che per la straordinaria brevità, con cui vengono allestite e condotte, come se la qualità estetica degli oggetti sonori risultanti fosse un elemento del tutto secondario. Ci sono però dei frangenti cerimoniali in cui l'oduvar tira fuori le sue reali potenzialità musicali, concedendo ampio spazio allo spiegamento melodico, con risultati artistici non privi di spontanea eloquenza, di suggestiva ed efficace immediatezza. In tali circostanze egli dimostra di prestare maggiore attenzione alla cura dell'emissione, alla scansione attenta delle parole, e alla dinamica del gesto, che viene talvolta finalizzato a conferire il massimo grado di teatralizzazione possibile alla performance rituale. Simili oscillazioni nella qualità dell'interpretazione dipendono in primo luogo da fattori umorali interni al cantore e non sono attribuibili al grado d'importanza della cerimonia a cui egli è chiamato a prender parte.

A testimonianza ulteriore di come Mohan scelga volontariamente di depotenziare le componenti estetico-espressive degli inni da lui intonati sta il fatto che egli li esegue sistematicamente senza talam e senza śrūti peṭṭi. Tali supporti strumentali, invece, sono ritenuti fondamentali per una buona esecuzione di un tevaram, come comunicatomi dal personale della Oduvar padasalai di Cidambaram e dallo stesso Mohan, il quale, invitato a registrare alcuni inni fuori contesto, si è presentato con śrūti peṭṭi e tālam, riconoscendone in tal modo l'importanza ai fini di una esecuzione paradigmatica del proprio repertorio di competenza.

Volendo concludere posso affermare con relativa sicurezza che la dimensione estetico/espressiva degli oggetti sonori di natura musicale non è poi ritenuta così importante dal personale templare ai fini della buona riuscita della maggior parte dei riti allestiti nel Suriyanarkoyil.

5.19. Suono e gestualità nello spazio

Uno degli aspetti più interessanti emersi dallo studio del suono rituale di pertinenza templare è senza dubbio la relazione tra la produzione sonora -vocale o strumentale che sia- e l'azione rituale. In questo paragrafo mi soffermerò in modo specifico su quello che fanno gli agenti rituali mentre sono impegnati nel processo di costruzione della fonosfera di una data cerimonia. Sulla base dell'ampio materiale etnografico esaminato nella sezione precedente possiamo tranquillamente affermare che: (a) alcuni repertori vengono associati stabilmente ad alcune azioni cerimoniali (b) la tipologia di attività svolta dall'agente rituale di turno influenza la dinamica dell'articolazione sonora dei repertori stessi. Alla luce di ciò si viene dunque a creare una dialettica costante tra la dimensione formale ed estetica degli oggetti sonori e le reali necessità del rito in cui tali oggetti vengono utilizzati. Cominciamo con il prendere in esame quanto emerso dalle dinamiche cerimoniali che interessano il personale bramano. La maggior parte degli esempi significativi relativi alla relazione suono-gesto-spazio saranno desunti dal capitolo sulla *navagraha arcaṇa* e sulla *navagraha homam*.

Particolarmente significativo nella nostra prospettiva di analisi è sicuramente il momento del *sankalpa*. Le modalità di recitazione del *sankalpa* riscontrabili durante la celebrazione di una *navagraha arcaṇa* sono caratterizzate dal fatto che si sviluppano nella fonosfera mentre l'officiante tiene in mano il vassoio contenente le offerte che lo *yajamana* di turno ha deciso di destinare ai Navagraha. Spesso il celebrante invita i committenti a toccare il vassoio a loro volta, contestualmente al procedere del suo flusso vocale. I mantra da soli sembrano quindi non bastare a caricare le offerte con l'identità specifica dei loro committenti e ciò richiede pertanto un contatto fisico tra questi e il vassoio che le contiene. Rimanendo sempre nell'ambito della *navagraha arcaṇa*, gli officianti intonano l'*aṣṭottiram* in concomitanza con una serie di azioni: spezzano noci di cocco, scagliano fiori e frammenti di fronde di vilvam, depongono ghirlande e tutto ciò al fine di compiacere i Navagraha. Anche in tal caso, quindi, l'enunciato mantrico non è che una componente dell'atto propiziatorio e si snoda nella fonosfera in concomitanza con precise azioni gestuali. Come più volte evidenziato nei capitoli precedenti, il momento del *diparadhana* viene scandito intonando un vasto campionario di formule: *gayatri mantra*, *nama mantra*, *bija-nama mantra*, *upacara mantra*. Tali tipologie di mantra risuonano nella fonosfera mentre il celebrante di turno, effettuando un moto rotatorio con la mano destra, in senso orario, avvicina il *dipam* fiammeggiante agli occhi del simulacro. Le relazioni tra voce e gesto appena delineate esemplificano l'applicazione del principio della simultaneità, secondo il quale la vocalità bramana è tenuta, in alcuni contesti cerimoniali, ad articolarsi nella fonosfera non in modo autonomo ma in simbiosi con una gestualità codificata, che la rinforza sul piano magico-religioso, legittimandone, per così dire, il processo di costruzione del formulario.

Tuttavia è pur vero che esistono segmenti rituali in cui la sonorizzazione di particolari formule mantriche precede —e non accompagna— l'esecuzione di un determinato gesto. In tali casi è come se l'officiante di turno ne volesse preventivamente legittimare lo svolgimento, caricandolo delle opportune valenze magico-religiose. Un esempio emblematico in tal senso può essere la recitazione del mantra *yajur-vedico* che precede la consegna del *pavitram* allo *yajamana*. Prima si medita sull'azione e poi la si esegue, in un secondo momento.

Ma ritorniamo nuovamente su alcuni dei principali gesti che effettuati in concomitanza con la recitazione mantrica. In tal senso risultano particolarmente calzanti gli esempi offertici dalla *navagraha homam*. Concentriamoci su quanto avviene durante il *sankalpa*. Tyagaraja recita infatti uno *śloka* in onore di Gaṇapati, portando i pugni chiusi a contatto con le tempie e percuotendole leggermente. La durata della percussione coincide con la durata del mantra. Inoltre, la meccanica del gesto interessa il corpo dello stesso officiante e non coinvolge oggetti a lui esterni. Quando egli intona la formula che accompagna il controllo del respiro, lo fa portando i polpastrelli della mano destra a contatto con la bocca e l'orecchio destro. La declamazione della fase centrale del *sankalpa* prevede invece che l'officiante assuma la seguente posizione delle mani: la mano destra,

completamente chiusa a formare un pugno, viene posta sul palmo della mano sinistra. Entrambe le mani vengono poi posizionate sulla coscia destra. Anche nei due esempi appena citati la durata del gesto e la durata della recitazione coincidono. Particolarmente interessante è il fatto che l'esecuzione di un tale codice gestuale –e dei mantra ad esso connessi- non è una prerogativa esclusiva del celebrante: anche lo yajamana è tenuto a eseguirli, per imitazione. Quando però ci si trova a effettuare il *sankalpa* di una *navagraha arcana*, i gesti appena descritti e i mantra a loro relativi vengono completamente rimossi. Ciò dimostra come la corrispondenza tra suono e gesto dipenda anche dalla tipologia di cerimonia officiata.

Continuando a ragionare sulle relazioni fra il gesto e l'enunciazione rituale riscontrabili durante il *sankalpa* di una *navagraha homam*, non possiamo fare a meno di soffermarci su quanto segue: mentre negli esempi appena descritti gli enunciati rituali -pronunciati dallo *shivacharia* e ripetuti puntualmente dallo *yajamana*- si “disperdevano” nell’atmosfera del *narthana mandapam*, c’è un momento in cui, invece, il flusso vibratorio generato dalle loro voci viene fisicamente focalizzato sul vassoio. In che maniera? Le vibrazioni sonore, questa volta, non sono veicolate solo dall’aria, ma anche dalle braccia e dalle mani dei partecipanti, le quali, poggiate sul vassoio, caricano energeticamente le offerte in esso contenute. Siamo di fronte ad un tipo d’interazione già segnalata a proposito del *sankalpa* di una *navagraha arcana*. Un espressione che mi sembra particolarmente appropriata per definire sinteticamente questa particolare tipologia di recitazione potrebbe essere la seguente: “recitazione a contatto”.

Volendo andare oltre le fasi preliminari del *sankalpa*, la *navagraha homam* offre un vasto campionario di situazioni liturgiche in cui suono mantrico e gestualità si intrecciano. Ci sono formule vocalizzate mentre si aziona la campanella, altre intonate mentre si indossa il *pavittram*; formule che descrivono l’intenzione di quanto l’officiante sta per effettuare, come prendere in mano un pugno di *akṣatam* e formule eseguite mentre si aspergono determinati oggetti cerimoniali con l’acqua; mantra intonati appoggiando la mano destra su un contenitore con l’*arghyam* e formule che richiedono un offerta floreale per ogni *nama mantra* in esse contenuto; ci sono poi *śloka*m e mantra yajur-vedici che devono essere recitati tendendo tra le mani delle fronde di *vilvam*, le quali possono essere direzionate verso il ricettacolo divino di turno solo al termine della recitazione stessa. Si riscontrano anche espressioni mantriche che vengono sonorizzate soltanto in concomitanza con la creazione di specifici codici gestuali (*mudra*), a conferma ulteriore di come, a volte, il suono da solo non sia ritenuto sufficiente a garantire l’efficacia del rito e debba quindi manifestarsi simultaneamente alla produzione di particolari gesti delle mani (cfr. n°39; p. 77). Il coinvolgimento del corpo nell’enunciazione mantrica non si limita però solo alle mani. Al termine della *Vighneśvara puja*, ad esempio, Tyagaraja effettua dei piegamenti sulle ginocchia mentre intona uno *śloka*m e un *bija-nama-mantra* in onore di Ganapati (cfr. n°49-50; p. 78). In tal caso il movimento del corpo è totale e diviene una modalità per rimarcare, non solo vocalmente, il profondo rispetto che il celebrante nutre nei confronti dell’entità divina appena salutata. Al termine della *Navagraha puja* Tyagaraja esegue uno *śloka*m e sulla base di quanto rimarcato poco sopra prende prima tra le mani delle fronde di *vilvam*. Tuttavia, trattandosi di uno *śloka*m che chiude la *Navagraha puja*, l’officiante decide di conferire maggiore solennità alla sua recitazione congiungendo le mani in preghiera. Questa postura a mani giunte, sebbene assai frequente nella gestualità dei devoti, viene assunta dai sacerdoti molto raramente nell’ambito delle loro esecuzioni rituali.

Un comportamento gestuale di notevole rilievo si verifica durante la recitazione del *pavamana suktam*: il flusso mantrico viene infatti sonorizzato tenendo un fascio di *darbai* costantemente a contatto con il *kumbam* centrale per tutta la durata dell’inno. Come spiegatomi dai miei informatori nelle agama padasalai, il ricorso a tale procedura ha la funzione di evitare che le vibrazioni generate dagli enunciati rituali si disperdano, e favorisce, pertanto, il processo di convogliamento delle stesse nell’acqua, contenuta nel *kumbam*. Lo stesso fascio di *darbai* viene reimpiegato dal celebrante durante la *Navagraha puja*, per toccare alcune parti emblematice del corpo/*kumbam* raffigurante Surya. Per ogni parte del *kumbam* toccata con il *darbai*, egli recita un *bija-nama-mantra* specifico (cfr. n°91-92; p. 87). L’impiego di un fascio di *darbai* come canalizzatore della vocalità bramantica

si è riscontrato anche nell'ambito del *kumba pradakshina*, verificatosi nel *prakaram* templare, contestualmente alle cerimonie diurne del *Guru peyarcchi*. In quel caso però il rito era condotto dai brahmacarin e il mantra intonato era lo śanti pancakam. Al di là della tipologia mantrica impiegata, quello che mi preme sottolineare è il ricorso, in entrambi i frangenti, a un tipo di recitazione a contatto.

Rimanendo sempre nell'ambito dell'impiego di elementi vegetali come supporto alla recitazione mantrica, risulta emblematico quanto avviene al termine della recitazione del *Pavamana suktam*. Tyagaraja prende in mano le foglie di mango contenute nel *kumbam* simboleggiante Candra e spruzza per mezzo di esse l'acqua in esso contenuta nello spazio circostante, avendo cura di indirizzarne le gocce sul corpo dei committenti. Tale procedura d'aspersione benaugurale avviene in concomitanza con l'intonazione di due mantra (cfr. n°81-82; p.84). L'efficacia magico-religiosa di questo frangente cerimoniale dipende pertanto dalla simultaneità con cui l'intonazione mantrica accompagna l'aspersione.

Le mani non vengono impiegate dagli officianti solo per creare dei *mudra* o per manipolare elementi vegetali. Contestualmente alla recitazione del *Pavamana suktam*, Tyagaraja utilizza infatti le dita della mano sinistra come ausilio mnemonico per riportare alla mente la giusta sequenza dei versi dell'inno suddetto (cfr. p.82). L'impiego delle dita come ausilio mnemonico non tanto del testo, ma delle *svara* yajurvediche associate a ciascuna sillaba del testo, si riscontra invece nella recitazione dei due *sastri* che hanno sonorizzato la fonosfera dei riti diurni del *dhvajarohanam*. Un comportamento del tutto assente è invece quello di marcare le *svara* con precisi movimenti del capo.

I gesti che accompagnano i mantra intonati durante l'*Atma pūja* si segnalano per una particolarità: essi vengono infatti direzionati da Tyagaraja non sui ricettacoli esterni ma sul proprio corpo. Un mantra viene da lui recitato ponendo un fiore sulla testa (cfr. n°83; p.85); uno *shloka* viene intonato mentre l'officiante si lascia cadere sul capo dei granelli di *akṣatam*. Terminato lo *sloka*, finalizzato a far meditare il celebrante sul potere divino che abita nelle sue mani, Tyagaraja le porta a contatto del torace, come a volerlo purificare, per poi congiungerle in preghiera. Le mani divengono in questo frangente non solo strumento d'azione liturgica ma oggetto di meditazione e autopurificazione. La rimozione delle impurità dal corpo fisico del celebrante non avviene quindi solo per effetto della recitazione mantrica ma necessità a volte di precisi comportamenti gestuali.

Per quanto concerne l'uso degli *upacara mantra* si verifica un fenomeno interessante. Spesso, infatti, essi si riferiscono ad atti d'omaggio che in realtà non vengono materialmente offerti alla divinità in questione. In tali circostanze il mantra va quindi a sostituire il gesto cerimoniale. Il celebrante pertanto immagina, per mezzo della recitazione, di offrire al simulacro un *upacara* che però non viene materialmente allestita al cospetto del graha. Al contrario, ci sono frangenti rituali, invece, in cui la rimozione di alcuni gesti/upacāra, come ad esempio quello di toccare il corpo del *kumbham* con il fascio di *darbai*, osservato durante la *Navagraha puja*, comporta anche l'eliminazione dei mantra corrispondenti.

In alcune circostanze si osserva come una stessa formula, in genere una sequenza di *nama-mantra*, venga associata a gesti diversi. Tale fenomeno si manifesta nell'ambito della *Surya puja* che da avvio alla *navagraha puja*. Tyagaraja impiega infatti gli stessi *bījā-nāma-mantra* in due frangenti rituali diversi, seppure affini: quando tocca il corpo del *kumbham* con il *darbai* e quando gli rende omaggio mediante l'offerta di fronde di *vilvam*. Da ciò possiamo concludere che la corrispondenza tra mantra e azione gestuale non sempre è di tipo biunivoco.

Quando si tratta di offrire le fronde di *vilvam* ad un ricettacolo divino - polvere di turmerico, *kumbam* o simulacro che sia - l'officiante non si limita a scagliarle verso di esso, ma le avvicina prima al cuore. La recitazione dei *nāma-mantra* avviene sempre in concomitanza con la gestualità suddetta. Le fronde vengono deposte ai piedi della mūrti senza prestare una particolare attenzione alla direzione verso cui vengono scagliate. Nell'ambito della *sruk-sruvam puja*, invece, Tyagaraja non indirizza le fronde di *vilvam* in punti casuali dello spazio ma le posiziona con cura in quei precisi punti del bordo del cucchiaino rituale dove, le divinità di volta in volta nominate nei *nāma-*

mantra, sono invitate a risiedere. Suono, gestualità e disposizione spaziale delle offerte divengono quindi in questo caso tre elementi inscindibili dell'operato sacerdotale.

Fin qui abbiamo discusso le relazioni tra recitazione e gestualità prendendo in esame esempi cerimoniali che prevedevano l'offerta di elementi vegetali. Qualunque offerta venga tributata alle divinità per mezzo del principio di combustione prevede l'impiego nel flusso mantrico del *bija svaha*. Questo significa che ogni qualvolta il celebrante si relaziona con il fuoco è tenuto a sostituire la parola *namah*, contenuta al termine dei *nāma-mantra*, con *svaha*. Il ricorso alla formula *svaha* avviene quando Tyagaraja depone tra le fiamme del *kundam* alcuni steli di *darbai* e libagioni di ghee. Essa riappare anche al termine dei *bījā-mantra* recitati contestualmente all'offerta del *pancadavyam* ai Navagraha. Come mi hanno comunicato gli officianti del tempio, è importante riversare le offerte alimentari nella sacra fiamma solo dopo aver intonato il mantra contenente la parola *svaha*. Questo esempio mette in evidenza il principio della consequenzialità, in accordo con il quale esistono particolari enunciati liturgici che devono necessariamente precedere una determinata azione cerimoniale.

Ci sono enunciati mantrici che possono essere sonorizzati o in posizione eretta, o da seduti, indifferentemente. Ce ne sono altri invece che richiedono al celebrante la postura eretta. Un esempio in tal senso è il mantra vedico recitato contestualmente all'offerta del *purna huti*. Tale posizione viene assunta per conferire maggiore solennità all'azione cerimoniale. Lo stesso dicasi per la recitazione dell'*aṣṭottiram*, che avviene sempre in posizione eretta.

Lasciamo per adesso gli agenti rituali di casta bramantica e passiamo in rassegna la dimensione gestuale della performance dell'*oduvar*. Cominciamo con la sua relazione spaziale con i simulacri. A differenza degli officianti di casta bramantica, che intonano sempre i loro mantra con lo sguardo rivolto verso le *mūrti*, Mohan tende ad assumere una posizione quasi sempre defilata. Tanto i suoi interventi vocali durante la *Surya pūjā* ordinaria quanto quelli relativi alla *Navagraha abhiṣekam* sono caratterizzati da una sorta di auto-marginalizzazione spaziale. L'*oduvar* intona infatti i *tevaram* di sua competenza con lo sguardo rivolto al muro. La ragione di un tale posizionamento è la seguente: lasciare la possibilità ai committenti e ai devoti ordinari di fruire della visuale completa dei simulacri. Diciamo che si tratta quindi di una forma di vera e propria cortesia percettiva. Mohan non sembra minimamente infastidito dal fatto di dover assumere questa posizione liminare nell'ambito delle cerimonie sopra menzionate. Egli è convinto che i Navagraha presteranno comunque ascolto al suo canto, ovunque egli sia situato. Un'altra differenza molto evidente tra la performance vocale degli officianti e quella di Mohan riguarda il movimento degli occhi. I sacerdoti mantengono sempre lo sguardo fisso sui simulacri. Mohan esegue invece i *tevaram* ad occhi chiusi, un gesto, questo, che contribuisce ad accrescere la solennità della sua esecuzione.

Gli interventi vocali dell'*oduvar* hanno luogo prevalentemente nel *maha maṇḍapam* e nel *prakaram*. Alcune aree templari risultano infatti a lui interdette. Si tratta del *garbagr̥ha* e della *yagaśalai*. Questi taboo spaziali si applicano anche ai suonatori del *periya melam*. Entrambe le categorie di agenti rituali sono quindi obbligate a costruire la fonosfera del rito in cui sono coinvolte mantenendo una certa distanza dal focus cerimoniale. Tale assetto defilato marca inequivocabilmente la loro inferiorità castale rispetto ai sacerdoti.

L'*oduvar* non è generalmente chiamato in causa nell'ambito degli iter processionari di simulacri e altri ricettacoli divini che si snodano nel *prakaram*. Tuttavia egli prende parte attiva alla processione notturna del simulacro festivo di Surya che attraversa la strada principale del villaggio. Mentre il *periya melam* esegue i suoi *kirtana* quando il sacro corteo è in movimento, Mohan, al contrario, interviene vocalmente soltanto nelle soste previste dal rito della *navasandhi puja*. La sua voce non si libera mai quando il simulacro di Surya attraversa lo spazio. Questa predilezione per un assetto esecutivo di tipo statico accomuna l'*oduvar* agli officianti templari. Forse non è quindi un caso se il rito del *kumbha pradakshina*, allestito nel *prakaram* la mattina del *Guru peyarcchi*, viene delegato da questi ai *brahmacharin*, i quali intonano una serie di *suktam* contestualmente all'iter processionario dei due *kumbha* simboleggianti Guru.

In merito alla dimensione gestuale, Mohan non ha alcun contatto diretto con le offerte da tributare ai simulacri. Egli si occupa però di smistarne i resti, consegnandoli alle donne delle pulizie. Una tale transizione di materiali usati (secchi vuoti, vesti da lavare, ghirlande appassite) avviene spesso in concomitanza con la sua performance canora. A differenza dei sacerdoti, i suoi inni in lingua tamil non vengono scanditi da *mūdra* né da particolari movimenti della mani. Egli canta spesso a braccia conserte, quasi a simboleggiare la sua inattività manuale. Un'altra evidente divergenza tra il flusso vocale dell'oduvar e quello dei bramani è questa: Mohan canta sempre in piedi. Inoltre, i suoi *tevaram* non accompagnano l'allestimento di alcuna *upacāra* perché essi stessi sono un *upacāra*.

Passiamo adesso al *periya melam* e al rapporto che i membri dell'ensemble intrattengono con lo spazio templare. Shanmugan e Balu suonano sia in assetto statico che dinamico. A differenza dell'oduvar e degli officianti, i due suonatori prendono infatti sempre parte alle processioni dei simulacri e degli altri ricettacoli divini. Il *periya melam* interviene sia quando il corteo si snoda nel *prakaram* sia quando esso lascia lo spazio sacro del Suriyanarkoyil, per immergersi in quello naturale del villaggio. L'ensemble si posiziona sempre davanti i ricettacoli divini, guidandone l'avanzata. Il percorso circumambulatorio affettuato dai suonatori intorno al *vimana* del Suriyanarkoyil nell'ambito del *kumbha pradakshina* e della processione del simulacro festivo di Ganapati, si ripropone la notte del *Dhvajarohanam*. In tale circostanza, però, i suonatori dell'ensemble eseguono -per tre volte- la circumambulazione del carro su cui si ergono i simulacri di Surya, Uṣa e Pratyūṣa. Mentre nei casi precedenti i suonatori scortavano la circumambulazione di un particolare simulacro intorno al *vimana*, adesso, il loro moto nello spazio è per così dire autonomo. Sono loro che rendono omaggio ai simulacri, abbinando l'esecuzione strumentale al moto circumambulatorio. Nei riti diurni del *Dhvajarohanam*, precisamente al termine della *dhvajastambha puja*, era stato Sridharan a far ricorso alla circumambulazione, contestualmente all'esecuzione di tre *diparadhana*. L'officiante, però, in linea con quanto detto sopra a proposito della ritrosia mostrata dai bramani a recitare quando sono in movimento, si muoveva intorno al pilastro templare in assoluto silenzio.

Particolarmente interessante è la disposizione assunta dal *periya melam* festivo riscontrata durante l'esecuzione integrale del *mallari* allestita la sera del *Dhvajarohanam*. I suonatori non si posizionano davanti il *devasthanam* in ordine sparso ma formano un cerchio. La sezione dei *nagasvaram* è ben separata da quella dei *tavil*. Il ricorso ad una disposizione spaziale consimile si riscontra anche in alcune fasi della processione notturna, quando l'ensemble esegue una serie di *kirtana* davanti le abitazioni di personalità influenti del villaggio. In tutti gli altri casi, invece, i musicisti abitano lo spazio in maniera sfilacciata e disomogenea, compattandosi solo quando vogliono conferire maggior solennità alla loro esecuzione.

Nell'ambito della celebrazione dei riti della *homam* ho avuto modo di osservare la disposizione degli officianti in relazione ai punti cardinali e mi sono posto al domanda se questa potesse risultare influente ai fini di una maggiore efficacia degli enunciati intonati. La risposta che emerge dai dati etnografici in mio possesso non può ritenersi definitiva. Se contestualmente alla *Navagraha homam* e alla *Guru homam* diurna Tyagaraja effettuava il *sankalpa* rivolto verso sud, nella *Guru homam* notturna, invece, l'officiante si trova rivolto a nord. Tale ambivalenza direzionale sembrerebbe suggerire che il posizionamento del celebrante risulti del tutto ininfluenza ai fini dell'attivazione dei poteri latenti incastonati nei mantra. Tuttavia, quando è in corso il rito della *homam*, il posizionamento del celebrante di turno rimane inalterato. Tanto Tyagaraja che Sridharan recitano infatti i loro mantra rivolti verso Nord.

Esistono anche frangenti cerimoniali, in cui i sacerdoti templari sentono la necessità di difendere dallo spazio circostante le vibrazioni mantriche rilasciate nel corso della loro recitazione. Simili strategie protettive si attivano ogni qualvolta i sacerdoti si trovano a dover intonare i mantra da posizione seduta. Sulla base di quanto riferitomi dai miei informatori delle scuole agamiche, se uno shivacharia libera il suo flusso mantrico sedendosi a terra, senza ricorrere ad un particolare sgabello (*asanam*) c'è il forte rischio che le energie generate dai mantra vengano assorbite dal terreno, anziché seguire la traiettoria esoterica prevista dal rito. Il ricorso all'*asanam* è stato da me

riscontrato nell'ambito della *navagraha homam* e della *Guru homam*, così come durante i riti diurni del *Dhvajarohanam*. Non tutti gli agenti rituali di casta bramánica addetti alla recitazione fanno ricorso però all'*asanam*. I *brahmacharin* siedono infatti a contatto diretto con il terreno quando intonano i *suktam*. I due *sastri* chiamati al tempio per recitare il formulario liturgico la mattina del *Dhvajarohanam* sembrano ugualmente ignorare tale norma. Uno dei due, cerca di ovviare all'assenza dell'*asanam* sedendosi su un coprispalla, mostrando, con tale gesto, di essere comunque consapevole della necessità di utilizzare una qualche forma di protezione. L'altro *sastri* invece si siede tranquillamente sul *prakaram*, come se niente fosse. Questa difformità di comportamenti dimostra come l'attenzione prestata dal personale bramánico alla preservazione delle energie mantriche dal potere assorbente del terreno non sia poi così costante. L'uso dell'*asanam* non sembra invece necessario nell'ambito della recitazione del *sankalpa* che precede il rito della *homam*. Tyagaraja siede infatti direttamente sul pavimento del *narthana mandapam*, sia durante il *sankalpa* della *navagraha homam* sia durante quello della *Guru homam* diurna e notturna. La compresenza di comportamenti ambivalenti, talvolta anche contraddittori, dimostra quanto sia complicato arrivare a conclusioni definitive quando ci si confronta con l'universo valoriale effettivo di un tempio induista contemporaneo.

Quanto riscontrato nell'operato degli officianti del Suriyanarkoyil dovrà in futuro essere messo in relazione con quanto è in uso in altri templi del Tamilnadu se vogliamo avere una visione allargata dei fenomeni descritti e capire quanto è effettivamente generalizzabile e quanto, invece, racconta una modalità locale di mettere in relazione il suono mantrico con il gesto cerimoniale.

5.20. Contesti cerimoniali e variazioni d'organico

Le variazioni d'organico più significative si riscontrano senza dubbio nell'ambito delle esecuzioni del periya melam. Durante le cerimonie del tempo ordinario Shanmugan non usa mai la shruti petti quando suona insieme al solo Balu. Tuttavia, quando sopravviene il tempo extra-ordinario della festa e si trova ad interagire con altri musicisti esterni, è lui a premurarsi di gestire la shruti petti, a conferma di quanto la presenza del bordone di riferimento sia un elemento ritenuto essenziale per la buona riuscita della performance festiva. Ad ogni modo ciò non toglie che possano verificarsi esecuzioni in formazione allargata in cui la shruti petti risulta assente, al pari del talam. La shruti petti risulta invece sempre assente nelle esecuzioni dell'oduvar. Se i suonatori del periya melam fanno ricorso alla scatola musicale –e al talam- per caratterizzare la fonosfera templare in senso festivo, una simile scelta interpretativa non viene mai fatta dall'oduvar, il quale sceglie di rimuovere sistematicamente ogni tipo di supporto strumentale dalla sua performance.

Se consideriamo il periya melam in formazione allargata esso interviene nella costruzione della fonosfera ora con blocchi sonori monolitici, dove più nagasvaram e tavil suonano insieme, oppure segmentando l'organico in duetti, formati da un nagasvaram e un tavil, oppure in trii, qualora a suonare vi siano due nagasvaram, oppure ancora in quartetti nel caso in cui si aggiunga anche la shruti petti e quintetti, quando viene aggiunto anche un suonatore di talam. In altre circostanze un singolo strumentista –ora un suonatore di nagasvaram e ora uno di tavil- diviene il protagonista assoluto della fonosfera e si esibisce in un assolo, che si snoda sul sostegno melodico della shruti petti o su quello metrico del talam, oppure su entrambi. In alcuni frangenti, a risuonare rimane solo il bordone rassicurante generato dalla shruti petti. Il complesso strumentale può essere soggetto a tali cambiamenti d'organico anche nell'ambito di una stessa giornata festiva. Come osservato durante il Dhvajarohanam, si passa infatti da un minimo di due suonatori ad un massimo di otto, con la possibilità di una configurazione intermedia, consistente principalmente in un trio, formato da due nagasvaram e un tavil.

Da quanto osservato sul campo possiamo pertanto concludere che il periya melam templare è un complesso strumentale adattabile a varie possibilità esecutive e che il suo organico risulta componibile ad libitum quanto a numero di esecutori. Lo stesso principio accumulativo vale per gli officianti di casta bramánica esterni, e cioè, per i *śastri* e i *brahmacharin*. Maggiore è il loro numero,

più alto sarà il merito che scaturisce dall'allestimento di una particolare cerimonia, poiché le vibrazioni esoteriche che si sprigionano dalla loro recitazione corale si sommano. Le funzioni religiose ordinarie vengono generalmente curate da un solo celebrante, al massimo due, nel caso di una *homam* speciale; le cerimonie di ordine festivo vedono invece l'intervento sonoro di officianti esterni chiamati appositamente per l'occasione. Si vengono a creare le formazioni più svariate: piccoli cori, composti al massimo da sei elementi, duetti e trii, composti principalmente da Sridharan e due *śāstri*. Simili ampliamenti d'organico non interessano invece la categoria degli *oduvar*. La fonosfera viene sempre animata dalla voce del solo Mohan e l'amministrazione templare non ritiene opportuno avvalersi delle prestazioni di altri cantori aggiuntivi.

5.21. Rumori e suoni ambientali extra-liturgici

La fonosfera del Suriyanarkoyil non è animata soltanto da oggetti sonori liturgici "ufficiali". Quando il *prakaram* del tempio è ancora deserto e non ci sono devoti al suo interno, essa viene pervasa dal suono dei corvi e delle cicale, cui si sovrappone, sporadico, il rimbombare delle prime vetture che arrivano, alla spicciolata, al tempio. A tali suoni ambientali si giustappungono, specialmente la Domenica e in particolari ricorrenze festive, come il *Brahmotsavam*, anche una serie di canzoni devozionali, diffuse dagli altoparlanti del tempio. La recitazione bramánica viene sovente contrappuntata, oltre che dalle sonorità ambientali appena descritte, anche dal chiacchierare vivace dei bambini del villaggio i quali, seduti in un angolo del *prakaram*, attendono di poter consumare il loro pasto quotidiano, che viene loro distribuito, gratuitamente, dall'amministrazione templare. Tale intreccio di vocalità, liturgiche e extra-liturgiche, caratterizza la fonosfera del *prakaram* templare sia nel tempo ordinario che in quello festivo.

In occasione del *Dhvajarohanam* la fonosfera del *prakaram* viene abitata dall'improvviso esplodere di mortaretti. Tali esplosioni sono sostanzialmente tese a marcare il particolare snodo calendariale in cui ha luogo la giornata inaugurale del *Brahmotsavam* templare e cioè il *Surya Pongal*. Esse sono quindi il frutto di un'esigenza spontanea di alcuni visitatori e non sono in alcun modo connesse con alcune azioni liturgiche in particolare. Tuttavia il ricorso ai mortaretti può anche marcare l'esecuzione di particolari pratiche cerimoniali, come l'innalzamento della bandiera templare sul *dhvajastambha*. In questo caso, però, le esplosioni contribuiscono, assieme agli altri elementi della fonosfera, a generare un frastuono benaugurale prescritto dal rito medesimo. I petardi vengono fatti riesplodere anche al termine della breve *puja* tributata al simulacro festivo di Ganapati, contestualmente alla distribuzione del *pongol* agli astanti, che genera allegria e sorrisi tra i presenti. Le esplosioni cominciano a riecheggiare nuovamente nel tempio durante l'esecuzione del *mallari* eseguita dal *periya melam* davanti al *devasthanam*, al cospetto del fercolo recante le *murti* di Surya, Uṣa e Pratyūṣa. Quando le statue divine lasciano il tempio e si avviano nel loro iter processionario nel villaggio non solo si continuano a udire i mortaretti, ma alcuni devoti fanno ricorso anche ai fuochi d'artificio. La densità massima di esplosioni si riscontra proprio durante il corteo notturno di Surya. L'impiego di mortaretti marca in maniera significativa anche il rientro del fercolo nel tempio. La *murti* viene accolta da uno sparuto manipolo di giovani ragazzi festanti, tra le grida di giubilo e il lancio di petali colorati. I mortaretti sono fatti esplodere da un manipolo di giovani del villaggio. Il ricorso a tali artifici pirotecnici non si è riscontrato invece durante la celebrazione del *Guru Peyarcci*.

Nei segmenti rituali in cui non sono prodotti suoni liturgici, come l'*alankara* o le fasi di allestimento dello spazio rituale che precedono una *navagraha homam*, la fonosfera del rito si riempie con i suoni naturali provenienti dalla foresta circostante e con il conversare concitato delle famiglie di visitatori che si muovono tra i *sannadhi* dei *navagraha* disposti nel *prakaram*.

Durante la *guru homam* eseguita nel mattino del *Guru peyarcci*, il *narthana mandapa* rimbomba del rumore sordo di pentole e stoviglie, che vengono trascinate e sbattute con veemenza da Sridharan e dai suoi giovani coadiutori. La naturalezza con cui la solennità della recitazione vedica viene interrotta, e poi contrappuntata, dalle sonorità generate da queste pratiche rituali accessorie,

attesta, in modo emblematico, il clima informale con cui la fonosfera della *Guru homam* viene gestita dal personale sacerdotale del Suriyanarkoyil. Contestualmente alla recitazione dei *suktam* vedici ad opera dei *brahmacharin*, un fotografo entra nello spazio rituale e si mette a conversare con Sridharan. I due dialogano a voce alta, sovrapponendosi al flusso mantrico, a conferma di come la comunicazione informale non sia minimamente percepita dal personale bramánico del tempio come un fattore che possa arrecare disturbo alla recitazione vedica in atto. Spesso tali intrusioni vocali extraliturghiche vengono generate proprio dai dialoghi tra Sridharan e Ganesh, o tra Sridharan e i giovani tirocinanti. L'ingresso nella fonosfera di questi enti sonici in lingua tamil, estranei al rito, non viene ad assumere pertanto la valenza di rumore, poiché non è ritenuto ostacolare in alcun modo il processo di comunicazione tra uomini e dei, né viene percepito, da quest'ultimi, come una grave mancanza di rispetto nei loro riguardi. Rimanendo nell'ambito della recitazione rituale dei sacerdoti, la loro vocalità risulta sovente contrappuntata dalle sonorità materiche che si sprigionano dalle foglie spezzate, dal crepitio del fuoco sacro o dallo scialaquo delle sacre abluzioni.

Tra le produzioni sonore di tipo rumoristico che entrano di frequente a far parte della fonosfera del *prakaram* rientrano sicuramente le pratiche di rottura delle noci di cocco. Tali rumori sordi vengono generati dagli officianti, nell'ambito delle fasi preliminari del rito dell'arca, quelle, cioè, relative al *sankalpa*; e dai funzionari del tempio i quali, ogni mattina, prima di dedicarsi alle loro mansioni, spaccano una noce di cocco davanti il sannadhi di Vinayakar. Tra gli oggetti sonori extra-liturghici più caratteristici che riecheggiano nel *prakaram* con discreta continuità, ci sono sicuramente le grida di reclame di Muttu Kumar, mediante le quali egli invita i visitatori presenti nel tempio a elargire un offerta in danaro per finanziare i pasti quotidiani che il tempio prepara per le famiglie più indigenti del villaggio. Nei mesi più piovosi la fonosfera dei riti che si svolgono nel *prakaram* viene arricchita dal fragore delle gocce, amplificato dalle coperture in alluminio che sovrastano alcune zone del cortile templare esterno.

Un altro importante elemento sonoro extra-liturghico che si sprigiona nel *prakaram* è quel "brusio devozionale di fondo" generato dalle famiglie di devoti che transitano tra i *sannadhi*, conversando tra loro in maniera del tutto informale, spesso anche a voce sostenuta. Il vivace chiacchiericcio dei devoti, lo ripeto nuovamente, non viene avvertito dagli officianti alle prese con la recitazione come un fattore di disturbo, come un rumore, appunto, e viene quindi ampiamente tollerato. Spesso sono anche gli stessi sacerdoti ad alimentarlo, intrattenendo discussioni e scherzando con i loro committenti. Nelle fasce orarie in cui l'affluenza di visitatori è ridotta, è possibile udire, nel silenzio del *prakaram*, il tintinnare delle cavigliere delle donne che effettuato la circumambulazione a passo sostenuto.

A conclusione di questo paragrafo vorrei segnalare come in certi frangenti cerimoniali, come ad esempio l'offerta della *naivedya* a Surya, la produzione di suoni musicali legittimi (campane, musiche strumentali) serva anche da schermo per occultare qualunque tipo di sonorità che possa infastidire o arrecare disturbo al sacro pasto della divinità. Ciò dimostra come esistano quindi degli specifici frangenti rituali in cui la presenza di suoni sgradevoli, ritenuti estranei alla liturgia, sia effettivamente concepita in termini di disturbo, e quindi, di rumore a tutti gli effetti. La linea di demarcazione tra suono e rumore non si presenta quindi come un confine netto ma viene tracciata sulla base della tipologia e dell'importanza della cerimonia in quel momento officiata.

5.22. Musica riprodotta e amplificazione del suono liturgico

Nella fonosfera del rito della *Guru homam*, allestita nell'ambito del tempo extra-ordinario del *Guru Peyarcchi*, si verifica un fenomeno assai inusuale, mai riscontrato nel corso delle cerimonie del tempo ordinario: la performance vocale dei *brahmacharin* viene microfonata e diffusa dagli altoparlanti templari, tanto nel *prakaram* quanto nella strada esterna antistante il tempio. La scelta di microfonare l'esecuzione mantrica dei *brahmacharin*, testimonia, in modo inequivocabile, la grande fiducia che Tyagaraja e Sridharan ripongono nell'operato vocale dei loro giovani "colleghi". Essa deriva dalla consapevolezza che i *brahmacharin*, nonostante la loro più che comprensibile

inesperienza manuale, sono tuttavia in possesso di una buona competenza nell'ambito della recitazione yajurvedica, derivante, in primo luogo, dall'istruzione agamica che i cinque ragazzi stanno acquisendo all'interno della *Mayladuthurai patasala*. Gli studenti agamici recitano i *suktam* al microfono anche durante la *Guru Utsava murti Maha abhisekam*. Sono gli snodi cerimoniali centrali, quindi, ad essere marcati dall'amplificazione della vocalità dei *brahmacharin*, in modo tale da accentuare l'udibilità effettiva di un repertorio mantrico a cui gli officianti del tempio attribuiscono particolari valenze esoterico-terapeutiche.

Non tutti gli interventi vocali dei *brahmacharin* vengono però microfonati, come attesta la recitazione in movimento effettuata contestualmente al *kumba pradakshina* e quella eseguita nei riti notturni del *Guru Peyarcci*. Tuttavia, se durante le cerimonie diurne la loro vocalità veniva amplificata, e diffusa dalle casse templari, tanto all'interno quanto all'esterno dell'edificio sacro, questa soluzione tecnologica non viene impiegata in nessuno dei riti notturni. Le ragioni di una tale scelta sono abbastanza evidenti: non ci sono devoti nel *prakaram*, e pertanto non c'è alcuna necessità di condividere con loro le vibrazioni mantriche dei recitanti.

Anche la recitazione dei *sastris* viene in alcune circostanze cerimoniali diffusa dalle casse templari. Durante i riti effettuati nell'ambito del *Dhvajarohana*, ad esempio, i due *sastris* vengono microfonati, in modo da permettere al suono mantrico da loro generato di avere la maggiore gittata possibile, e raggiungere, così, le orecchie di tutti i devoti che si trovano nel tempio. Ci troviamo di fronte, quindi, alla medesima strategia di diffusione sonora "inclusiva", già riscontrata durante i riti diurni del *Guru peyarcci* dove, ad essere amplificati, in quel caso, erano gli studenti della scuola agamica di *Mayladuthurai*.

Il ricorso all'amplificazione del flusso mantrico diviene pertanto un tratto distintivo della fonosfera templare, contestualmente all'allestimento di pratiche cerimoniali di tipo festivo. È interessante segnalare, inoltre, come tale privilegio acustico venga riservato sempre al personale bramánico esterno al tempio. Questo significa che né Tyagaraja, né Sridharan, né gli altri officianti mettono mai in risalto la loro vocalità mediante l'uso del sistema d'amplificazione templare. Non lo fanno nell'ambito dei riti ordinari, e nemmeno contestualmente al ricorrere di quelli festivi. Sembrerebbe quasi che la loro vocalità necessiti più di essere celata, alla percezione degli astanti, che evidenziata. Come segnalato in precedenza, quando abbiamo esaminato la recitazione amplificata dei *brahmacharin*, anche nell'ambito del *Dhvajarohanam* la performance vocale dei *sastris* non viene sempre diffusa dalle casse templari. La fonosfera della *Dhvaja pratista pūjā*, della *Aṣṭadīkpalaka bali pūjā* e della *Surya utsava murti raksha bandha puja* vedono infatti risuonare le voci naturali dei *sastris*. In linea generale possiamo dire che tutte le cerimonie notturne allestite nell'ambito del *Brahmotsavam* non prevedono l'impiego di microfoni destinati all'amplificazione della vocalità dei *sastris*.

Le esecuzioni dell'*oduvar*, come del resto quelle dei sacerdoti templari, non vengono invece mai amplificate, sia che egli intervenga in un rito del tempo ordinario o in uno del tempo festivo. La sua vocalità deve pertanto imporsi nella fonosfera "naturalmente", senza alcun sostegno tecnologico che ne faciliti la diffusione allargata nello spazio templare.

Il concerto del *periya melam* in formazione allargata che accompagna la *guru homam* notturna viene opportunamente microfonato e diffuso dalle casse templari. Sempre nella stessa giornata, invece, nei riti mattutini, la performance di Shanmugan e Balu non viene amplificata. Il *periya melam* ordinario, infatti, non si avvale mai di apparati microfonici. La pratica di aumentare la gittata sonora delle sonorità del *periya melam* in formazione allargata contraddistingue pertanto la dimensione extra-ordinaria della festa, quando la fonosfera templare viene animata da musicisti esterni, appositamente invitati con l'obiettivo di accrescerne la qualità estetica. Il fatto che la musica strumentale dell'ensemble travalichi, grazie agli amplificatori posti sulla facciata esterna del tempio, i confini dello spazio dell'edificio sacro testimonia anche la volontà dell'amministrazione di segnalare, agli abitanti del villaggio, il ricorrere di una cerimonia particolarmente significativa.

Non tutte le esecuzioni del *periya melam* in formazione allargata vengono però amplificate. In tal senso risulta interessante quanto si verifica il giorno della celebrazione del *dhvajarohanam*. La

fonosfera relativi ai riti diurni, infatti, pur vedendo in azione musicisti esterni, non prevede un'amplificazione della loro performance, anche perché l'unico microfono disponibile è già adoperato dai *sastri*. Non appena costoro lasciano il microfono incustodito, però, Kalidas, il più famoso tra i suonatori di *nagasvaram* che erano presenti nel tempio quel giorno, non esita un istante a chiedere a un operatore di avvicinarli il microfono. Un tale gesto, compiuto in totale autonomia dal musicista, senza consultare minimamente gli officianti, è rivelatore dell'estrema malleabilità con cui il volume sonoro di un elemento della fonosfera, in questo caso il *nagasvaram*, può essere soggetto a improvvise variazioni che sfuggono al controllo della casta bramanaica. Anche le prime fasi delle cerimonie notturne non prevedono l'impiego di microfoni per i suonatori. Il ricorso all'amplificazione ha luogo, invece, durante l'esecuzione integrale del *mallari*, eseguita dall'ensemble al completo davanti il *devasthanam* e al cospetto di Surya, Uṣa e Pratyuṣa.

Quando il *periya melam* esce al di fuori dello spazio templare, per scortare l'iter processionario dei simulacri suddetti, un operatore si premura di posizionare delle casse sul carro e di seguire i suonatori, avvicinando loro un microfono, in funzione di panoramico. L'amplificazione del concerto itinerante dell'ensemble, tuttavia, ha luogo solo nella prima parte della processione. Poi le casse vengono spente. Ad ogni modo, una simile scelta si fonda sul desiderio di aumentare il più possibile la già imponente presenza sonora degli oggetti sonori generati dal *periya melam*, così da attirare maggiormente l'attenzione dei devoti, e informarli sull'approssimarsi del sacro corteo.

In particolari congiunture temporali, generalmente la Domenica o in specifiche ricorrenze festive, come ad esempio il *Dhvajarohanam*, l'amministrazione templare è solita diffondere dalle casse musica devozionale. Si tratta principalmente di brani vocali in lingua tamil, in cui figurano, con funzione di accompagnamento, gli strumenti tipici del genere, come la tabla, il *mṛdangam*, il flauto, il violino, ecc. Dal momento che il tempio non è luogo di sessioni di canto congregazionale (*bhajanai*), questa tipologia di repertori può essere pertanto fruito soltanto per via indiretta, attraverso la riproduzione di cd-s. Quando ho chiesto al personale templare se venissero messi in "scaletta" anche i Navagraha kriti di Dikshitar, oppure i brani devozionali per i Navagraha composti, in epoca recente, in lingua tamil, mi è stato detto di no. La fonosfera templare echeggia pertanto con la musica devozionale dedicata alle principali divinità śaiva e vaiṣṇava (Śiva, Murugan, Ayyappa, Rama). Non c'è dunque traccia di specificità culturale nella musica riprodotta dalle casse templari. Al di là di questa dissociazione tra ambito culturale e repertori musicali, resta comunque il fatto che il ricorso alla musica riprodotta venga utilizzato dall'amministrazione del Suriyanarkoyil come uno strumento di presentificazione sonora dell'approssimarsi del tempo *eccedente* della festa. Inoltre, non mi risulta che l'amministrazione diffonda brani devozionali in lingua sanscrita di estrazione vedica. Il repertorio mantrico risuona quindi soltanto dal vivo e mai in modalità riprodotta.

La musica devozionale riprodotta dalle casse templari sovente va a sovrapporsi all'operato vocale degli officianti, creando affascinanti, quanto aleatorie, giustapposizioni. Talvolta fa da sottofondo al loro operato silente; talvolta, invece, fa da involontario contrappunto alla loro recitazione mantrica, come attestano gli esempi di arcaica domenicale celebrata da Sundar o la *dhvaja pratishta puja*, in cui tali musiche si vanno a sovrapporre alla recitazione di un *sastri*.

5.23. Il ruolo del silenzio

Come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza, gli spazi sacri del Suriyanarkoyil non vengono sempre saturati da fonosfere ricolme di oggetti sonori. Il suono –liturgico e non, vocale e strumentale- si alterna spesso al silenzio. Per rendere conto della variegata fenomenologia di silenzi riscontrata nel tempio ho deciso di distinguere tre forme differenti di silenzio: (a) silenzio liturgico (b) silenzio spaziale (c) silenzio forzato. Per silenzio liturgico intendo il silenzio riscontrabile in quelle situazioni cerimoniali in cui un dato agente rituale –pur essendo presente nello spazio cerimoniale- non produce alcun oggetto sonoro *udibile*. Per silenzio spaziale intendo il silenzio riscontrabile in quelle situazioni cerimoniali in cui un dato agente rituale non produce alcun suono

perché non si trova fisicamente nello spazio del rito. L'espressione silenzio forzato vuole fare riferimento invece a quei frangenti cerimoniali in cui, per un motivo o per l'altro, il flusso sonoro di un dato agente rituale viene letteralmente coperto dai suoni generati da un altro agente rituale, parimenti intento nel processo di costruzione della fonosfera. Quanto dirò a seguire sarà finalizzato a offrire un quadro riassuntivo delle categorie di silenzio appena delineate. La discussione prenderà avvio dal personale bramanico.

Nonostante quanto si legga in svariati articoli indologici, non tutte le azioni effettuate dai sacerdoti nello spazio rituale sono accompagnate dalla recitazione mantrica. Nel corso delle fasi preliminari di una *Navagraha homam*, incentrate sull'allestimento degli oggetti cerimoniali nel *narthana mandapa*, tanto Sri Dharan che Tyagaraja svolgono le loro mansioni preliminari senza fare ricorso ad alcun enunciato mantrico udibile. Le loro azioni si svolgono in assoluto silenzio. Situazioni consimili sono assai numerose. L'avvicinamento del *dipam* alle mani dei devoti e la conseguente distribuzione della *vibhuti*, due gesti cerimoniali che caratterizzano l'epilogo tanto di una *pūjā* quanto di una *navagraha arcana*, non generano nell'officiante di turno alcuna esigenza di sonorizzare un enunciato mantrico. Lo stesso dicasi per la costruzione del *pavittram*, la disposizione degli steli di *darbai* intorno al perimetro esterno del *kundam*, il posizionamento della legna al suo interno, e l'offerta preliminare al fuoco di alcuni steli di *darbai*, tutte azioni liturgiche osservabili nell'ambito di una *navagraha homam*. Tuttavia, la manipolazione della sacra fiamma, del *pavittram* e degli steli di *darbai*, genera, in altre circostanze cerimoniali, specifici flussi di recitazione. Da ciò ne concludiamo che l'impiego di alcuni oggetti può generare ora una specifica enunciazione mantrica, ora invece il silenzio. Rimanendo sempre nell'ambito del rito della *homam*, precisamente nel momento del *purna huti*, la disposizione delle offerte alimentari nel *sruk-sruvam* avviene in assoluto silenzio. Il suono mantrico, quindi, sembra connotare l'atto materiale di offrire mentre il silenzio caratterizza l'allestimento preliminare delle sacre sostanze da tributare alla divinità di turno.

Ascoltando la fonosfera templare ci si può imbattere in situazioni piuttosto ambigue. Facciamo un esempio. In alcuni casi l'officiante di turno offre la *naivedya* in silenzio, quando invece ci si aspetterebbe che egli intoni gli *upacara mantra* appropriati all'elargizione di tale offerta. Quanto appena riportato apre la strada alla seguente considerazione. Quando si parla di silenzio in relazione all'operato liturgico degli officianti, bisogna stare attenti a evitare un grosso equivoco, e cioè, associare l'assenza di qualunque forma di recitazione mantrica "udibile" con l'assenza completa di mantra. Esiste infatti la possibilità che l'officiante di turno "pensi" il mantra mentalmente. Nel corso del mio soggiorno nel tempio non ho avuto modo di approfondire ulteriormente questo aspetto, parlandone direttamente con i sacerdoti, anche perché il mio interesse principale era nella fonosfera "udibile" dei riti allestiti nel Suriyanarkoyil.

Anche le procedure di *alankara* che seguono l'*abhiṣekam* delle *murti* disposte nel *sannadhi* si svolgono in silenzio. Tale approccio silente non contrassegna soltanto la decorazione delle *murti* templari nell'ambito del tempo ordinario ma contraddistingue anche l'*alankara* dei simulacri festivi di Guru e Surya.

Un esempio interessante di silenzio liturgico si riscontra nell'operato del *paricarakam*. Quando egli da avvio all'aspersione preliminare di una *murti*, cospargendovi sopra degli unguenti, non intona alcun enunciato mantrico udibile, trattandosi questa di una competenza specifica dei sacerdoti. Il gesto da lui effettuato, pur essendo uguale a quello compiuto dagli officianti, non attiva però alcuna forma di recitazione mantrica. Il confine tra suono e silenzio dipende quindi anche dalla qualifica dell'agente rituale considerato.

Stando a quanto spiegatomi dai sacerdoti del tempio l'*abhiṣekam* dei simulacri dei *graha* dovrebbe essere accompagnata dall'intonazione del *Rudra suktam*. Spesso, però, gli officianti cospargono le sostanze liquide sulle statue in totale silenzio. La scelta di vocalizzare in maniera udibile o meno il *suktam* sopra indicato dipende quindi dalla volontà del celebrante di turno. Ovviamente non possiamo sapere con certezza se egli compensi realmente la rimozione del *suktam* dalla fonosfera udibile ripetendolo a mente, oppure se egli si limiti a concentrarsi esclusivamente sulla componente

manuale del rito d'abluzione. Ad ogni modo la situazione appena delineata ci mette di fronte ad un'altra problematica interpretativa inerente la natura del silenzio templare: il contrasto tra un silenzio dovuto all'assenza reale di mantra e un silenzio frutto dell'omissione volontaria del formulario.

Particolarmente affascinanti sono quelle circostanze liturgiche in cui affiora la partecipazione silente di Tyagaraja, o del suo vice, Sridharan, ad un determinato rito. Costoro sembrano impersonificare la figura dell'antico sacerdote vedico, chiamato *Brahman*, il cui compito principale non era la recitazione mantrica ma presenziare alla cerimonia e vegliare sul suo corretto svolgimento, controllando l'operato degli officianti preposti alla sua conduzione. Durante la prima parte delle cerimonie diurne del *Guru peyarcchi* tale ruolo è svolto da Sridharan. Egli si aggira nel *narthana mandapam* coordinando il canto dei *brahmacharin* e interagendo con gli operatori televisivi accorsi quel giorno al tempio per filmare la funzione religiosa. Ovviamente il silenzio di Sridharan è di tipo mantrico, nel senso che egli non partecipa alla costruzione della fonosfera mediante l'articolazione di formule liturgiche udibili. Egli tuttavia compensa tale remissività fonatoria facendo ricorso alla lingua parlata, mediante la quale fornisce precise direttive agli astanti. Quando i *brahmacharin* recitano i *suktam*, né Sridharan, né Ganesh prendono parte alla loro intonazione. Questo silenzio degli officianti non è dovuto al fatto che essi non sono a conoscenza dei repertori, bensì al fatto che essi "approfittano" delle risorse energetiche dei giovani tirocinanti in modo tale da far riposare le loro corde vocali.

Il silenzio degli officianti templari ordinari durante i riti diurni del *Guru peyarcchi* contrassegna anche il *kumbha pradaksina*. Qui la recitazione continua infatti ad essere interamente delegata ai *brahmacharin*. In questa circostanza l'assenza degli officianti non è solo vocale ma anche fisica, dal momento che né Tyagaraja, né Sridharan e né tantomeno Ganesh si aggregano all'iter processionario dei *kumbam* nel *prakaram*. Il rito della *Guru utsava murti maha abhisekam* ripropone lo stesso fenomeno: Sridharan esegue l'abluzione della statua di Guru in totale silenzio, delegando il canto dei *suktam* ai *brahmacharin*. In questo caso, però, anche i tirocinanti predisposti a coadiuvare Ganesh nella preparazione delle sacre misture da passare di volta in volta a Sridharan si disinteressano della recitazione dei *suktam* e rimangono in silenzio. Quando Sridharan assolve la funzione di Brahman egli non partecipa quasi mai attivamente alla costruzione della fonosfera. Anche durante l'*abhisekam* notturna del simulacro principale di Guru Sridharan rimane in totale silenzio, delegando ancora una volta ai *brahmacharin* la costruzione della fonosfera.

La divisione netta tra le mansioni prettamente manuali di una data cerimonia, prese in carico da Sridharan o Tyagaraja, e la produzione del formulario appropriato a marcare il decorso, compito dei *brahmacharin* o dei *sastri*, si manifesta principalmente nel tempo extra-ordinario della festa. Possiamo quindi affermare che la presenza vocale dei sacerdoti più importanti del Suriyanarkoyil nella fonosfera festiva è nettamente inferiore di quanto si riscontra nell'ambito di quella ordinaria. In altri termini: quando ricorrono occasioni festive che esulano dall'ordinario, Tyagaraja e Sridharan trascorrono la maggior parte del tempo in silenzio.

Anche durante la celebrazione della giornata inaugurale del *Brahmotsavam* si assiste ad una spartizione del lavoro rituale affine a quanto osservato durante il *Guru peyarcchi*: Sridharan e Tyagaraja, a turno, svolgono le mansioni manuali, osservando un completo silenzio, mentre il compito di intonare i mantra viene svolto dai *sastri*, o da quegli officianti, come Ganesh, che ne assumono temporaneamente il ruolo, in determinate congiunture cerimoniali. Esempificazioni emblematiche di questa dicotomia suono-silenzio nell'operato cerimoniale degli agenti rituali di casta bramantica sono la *dhvaja pratishta puja* e le cerimonie che hanno luogo contestualmente alla *Dhvajastambha puja*. Persino il *sankalpa* che precede la *Varuna pūjā* viene delegato ai *sastri*, sebbene Sridharan sia costretto ad intervenire di tanto in tanto nel loro flusso vocale per puntualizzare le coordinate astronomico-astrologiche del rito.

Per quanto riguarda le processioni dei simulacri, sia all'interno che all'esterno delle mura del tempio, queste non vengono generalmente accompagnate dal risuonare dei mantra, eccezion fatta per la processione notturna del simulacro di Surya, all'interno della quale ha luogo la *navasandhi*

puja. In quel caso però, ci tengo a sottolinearlo, la sonorizzazione dei mantra ha luogo tuttavia solo quando il corteo è fermo. In linea di massima, quindi, l'iter nello spazio dei simulacri non viene contrassegnato dalla vocalità bramana. Rimanendo nell'ambito della processione notturna dell'*utsava murti* di Surya anche il bramano assiso sul carretto e preposto a raccogliere le offerte tributate alla divinità dai devoti, osserva il più completo silenzio. Sebbene egli sia incaricato di distribuire alla divinità la *naivedya* e di omaggiarla con il *diparadhana*, non sonorizza mai il formulario tipicamente associato a queste *upacara*. Un altro conteso rituale in cui l'officiante di turno è impegnato in un'azione che non attiva l'articolazione di mantra udibili è la distribuzione quotidiana di *bali* ai simulacri secondari del tempio. Nelle cerimonie pomeridiane del *Dhvajarohanam* è invece Tyagaraja ad assolvere la funzione di Brahman, aggirandosi per il tempio, chiuso nel suo silenzio, e monitorando il corretto svolgimento delle procedure.

Come già preannunciato in paertura esiste anche un silenzio legato all'assenza fisica di un particolare agente rituale. Il *periya melam*, ad esempio, non è solito prendere parte alla *navagraha arcana*, alla *navagraha homam* e alla *navagraha abhiṣekam*. Lo stesso dicasi per l'*oduvar*, la cui presenza attiva nella *navagraha abhiṣekam* è solo opzionale. Ma esiste anche un altro tipo di silenzio, che caratterizza quelle fasi cerimoniali in cui un determinato suonatore, cantore o officiante, pur essendo presente nello spazio rituale, assiste al rito in silenzio, astenendosi volontariamente dal suonare. Particolarmente emblematico risulta in tal senso il comportamento tenuto da Balu in occasione del ricorrere delle cerimonie festive. Pur essendo il suonatore ufficiale del *tavil* templare egli -a differenza del suo collega Shanmugan- non suona mai quando vengono invitati al tempio dei musicisti esterni di rinomata fama. Balu si limita quindi ad assistere alle loro esecuzioni, senza suonare. Egli c'è, presenza alle cerimonie, ma in silenzio, senza contribuire attivamente alla costruzione della fonosfera.

Esiste poi anche un'altra tipologia di silenzio, quello da me definito *forzato*. Esso si verifica quando un determinato agente rituale, il più delle volte un officiante, pur generando oggetti sonori nella fonosfera se ne vede preclusa la chiara udibilità, per via del volume sonoro elevato delle performance del *periya melam* o del risuonare della *kāla maṇi* oppure per la scarsa intensità con cui sonorizza il suo formulario. In questi casi l'operato vocale di un dato officiante soccombe, in virtù dell'applicazione di una logica sonora spietata, incentrata sull'exasperazione del parametro del volume, che schiaccia nelle regioni dell'inudibile gli oggetti sonori da lui allestiti.

Il silenzio può anche venire imposto ad una particolare categoria di agenti rituali, o a tutti i partecipanti all'allestimento di una data cerimonia, per precise ragioni gerarchico-espressive: far emergere, nella maniera migliore possibile, il *solo* di uno di essi. I bramani osservano infatti il più rigoroso silenzio quando canta l'*oduvar*. Essi non si aggregano mai al suo canto, anche se, il più delle volte, sono a conoscenza del brano devozionale in esecuzione. Quando è in atto l'esecuzione di un *aṣṭottiram*, in contesti cerimoniali festivi, è l'officiante di turno a esibirsi in una fonosfera completamente sgombra. Tanto la *kāla maṇi* quanto il *periya melam* smettono infatti di suonare. Ancora un altro esempio. Poco prima della recitazione del *pavamana sukta*, effettuata dai *sastri* la mattina del *Dhvajarohanam*, uno dei due bramani fa espressamente segno al *periya melam* di tacere in modo tale da conferire la giusta udibilità al suo flusso mantrico.

Per concludere concentriamoci sui comportamenti dei committenti e dei devoti che risultano contrassegnati dal silenzio. Eccezzion fatta per il *sankalpa*, dove lo *yajamana* viene chiamato direttamente in causa nella costruzione della fonosfera, la committenza non partecipa mai attivamente al rito che sponsorizza, per lo meno sotto il piano dell'enunciazione di formule specificamente liturgiche. Lo *yajamana*, e i suoi familiari al seguito, rimangono quasi sempre in assoluto silenzio. Costoro non si sovrappongono alla recitazione mantrica del celebrante, non si accodano al canto dell'*oduvar*, non partecipano, sotto il profilo gestuale-motorio, alle esecuzioni del *periya melam*, non levano acclamazioni devote durante la *Surya puja* e nemmeno durante l'iter processionario dei simulacri. Essi non sentono neanche la necessità devozionale di organizzare sessioni spontanee di *bhajanai* in onore dei *Navagraha*. Come un officiante delega al *sastri* la dimensione vocale di una data cerimonia, occupandosi solamente di quella gestuale, allo stesso

modo lo *yajamana*, rimanendo in completo silenzio, affida al celebrante il compito di tributare alla divinità di turno le offerte vocali più appropriate ai materiali votivi di volta in volta presentati ai simulacri.

5.24. Ascoltare la fonosfera: gli dei, il pubblico e la ricezione dei fenomeni sonori

Non conoscendo la forma originaria del repertorio mantrico usato dagli officianti, i devoti in ascolto non sembrano mostrare alcun segno di perplessità, né tanto meno di disappunto, allorché i sacerdoti decidono di intervenire, anche pesantemente, sulla parola sacra, accorciandola, storpiandola, fondendola in un tessuto sonoro quasi inestricabile. Gli stessi Tyagaraja e Sridharan - i due *kurukkal* più importanti del tempio- pur vivendo in contatto auditivo continuato con l'operato sonoro poco ortodosso dei loro colleghi, non solo non intervengono mai per normalizzarlo ma si esibiscono essi stessi in comportamenti vocali altrettanto discutibili, per lo meno sul piano della ricezione acustica effettiva del formulario mantrico intonato. Dal canto loro, gli officianti secondari, pur avendo modo di ascoltare i loro colleghi più esperti per giornate intere, continuano, imperterriti, a commettere gli stessi errori nella recitazione, senza dare il minimo segno di volerne migliorare la qualità complessiva. Questi fattori contribuiscono a creare quella patina di incomunicabilità che spinge la maggior parte dei devoti a non concentrarsi sulla recitazione sacerdotale e a subirla passivamente.

Alla luce di quanto detto in questo paragrafo posso affermare che l'ampia diffusione degli ideali della bhakti nell'induismo contemporaneo, e in particolar modo nel tempio di Suriyanarkoyil, si è rivelata foriera di conseguenze negative, in particolar modo sul piano della qualità sonora della vocalità bramánica. In accordo con questa filosofia, la divinità, qualunque essa sia, è ritenuta essere sempre ben disposta nei confronti dei suoi devoti, indipendentemente dal fatto che essi aderiscano, o meno, ad una serie di convenzioni, musicali e non, che ne dovrebbero regolamentare il culto in ambito templare. Accettare un tale postulato significa ritenere che la parola di un officiante templare arrivi sempre a destinazione, e risulti sempre efficace in senso magico-religioso, a prescindere dalla sua correttezza morfologica o dal profilo melodico con cui viene emessa dagli organi fonatori del celebrante. D'altronde le entità sacrali sono dotate di orecchie divine e sono in grado di ricevere le vibrazioni mantriche anche se queste vengono solo sussurrate. Ma che dire delle centinaia di fedeli che vengono ogni giorno in visita al tempio? Anche loro sono effettivamente in grado di beneficiare appieno della parola mantrica anche quando la sua intellegibilità risulta quasi del tutto compromessa? L'unico dato di fatto che è emerso dalla mia ricerca è che la stragrande maggioranza dei visitatori non sembra prestare la minima attenzione a quanto viene intonato dai celebranti. La loro vocalità è sicuramente temuta, in un certo senso anche rispettata, ma non costituisce l'oggetto di un ascolto consapevole.

Una tale disattenzione dei devoti nei confronti del flusso mantrico è un fenomeno riscontrabile solo nella performance del personale bramánico oppure costituisce una modalità d'ascolto applicabile a tutta la fonosfera templare? Cominciamo dal periya melam. Le musiche prodotte dall'ensemble, in modo particolare quelle generate in ambito festivo, sono pervase da un sentimento religioso vivace e informale, dal ritmo coinvolgente. Tuttavia il pubblico di devoti che si trova ad assistere all'esecuzione –e mi riferisco tanto ai committenti quanto ai fedeli ordinari- non lascia quasi mai trapelare alcun segno di apprezzamento. L'unica volta in cui ho avuto modo di vedere un fedele applaudire convinto l'ensemble, gli altri astanti non solo non si sono aggregati all'applauso ma hanno cominciato a guardarsi intorno, forse imbarazzati da una manifestazione d'assenso così plateale.

A testimonianza ulteriore di questo distacco tra pubblico e agenti sonori valga quanto segue. Durante le esecuzioni del periya melam nessuno tra i presenti scandisce con le mani il talam, un comportamento, questo, invece molto frequente in ambito di fruizione musicale concertistica. L'unica volta in cui mi è capitato di assistere a un simile comportamento di empatia sonora è stato durante la processione notturna del fercolo di Surya, durante la quale non un devoto ma un bramano assiso sul carro scandiva di tanto in tanto con la mano il ciclo ritmico dell'adi talam. L'assenza di

partecipazione del pubblico all'evento sonoro non si misura però soltanto dal fatto che i devoti non scandiscono il *talam*. Non tutti sono in possesso di un'adeguata istruzione musicale e quindi è normale che molti non siano a conoscenza dei gesti convenzionali usati per marcarlo. Quello che emerge nettamente è la ritrosia degli astanti a partecipare alla musica anche secondo modalità cinesiche-coreutiche informali. La netta separazione, in termini d'interazione sonora, tra officianti e devoti, si ripropone, quindi, anche tra musicisti e devoti. Anticipando una considerazione che verrà sviluppata più in avanti, l'uno è testimone silente della performance dell'altro, senza che la prossimità spaziale, e sonora, generi alcun tipo di spontanea condivisione dei repertori.

I destinatari della musica generata dal *periya melam*, lo ribadisco, non sono però soltanto i committenti, gli astanti e gli altri agenti rituali che prendono parte alla cerimonia. Il suono che si sprigiona dall'esecuzione dell'ensemble, buono o cattivo che esso sia, completo o incompleto, viene concepito da tutti –sacerdoti e musicisti- come un *upacara* sonora, destinata all'intrattenimento delle sacre entità presenti stabilmente nel tempio -i *Navagraha*- e di quelle invocate appositamente nello spazio templare, nell'ambito di specifiche funzioni religiose, come *Ganapati*, *Varuna*, gli *Aṣṭadikpalaka*, ecc.

Anche gli interventi canori dell'*oduvar*, specialmente quelli previsti nelle fasi terminali della *Surya puja* quotidiana, svolgono la funzione di divertimento conviviale per la divinità, la quale è ritenuta in grado di provare un piacere quasi fisico dal risuonare dell'innodia dei *Nayanmar*. I testi e le melodie intonate da *Mohan* sono molto popolari in *Tamilnadu*, ma nonostante ciò nessun devoto si aggrega spontaneamente al canto dell'*oduvar*. Nemmeno i sacerdoti si accodano –anche solo momentaneamente- alla performance del cantore. Al pari di quanto segnalato per gli altri agenti sonori, il pubblico che si trova ad assistere al canto dell'*oduvar* non sembra aderire con particolare entusiasmo alla performance di *Mohan*, limitandosi a presenziarvi con relativa indifferenza. Non credo di esagerare quando affermo che, in certe occasioni, la sensazione che ho avuto è stata quella che nessuno stesse realmente prestando ascolto a quanto intonato da *Mohan*.

Tanto l'*oduvar* quanto il *periya melam*, oltre agli stessi officianti, si trovano quindi a esibirsi per un pubblico il cui grado effettivo di attenzione e i cui *feed-back* d'apprezzamento risultano difficili da determinare. Nel caso degli dei per via della loro "presenza silente", per certi versi più immaginata che reale; nel caso dei fedeli per via della loro sistematica indifferenza. Gli agenti rituali sono perfettamente consapevoli di questo stato di cose e adeguano la loro performance ad una tipologia d'ascolto che possiamo tranquillamente etichettare come periferico.

5.25. Gerarchie templari e sovversioni sonore

Gli strumentisti del *periya melam* si trovano spesso a dominare la fonosfera templare, coprendo, ora parzialmente, ora invece interamente, gli altri oggetti sonori generati in contemporanea dal personale bramánico. Proprio alla luce della grande potenza sonora che esso è in grado di sprigionare, ci sono dei frangenti particolari in cui all'ensemble viene espressamente richiesto di smettere di suonare: (a) durante l'intervento canoro dell'*oduvar* (b) contestualmente alla recitazione dell'*aṣṭotiram*. In entrambi i casi suddetti, il *periya melam* rimane quindi in assoluto silenzio. Tali silenzi si manifestano in maniera per lo più improvvisa, senza una graduale preparazione, e la fonosfera templare passa, nella giro di pochi secondi, da uno stato di massima saturazione, dove tutti gli agenti rituali producono i loro oggetti sonori in simultanea, ad un altro più rarefatto, in cui si stagliano, in dei veri e propri assolo, ora la voce di *Mohan* e ora quella di *Tyagaraja*, o di *Sridharan*. Quanto detto dimostra come esistano delle congiunture cerimoniali in cui il repertorio di natura vocale –*tevaram* e *mantra*- ha la precedenza su quello strumentale.

Il *periya melam* produce gli oggetti sonori di sua competenza senza particolari preoccupazioni relative al controllo del parametro dell'intensità, al punto tale da sopraffare, quasi completamente, la recitazione mantrica dei sacerdoti, anche quando questi fanno uso di un apparato microfonico. Tale schiacciante supremazia del suono strumentale, su quello vocale di pertinenza bramánica, non sembra però disturbare minimamente gli officianti. In merito al rapporto fra musica strumentale e

suono vocale, esso appare quindi fortemente sbilanciato a favore della prima, con l'inevitabile oscuramento della dimensione udibile della parola sacra. Ragionando in termini di gerarchie templari e prestigio sociale assistiamo quindi a una netta inversione: le sonorità non-bramaniche prevalgono su quelle di pertinenza bramanica, quanto meno sul piano della concreta udibilità. Gli officianti affidano al periya melam un ruolo primario nella costruzione della fonosfera templare festiva. A farne le spese è però la recitazione mantrica, la cui udibilità effettiva viene pesantemente ridotta dalla veemenza sonora che contrassegna le esecuzioni dell'ensemble in formazione allargata.

Shanmugan, oramai dovrebbe essere chiaro, è il suonatore di nagasvaram ufficiale del Suriyanarkoyil. In ambito festivo, tuttavia, egli alterna il ruolo di solista a quello di accompagnatore dei suoi colleghi esterni. Quando si trova a suonare insieme ad altri nagasvaram, dal momento che tutti presentano la stessa melodia in assetto eterofonico, egli si trova spesso davanti a una scelta: eseguirla all'unisono oppure all'ottava inferiore, così da far risaltare l'intervento del suo collega. Shanmugan tende generalmente a orientarsi verso la seconda opzione, come forma di cortesia nei confronti degli altri musicisti. Se un suonatore di nagasvaram sta effettuando un assolo, Shanmugan rinforza di tanto in tanto il suono bordone, generato dalla śrūti peṭṭi, eseguendo delle lunghe note tenute.

Quando il periya melam si trova a suonare in formazione allargata, la funzione direttoriale è assolta principalmente da T.R. Kalidas e non da Shanmugan. Nei contesti cerimoniali festivi da me esaminati Shanmugan lascia spesso il ruolo di primo nagasvaram proprio a T.R. Kalidas, salvo alcuni specifici momenti del rito in cui è lo stesso suonatore esterno a mettersi da parte, in modo tale da consentire a Shanmugan, in quanto musicista stabile del tempio, di far emergere la sua individualità. Ciò avviene in concomitanza con l'esecuzione di particolari gesti cerimoniali, ai quali gli shivacharia attribuiscono speciali valenze. Quanto detto ci permette di capire come in ambito esecutivo le gerarchie interne al periya melam vengono stabilite ora sulla base del prestigio e dell'abilità dei suonatori presenti, ora in accordo con logiche di appartenenza templare.

I suonatori dell'ensemble templare, al pari dell'oduvar, non sembrano godere di grande prestigio all'interno del tempio. Tale sensazione risulta ampiamente confermata dall'osservazione delle modalità d'interazione sociale che intercorrono tra essi e gli officianti, e il resto del personale amministrativo del tempio. Mohan, pur essendo considerato uno specialista del repertorio innodico shivaita tradizionale, e per questo rispettato, non è chiamato in causa per svolgere soltanto mansioni di ordine sonoro. Anche lui, infatti, viene spesso chiamato in causa dagli shivacharia o dal personale amministrativo templare per svolgere mansioni coadiutorie di natura non musicale: porgere alle donne delle pulizia le vesti usate delle mūrti, le ghirlande appassite e i secchi contenenti i liquidi per l'abhisheka; oppure sostituire Muttu Kumar nel compito di annunciare ai visitatori l'iniziativa templare dell'anna danam. Spesso Mohan si ritrova a dover eseguire questi compiti manuali mentre sta cantando. Una tale commistione di mansioni conferisce alla sua performance musicale un sapore informale e rilassato, in alcuni frangenti quasi del tutto privo di solennità e raccoglimento meditativo. Se l'assegnazione di tali mansioni secondarie potrebbe apparire come un'evidente attestazione del ruolo subordinato di Mohan nelle gerarchie templari, il posto assegnato al suo canto nelle gerarchie della fonosfera sembra smentire quanto appena segnalato. La performance di Mohan si distende infatti sempre in assetto solistico. Quando egli entra in scena tutti gli altri agenti rituali osservano un rigoroso silenzio. Un tale privilegio non viene riservato nemmeno ai sacerdoti, eccezione fatta per quei frangenti cerimoniali in cui viene intonato l'astottira shatanamavali. L'oduvar, lo ripeto, è quindi l'unico agente rituale del tempio che interviene nella fonosfera sempre come solista. Generalmente il suo flusso vocale non si sovrappone a quello degli altri agenti rituali, con l'eccezione della navagraha abhishekam, durante la cui esecuzione l'oduvar intona il kolaru patikam in concomitanza con la recitazione mantrica dell'officiante di turno. Simili attenzioni nei confronti della sua performance dimostrano l'alta considerazione in cui sono tenuti i suoi interventi canori nella gerarchia della fonosfera templare. Tuttavia è anche pur vero che la sua performance non viene mai microfonata, al contrario di quanto accade con la recitazione mantrica dei sastri e dei brahmacharin.

Se volessimo raffrontare il prestigio popolare goduto dall'oduvar con quello dei suonatori del periya melam risulta interessante considerare quanto avviene durante i riti notturni del Dhvajastambha. In un luogo prestabilito del villaggio, i membri dell'ensemble vengono omaggiati con una corona di fiori. Tale attestazione pubblica di stima non viene invece tributata a Mohan. Da questo esempio emerge come la tradizione locale ritenga più importante rendere omaggio ai membri del periya melam piuttosto che all'oduvar. Le ragioni di tale disparità sono fin troppo evidenti: i musicisti suonano durante tutto l'iter processionario del simulacro di Surya, allietando gli abitanti del villaggio; Mohan, invece, fa risuonare la sua voce solo in concomitanza con le stazioni del *mahabherim tadaya*. Da qui la scelta di escluderlo da qualunque forma di omaggio.

5.26. Funzioni terapeutiche del suono rituale

Nonostante la recitazione mantrica sia spesso offuscata dal clamore strumentale del periya melam, essa costituisce lo strumento più potente per interagire con gli dei e intervenire sul corpo fisico e astrale degli esseri umani. Risulta emblematico in tal senso quanto si legge nell'ultima stanza del Navagraha Vyasa stotram:

“Una persona che canta questo stotra sarà liberata da ogni forma di ostruzione creata dai pianeti, dalle costellazioni, dai ladri e dal fuoco. Il saggio Vyasa dice che non bisogna avere dubbi sui benefici che derivano dal cantare questo stotra

Dal momento che alle sacre traiettorie mantriche generate dal personale bramanico viene attribuita una gittata esoterica così ampia da raggiungere le dimore dei Navagraha, esse sono ritenute parimenti in grado di arrecare notevoli benefici anche a coloro i quali non si trovano fisicamente nello spazio del rito. In tal senso risulta emblematico quanto si verifica durante il sankalpa, in modo particolare nella sezione incentrata sull'acquisizione delle coordinate identitarie e astrologiche della committenza. In questo frangente cerimoniale l'officiante di turno intona a voce alta i nomi e le costellazioni di tutte quelle persone con cui lo yajamana vuole condividere i meriti spirituali e i benefici del rito che sta per essere eseguito. Una volta che l'officiante ne ha dichiarato l'identità al cospetto degli dei, costoro verranno raggiunti dalle sacre vibrazioni dei mantra. Ovviamente, l'esecuzione stessa di una tale procedura conferma la teoria agamica secondo cui la presenza fisica nello spazio cerimoniale non è ritenuta necessaria. Le vibrazioni esoteriche generate dalla vocalità dei sacerdoti, unite al complesso delle altre procedure cerimoniali, travalicheranno infatti lo spazio e si poseranno sul corpo di tutti richiedenti, curandolo e riportandolo in uno stato di benessere psico-fisico.

Ci sono cerimonie in cui lo yajamana di turno cerca di accattivarsi le simpatie dei Navagraha e acquisire merito ai loro occhi finanziando l'intervento aggiuntivo di un gruppo di giovani bramani. Un simile fenomeno si è registrato nell'ambito della Guru homam eseguita il giorno del Guru peyarcchi. In quel caso la recitazione è stata affidata a cinque brahmacarin della agama patasalai di Mayladuthurai. Come spiegatomi da Sridharan e dagli stessi studenti della scuola, maggiore è il numero di bramani coinvolti nella recitazione dei suktam maggiore sarà il beneficio da essi rilasciato. Ne concludiamo che il potere incastonato nei mantra vedici aumenta in proporzione al numero di recitanti. Il fatto che il tempio decida di amplificare l'intonazione di tali sūktam dimostra come a un tale repertorio siano attribuite speciali valenze terapeutiche che devono essere condivise con tutti e non solo con gli amici e i parenti dello yajamana.

Le valenze profilattiche non sono attribuite soltanto alla vocalità bramanica. L'ultima stanza del kolaru patikam è abbastanza chiara su questo punto quando dice:

“Tirugnana Sambandar, il saggio, che ha cantato questa ghirlanda di parole per scacciar via le cattive influenze dei pianeti, delle stelle e di qualunque altra presenza, umana, animale o divina, ordina che, i devoti che intoneranno questo inno, saranno al riparo da qualunque negatività e diverranno i signori del Cielo”

Alla vocalità dell'oduvar viene pertanto attribuita la capacità di esercitare da un lato una funzione profilattica, dall'altro una per così dire esorcizzante. Anche l'innodia dei Nayanmar nel suo complesso, al pari dei mantra recitati dagli officianti, interviene quindi sul corpo fisico e astrale degli esseri umani per rimuovere i blocchi karmici attivati dai Navagraha e per impedire che le loro influenze ostruenti possano far ulteriore danno. In questo senso il Suriyanarkoyil non è solo un luogo di espiatione karmica bensì un centro di cura per le disfunzioni psico-fisiche di natura astrologica. La sonorizzazione dei mantra e dei tevaram contribuisce a tale percorso terapeutico.

Sulla base delle dinamiche cerimoniali osservate nel tempio possiamo inoltre aggiungere che per attivare il potere curativo dei mantra, degli stotram e dei tevaram non è necessario intonarli in prima persona, come segnalato nei testi sopra citati ma è sufficiente anche solo ascoltarne la recitazione. Nel caso in cui non si è fisicamente presenti nello spazio del rito, il tipo d'ascolto che si attiva non è quello reale, diretto, bensì un tipo d'ascolto metafisico e indiretto. In tali circostanze, ciò che maggiormente importa, è partecipare alla sponsorizzazione della recitazione stessa piuttosto che essere concretamente esposti alle vibrazioni da essa rilasciate.

5.27. La funzione catalizzatrice della committenza

Come più volte segnalato in precedenza l'unica funzione religiosa che deve essere officiata con scadenza quotidiana dai sacerdoti del Suriyanarkoyil è la Surya pūjā. Essa costituisce pertanto un rito obbligatorio, allestito dal tempio nell'interesse della collettività. Ragioniamo per assurdo e immaginiamo per un momento che nessun devoto venga più in visita al tempio. Questo stato di cose implicherebbe la totale soppressione di tutte le cerimonie private che abbiamo studiato nei capitoli precedenti, come la navagraha homam, la navagraha abhiṣekam e la navagraha arcaṇa. Il tempio di Suriyanarkoyil si trasformerebbe in un luogo quasi completamente silenzioso, dal momento che l'unica fonosfera a rimanere in vita sarebbe quella relativa alla Surya pūjā. Tutto ciò ovviamente non accade e questo è dovuto al ruolo fondamentale esercitato dalla committenza privata. Il livello di densità complessivo della fonosfera templare in una giornata dipende quindi dal numero di cerimonie private allestite. Ci sono giorni in cui, ad esempio, Tyagaraja e Sridharan allestiscono tre navagraha homam, distribuite nell'arco dell'intera giornata, e altri in cui, invece, non se ne celebra nemmeno una. Lo stesso dicasi con la navagraha arcaṇa. Maggiore è il numero di richiedenti, maggiore sarà il tempo trascorso dai sacerdoti a recitare i mantra nel prakaram. Anche in questo caso, quindi, se non ci fossero i committenti privati, gli officianti non avrebbero ragioni per attivare la loro vocalità e noi non potremmo udire alcuna forma di recitazione. Se è vero che lo yajamāna non è chiamato direttamente in causa nella costruzione della fonosfera delle cerimonie da lui sponsorizzate, è pur vero, tuttavia, che egli ne rappresenta il catalizzatore. Egli costituisce il fondamento ontologico degli oggetti sonori allestiti dagli agenti rituali.

La ricchezza di una fonosfera dipende anche dalla disponibilità economica del suo committente. In questo senso risulta emblematico quanto osservato durante la navagraha abhiṣekam. La presenza vocale dell'oduvar si attiva infatti solo allorchè il committente è disposto a pagarne la performance. In caso contrario le mūrti dei navagraha verranno propiziate soltanto per mezzo della vocalità bramanaica.

Il ricorso alla sponsorizzazione di privati non riguarda solo i riti sopra menzionati ma può interessare anche l'allestimento di eventi cerimoniali di interesse collettivo, come il Guru peyarcci e il Dhvajarohanam. In questi casi il merito acquisito dallo yajamāna è ancora più grande perché si sobbarca gli oneri economici di una serie di azioni rituali che non arrecheranno beneficio solo alla sua persona e al nucleo ristretto di suoi amici e parenti ma all'umanità intera. Anche la fonosfera delle cerimonie festive risulta pertanto attivata in virtù dello sforzo economico di committenti che però non prendono mai parte attiva alla sua costruzione.

5.28. La valenza simbolica del numero

Sulla base delle informazioni raccolte conversando con Sridharan e tenuto conto dei dati etnografici emersi sul campo viene fuori una forte tensione tra le dichiarazioni programmatiche in materia di simbologia numerica e il comportamento sonoro effettivo degli officianti. Rimanendo su un piano teorico, gli officianti del tempio riconoscono l'importanza di recitare un determinato mantra in accordo con un numero prestabilito di ripetizioni. Tuttavia, all'atto pratico, tali prescrizioni risultano però quasi sempre eluse. Cominciamo dal caso più evidente e cioè, dall'aṣṭottiram. Sebbene gli officianti –in particolar modo Tyagaraja e Sridharan- siano soliti recitare durante il saṅkalpa la frase “*aṣṭottāranāma arcaṇa adyaṁ kariṣye*” (lett. Eseguo un arcaṇa per mezzo dei 108 nomi) nessuno di essi li intona tutti e cento-otto. Ho riportato i dati effettivi, relativi agli esempi da me discussi, nel capitolo sulla navagraha arcaṇa e pertanto non li ripeto nuovamente. Qui vorrei soffermarmi piuttosto sulla normativa generale, comunicatami da Sridharan. Stando a quello che dice l'officiante esisterebbe un limite inferiore per quanto concerne gli epiteti dei graha da intonare: si tratta del numero 40. L'unico tra i sacerdoti del tempio a rispettare –sebbene non sempre- tale convenzione non è però Sridharan, né tanto meno Tyagaraja, bensì Ganesh. Il ricorrere frequente di tali infrazioni viene spiegato dallo stesso Sridharan, il quale precisa subito che, visto l'alto numero di committenti, non sarebbe conveniente intonare così tanti epiteti per ciascun graha poiché ciò allungherebbe oltremodo la durata di ogni singola arcaṇa.

Simili incongruenze tra la teoria e la pratica si riscontrano anche durante la navagraha homam. In quel caso i mantra ad essere ridotti, per quanto concerne sempre il numero di ripetizioni, non appartengono più alla categoria degli aṣṭottiram bensì a quella dei mantra yajur-vedici. Sulla base di quanto descritto nel capitolo x. Sridharan rende omaggio a tutti e nove i graha intonando i loro rispettivi mantra yajur-vedici. Interrogato sul numero di ripetizioni più appropriato per rendere la cerimonia efficace, l'officiante si è espresso così: il celebrante può recitare il mantra 21, 42, 64, o 108 volte. L'importante è non scendere sotto la soglia minima di 21 ripetizioni. Per quanto concerne il limite superiore, questo in realtà non esiste e dipende esclusivamente dal tempo a disposizione del celebrante oltre che dal suo ardore devozionale. Come già segnalato a proposito dell'aṣṭottiram anche nell'ambito della navagraha homam queste cifre non vengono però rispettate. Fa eccezione il mantra vedico d'apertura, quello relativo a Surya, che viene effettivamente intonato 42 volte. I mantra degli altri graha, invece, sono intonati tutti meno di dieci volte. Anche in questo frangente Sridharan motiva una simile strategia semplificatoria con ragioni di ordine pragmatico che possono essere sinteticamente riassunte come segue: non c'è il tempo necessario per recitare i mantra di tutti i graha lo stesso numero di volte. Per ovviare al problema si può adottare la seguente strategia: poiché Surya è il leader del gruppo è giusto intonare il suo mantra 42 volte mentre, nel caso degli altri graha, ci si può limitare, nel migliore dei casi, a una decina di ripetizioni.

Come già accennato nella panoramica introduttiva sul rito dell'arcaṇa, il Suriyanarkoyil offre ai suoi visitatori la possibilità di richiedere l'esecuzione non solo di un *aṣṭottāra śātanāma arcaṇa* ma anche di una *sahāśra nāma arcaṇa*. La differenza tra le due cerimonie sta nel numero di epiteti effettivamente intonati dal celebrante al cospetto di una mūrti: 108 nel primo caso, 1008 nel secondo. Durante il mio soggiorno nel tempio l'unica ricorrenza cerimoniale in cui ho avuto la possibilità di assistere a una *sahāśra nāma arcaṇa* è stata il Guru peyarcchi. L'officiante incaricato di eseguirla era Tyagaraja. Tuttavia, nemmeno l'eccezionalità della ricorrenza festiva in atto è riuscita a convincere l'officiante a intonare i 1008 epiteti di Guru. Anche in questo caso, quindi, la simbologia numerica relativa alla recitazione mantrica è stata palesemente messa da parte, nonostante lo stesso manifesto dell'evento specificasse chiaramente ai devoti che il tempio avrebbe omaggiato Guru con una *sahāśra nāma arcaṇa*.

Pertanto, sulla base di quanto emerso dall'osservazione della prassi rituale e dall'ascolto della sua fonosfera, la simbologia numerica che avvolge la recitazione mantrica, seppur operante sul piano

teorico, funziona più come una sorta di orizzonte normativo ideale che come una prescrizione reale, a cui i sacerdoti sono tenuti ad attenersi con scrupolo.

GLOSSARIO

ātīnam (Tam.): Monastero shivaita

Adhidevatā: Divinità tutelare preposta al controllo di un determinato graha

Āgama: Testo (o raccolta di testi) in cui viene esposta la dottrina shivaita e le modalità di adorazione del dio Śiva; in alcuni casi può essere impiegato per fare riferimento alla letteratura rituale vaishnava (Samhita) e śakta (Tantra), incentrata sul culto della dea madre

Agni: il Dio vedico del fuoco; oppure il fuoco in sé, in particolar modo quello sacrificale

akṣata: granelli di riso interi essiccati

alaṅkāra: atto di decorare un simulacro prima o durante la pūjā

ālāpana: forma di improvvisazione melodica che introduce un determinato rāga all'interno della musica classica carnatica, fungendo da sezione preludante all'esecuzione di un brano precomposto

anujñā: richiesta di permesso

arcaṇa: forma abbreviata di pūjā incentrata

Aṅgāraka: il pianeta/graha Marte

abhiṣeka: bagno rituale tributato a un simulacro durante la pūjā

arghya: acqua benedetta utilizzata nell'ambito della pūjā

Aṣṭadikpālaka: divinità guardiane degli otto punti cardinali

aṣṭottiram (Tam.): forma abbreviata impiegata dagli officianti templari per riferirsi all'*aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ*

āsanam (Tam.): sedile ligneo

astra: freccia, arma in generale; utilizzata dalle divinità come emblemi della loro potenza

Astradevar: raffigurazione antropomorfa dell'*astra* del dio Śiva

ātmā: anima individuale

bali: sacrificio; grumo di riso cotto offerto alle divinità

bhakti: amore, devozione; l'attitudine del cuore umano ad amare la propria divinità d'elezione; corrente dell'Induismo incentrata su un tale atteggiamento devozionale

bherī pūjā: propiziazione rituale del tamburo templare (bheri)

bīja: seme

brahmacārin: chi studia i testi vedici osservando il celibato; studenti delle scuole di formazione bramantica

Bṛhaspati: il pianeta/graha Giove

Budha: il pianeta/graha Mercurio

Bhajana: inno devozionale cantato in gruppo dai devoti

Candra: la Luna

Cevvai (Tam.): nome locale del pianeta Marte

chattra: parasole

dakṣiṇā: dono conferito ai bramani dalla committenza in cambio dell'esecuzione di un rito

daṇḍa: barra impiegata per separare i versi di un mantra in sede di scrittura
darbha: erba sacrificale
darśana: visione benaugurale di un simulacro divino
devastanam (Tam.): ufficio templare
dhvajārohaṇa: issamento dello stendardo templare
dhvaja-stambha: colonna su cui si erge lo stendardo templare
dhvaja-pratiṣṭha pūjā: cerimonia in onore dallo stendardo templare
dipārādhana: adorazione di un sacro ricettacolo facendogli roteare innanzi un lumino
dīpa: lumino cerimoniale
doṣa: conseguenza negativa, blocco, difetto
dhyāna: meditazione
eka-śruti: recto tono
gāyatrī: antico metro vedico; una particolare categoria di mantra
Gaṇeśa: il dio con la testa di elefante, figlio di Śiva e Parvatī
Gaṇapati: altro appellativo di Gaṇeśa
ghaṇṭa: campanella sacerdotale
ghee: burro chiarificato
gopura: ingresso di un tempio induista sormontato da un torrione
gotra: clan bramánico rivendicante una discendenza diretta dagli antichi veggenti di epoca vedica
guru: maestro spirituale
Guru: il pianeta/graha Giove
garbhagr̥ha: sancta sanctorum ospitante al suo interno il simulacro della divinità principale di un tempio
karma: azione; conseguenze –positive e negative- della stessa, esperibili nella vita presente o in quella futura
kaṭṭalai (Tam.): antico corpus di norme –presumibilmente di ordine ritmico-regolanti l’esecuzione dei tevāram
kāla maṇi: grande campana templare
kalpanā svara: libera improvvisazione su un rāga; essa ha luogo al termine di una composizione in ambito conertistico carnatico
kāppu (Tam.): protezione, amuleto, solerte vigilanza contro le influenze negative; oppure anche nodo
Ketu: Nodo lunare discendente
Kīrtana: tipologia di canzoni devozionali di impianto responsoriale; nel gergo dei suonatori del Suriyanarkoyil è usato come sinonimo di *kīrti*, una forma poetico-musicale assai impiegata dai compositori carnatici
Kōlam (Tam.): diagramma mistico di origine tantrica, disegnato davanti gli usci delle abitazioni nel Tamilnadu rurale
Kōlāru Tiruppatikam: il tevāram di Tirujnana Sambandar associato con i Navagraha e il Suriyanarkoyil
kuladevatā: divinità d’elezione di una particolare famiglia di devoti

kumbha: contenitore per l'acqua
kumbha-abhiṣeka: abluzione di un simulacro effettuata impiegando l'acqua contenuta nei kumbha
kuṇḍa: bracere
kuṅkuma: polvere rossa
kurukkal: personale sacerdotale che presta servizio nei templi shivaiti a conduzione bramantica del Tamilnadu
jyotiṣa: astrologia
homa: rito incentrato sull'atto di offrire oblazioni nel fuoco sacrificale
lāja-puṣpāñjali: offerta floreale effettuata con le mani giunte
mallāri: genere strumentale di pertinenza dei suonatori templari
maha maṇḍapa (Guru maṇḍapa): sala templare antistante il garbhagr̥ha
Mahābherīm tāḍaya: offerta rituale di mantra, *paṇ* e moduli ritmico-melodici alle divinità dei punti cardinali nel corso della *Nava sandhi pūjā*
maṇi (Tam.): campanella sacerdotale portatile
mantra: formula sacra in sanscrito generalmente di pertinenza bramantica
mudrā: modalità di posizionamento delle mani e delle dita assunta dal personale sacerdotale al fine di indicare un particolare oggetto o alludere a una specifica azione
mūla mūrti: il simulacro principale di un tempio
nāmā: nome
Navagraha: nove entità astronomiche/astrologiche cui viene riconosciuta dall'Induismo una natura divina
Navagraha kṛti: nove composizioni poetico-musicali scritte da Mutthuswami Dikshitar in lode dei Navagraha
nartana maṇḍapa: area templare localizzata prima dell'ingresso del vimāna, destinata all'allestimento di particolari cerimonie ordinarie e festive
Nava sandhi bali pūjā: offerta cerimoniale di bali a Brahmā e agli otto Aṣṭadikpālaka
nakṣatra: 27/28 asterismi lunari cui viene riconosciuta natura divina
nāgasvaram: strumento aerofono dal suono simile all'oboe, utilizzato all'interno degli ensemble templari che operano in ambito culturale bramantico
navadhānya: nove tipologie diverse di chicchi (riso, legumi) offerti ai Navagraha a scopo propiziatorio
naivedya: generi alimentari offerti ai simulacri templari
Nāyaṇmār (Tam.): 63 santi-compositori che hanno diffuso la dottrina shivaita nel Tamilnadu
nyāsa: assegnazione di entità sacrali in punti specifici del corpo umano o di un ricettacolo divino temporaneo
oṭuvār: cantore templare professionista cui viene delegata nei templi shivaiti del Tamilnadu la funzione di intonare il repertorio innodico in lingua tamil dei Nāyaṇmār
paṇ: antichi moduli scalari del Tamilnadu ritenuti dai musicologi i progenitori dei moderni rāga
pañca-dravya: assemblaggio di cinque diversi materiali sacrificali

pañcankam: calendario liturgico induista
pāṭhaśālā: scuola di formazione
pavitra: anello ottenuto legando insieme due steli di darbha
pāpa graha: graha carichi di forze ostruenti
parikāra: pratica espiatoria
periya mēḷam (Tam.): ensemble strumentale attivo nei templi del Tamilnadu a conduzione bramantica
peyarcci (Tam.): transizione astronomica di un pianeta/graha da una costellazione ad un'altra
pīṭha: piedistallo
pīṭha pūjā: omaggio al piedistallo immaginario reggente il trono a forma di loto dove una data divinità viene invitata a sedersi
prāṇa: respiro, vita
prāṇāyāna: controllo del respiro
pūjā: adorazione; presentazione di specifiche offerte ad una data divinità
puṇyāha-vācana: cerimonia incentrata sull'elemento acquatico e la propiziazione del dio Varuṇa
pūrṇāhuti: oblazione conclusiva di una Navagraha homa
puṣpa: fiori
paricāraḱar: personale templare di casta bramantica cui vengono delegate mansioni di prebendari
poṅkal (Tam.): particolare ricetta a base di riso; festività in onore del disco solare
pradakṣiṇa: moto circumambulatorio in senso orario attorno a un simulacro
prākāra: cortile all'aperto, localizzato attorno al vimāna
prārthanā: richiesta, petizione liturgica
pratyādidēvatā: divinità tutelare dell'adidevatā di un graha
Pratyuṣa: una delle due spose di Sūrya; corrisponde al tramonto
rāga: modo musicale
rāśi: costellazione zodiacale
Rāhu: nodo lunare crescente/graha
Rudra: nome vedico del dio Śiva
sabhānāyakar maṇḍapa: stanza templare
saṅkalpa: dichiarazione solenne intonata dal celebrante prima di dare inizio ad un rito
sannadhi: cappella contenente un simulacro
Sapta: il cavallo di Sūrya
stotra: componimento poetico in lode di una divinità
Sūrya: il disco solare e il graha ad esso corrispondente
Soma: nome vedico per indicare il graha Candra
sruk-sruva: coppia di cucchiai impiegati nel corso della homa
sūkta: componimento innodico tratto dai Veda
svara: accenti utilizzati per intonare testi vedici
Śukra: il pianeta/graha Venere

śubha graha: graha portatori di forze costruttive

Śanaiścara (Śani): il pianeta/graha Saturno

śanti: pace

Śivācārya: sacerdoti templari cui viene riconosciuta una profonda conoscenza dell'universo cerimoniale shivaita

Śāstrī: personale bramánico competente nella recitazione dei mantra

śloka: tipologia di metro poetico; componimento poetico-musicale

śruti-peṭṭi (Tam.): scatola musicale preposta alla produzione di un suono bordone costante

tavil: tamburo templare a doppia membrana

tāla: cornice metrica di riferimento; coppia di cembali

tani āvartana: assolo percussivo con cui si conclude l'esecuzione di un brano musicale nella tradizione carnatica

tēvāram: componimenti innodici in lingua tamil, scritti da Tirujnana Sambandar e Sundarar, contenuti nel Tirumuṛai

Tirumuṛai: raccolta in dodici libri contenente l'innodia shivaita in lingua tamil

Trimūrti: la triade composta da Brahmā, Viṣṇu e Śiva

upacāra: fiori, sostanze odorose, incenso, lumini e altre offerte; tributate ai simulacri durante la pūjā dal personale sacerdotale in segno di rispetto

Uṣa: sposa del dio Sūrya; personificazione dell'alba

utsava mūrti: simulacro sostitutivo delle divinità templari, impiegato in ambito festivo

Utsavam (Tam.): festa di autocelebrazione del tempio e delle sue divinità; si snoda lungo un arco temporale di dieci giorni

vāhana: veicolo prediletto da una data divinità per effettuare i suoi spostamenti

Varuṇa pūjā: propiziazione del dio Varuṇa, che presiede sulle acque

vastra: panno colorato portato in dono ai simulacridai devoti, come simbolo di una nuova veste

Veda: sacra conoscenza intuita dai veggenti, confluita in quattro raccolte (samhitā): Ṛg, Sāma, Yajur e Atharva.

vedikai: altare ligneo

vibhūti: sterco di vacca essiccato offerto ai devoti al termine della pūjā o dell'arcaṇa Vignesvara pūjā:

vilvam (Tam.): particolare tipologia di fronda assai gradita al dio Śiva

vimāna: l'edificio templare al cui interno si trova il garbhagr̥ha

Vināyaka: altra manifestazione di Ganeśa

vyāhṛti: i sette piani d'esistenza secondo la cosmografia induista shivaita; particolare tipologia di formule rituali

yāgaśālā: area templare esterna al vimāna

yajamāna: committente

Notazione alfabetica carnatica e lista dei rāga/pan impiegati dal periya melam e dall'oduvar nell'ambito dei riti esaminati

N.B. La nomenclatura alfabetica indiana sotto riportata indica delle funzioni modali e non una specifica frequenza. Pertanto l'associazione tra il grado Sa e la nota Do è un semplice espediente descrittivo, da me adottato ai fini della trasposizione dei nomi dei gradi dei rāga nella nomenclatura occidentale. Per chi fosse interessato ad avere un riscontro sonoro ulteriore sui rāga sotto elencati consiglio di consultare il sito www.karnatik.com

Sa: Do
Ri₁: Re_b
Ri₂: Re
Ri₃: Re_#
Ga₁: Mi_{bb}
Ga₂: Mi_b
Ga₃: Mi
Ma₁: Fa
Ma₂: Fa_#
Pa: Sol
Da₁: La_b
Da₂: La
Da₃: La_#
Ni₁: Si_{bb}
Ni₂: Si_b
Ni₃: Si

Ābogī

Ārohaṇa: S R₂ G₂ M₁ D₂ S (Do Re Mi_b Fa La Do)
Avarohaṇa: S D₂ M₁ G₂ R₂ S (Do La Fa Mi_b Re Do)

Bhairavī (equivalente al *pan Kaucikam*)

Ārohaṇa: S R₂ G₂ M₁ P D₂ N₂ S (Do Re Mi_b Fa Sol La Si_b Do)
Avarohaṇa: S N₂ D₁ P M₁ G₂ R₂ S (Do Si_b La_b Sol Fa Mi_b Re Do)

Gambhīraṇaṭṭai (equivalente al *pan Nattapadai*)

Ārohaṇa: S G₃ M₁ P N₃ S (Do Mi Fa Sol Si Do)
Avarohaṇa: S N₃ P M₁ G₃ S (Do Si Sol Fa Mi Do)

Gaula

Ārohaṇa: S R₁ M₁ P N₃ S (Do Re_b Fa Sol Si Do)
Avarohaṇa: S N₃ P M₁ R₁ G₃ M₁ R₁ S (Do Si Sol Fa Re_b Mi Fa Re_b Do)

Hindoḷam

Ārohaṇa: S G₂ M₁ D₁ N₂ S (Do Mi Fa La_b Si_b Do)
Avarohaṇa: S N₂ D₁ M₁ G₂ S (Do Si_b La_b Fa Mi Do)

Kalyānī

Ārohaṇa: S R₂ G₃ M₂ P D₂ N₃ S (Do Re Mi Fa_# Sol La Si Do)
Avarohaṇa: S N₃ D₂ P M₂ G₃ R₂ S (Do Si La Sol Fa_# Mi Re Do)

Kāmbhoji (equivalente al *paṇ Takkeci*)

Ārohaṇa: S R₂ G₃ M₁ P D₂ S (Do Re Mi Fa Sol La Do)
Avarohaṇa: S N₂ D₂ P M₁ G₃ R₂ S N₃ P D₂ S (Do Si_b La Sol Fa Mi Re Do Si Sol La Do)

Madyamāvati

Ārohaṇa: S R₂ M₁ P N₂ S (Do Re Fa Sol Si_b Do)
Avarohaṇa: S N₂ P M₁ R₂ S (Do Si_b Sol Fa Re Do)

Mohanam

Ārohaṇa: S R₂ G₃ P D₂ S (Do Re Mi_b Sol La Do)
Avarohaṇa: S D₂ P G₃ R₂ S (Do La Sol Mi_b Re Do)

Nādanāmakriyā (equivalente al *paṇ Cikāmaram*)

Ārohaṇa: S R₁ G₃ M₁ P D₁ N₃ (Do Re_b Mi Fa Sol La_b Si)
Avarohaṇa: N₃ D₁ P M₁ G₃ R₁ S N₃ (Si La_b Sol Fa Mi Re_b Do Si)

Navarōj (equivalente ai *paṇ Kantāram e Kōlli*)

Ārohaṇa: P D₂ N₃ S R₂ G₃ M₁ P (Sol La Si Do Re Mi Fa Sol)
Avarohaṇa: M₁ G₁ R₃ S N₂ D₂ P (Fa Mi_{bb} Mi_b Do Si_b La Sol)

Ranjani

Ārohaṇa: S R₂ G₂ M₂ D₂ S (Do Re Mi Fa# La Do)
Avarohaṇa: S N₃ D₂ M₂ G₂ S R₂ G₂ S (Do Si La Fa# Mi Do Re Mi Do)

Śankarābharaṇam

Ārohaṇa: S R₂ G₃ M₁ P D₂ N₃ S (Do Re Mi Fa Sol La Si Do)
Avarohaṇa: S N₃ D₂ P M₁ G₃ R₂ S (Do Si La Sol Fa Mi Re Do)

Śanmugapriyā

Ārohaṇa: S R₂ G₂ M₂ P D₁ N₂ S (Do Re Mi_b Fa# Sol La_b Si_b Do)
Avarohaṇa: S N₂ D₁ P M₂ G₂ R₂ S (Do Si_b La_b Sol Fa# Mi_b Re Do)

Sāveri

Ārohaṇa: S R₁ M₁ P D₁ S (Do Re_b Fa Sol La_b Do)
Avarohaṇa: S N₃ D₁ P M₁ G₃ R₁ S (Do Si La_b Sol Fa Mi Re_b Do)

Sudda dhanyāsi

Ārohaṇa: S G₂ M₁ P N₂ P S (Do Mi_b Fa Sol Si_b Sol Do)
Avarohaṇa: S N₂ P M₁ G₂ S (Do Si_b Sol Fa Mi_b Do)

Suddha sāveri

Ārohaṇa: S R₂ M₁ P D₂ S (Do Re Fa Sol La Do)
Avarohaṇa: S D₂ P M₁ R₂ S (Do La Sol Fa Re Do)

Toḍī

Ārohaṇa: S R₁ G₂ M₁ P D₁ N₂ S
Avarohaṇa: S N₂ D₁ P M₁ G₂ R₁ S

(Do Re_b Mi_b Fa Sol La_b Si_b Do)
(Do Si_b La_b Sol Fa Mi_b Re_b Do)

Vasanta bhairavī

Ārohaṇa: S R₁ G₃ M₁ D₁ N₂ S
Avarohaṇa: S N₂ D₁ M₁ G₃ R₁ S

(Do Re_b Mi Fa La_b Si_b Do)
(Do Si_b La_b Fa Mi Re_b Do)

Candra aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ¹⁵¹

1. Om Śrimate namaḥ	(porgo i miei saluti al Glorioso)
2. Om Śāśadharāya namaḥ	(a colui il quale possiede un coniglio)
3. Om Candrāya namaḥ	(al Luminoso)
4. Om Tārādīśāya namaḥ	(al Signore dei pianeti)
5. Om Nīśākarāya namaḥ	(al creatore della notte)
6. Om Sūdhānidhaye namaḥ	(al custode del nettare)
7. Om Sadārādhyāya namaḥ	(a colui il quale deve essere sempre adorato)
8. Om Satpataye namaḥ	(al vero Signore)
9. Om Sādhupūjitāya namaḥ	(a colui il quale viene adorato dai saggi)
10. Om Jitendrāya namaḥ	(a colui il quale ha conquistato i propri sensi)
11. Om Jayodyogāya namaḥ	(a colui il quale si sforza per la vittoria)
12. Om Jyotiścakrapravartakāya namaḥ	(a colui il quale procede attraverso lo zodiaco)
13. Om Vikartanānuja namaḥ	(al giovane fratello di Vikartana, il Sole)
14. Om Virāya namaḥ	(all'eroe)
15. Om Viśveśāya namaḥ	(al Signore di ogni cosa)
16. Om Viduśāmpataye namaḥ	(al Signore dei saggi)
17. Om Doṣākarāya namaḥ	(al creatore della notte)
18. Om Duṣṭadūrāya namaḥ	(a colui il quale rimuove il peccato)
19. Om Puṣṭimate namaḥ	(a colui il quale fornisce il nutrimento)
20. Om Śiṣṭapālakāya namaḥ	(al protettore dei saggi)
21. Om Aṣṭamūrtipriyāya namaḥ	(a colui che è caro a Śiva-Aṣṭamūrti-)
22. Om Anantāya namaḥ	(a colui il quale non ha limiti)
23. Om Kaṣṭadārukūṭhārakāya namaḥ	(alla scure per il legno andato a male)
24. Om Svaprakāśāya namaḥ	(a colui il quale risplende di luce propria)
25. Om Prakāśātmane namaḥ	(all'anima splendente)
26. Om Dyucarāya namaḥ	(a colui che si muove nel cielo)
27. Om Devabhojanāya namaḥ	(a colui che procura il cibo agli Dei)
28. Om Kalādharāya namaḥ	(che possiede sedici fasi)
29. Om Kālahetave namaḥ	(alla causa del tempo)
30. Om Kāmakṛte namaḥ	(che esaudisce i desideri)
31. Om Kāmadāyakāya namaḥ	(che realizza i desideri)
32. Om Mṛtyusamhārakāya namaḥ	(che respinge la morte)
33. Om Amartyāya namaḥ	(all'immortale)
34. Om Nityānuṣṭhānadāyakāya namaḥ	(all'esecutore delle eterne cerimonie religiose)
35. Om Kṣapākarāya namaḥ	(al creatore della notte)
36. Om Kṣīṇapāpāya namaḥ	(a colui il quale ha distrutto i suoi peccati)
37. Om Kṣayavṛddhisamanvitāya namaḥ	(che è connesso con il crescere e il calare)
38. Om Jaivātrkāya namaḥ	(che è dotato di lunga vita)
39. Om Śucaye namaḥ	(allo scintillante)
40. Om Śubhrāya namaḥ	(al radioso)
41. Om Jayine namaḥ	(al vittorioso)
42. Om Jayaphalapradāya namaḥ	(che concede i frutti della vittoria)
43. Om Sudhāmayāya namaḥ	(che è fatto di nettare)
44. Om Surasvāmine namaḥ	(al signore dei Sura)
45. Om Bhaktānāmiṣṭadāyakāya namaḥ	(che esaudisce i desideri dei suoi devoti)
46. Om Bhuktidāya namaḥ	(che dona ogni forma di divertimento)
47. Om Muktidāya namaḥ	(che concede la liberazione)
48. Om Bhadrāya namaḥ	(al buono)
49. Om Bhaktadāridryabhañjanāya namaḥ	(che distrugge la povertà dei suoi devoti)
50. Om Sāmagānapriyāya namaḥ	(a colui a cui piace cantare i versi del Sāmaveda)

¹⁵¹ Le traduzioni dei testi contenuti in questa appendice sono state effettuate prendendo come modello quelle in lingue inglese realizzate da Giri Sharma, consultabili sul sito www.sanskritforchanting.com. Ho deciso di allegare soltanto gli aṣṭottiram dei graha posizionati nel prakāra. Le traduzioni riguarderanno solo alcuni aṣṭottiram, poiché il loro scopo è quello di offrire un'idea generale del significato nei nāmā mantra in essi contenuti. La realizzazione di una traduzione completa di tutti gli aṣṭottiram relativi ai Navagraha esula pertanto dagli obiettivi del presente lavoro, pur rimanendo un interessante percorso di ricerca per il futuro

51. Om Sarvarakṣakāya namaḥ	<i>(al protettore di ogni cosa)</i>
52. Om Sāgarodbhavāya namaḥ	<i>(che è emerso dall'oceano)</i>
53. Om Bhayāntakṛte namaḥ	<i>(che fa cessare tutte le paure)</i>
54. Om Bhaktigamyāya namaḥ	<i>(che è accessibile attraverso l'adorazione)</i>
55. Om Bhavabandhavimocakāya namaḥ	<i>(che libera da ogni legame con l'esistenza materiale)</i>
56. Om Jagatprakāśakiraṇāya namaḥ	<i>(a colui le cui gocce illuminano l'universo)</i>
57. Om Jagadānandakāraṇāya namaḥ	<i>(alla causa della gioia del mondo)</i>
58. Om Nissapatnāya namaḥ	<i>(a colui il quale è senza nemici)</i>
59. Om Nirāhārāya namaḥ	<i>(che pratica il digiuno)</i>
60. Om Nirvikārāya namaḥ	<i>(all'immutabile)</i>
61. Om Nirāmayāya namaḥ	<i>(che è immune da ogni malattia)</i>
62. Om Bhūcchāyācchādītāya namaḥ	<i>(che è coperto dall'ombra della terra)</i>
63. Om Bhavyāya namaḥ	<i>(che è di buon auspicio)</i>
64. Om Bhuvanapratipālakāya namaḥ	<i>(al protettore del mondo)</i>
65. Om Sakalārtiharāya namaḥ	<i>(che rimuove ogni forma di sofferenza)</i>
66. Om Saumyajanakāya namaḥ	<i>(al padre di Saumya, il pianeta Mercurio)</i>
67. Om Sādhuvandītāya namaḥ	<i>(che è adorato dai saggi)</i>
68. Om Sarvāgamajñāya namaḥ	<i>(al conoscitore di tutte le sacre scritture)</i>
69. Om Sarvajñāya namaḥ	<i>(al conoscitore di ogni cosa)</i>
70. Om Sanakādimunīstutāya namaḥ	<i>(che è stato lodato da saggi come Sanaka)</i>
71. Om Sitacchatradhvajopetāya namaḥ	<i>(che è dotato di un ombrello bianco e una bandiera)</i>
72. Om Sitāṅgāya namaḥ	<i>(che ha un corpo di colore bianco)</i>
73. Om Sitabhūṣaṇāya namaḥ	<i>(al bianco ornamento)</i>
74. Om Śvetamālyāambaradharāya namaḥ	<i>(che indossa una collana di fiori bianchi)</i>
75. Om Śvetagandhānulepanāya namaḥ	<i>(a colui che è ricoperto di pasta di sandalo dal colore bianco)</i>
76. Om Daśāśvarathasamrūḍhāya namaḥ	<i>(che viaggia su un carro tirato da dieci cavalli)</i>
77. Om Daṇḍapāṇaye namaḥ	<i>(che tiene un'asta nelle mani)</i>
78. Om Dhanurdharāya namaḥ	<i>(che tiene un arco)</i>
79. Om Kundapuṣpojjvalākārāya namaḥ	<i>(che ha la forma luminosa pari a quella di un fiore di jasmينو)</i>
80. Om Nayanābjasamudbhavāya namaḥ	<i>(la cui origine è stata condotta da Abja)</i>
81. Om Ātreya gotrajāya namaḥ	<i>(a colui il quale è nato nella famiglia di Atri)</i>
82. Om Atyanantavinayāya namaḥ	<i>(che è in possesso delle buone maniere)</i>
83. Om Priyadāyakāya namaḥ	<i>(che concede ciò che ognuno ha di più caro)</i>
84. Om Karuṇārasasampūrṇāya namaḥ	<i>(a colui che è dotato di compassione)</i>
85. Om Karkaṭaprabhave namaḥ	<i>(al Signore della costellazione del Cancro)</i>
86. Om Avyayāya namaḥ	<i>(all'imperituro)</i>
87. Om Caturaśrāsanārūḍhāya namaḥ	<i>(che viene posizionato su un sedile a quattro lati)</i>
88. Om Caturāya namaḥ	<i>(al sapiente)</i>
89. Om Divyavāhanāya namaḥ	<i>(che ha un veicolo celeste)</i>
90. Om Vivasvanmaṇḍalājñeyavāsāya namaḥ	<i>(a colui il quale ha un rifugio segreto all'interno del sole)</i>
91. Om Vasusamṛddhidāya namaḥ	<i>(a colui che fa sì che la nostra prosperità si accresca)</i>
92. Om Maheśvarapriyāya namaḥ	<i>(che è assai gradito a Śiva)</i>
93. Om Dantāya namaḥ	<i>(al tranquillo)</i>
94. Om Merugotravadakṣiṇāya namaḥ	<i>(che circumambula il monte Meru)</i>
95. Om Grahamaṇḍalamadhyasthāya namaḥ	<i>(che sta nel mezzo del cerchio dei pianeti)</i>
96. Om Grasiṭārkāya namaḥ	<i>(che eclissa il Sole)</i>
97. Om Grahādhipāya namaḥ	<i>(al signore dei pianeti)</i>
98. Om Dvijarājāya namaḥ	<i>(al governatore delle prime tre caste)</i>
99. Om Dyutilakāya namaḥ	<i>(all'ornamento del cielo)</i>
100. Om Dvibhujāya namaḥ	<i>(a colui che ha due braccia)</i>
101. Om Dvijapūjitāya namaḥ	<i>(che è adorato dagli appartenenti alle prime tre caste)</i>
102. Om Audumbaranagāvāsāya namaḥ	<i>(il cui rifugio è all'interno dell'albero Udumbara)</i>
103. Om Udārāya namaḥ	<i>(all'esaltato)</i>
104. Om Rohiṇīpatāye namaḥ	<i>(al Signore della nakṣatra Rohini)</i>
105. Om Nityodayāya namaḥ	<i>(che sorge sempre)</i>
106. Om Munistutyāya namaḥ	<i>(che è degno delle lodi dei saggi)</i>
107. Om Nityānandaphalapradāya namaḥ	<i>(che concede i frutti della felicità eterna)</i>
108. Om Sakalāhlādanakarāya namaḥ	<i>(rendo omaggio a colui che da delizia a tutti)</i>

Śukra aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ

1. Om Śukrāya namaḥ *(Porgo i miei saluti allo Splendente)*
2. Om Śucaye namaḥ *(al Radioso)*
3. Om Śubhaguṇāya namaḥ *(a colui il quale possiede la qualità della bellezza)*
4. Om Śubhadāya namaḥ *(che concede la bellezza)*
5. Om Śubhalakṣaṇāya namaḥ *(che ha come caratteristica distintiva la bellezza)*
6. Om Śobhanākṣāya namaḥ *(dagli occhi bellissimi)*
7. Om Śubhravāhāya namaḥ *(a colui che si muove su un bellissimo veicolo)*
8. Om Śuddhasphaṭikabhāsvarāya namaḥ *(che risplende come un cristallo puro)*
9. Om Dīnārtiharāya namaḥ *(che rimuove la miseria e il dolore)*
10. Om Daityagurave namaḥ *(al maestro dei Daitya)*
11. Om Devābhivanditāya namaḥ *(a colui il quale viene lodato dagli dei)*
12. Om Kāvyaśaktāya namaḥ *(che ama la poesia)*
13. Om Kāmapālāya namaḥ *(a colui il quale governa il desiderio)*
14. Om Kavaye namaḥ *(al saggio)*
15. Om Kalyāṇadāyakāya namaḥ *(che dona fortuna)*
16. Om Bhadramūrtaye namaḥ *(all'incarnazione della buona sorte)*
17. Om Bhadraguṇāya namaḥ *(a colui che possiede la qualità del buon auspicio)*
18. Om Bhārgavāya namaḥ *(al figlio di Bhṛgu)*
19. Om Bhaktapālānāya namaḥ *(al protettore dei devoti)*
20. Om Bhogadāya namaḥ *(che elargisce godimento)*
21. Om Bhuvanādhyakṣāya namaḥ *(al sorvegliante del mondo)*
22. Om Bhuktimuktīphalaprādāya namaḥ *(che concede il frutto del godimento e della liberazione)*
23. Om Cāruśīlāya namaḥ *(dalla natura accondiscendente)*
24. Om Cānurūpāya namaḥ *(che possiede una bella forma)*
25. Om Cārucandranibhānanāya namaḥ *(il cui volto è bello come la Luna)*
26. Om Nidaye namaḥ *(al tesoro)*
27. Om Nikhilaśāstrajñāya namaḥ *(al conoscitore di tutte le scritture)*
28. Om Nītividyādhurandharāya namaḥ *(che è esperto nella dottrina politica)*
29. Om Sarvalakṣaṇasampannāya namaḥ *(a colui che è contrassegnato da tutti i simboli del buon auspicio)*
30. Om Sarvāpadguṇavarjitāya namaḥ *(che è libero da qualunque tipo di sventura)*
31. Om Samāñadhikanirmuktāya namaḥ *(che ha ottenuto la completa liberazione)*
32. Om Sakalāgamapāragāya namaḥ *(che ha una perfetta conoscenza di tutte le sacre scritture)*
33. Om Bhṛgave namaḥ *(al figlio di Bhṛgu)*
34. Om Bhogakarāya namaḥ *(al creatore del godimento)*
35. Om Bhūmisurapālanatātparāya namaḥ *(al Signore supremo, protettore della terra)*
36. Om Manasvine namaḥ *(all'intelligente)*
37. Om Mānadāya namaḥ *(a colui che è degno di rispetto)*
38. Om Mānyāya namaḥ *(all'onorabile)*
39. Om Māyātītāya namaḥ *(che è risucito ad andare oltre Maya)*
40. Om Mahāśāya namaḥ *(al nobile)*
41. Om Baliprasannāya namaḥ *(che ama vedersi tributare le offerte)*
42. Om Abhayadāya namaḥ *(che libera dalle paure)*
43. Om Baline namaḥ *(al potente)*
44. Om Balaparākramāya namaḥ *(che è dotato di forza e coraggio)*
45. Om Bhavapāśaparityāgāya namaḥ *(che ha abbandonato ogni legame con l'esistenza condizionata)*
46. Om Balibandhvimocakāya namaḥ *(che libera dalla schiavitù coloro i quali gli tributano le offerte)*
47. Om Ghanāśāya namaḥ *(al rifugio delle nuvole)*
48. Om Ghanādhyakṣāya namaḥ *(al supervisore delle nuvole)*
49. Om Kambugrīvāya namaḥ *(che ha pieghe di buon auspicio nel collo)*
50. Om Kalādhārāya namaḥ *(che supporta le arti)*
51. Om Kāruṇyārasasampūrṇāya namaḥ *(che è colmo di compassione)*
52. Om Kalyāṇaguṇavardhanāya namaḥ *(capace di incrementare le condizioni favorevoli)*
53. Om Śvetāmarāya namaḥ *(dai bianchi indumenti)*
54. Om Śvetavapuṣe namaḥ *(dal corpo di colore bianco)*
55. Om Caturbhujasamanvitāya namaḥ *(che è dotato di quattro braccia)*
56. Om Akṣamālādhārāya namaḥ *(a colui che indossa un rosario di Rudrakṣa)*

57. Om Acintāya namaḥ	(che deve essere contemplato)
58. Om Akṣīṇaguṇasañcārāya namaḥ	(la cui luminosità non accenna mai a diminuire)
59. Om Nakṣatraganaśañcārāya namaḥ	(a colui che viaggia tra gli asterismi lunari)
60. Om Nayadāya namaḥ	(al dispensatore di buona condotta)
61. Om Nītimārgadāya namaḥ	(al promotore del sentiero della politica)
62. Om Varṣapradāya namaḥ	(al dispensatore di pioggia)
63. Om Hṛṣikeśāya namaḥ	(al signore dei sensi)
64. Om Kleśanāśakarāya namaḥ	(che rimuove le affezioni)
65. Om Kavaye namaḥ	(al saggio)
66. Om Cintitārthapradāya namaḥ	(al dispensatore dell'oggetto del pensiero)
67. Om Śāntamataye namaḥ	(dalla mente tranquilla)
68. Om Cittasamādhikṛte namaḥ	(che crea le condizioni mentali per il samadhi)
69. Om Ādhivyādhiharāya namaḥ	(che allontana la sfortuna e la malattia)
70. Om Bhūrivikramāya namaḥ	(che è dotato di grande coraggio)
71. Om Puṇyadāyākāya namaḥ	(al dispensatore di virtù)
72. Om Purāṇapurūṣāya namaḥ	(all'antica persona)
73. Om Pūjyāya namaḥ	(degnata di ogni onore)
74. Om Puruhūtādisannutāya namaḥ	(che è lodata da Indra)
75. Om Ajeyāya namaḥ	(che non può essere conquistata)
76. Om Vijitārātaye namaḥ	(i cui nemici sono conquistati)
77. Om Vividhābharaṇojjalāya namaḥ	(la cui brillantezza è pari a quella di un'avarità di gioielli)
78. Om Kundapuspapratikāśāya namaḥ	(che ha l'aspetto simile a un fiore di jasmino)
79. Om Mandahāsāya namaḥ	(a colui che ride delicatamente)
80. Om Mahāmataye namaḥ	(all'intelligente)
81. Om Muktāphalasamānābhāya namaḥ	(che ha l'aspetto simile a una perla)
82. Om Muktidāya namaḥ	(al dispensatore di liberazione)
83. Om Munisannutāya namaḥ	(che è lodato dai saggi)
84. Om Ratnasimhāsānārūḍhāya namaḥ	(che è solito sedersi su un trono di gioielli)
85. Om Rathasthāya namaḥ	(che viene posizionato su un carro)
86. Om Rajataprabhāya namaḥ	(dalle sembianze dell'argento)
87. Om Sūryaprāgdeśasañcārāya namaḥ	(a colui che si muove ad est del Sole)
88. Om Suraśatrusuhṛdāya namaḥ	(che è amico e al tempo stesso nemico dei Sura)
89. Om Kavaye namaḥ	(al sapiente)
90. Om Tulāvṛṣabharāśīsāya namaḥ	(al signore dei segni zodiacali della Bilancia e del Toro)
91. Om Durdharāya namaḥ	(all'incontenibile)
92. Om Dharmapālākāya namaḥ	(al governatore del Dharma)
93. Om Bhāgyadāya namaḥ	(al dispensatore di fortuna)
94. Om Bhavyacāritrāya namaḥ	(a colui che si distingue per buona condotta)
95. Om Bhavapāśavimocakāya namaḥ	(che è libero dai legami dell'esistenza)
96. Om Gauḍadeśeśvarāya namaḥ	(al Signore della regione di Gauda)
97. Om Goptre namaḥ	(al protettore)
98. Om Guṇine namaḥ	(che è dotato di buone qualità)
99. Om Guṇavibhūṣaṇāya namaḥ	(che è adornato di buone qualità)
100. Om Jyeṣṭhānakṣatrasambhūtāya namaḥ	(a colui che è connesso con l'asterismo lunare Jyeṣṭha)
101. Om Jyeṣṭhāya namaḥ	(al più eccellente)
102. Om Śreṣṭhāya namaḥ	(al migliore di tutti)
103. Om Śucismitāya namaḥ	(che sorride radioso)
104. Om Apavargapradāya namaḥ	(al dispensatore di liberazione)
105. Om Anantāya namaḥ	(che non ha confini)
106. Om Santānaphaladāyākāya namaḥ	(al dispensatore del frutto della discendenza)
107. Om Sarvaiśvaryaṇapradāya namaḥ	(al dispensatore della sovranità assoluta)
108. Om Sarvagīrvāṇagaṇasannutāya namaḥ	(che è lodato dall'intera cerchia degli dei)

Śanaīścara aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ

1. Om Śanaīscarāya namaḥ *(porgo i miei saluti a colui che si muove lentamente)*
2. Om Śāntāya namaḥ *(al pacifico)*
3. Om Sarvābhīṣṭapradāyine namaḥ *(che realizza tutti i desideri)*
4. Om Śaranyāya namaḥ *(al protettore)*
5. Om Vareṇyāya namaḥ *(al migliore di tutti)*
6. Om Sarveśāya namaḥ *(al Signore di tutto ciò che è)*
7. Om Saumyāya namaḥ *(a colui che è mite)*
8. Om Suravandyāya namaḥ *(che è degno di essere adorato)*
9. Om Suralokavihārīne namaḥ *(che si aggira nel regno dei Sura)*
10. Om Sukhāsanopaviṣṭāya namaḥ *(assiso su un sedile confortevole)*
11. Om Sundarāya namaḥ *(al bello)*
12. Om Ghanāya namaḥ *(al solido)*
13. Om Ghanarūpāya namaḥ *(dotato di una forma stabile)*
14. Om Ghanābharaṇadhārīne namaḥ *(a colui che indossa ornamenti in ferro)*
15. Om Ghanasāravilepāya namaḥ *(che è cosparso di canfora)*
16. Om Khadyotāya namaḥ *(alla luce del cielo)*
17. Om Mandāya namaḥ *(al lento)*
18. Om Mandaceṣṭāya namaḥ *(che si muove lentamente)*
19. Om Mahanīyaguṇātmane namaḥ *(dotato di qualità gloriose)*
20. Om Martyaḥpāvanapādāya namaḥ *(a colui che purifica chi si inginocchia ai suoi piedi per adorarlo)*
21. Om Maheśāya namaḥ *(al grande Signore)*
22. Om Chāyāputrāya namaḥ *(al figlio di Chāyā)*
23. Om Śarvāya namaḥ *(che produce le ferite)*
24. Om Śatatūñīradhārīne *(che porta una faretra con cento frecce)*
25. Om Carasthīrasvabhāvāya namaḥ *(la cui natura è di muoversi costantemente)*
26. Om Acañcalāya namaḥ *(al costante)*
27. Om Nīlavarṇāya namaḥ *(che è colorato di blu)*
28. Om Nityāya namaḥ *(all'eterno)*
29. Om Nīlāñjananibhāya namaḥ *(che appare adorato di unguenti bluastri)*
30. Om Nīlāmbaravibhūṣāya namaḥ *(che è adornato di una veste blu)*
31. Om Nīścalāya namaḥ *(al costante)*
32. Om Vedyāya namaḥ *(che è degno di essere conosciuto)*
33. Om Vidhirūpāya namaḥ *(che ha la forma delle sacre ingiunzioni)*
34. Om Virodhādhārabhūmaye namaḥ *(alla base che supporta gli ostacoli)*
35. Om Bhedāspadasvabhāvāya namaḥ *(a colui la cui natura è la sede della separazione)*
36. Om Vajradehāya namaḥ *(il cui corpo ha le sembianze del tuono)*
37. Om Vairāgyadāya namaḥ *(al dispensatore del non attaccamento)*
38. Om Vīrāya namaḥ *(all'eroe)*
39. Om Vītarogabhayāya namaḥ *(che è libero dalla malattia e dalla paura)*
40. Om Vipatparampareśāya namaḥ *(al Signore della sventura)*
41. Om Viśvavandyāya namaḥ *(che è degno di essere adorato da tutti)*
42. Om Gṛdhravāhāya namaḥ *(il cui veicolo è l'avvoltoio)*
43. Om Gūdhāya namaḥ *(a colui che si nasconde)*
44. Om Kūrmāṅgāya namaḥ *(che ha il corpo di una tartaruga)*
45. Om Kurūpiṇe namaḥ *(dall'aspetto inusuale)*
46. Om Kutsitāya namaḥ *(che è disprezzato)*
47. Om Guṇādhyāya namaḥ *(che abbonda di qualità)*
48. Om Gocarāya namaḥ *(che è associato con il regno sensoriale)*
49. Om Avidyāmūlanāśāya namaḥ *(al distruttore della radice dell'ignoranza)*
50. Om Vidyāvīdyāsvarūpiṇe namaḥ *(la cui natura è sia conoscenza che ignoranza)*
51. Om Āyusyakāraṇāya namaḥ *(alla causa di un lunga vita)*
52. Om Āpaduddhartre namaḥ *(che rimuove la sfortuna)*
53. Om Viṣṇubhaktāya namaḥ *(al devoto di Viṣṇu)*
54. Om Vaśīṇe namaḥ *(dotato di auto controllo)*
55. Om Vividhāgamavedīne namaḥ *(al conoscitore di molteplici scritture)*
56. Om Vidhistutyāya namaḥ *(che è degno di essere lodato con i riti)*

57. Om Vandyāya namaḥ	(che merita adorazione)
58. Om Virūpākṣāya namaḥ	(a colui che ha molti occhi)
59. Om Variṣṭhāya namaḥ	(al migliore di tutti)
60. Om Gariṣṭhāya namaḥ	(al più venerabile)
61. Om Vajrāmkuśadhāra namaḥ	(che regge un pungolo a forma di tuono)
62. Om Varadābhayahastāya namaḥ	(le cui mani concedono doni e rimuovono la paura)
63. Om Vāmanāya namaḥ	(al nano)
64. Om Jyeṣṭhāpatnisametāya namaḥ	(la cui moglie è Jyeṣṭha, la dea della sfortuna)
65. Om Śreṣṭhāya namaḥ	(al migliore di tutti)
66. Om Mitabhāṣiṇe namaḥ	(il cui eloquio è misurato)
67. Om Kaṣṭaughanāśakartre namaḥ	(al distruttore di una gran quantità di problemi)
68. Om Puṣṭidāya namaḥ	(che elargisce prosperità)
69. Om Stutyāya namaḥ	(che è degno di essere lodato)
70. Om Stotragamyāya namaḥ	(a colui che è accessibile per mezzo degli inni di lode)
71. Om Bhaktivaśyāya namaḥ	(che è sottomesso dalla devozione)
72. Om Bhānave namaḥ	(al luminoso)
73. Om Bhānuputrāya namaḥ	(al figlio del Sole)
74. Om Bhavyāya namaḥ	(che è di buon auspicio)
75. Om Pāvanāya namaḥ	(al purificatore)
76. Om Dhanurmaṇḍalasaṁsthāya namaḥ	(a colui il quale sta nel cerchio del Sagittario)
77. Om Dhanadāya namaḥ	(al portatore di benessere materiale)
78. Om Dhanuṣmate namaḥ	(all'arciere)
79. Om Tanuprakāśadehāya namaḥ	(il cui corpo è di esile sembianza)
80. Om Tāmasāya namaḥ	(che è associato con il guṇa tamas)
81. Om Aśeṣajanavandyāya namaḥ	(degnò di essere adorato da tutti gli esseri viventi)
82. Om Viśeṣaphaladāyīṇe namaḥ	(al dispensatore del frutto della discriminazione)
83. Om Vasīkṛtjaneśāya namaḥ	(al Signore degli esseri viventi che hanno raggiunto l'autocontrollo)
84. Om Paśūnāmpataye namaḥ	(al Signore degli animali)
85. Om Khecarāya namaḥ	(che si muove nel cielo)
86. Om Khageśāya namaḥ	(al Signore dei pianeti)
87. Om Ghananīlabarāya namaḥ	(che indossa una veste blu scuro)
88. Om Kāṭhinyamānasāya namaḥ	(dalla mente austera)
89. Om Āryagaṇastutyāya namaḥ	(che è degno di essere lodato dalla moltitudine degli Ārya)
90. Om Nilacchatrāya namaḥ	(che ha un parasole di colore blu)
91. Om Nityāya namaḥ	(all'eterno)
92. Om Nirguṇāya namaḥ	(che non ha attributi)
93. Om Guṇātmaṇe namaḥ	(che ha attributi)
94. Om Nirāmāya namaḥ	(che è libero da ogni malattia)
95. Om Nindyāya namaḥ	(al biasimevole)
96. Om Vandaniyāya namaḥ	(che è degno di essere adorato)
97. Om Dhīrāya namaḥ	(al risoluto)
98. Om Divyadehāya namaḥ	(che è dotato di un corpo celestiale)
99. Om Dīnārtiharaṇāya namaḥ	(che rimuove la sofferenza di chi è in difficoltà)
100. Om Dainyanāśakarāya namaḥ	(al distruttore dell'afflizione)
101. Om Āryajanagaṇyāya namaḥ	(che è membro delle genti arie)
102. Om Krūrāya namaḥ	(al crudele)
103. Om Krūraceṣṭāya namaḥ	(che agisce in modo crudele)
104. Om Kāmakrodhakarāya namaḥ	(al creatore del desiderio e della rabbia)
105. Om Kalatraputraśatrutvakāraṇāya namaḥ	(alla causa delle ostilità della moglie e dei figli)
106. Om Paripoṣitabhaktāya namaḥ	(i cui devoti ricevono supporto)
107. Om Parabhītiharāya namaḥ	(a colui che rimuove la più grande delle paure)
108. Om Bhaktasaṁghamaṇo 'bhīṣṭaphaladāya namaḥ	(al dispensatore dei frutti desiderati dalle menti dei devoti)

Budha aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ

1. Oṃ Budhāya namaḥ (porgo i miei saluti a colui il quale è dotato di grande intelligenza)
2. Oṃ Budhārcitāya namaḥ (che è adorato per la sua intelligenza)
3. Oṃ Saumyāya namaḥ (al figlio di Saumya, la Luna)
4. Oṃ Saumyacittāya namaḥ (che è dotato di una mente calma)
5. Oṃ Śubhapradāya namaḥ (al dispensatore di brillantezza)
6. Oṃ Dṛḍhavrataya namaḥ (che si distingue per la fermezza dei suoi giuramenti)
7. Oṃ Dṛḍhaphalāya namaḥ (che viene associato con la noce di cocco)
8. Oṃ Śrutijālāprabodhakāya namaḥ (colui che risveglia alla raccolta dei Veda)
9. Oṃ Satyavāsāya namaḥ (alla dimora della verità)
10. Oṃ Satyavacase namaḥ (il cui eloquio è veritiero)
11. Oṃ Śreyasāmpataye namaḥ (al Signore dalle eccellenti qualità)
12. Oṃ Avyayāya namaḥ (all'imperituro)
13. Oṃ Somajāya namaḥ (che è nato dal Soma)
14. Oṃ Sukhadāya namaḥ (al dispensatore della felicità)
15. Oṃ Śrimate namaḥ (al glorioso)
16. Oṃ Somavamsāpradīpakāya namaḥ (alla lampada del lignaggio di Soma)
17. Oṃ Vedavide namaḥ (al conoscitore del Veda)
18. Oṃ Vedatattvajñāya namaḥ (al conoscitore della verità del Veda)
19. Oṃ Vedāntajñānabhāsvārāya namaḥ (la cui conoscenza del Vedanta lo rende luminoso)
20. Oṃ Vidyāvicakṣaṇāya namaḥ (che appare radioso in virtù della sua conoscenza)
21. Oṃ Vidvāne namaḥ (al saggio)
22. Oṃ Vidvatprītikarāya namaḥ (che porta la felicità ai sapienti)
23. Oṃ Rjave namaḥ (all'onesto)
24. Oṃ Viśvānukūlasaṅcārīṇe namaḥ (che guida tutti su un sentiero favorevole)
25. Oṃ Viśesavinayānvitāya namaḥ (particolarmente rinomato per la sua modestia)
26. Oṃ Vividhāgamasārajñāya namaḥ (che conosce l'essenza di un gran numero di sacre scritture)
27. Oṃ Vīryavate namaḥ (al vigoroso)
28. Oṃ Vigatavajvarāya namaḥ (che è libero da afflizioni)
29. Oṃ Trivargaphaladāya namaḥ (al dispensatore di tre generi di frutti)
30. Oṃ Anantāya namaḥ (che non ha limiti)
31. Oṃ Tridaśādhipapūjītāya namaḥ (che viene adorato da Indra, il signore dei deva)
32. Oṃ Buddhimate namaḥ (all'intelligente)
33. Oṃ Bahusāstrajñāya namaḥ (al conoscitore di molte scritture)
34. Oṃ Baliṇe namaḥ (al potente)
35. Oṃ Bandhavimocakāya namaḥ (che libera dai vincoli)
36. Oṃ Vakraṭivakragamanāya namaḥ (a colui che è solito incedere in modo tortuoso)
37. Oṃ Vāsavāya namaḥ (che è associato ai Vasu)
38. Oṃ Vasudhādhipāya namaḥ (al signore della Terra)
39. Oṃ Prasādavadanāya namaḥ (che ha il volto gentile)
40. Oṃ Vandyāya namaḥ (che è degno di essere lodato)
41. Oṃ Vareṇyāya namaḥ (al migliore di tutti)
42. Oṃ Vāgvilakṣaṇāya namaḥ (che si distingue per le capacità linguistiche)
43. Oṃ Satyavate namaḥ (al veritiero)
44. Oṃ Satyasamkalpāya namaḥ (che ha un vero obbiettivo)
45. Oṃ Satyabandhave namaḥ (al vero amico)
46. Oṃ Sadādarāya namaḥ (che si mostra sempre rispettoso)
47. Oṃ Sarvarogaprasāmanāya namaḥ (che cura tutte le malattie)
48. Oṃ Sarvamṛtyunivārahāya namaḥ (che scongiura ogni genere di morte)
49. Oṃ Vāṇijyanipuṇāya namaḥ (colui che è abile nel commercio)
50. Oṃ Vaśyāya namaḥ (al sottomesso)
51. Oṃ Vātāṅgine namaḥ (che è associato alla Vata doṣa)
52. Oṃ Vātarogahrte namaḥ (che rimuove la malattia)
53. Oṃ Sthūlāya namaḥ (a colui che si distingue per larghezza)
54. Oṃ Sthāiryaguṇādhyakṣāya namaḥ (al supervisore della qualità della costanza)
55. Oṃ Sthūlasūkṣmādikāraṇāya namaḥ (alla prima causa della materia grossa e sottile)
56. Oṃ Aprakāśāya namaḥ (che è nascosto)
57. Oṃ Prakāśātmane namaḥ (che è visibile)

58. Om Ghanāya namaḥ	(a couli che è deciso)
59. Om Gaganabhūṣaṇāya namaḥ	(all'ornamento del cielo)
60. Om Vidhistutyāya namaḥ	(che è degno di essere lodato per mezzo dei riti)
61. Om Viśālākṣāya namaḥ	(che ha gli occhi larghi)
62. Om Vidvajjanamanoharāya namaḥ	(che risulta affascinante per gli uomini saggi)
63. Om Cāruśilāya namaḥ	(dalla natura accondiscendente)
64. Om Svaprakāśāya namaḥ	(che risplende di luce propria)
65. Om Capalāya namaḥ	(all'ondeggiante)
66. Om Jitendriyāya namaḥ	(che ha i sensi sotto controllo)
67. Om Udaṇmukhāya namaḥ	(che ha lo sguardo rivolto a Nord)
68. Om Makhāsaktāya namaḥ	(che è amante delle feste)
69. Om Magadhāhipati	(al Signore dei bardi)
70. Om Harāya namaḥ	(che rimuove il peccato)
71. Om Saumyavatsarasamjātāya namaḥ	(a colui il quale è nato nell'anno di Saumya)
72. Om Somapriyakarāya namaḥ	(che è caro a Soma)
73. Om Sukhine namaḥ	(al felice)
74. Om Simhādhirūdhāya namaḥ	(che guida un leone)
75. Om Sarvajñāya namaḥ	(all'onnisciente)
76. Om Śikhivarṇāya namaḥ	(che ha il colore della fiamma)
77. Om Śivamkarāya namaḥ	(al creatore della prosperità)
78. Om Pītāmarāya namaḥ	(che indossa una veste gialla)
79. Om Pītavapuṣe namaḥ	(che è giallo nelle sembianze)
80. Om Pitacchatradhvājānkīṭāya namaḥ	(avente come contrassegni un ombrello e una bandiera di colore giallo)
81. Om Khaḍgacarmadharāya namaḥ	(che tiene in mano una spada e uno scudo)
82. Om Kāryakartre namaḥ	(che compie azioni appropriate)
83. Om Kaluṣahārakāya namaḥ	(a colui che rimuove le impurità)
84. Om Ātreya gotrajāya namaḥ	(nato nella famiglia di Atri)
85. Om Atyantavinayāya namaḥ	(che è assai pacifico)
86. Om Viśvapāvanāya namaḥ	(al purificatore di ogni cosa)
87. Om Cāmpēyapūṣpasamkāśāya namaḥ	(il cui aspetto è simile al fiore Campeya)
88. Om Cāraṇāya namaḥ	(al vagabondo)
89. Om Cārubhūṣaṇāya namaḥ	(dotato di bei ornamenti)
90. Om Vītarāgāya namaḥ	(che è libero dalla passione)
91. Om Vītabhayāya namaḥ	(che è libero dalla paura)
92. Om Viśuddhakanakaprabhāya namaḥ	(a colui il quale brilla come l'oro)
93. Om Bandhupriyāya namaḥ	(che ama i familiari)
94. Om Bandhamuktāya namaḥ	(che è libero da legami)
95. Om Bāṇamaṇḍalasamśritāya namaḥ	(che è protetto da un cerchio di frecce)
96. Om Arkeśānanivāsasthāya namaḥ	(che dimora nel regno del Signore del disco solare)
97. Om Tarkaśāstraviśārādāya namaḥ	(che ha talento nella scienza della logica)
98. Om Praśāntāya namaḥ	(al tranquillo)
99. Om Pṛitisamyuktāya namaḥ	(a colui il quale è unito alla gioia)
100. Om Priyakṛte namaḥ	(al realizzatore dei desideri)
101. Om Priyabhāṣaṇāya namaḥ	(che ama parlare)
102. Om Medhāvīne namaḥ	(all'intelligente)
103. Om Mādhavāsaktāya namaḥ	(al devoto di Mādhava)
104. Om Mithunādhipati namaḥ	(al Signore della costellazione dei Gemelli)
105. Om Sudhāya namaḥ	(che è dotato di buon intelletto)
106. Om Kanyārāśipriyāya namaḥ	(a cui piace la costellazione della Vergine)
107. Om Kāmapradāya namaḥ	(al realizzatore dei desideri)
108. Om Ghanaphalāśrayāya namaḥ	(il cui rifugio si trova nella noce di cocco)

Āṅgāraka aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ

1. Om Mahīsutāya namaḥ
2. Om Mahābhāgāya namaḥ
3. Om Maṅgalāya namaḥ
4. Om Maṅgalapradāya namaḥ
5. Om Mahāvīrāya namaḥ
6. Om Mahāśūrāya namaḥ
7. Om Mahābalaparākramāya namaḥ
8. Om Mahāraudrāya namaḥ
9. Om Mahābhadrāya namaḥ
10. Om Mānanīyāya namaḥ
11. Om Dayākarāya namaḥ
12. Om Mānadāya namaḥ
13. Om Parvaṇāya namaḥ
14. Om Krūrāya namaḥ
15. Om Tāpapāpavivarjitāya namaḥ
16. Om Supratīpāya namaḥ
17. Om Sutāmṛākṣāya namaḥ
18. Om Subrahmaṇyāya namaḥ
19. Om Sukhapradāya namaḥ
20. Om Vakrastambhādīgamanāya namaḥ
21. Om Vareṇyāya namaḥ
22. Om Varadāya namaḥ
23. Om Sukhine namaḥ
24. Om Virabhadrāya namaḥ
25. Om Virūpākṣāya namaḥ
26. Om Vidūrasthāya namaḥ
27. Om Vibhāvasave namaḥ
28. Om Nakṣatracakrasaṅcārīṇe namaḥ
29. Om Kṣātrapāya namaḥ
30. Om Kṣātravarjitāya namaḥ
31. Om Kṣayavṛddhivinirmuktāya namaḥ
32. Om Kṣamāyuktāya namaḥ
33. Om Vicakṣaṇāya namaḥ
34. Om Akṣīṇaphaladāya namaḥ
35. Om Caturgocarāya namaḥ
36. Om Vitarāgāya namaḥ
37. Om Vītabhayāya namaḥ
38. Om Vijvarāya namaḥ
39. Om Viśvakāraṇāya namaḥ
40. Om Nakṣatrarāśisaṅcārāya namaḥ
41. Om Nānābhayanikṛntanāya namaḥ
42. Om Kāmanīyāya namaḥ
43. Om Dayāsārāya namaḥ
44. Om Kanatkanakabhūṣaṇāya namaḥ
45. Om Bhayaghñāya namaḥ
46. Om Bhavyaphaladāya namaḥ
47. Om Bhaktābhayavarapradāya namaḥ
48. Om Śatruhantrē namaḥ
49. Om Śamopetāya namaḥ
50. Om Śaraṇāgatapoṣaṇāya namaḥ
51. Om Sāhasāya namaḥ
52. Om Sadguṇādhyakṣāya namaḥ
53. Om Sādhave namaḥ
54. Om Samaradurjayāya namaḥ
55. Om Duṣṭadūrāya namaḥ
56. Om Śiṣṭapūjyāya namaḥ
57. Om Sarvakaṣṭhanivārakāya namaḥ
58. Om Duṣceṣṭavārakāya namaḥ
59. Om Dukhhabhanjanāya namaḥ
60. Om Durdharāya namaḥ
61. Om Harāya namaḥ
62. Om Dukhhasvapnahantre namaḥ
63. Om Durdharśāya namaḥ
64. Om Duṣṭagarvavimocakāya namaḥ
65. Om Bharadvājakulodbhūtāya namaḥ
66. Om Bhūsutāya namaḥ
67. Om Bhavyabhūṣaṇāya namaḥ
68. Om Raktāmarāya namaḥ
69. Om Raktavapuṣe namaḥ
70. Om Bhaktapālanatparāya namaḥ
71. Om Caturbhujāya namaḥ
72. Om Gadādhārīṇe
73. Om Meṣavāhanāya namaḥ
74. Om Mitāśanāya namaḥ
75. Om Śaktiśūladharāya namaḥ
76. Om Śāntāya namaḥ
77. Om Śāstravidyāviśārādāya namaḥ
78. Om Tārkikāya namaḥ
79. Om Tāmasādhārāya namaḥ
80. Om Tapasvine namaḥ
81. Om Tāmrālocanāya namaḥ
82. Om Taptakāñcanasaṅkāśāya namaḥ
83. Om Raktakiṅjalkasannibhāya namaḥ
84. Om Gotrādhidaivatāya namaḥ
85. Om Gomadhyacarāya namaḥ
86. Om Guṇavibhūṣaṇāya namaḥ
87. Om Aṣṭje namaḥ
88. Om Āṅgārakāya namaḥ
89. Om Avantīdeśādhiśāya namaḥ
90. Om Janārdanāya namaḥ
91. Om Sūryayāmyapradeśasthāya namaḥ
92. Om Yauvanāya namaḥ
93. Om Yāmyadiṅmukhāya namaḥ
94. Om Trilokamaṇḍalagatāya namaḥ
95. Om Tridaśādhipāya namaḥ
96. Om Sannutāya namaḥ
97. Om Śucāya namaḥ
98. Om Śucikarāya namaḥ
99. Om Śūrāya namaḥ
100. Om Śucāya namaḥ
101. Om Vaśyāya namaḥ
102. Om Śubhāvahāya namaḥ
103. Om Meṣavṛścikarāśīśāya namaḥ
104. Om Medhāvine namaḥ
105. Om Mitabhāṣīṇe namaḥ
106. Om Sukhapradāya namaḥ
107. Om Surūpākṣāya namaḥ
108. Om Sarvābhīṣṭaphalapradāya namaḥ

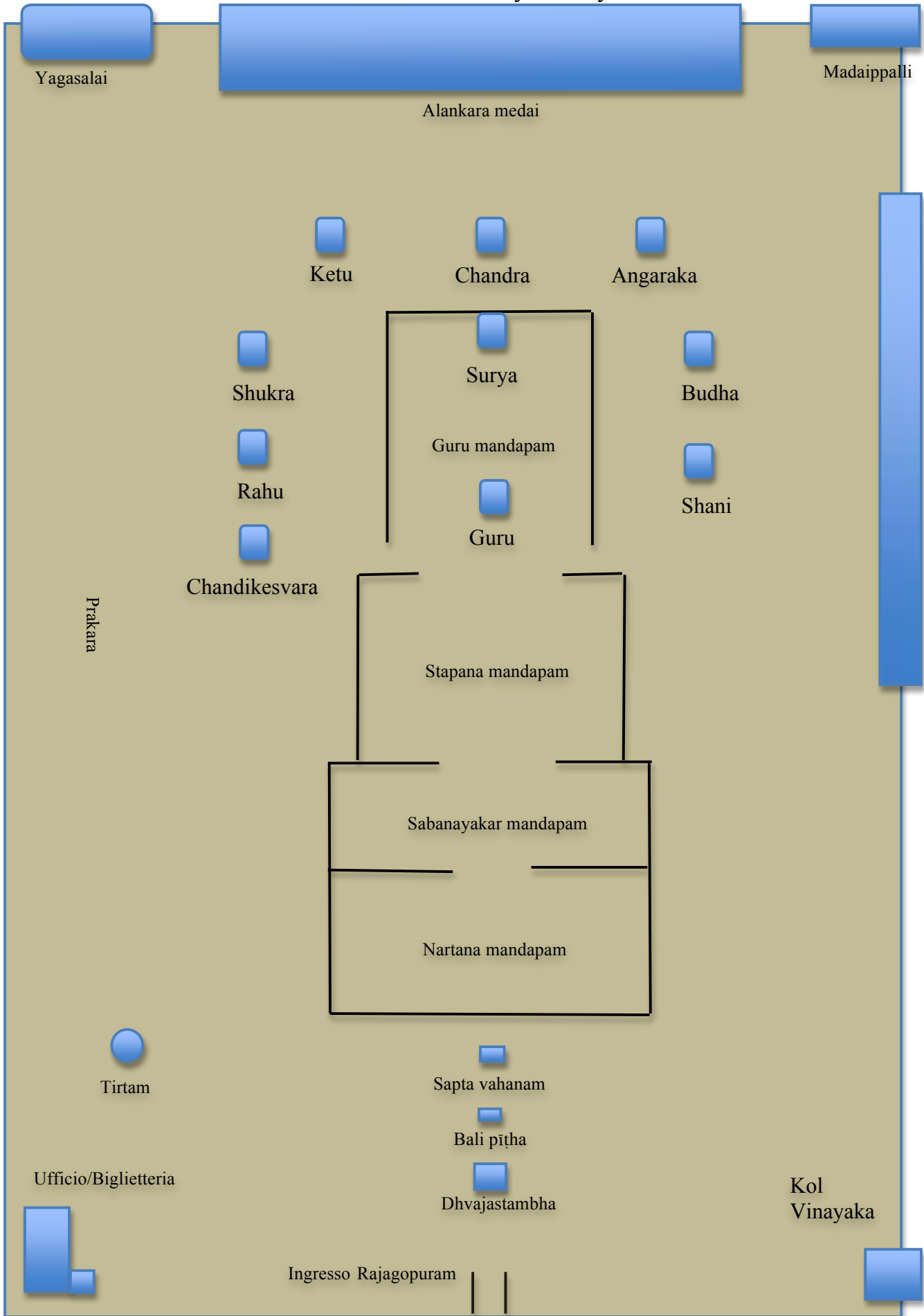
Ketu aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ

- 1.Oṃ Ketave namaḥ
- 2.Oṃ Sthūlaśirase namaḥ
- 3.Oṃ Śiromaṭrāya namaḥ
- 4.Oṃ Dhvajākṛtaye namaḥ
- 5.Oṃ Navagrahahutāya namaḥ
- 6.Oṃ Sihmhikāsurīgarbhasambhavāya namaḥ
- 7.Oṃ Mahābhītikarāya namaḥ
- 8.Oṃ Citravarnāya namaḥ
- 9.Oṃ Piṅgalākṣāya namaḥ
- 10.Oṃ Phaladhūmrasaṅkāśāya namaḥ
- 11.Oṃ Tikṣṇadamṣṭrāya namaḥ
- 12.Oṃ Mahoragāya namaḥ
- 13.Oṃ Raktanetrāya namaḥ
- 14.Oṃ Citrakāriṇe namaḥ
- 15.Oṃ Tivrakopāya namaḥ
- 16.Oṃ Mahāsūrāya namaḥ
- 17.Oṃ Pāpakaṇḍakāya
- 18.Oṃ Krodhanidhaye namaḥ
- 19.Oṃ Chāyāgrahaviśesakāya namaḥ
- 20.Oṃ Antyagrahāya namaḥ
- 21.Oṃ Mahāśīrṣāya namaḥ
- 22.Oṃ Sūryāraye namaḥ
- 23.Oṃ Puṣpavadgrahiṇe namaḥ
- 24.Oṃ Varahastāya namaḥ
- 25.Oṃ Gadāpāṇaye namaḥ
- 26.Oṃ Citraśubhradharāya namaḥ
- 27.Oṃ Citradhvajapatākāya namaḥ
- 28.Oṃ Ghorāya namaḥ
- 29.Oṃ Citrarathāya namaḥ
- 30.Oṃ Śikhine namaḥ
- 31.Oṃ Kulutthabhakṣakāya namaḥ
- 32.Oṃ Vaiḍūryābharaṇāya namaḥ
- 33.Oṃ Utpātajanakāya namaḥ
- 34.Oṃ Śukramitrāya namaḥ
- 35.Oṃ Mandasakhāya namaḥ
- 36.Oṃ Śikhine namaḥ
- 37.Oṃ Vyāpakāya namaḥ
- 38.Oṃ Antarvedine namaḥ
- 39.Oṃ Īśvarāya namaḥ
- 40.Oṃ Jaiminigoṭrajāya namaḥ
- 41.Oṃ Citraguptātmane namaḥ
- 42.Oṃ Dakṣiṇāmukhāya namaḥ
- 43.Oṃ Mukundavarapātrāya namaḥ
- 44.Oṃ Mahāsuraikulodbhavāya namaḥ
- 45.Oṃ Ghanavarnāya namaḥ
- 46.Oṃ Lambadevāya namaḥ
- 47.Oṃ Mṛtyuputrāya namaḥ
- 48.Oṃ Utpātarūpadharāya namaḥ
- 49.Oṃ Adṛśyāya namaḥ
- 50.Oṃ Kālāgnisannibhāya namaḥ
- 51.Oṃ Narapīṭakāya namaḥ
- 52.Oṃ Grahakāriṇe namaḥ
- 53.Oṃ Sarvopadravakārakāya namaḥ
- 54.Oṃ Citraprasūtāya namaḥ
- 55.Oṃ Analāya namaḥ
- 56.Oṃ Sarvavyādhināśakāya namaḥ
- 57.Oṃ Apasavyapracāriṇe namaḥ
- 58.Oṃ Navamepādadāya namaḥ
- 59.Oṃ Pañcameśokadāya namaḥ
- 60.Oṃ Uparāgagocarāya namaḥ
- 61.Oṃ Pūrūṣakarmaṇe namaḥ
- 62.Oṃ Turīyesukhapradāya namaḥ
- 63.Oṃ Tṛtīyevairadāya namaḥ
- 64.Oṃ Pāpagrahāya namaḥ
- 65.Oṃ Sphoṭakārakāya namaḥ
- 66.Oṃ Prāṇanāthāya namaḥ
- 67.Oṃ Pañcameśrāmākārakāya namaḥ
- 68.Oṃ Dvītīyesphuṭavāgdātre
- 69.Oṃ Viśākulinavaktrāya namaḥ
- 70.Oṃ Kāmarūpiṇe namaḥ
- 71.Oṃ Simhadantāya namaḥ
- 72.Oṃ Satye'pyanṛtavate namaḥ
- 73.Oṃ Caturthemātrnāśakāya namaḥ
- 74.Oṃ Navamepitṛnāśakāya namaḥ
- 75.Oṃ Antevairapradāya namaḥ
- 76.Oṃ Sutānandanabandhakāya namaḥ
- 77.Oṃ Sarpākṣijātāya namaḥ
- 78.Oṃ Anaṅgāya namaḥ
- 79.Oṃ Karmarāśyudbhavāya namaḥ
- 80.Oṃ Upāntekīrtidāya namaḥ
- 81.Oṃ Saptamekalahapradāya namaḥ
- 82.Oṃ Aṣṭamevyādhikartre
- 83.Oṃ Dhanebahusukhapradāya namaḥ
- 84.Oṃ Jananerogadāya namaḥ
- 85.Oṃ Urdhvamūrdhajāya namaḥ
- 86.Oṃ Grahanāyakāya namaḥ
- 87.Oṃ Pāpadṛṣṭaye namaḥ
- 88.Oṃ Khicarāya namaḥ
- 89.Oṃ Śāmbhavāya namaḥ
- 90.Oṃ Aśeṣapūjitāya namaḥ
- 91.Oṃ Śāśvatāya namaḥ
- 92.Oṃ Natāya namaḥ
- 93.Oṃ Śubhāsubhaphalapradāya namaḥ
- 94.Oṃ Dhūmrāya namaḥ
- 95.Oṃ Sudhāpāyine namaḥ
- 96.Oṃ Ajitāya namaḥ
- 97.Oṃ Bhaktavatsalāya namaḥ
- 98.Oṃ Simhāsanāya namaḥ
- 99.Oṃ Ketumūrtaye namaḥ
- 100.Oṃ Ravīndudyutināśakāya namaḥ
- 101.Oṃ Amarāya namaḥ
- 102.Oṃ Piḍakāya namaḥ
- 103.Oṃ Amartyāya namaḥ
- 104.Oṃ Viṣṇudraṣṭre namaḥ
- 105.Oṃ Asureśvarāya namaḥ
- 106.Oṃ Bhaktarakṣakāya namaḥ
- 107.Oṃ Citrakapolāya namaḥ
- 108.Oṃ Syandanāya namaḥ
- 109.Oṃ Vicitrāphaladāyine namaḥ
- 110.Oṃ Bhaktābhīṣṭaphalapradāya namaḥ

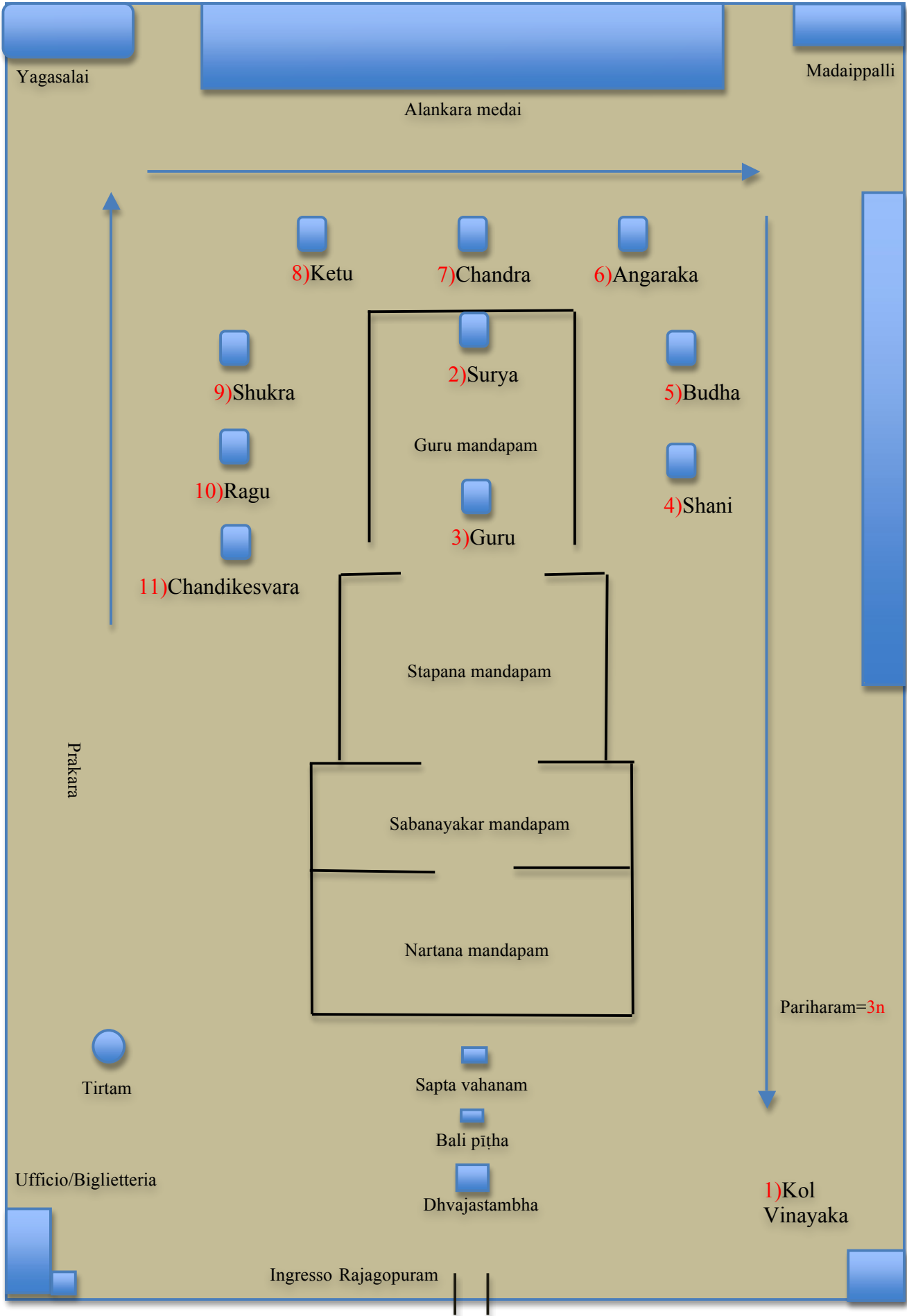
Rāhu aṣṭottaraśatanāmāvaliḥ

- 1.Oṃ Rahave namaḥ
- 2.Oṃ Saimhikāya namaḥ
- 3.Oṃ Vidhuntutāya namaḥ
- 4.Oṃ Suraśatrave namaḥ
- 5.Oṃ Tamase namaḥ
- 6.Oṃ Praṇayine namaḥ
- 7.Oṃ Gārgyenayanāya namaḥ
- 8.Oṃ Surāgave namaḥ
- 9.Oṃ Nilajīmūtasānkāśāya namaḥ
- 10.Oṃ Caturbhujāya namaḥ
- 11.Oṃ Khaḍgakhetaḍhāriṇe namaḥ
- 12.Oṃ Varadāyakahastāya namaḥ
- 13.Oṃ Śūlāyudhāya namaḥ
- 14.Oṃ Meghavarnāya namaḥ
- 15.Oṃ Kṛṣṇadhvajapatākavate namaḥ
- 16.Oṃ Dakṣiṇāśāmukharathāya namaḥ
- 17.Oṃ Tikṣṇādamṣṭrakarāya namaḥ
- 18.Oṃ Śūrpākārāsanaśthāya namaḥ
- 19.Oṃ Gomedābharanapriyāya namaḥ
- 20.Oṃ Māṣapriyāya namaḥ
- 21.Oṃ Kāśyaparśinandanāya namaḥ
- 22.Oṃ Bhujagevarāya namaḥ
- 23.Oṃ Ulkāpātayitre namaḥ
- 24.Oṃ Śūlanidhipāya namaḥ
- 25.Oṃ Kṛṣṇasarparāje namaḥ
- 26.Oṃ Vṛṣatphālāvṛtāsyaāya namaḥ
- 27.Oṃ Ardhaśarīrāya namaḥ
- 28.Oṃ Jāḍavapradāya namaḥ
- 29.Oṃ Ravīndubhīkarāya namaḥ
- 30.Oṃ Chāyāsvarūpiṇe namaḥ
- 31.Oṃ Kaṭhināṅgakāya namaḥ
- 32.Oṃ Dviṣaccakracchedakāya namaḥ
- 33.Oṃ Karālāsyaāya namaḥ
- 34.Oṃ Bhayaṅkarāya namaḥ
- 35.Oṃ Krūrakarmaṇe namaḥ
- 36.Oṃ Tamorūpāya namaḥ
- 37.Oṃ Śyāmātmane namaḥ
- 38.Oṃ Nilalohitāya namaḥ
- 39.Oṃ Kirīṭine namaḥ
- 40.Oṃ Nilavasanāya namaḥ
- 41.Oṃ Śānīsamāntavartmagāya namaḥ
- 42.Oṃ Caṇḍālavarnāya namaḥ
- 43.Oṃ Aśvyarkṣabhavāya namaḥ
- 44.Oṃ Meṣabhavāya namaḥ
- 45.Oṃ Śānivatsalāya namaḥ
- 46.Oṃ Śūlāya namaḥ
- 47.Oṃ Apasavyagataye namaḥ
- 48.Oṃ Uparāgakarāya namaḥ
- 49.Oṃ Sūryāduccavihlādakarakāya namaḥ
- 50.Oṃ Nilapuṣpavihārāya namaḥ
- 51.Oṃ Grahaśriṣṭāya namaḥ
- 52.Oṃ Aṣṭamagrahāya namaḥ
- 53.Oṃ Kabandhamātradehāya namaḥ
- 54.Oṃ Yātudhānakulodbhavāya namaḥ
- 55.Oṃ Govindavarapātrāya namaḥ
- 56.Oṃ Devajātipraviṣṭakāya namaḥ
- 57.Oṃ Krūrāya namaḥ
- 58.Oṃ Ghorāya namaḥ
- 59.Oṃ Śānermitrāya namaḥ
- 60.Oṃ Śukramitrāya namaḥ
- 61.Oṃ Agocarāya namaḥ
- 62.Oṃ Manegaṅgāsnānamātre
- 63.Oṃ Svagrheprabalādhyakāya namaḥ
- 64.Oṃ Sadgrhe'nyabaladhṛte
- 65.Oṃ Caturthamātrnāśakāya namaḥ
- 66.Oṃ Candrayutecaṇḍālanmasūcakāya namaḥ
- 67.Oṃ Janmasimhāya namaḥ
- 68.Oṃ Rājyadātre namaḥ
- 69.Oṃ Mahākāyāya namaḥ
- 70.Oṃ Janmakartre namaḥ
- 71.Oṃ Vidhuripave namaḥ
- 72.Oṃ Mattagājñānadāyakāya namaḥ
- 73.Oṃ Janmerājyadātre namaḥ
- 74.Oṃ Janmahānidāya namaḥ
- 75.Oṃ Navamepitṛnāśāya namaḥ
- 76.Oṃ Pañcameśokadāyakāya namaḥ
- 77.Oṃ Dyūnekalatrahantre namaḥ
- 78.Oṃ Saptamekalahapradāya namaḥ
- 79.Oṃ Ṣaṣṭhevitadātre namaḥ
- 80.Oṃ Caturthevairadāyakāya namaḥ
- 81.Oṃ Navamepāpadātre
- 82.Oṃ Daśameśokadāyakāya namaḥ
- 83.Oṃ Ādauyaśahpradātre namaḥ
- 84.Oṃ Antevairapradāyakāya namaḥ
- 85.Oṃ Kālātmane namaḥ
- 86.Oṃ Gocarācārāya namaḥ
- 87.Oṃ Dhanekakutpradāyakāya namaḥ
- 88.Pañcamedrṣṇāśṛṅgadāya namaḥ
- 89.Oṃ Svarbhānave namaḥ
- 90.Oṃ Baline namaḥ
- 91.Oṃ Mahāsaukhyapradāyine namaḥ
- 92.Oṃ Candravairiṇe namaḥ
- 93.Oṃ Śāśvatāya namaḥ
- 94.Oṃ Suraśatrave namaḥ
- 95.Oṃ Pāpagrahāya namaḥ
- 96.Oṃ Śāmbhavāya namaḥ
- 97.Oṃ Pūjyakāya namaḥ
- 98.Oṃ Rāṭhirapūraṇāya namaḥ
- 99.Oṃ Paiṭhinasakulodbhavāya namaḥ
- 100.Oṃ Bhaktarakṣakāya namaḥ
- 101.Oṃ Rāhumūrtaye namaḥ
- 102.Oṃ Sarvābhīṣṭaphalapradāya namaḥ
- 103.Oṃ Dhīrghāya namaḥ
- 104.Oṃ Kṛṣṇāya namaḥ
- 105.Oṃ Aśīrase namaḥ
- 106.Oṃ Viṣṇunetrāye namaḥ
- 107.Oṃ Devāya namaḥ
- 108.Oṃ Dānavāya namaḥ

Pianta del Suriyanarkoyil



Mappa 2-Ordine propiziazione divinità (Navagraha arcaṇa/abhiṣeka)



Bibliografia

- Alper, H. P. ed., 1988. *Understanding mantras*. Albany: State University of New York Press
- Agrawala, V. S. 1966. *Śiva Mahādeva: The great god*. Varanasi: Veda Academy
- Aklujkar, Ashok. 2005. *Sanskrit. An easy introduction to an enchanting language*. University of British Columbia
- Arnold, E. Vernono. 1905. *Vedic metre in its historical development*. Cambridge: Cambridge University Press
- Arunachalam, M. 1980. *Festivals of Tamilnadu: Peeps into Tamil culture*. Tiruchitrambalam: Gandhi Vidyalayam
- Arunachalam, M. 1985. *The Śaiva saints*. Tiruchitrambalam: Gandhi Vidyalayam
- Asher, R. E; Annamalai, E. 2002. *Colloquial Tamil*. London: Routledge
- Auboyer, Jeannine. 1950-51. Moudrā et hasta ou le langage par signes. *Oriental Art* 3:153-61
- Aveni, Anthony, ed., 2008. *Foundations of new world cultural astronomy: A reader with commentary*. Boulder: University Press of Colorado
- Babb, Lawrence A. 1983. Destiny and responsibility: Karma in popular hinduism. In Charles F. Keyes e E. Valentine Daniel, ed., *Karma: An anthropological inquiry*. Berkeley: University of California Press
- Bake, Arnold A. 1935. The practice of Sāmaveda. *Proceedings and Transactions of the Seventh All-India Oriental Conference*, 143-55. Baroda: Oriental Institute
- Baker, Christopher John. 1975. Temples and political development. In Baker e D. A. Washbrook, *South India: Political institutions and political change, 1880-1940*. Delhi: Macmillan
- Beck, Brenda E. F. 1969. Colour and heat in South Indian ritual. *Man* 4:553-72
- Beck, Guy L. 1995. *Sonic theology: Hinduism and sacred sound*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Berberick, F. 1974. *The tavil: Construction, technique and context in present day Jaffna*. M.A. thesis, Univ. of Hawai
- Berendt, Joachim-Ernst. 1987. *Nāda Brahma: The world is sound*. Rochester, Vt.: Destiny Books
- Beteille, Andre. 1965. Social organization of temples in a Tanjore village. *History of religions* 5:74-92
- Bharati, Agehananda. 1963. Pilgrimage in the Indian tradition. *History of religion* 3:135-67
- Bhardwaj, Surinder M. 1973. *Hindu places of pilgrimage in India: A study in cultural geography*. Berkeley: University of California Press
- Bhattacharyya, Narendra Nath. 1975. *Ancient Indian rituals and their social contents*. Delhi: Manohar
- Buhemann, G. 1989. *The heavenly bodies in Hindu ritual*. Nagoya: University of Nagoya Press
- Biardeau, Madeleine. 1964. *Theorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le Brahmanisme classique*. Paris: Mouton

- Biardeau, Madeleine; Charles Malamoud. 1976. *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*. Paris: Presses Universitaires de France
- Bodewitz, H. W. [1976] 2003. *The daily evening and morning offering (Agnihotra) according to the Brāhmaṇas*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Bolle, C. W. 1959. Remarks on the pre-history of tantric bījas. *Proceedings and Transactions of the all-India Oriental Conference*
- Bosh, F. D. K. 1960. *The golden germ: An introduction to Indian symbolism*. The Hague: Mouton
- Boulanger, Chantal. 1992. *La pretrise des temples Civaïtes de Kanchipuram, Inde du Sud*. Paris: Librairie de l'Inde
- Brough, J. 1953. *Early brahmanical system of gotra and pravara: A translation of the Gotra-pravara-mañjari of Purushottama Pandit with an introduction*. London
- Brunner, Helene. 1975-76. Importance de la litterature Agamique pour l'etude des religions vivantes de l'Inde. *Indologica Taurinensia* 3-4:107-24
- Brunner, Helene. 1992. Jñāna and Kṛīya: Relation between theory and practice in the Śaivāgamas. In T. Goundriaan, ed, *Ritual and speculation in early tantrism*:1-59. Albany: State University of New York Press
- Burgess, James. 1883. The ritual of the temple of Rameśvaram. *Indian Antiquity* 12:315-26
- Caland, Willem e Henry, Victor. 1906-07. *L'Agniṣṭoma: Description complete de la forme normale du sacrifice de soma dans le culte vedique*. 2 voll. Paris: Ernest Leroux
- Carman, John. 1987. "Bhakti". In *The Encyclopedia of religion*, ed., Mircea Eliade, vol. 2. New York: Macmillan
- Catlin, Amy. 2000. Karnatak vocal and instrumental music. In Arnold, A. ed., *The Garland encyclopedia of world music. South Asia: The Indian subcontinent*, 209-235. Vol.5. N. Y. and London: Garland Publishing
- Chakravarti, Prabhatchandra. 1930. *The philosophy of Sanskrit grammar*. Calcutta: Calcutta University
- Chakravarti, Prabhatchandra. 1933. *The linguistic speculations of the Hindus*. Calcutta: Calcutta University
- Chaitanya, Deva B. 1978. *Musical instruments of India*. Calcutta: Firmaklm pvt Ltd
- Charak, K. S. 1994. *Elements of vedic astrology*. New Delhi: Vision Wordtronic
- Chaudhuri, J. B. 1940. The wife in the Vedic ritual. *Indian Historical Quarterly* 16:70-98
- Clothey, Fred W. 1978. *The many faces of Murukan: The history and meaning of a South Indian god*. The Hague: Mouton
- Clothey, Fred W. 1982. Chronometry, cosmology and the festival calendar in the Murukan cult. In *Religious festivals in South India and Srilanka*, ed. Guy R. Welbon and Glenn E. Yocum, 157-88. New Delhi: Manohar
- Clothey, Fred W. 1983a. *Rhythm and intent: Ritual studies from South India*. Madras: Blackie
- Clothey, Fred W. e J. Bruce Long, ed., 1983b. *Experiencing Śiva: Encounters with a Hindu Indian god*. The Hague: Mouton

- Courtright, Paul B. 1985. *Gaṇeśa: Lord of obstacles, lord of beginnings*. New York: Oxford University Press
- Coward, Harold. 1978. *Language in Indian philosophy and religion*. Waterloo: Wilfrid Laurier University
- Coward, Harold. 1982. The meaning and power of mantras in Bhartṛhari's Vākyapadīya. *Studies in religion* 11, no. 4:365-75
- Coward, Harold. 1985. The yoga of the word (Śabdapūrvayoga). *Brahmavīdyā* 49:1-13
- Coward, Harold e David Goa. 1991. *Mantra: Hearing the divine in India*. Chambersburg, Pa.: Anima Books
- Curtis, J. W. V. 1973. *Motivations of temple architecture on Śaiva Siddhānta*. Madras: Premier Press
- Cush, Robinson, York, ed., 2008. *Encyclopedia of Hinduism*. Routledge
- Cutler, Norman Joel. 1987. *Songs of experience: The poetics of Tamil devotion*. Bloomington: Indiana University Press
- Das, R. K. 1964. *Temples of Tamilnad*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan
- Das, Sudhendu Kumar. 1934. *Śakti or divine power*. Calcutta: University of Calcutta Press
- Das, Veena. 1977a. On the categorization of space in Hindu ritual. In Ravindra Jain, ed., *Text and context, the social anthropology of tradition*, 9-27. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues
- Das, Veena. 1977b. *Structure and cognition: Aspects of Hindu caste and ritual*. Delhi: Oxford University Press
- Day, C. R. 1977. *The music and musical instruments of South India*. New Delhi: B. R. Publishing Corporation
- Dehejia, Vidya. 1988. *Slaves of the lord: The path of the Tamil saints*. New Delhi: Munishiram Manoharlal Publishers
- Dhavamony, Mariasusai. 1971. *Love of god according to Śaiva Siddhānta: A study in the mysticism and theology of Śaivism*. Oxford: Clarendon Press
- Diehl, Carl Gustav. 1956. *Instrument and purpose: Studies on rites and rituals in South India*. Lund: C.W. K. Gleerup
- Dreyer, Ronnie Gale. 1997. *Vedic astrology: A guide to the fundamentals of Jyotish*. York Beach: Samuel Weiser
- Dumont, Louis. [1966] 1970. *Homo hierarchicus: The caste system and its implications*. London: Weidenfeld and Nicolson
- Dumont, P. E. 1927. *L'Āśvamedha: Description du sacrifice solonnel du chaval dans le culte vedique d'après les textes du Yajurveda blanc*. Paris: Paul Geuthner
- Dumont, P. E. 1939. *L'Agnihotra: Description de l'agnihotra dans le rituel vedique*. Baltimore: The John Hopkins University Press
- Dymock, W. 1890. On the use of turmeric in Hindoo ceremonial. *JASB* 2:441-48
- Eck, Diana L. 1981. *Darśan: Seeing the divine images in India*. Chambersburg: Anima

- Eichinger Ferro-Luzzi, Gabriella. 1977. The logic of South Indian food offerings. *Anthropos* 72:529-56
- Elmore, Wilbur Theodore. 1915. *Dravidian gods in modern Hinduism: A study of the local and village deities of Southern India*. Lincoln: University of Nebraska
- Ewing, Arthur H. 1901. The Hindu conception of the functions of the breath. *Journal of the American Oriental Society* 22:249-308
- Farquhar, J. N. 1920. *An outline of the religious literature of India*. Oxford
- Fox Strangeways, A. H. 1914. *The music of Hindostan*. Oxford: Clarendon Press
- Frasca, Richard. 1984. *The Terukkūttu: Ritual theatre of Tamilnadu*. Ph.D. diss., University of California, Berkeley
- Frawley, David. 2000. *Astrology of the seers: A guide to vedic/hindu Astrology*. Twin Lakes Wisconsin: Lotus Press
- Fuller, C. J. 1979. Gods, priests and purity: On the relation between Hinduism and caste system. *Man*, n.s. 14:459-76
- Fuller, C. J. 1980a. The divine couple's relationship in a South Indian temple: Mīnākṣī and Sundarēśvara at Madurai. *HR* 19:321-48
- Fuller, C. J. 1980b. The calendrical system in Tamilnadu (South India). *Journal of the Royal Asiatic Society* (1980): 52-63
- Fuller, C. J. 1984. *Servants of the goddess: The preists of a South Indian temple*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fuller, C. J. 1985. Initiation and consecration: Priestly rituals in a South Indian temple. In Richard Burghart e Audrey Cantlie, ed., *Indian religion*. London: Curzon
- Fuller, C. J. 1987. Sacrifice (bali) in the South Indian temple. In *Religion and society in South India: A volume in honour of Prof. N. Subba Reddy*, ed. V.Sadarsen, G. Prakash Reddy e M. Suryanarayana. Delhi: B. R. Publications
- Fuller, C. J. 1992. *The camphor flame: Popular Hinduism and society in India*. Princeton: Princeton University Press
- Fuller, C. J. 1993. Only Śiva can worship Śiva: Ritual mistakes and their correction in a South Indian temple. *Contributions to Indian Sociology* (n.s.) 27:169-89
- Fuller, C. J. 1997. Religious texts, priestly education and ritual action in South Indian temple Hinduism. *Contributions to Indian Sociology* (n.s.) 31:3-25
- Fuller, C. J. 1999. Priestly education and the agamic ritual tradition in contemporary Tamilnadu. In Jackie Assayag, ed., *The resources of history: tradition, narration and nation in South Asia*, 51-61. Paris: Ecole Francaise d'Extreme Orient
- Fuller, C. J. 2001. Orality, literacy and memorization: Priestly education in Contemporary South India. *Modern Asian studies* 35:1-31
- Fuller, C. J. 2003. *The Renewal of the priesthood: Modernity and traditionalism in a South Indian temple*. New Delhi: Oxford University Press
- Ghose, Rama. 1984. *Grace in Śaiva siddhānta: A study in Tiruvarutpayan*. Varanasi: Ashutosh Prakashan Sansthan
- Ghosh, M. 1938. Paniniya Shiksha. University of Calcutta
- Gonda, Jan. 1959. *Epithets in the R̥gveda*. The Hague: Mouton
- Gonda, Jean. 1960. Ellipsis, brachyology and other forms of brevity in speech in the R̥gveda. *Verhandelingen der Nederlandse Akademie van Wetenschappen* 67.4

- Gonda, Jan. 1969. *Eye and gaze in the Veda*. Amsterdam: North-Holland Publishing
- Gonda, Jan. 1970a. *Viṣṇuism and Śivaism: A comparison*. London: Athlone
- Gonda, Jan. 1970b. *Notes on the name and the names of god in ancient India*. Amsterdam: N. Holland
- Gonda, Jan. 1975. The Indian mantra. *Selectes Studies* 4:248-301. Leiden: E. J. Brill
- Gonda, Jan. 1980. *Vedic ritual: The non-solemn rites*. Handbuch der Orientalistik 2. Leiden: E. J. Brill
- Gonda, Jan. 1985. *Ritual functions and significance of grasses in the religion of the Veda*. Amsterdam: N. Holland
- Gonda, Jan. 1987. *Rice and barley offerings in the Veda*. Leiden: E. J. Brill
- Good, Anthony. 1983. A symbolic type and its transformations: The case of South Indian Poṅkal. *Contributions to Indian sociology*, n.s. 17: 223-44
- Good, Anthony. 1987. The religious, economic and social organization of a South Indian temple. *Quarterly Journal of Social Affairs* 3:1-25
- Good, Anthony. 1989a. Law, legitimacy and the hereditary rights of Tamil temple priests. *Modern Asian Studies* 23:233-57
- Gray, E. B. 1959a. An analysis of Ṛgvedic recitation. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 22:86-94
- Gray, E. B. 1959b. An analysis of Nambudiri Ṛgvedic recitation and the nature of vedic accent. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 22:499-530
- Harle, J. C. 1963. *Temple gateways in South India: The architecture and iconography of the Citambaram gopuras*. Oxford: Bruno Cassirer
- Harness, Dennis. 1999. *The Nakshatras: The lunar mansions of Vedic astrology*. Twin Lakes Wisconsin: Lotus Press
- Hart, George L. III. 1975. *The poems of ancient Tamil: Their milieu and their Sanskrit counterparts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Hassam, M. 1987. Three important vedic grasses. *Indian Journal of History of Science* 22(4): 286-291
- Heesterman, Jan. 1957. *The ancient Indian royal consecration: The Rājasūya described according to the Yajus texts and annotated*. The Hague: Mouton
- Heesterman, Jan. 1959. Reflections on the significance of dakṣiṇa. *Indo-Iranian Journal* 3:241-58
- Heesterman, Jan. 1971. Priesthood and the brahmin. *Contributions to Indian Sociology*, n.s. 5:43-47
- Heesterman, Jan. 1985. *The inner conflict of tradition: Essays in Indian ritual, kingship and society*. Chicago: University of Chicago Press
- Hiltebeitel, Alf. 1991. *The cult of Draupadī: On Hindu ritual and the goddess*. 2. voll. Chicago and London: University of Chicago Press
- Hoens, D. J. 1951. *Śānti: A contribution to ancient Indian religious terminology*. The Hague
- Hoogt, J. M. van der. 1929. *The vedic chant studied in its textual and melodic form*. Wageningen: H. Veeman and Sons' Press
- Hooykaas, C. 1983. Homa in India e Bali. In Strickmann, ed., 1988. II:512-91

- Howard, Wayne. 1977. *Sāmavedic chant*. New Haven and London. Yale University Press
- Howard, Wayne. 1982. Music and accentuation in vedic literature. In *The world of music* 24(3):23-34
- Howard, Wayne. 1986. *Veda recitation in Varanasi*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Howard, Wayne. 2000. Vedic chant. In Arnold, A. ed., *The Garland encyclopedia of world music. South Asia: The Indian subcontinent*, 238-245. Vol.5. N. Y. and London: Garland Publishing
- Jackson, William. 1998. *Songs of three great South Indian saints*. Delhi: Oxford University Press
- Jacobsen, K. ed., 2009. *Brill's Encyclopedia of Hinduism*.
- Jambunathan, V. 2011. *Navagraha temples of Tanjore district of Tamilnadu*. Bharatiya Vidya Bhavan
- Janaki, S. S. 1988. Dhvaja-stambha (critical account of its structural and ritualistic details). In *Śiva temples and temple rituals*, ed. S. S. Janaki. Madras: Kuppaswami Sastri Research Institute
- Kassebaum, G. R. 2000. Karnatak raga. In Arnold, A. ed., *The Garland encyclopedia of world music. South Asia: The Indian subcontinent*, 89-109. Vol.5. N. Y. and London: Garland Publishing
- Keyes, Charles F. e E. Valentine Daniel, ed. 1983. *Karma: An anthropological inquiry*. Berkeley: University of California Press
- Kesava, M. 2003. Singing the songs of saints. In www.hinduismtoday.com
- Killius, Rolf. 2006. *Ritual music and Hindu rituals of Kerala*. New Delhi: Balaji Offset
- Kosambi, D. D. 1950. On the origin of brahmin gotras. *Journal of the Royal asiatic Society, Bombay Branch* 26:21-80
- Kramrisch, Stella. [1947] 1976. *The Hindu temples*. 2 voll. Delhi: Motilal Banarsidass
- Krishnan, Anantha. 2007. On oduvar and paan. In www.tamilnation.co/culture/music/oduvar
- Kropf, M. 2005. *Rituelle traditionen der planetengottheiten (Navagraha) im Kathmandutal: strukturen-praktiken-weltbilder*. Ph.D. diss. Heidelberg University
- Kuckertz, Josef. 1989. Words and melody in in South Indian bhajana songs. *Journal of the Indian Musicological Society* 29:62-70
- Kulendran, Gnaana. 2004. *Music and dance in the Thanjavur big temple*. Thanjavur: Krishna Pathippakam
- Kuppaswami, T. V. 1999. *Situating time and rhythm: Music of Tamil Nadu*. New Delhi: Gyan Publishing House
- Leslie, Julie, ed., 1991. *Roles and rituals for Hindu women*. London: Printer Publishers
- Levi, Sylvain. 1966. *La doctrine du sacrifice dans les Brāhmaṇa*. 2°ed. Paris: Presses Universitaires de France
- Loud, John A. 1990. *The Dikshitaras of Chidambaram: A community of ritual specialists in a South Indian temple*. Ph.D diss., University of Wisconsin, Madison

- Macdonnel, A. A. 1897. *Vedic mythology*. Strassburg: K. J. Trubner
- Madhavan, Chithra. 2007. *History and culture of Tamil Nadu*. 2 voll. New Delhi: D. K. Printworld
- Marrey, Karen L. 1982. The Hindu festival calendar. In *Religious festivals in South India and Srilanka*, ed. Guy R. Welbon e Glenn E. Yocum, 1-26. New Delhi: Manohar
- Mataji, Vandana. [1984] 1997. *Nāma japa: Prayer of the name in the Hindu and Christian traditions*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Mcdermott, A. S. C. 1975. Towards a pragmatics of mantra recitation. *Journal of Indian Philosophy* 3: 283-98
- Meenakshisundaram, T. P. 1965. *A history of Tamil literature*. Annamalainagar: Annamalai University
- Michael, Tara. 1985. *The symbolism of hand gestures (hasta or mudrā) according to the Abhinaya Darpana*. Paris: E. Semaphore
- Michell, George. 1977. *The Hindu temple: An introduction to its meaning*. London: Paul Elek
- Milbrath, S. 1999. *Star gods of the maya. Astronomy in art, folklore and calendars*. Austin: University of Texas Press
- Mishra, Umesha. 1926. Physical theory of sound and its origin in Indian thought. *Allahabad University Studies* 2:239-90
- Mukharji, Justice P. B. 1971. The metaphysics of sound. In Swami P.Sarasvati, ed., *Japa sūtram: The science of creative sound*, 1-19. Madras: Ganesh
- Mukhopadhyaya, Govind Gopal. 1971. The secret of japa. In Swami P.Sarasvati, ed., *Japa sūtram: The science of creative sound*, 273-89. Madras: Ganesh
- Musalagaonkar, Vimala. 1980. Music and sound in yoga. In R. C. Metha, ed., *Psychology of music: Selected papers*, 44-65. Bombay and Baroda: Indian Musicological Society
- Nagaswamy, R. 1984. Iconography and significance of the Bṛhadiśvara temple, Tañjāvur. In Michael W. Meister, ed., *Discourses on Śiva: Proceedings of a symposium on the nature of religious imagery*, 170-81. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Narayana Ayyar, C. V. [1939] 1974. *The origin and early history of Śaivism in South India*. Madras: University of Madras
- Nelson, D. P. 2000. Karnatak tala. In Arnold, A. ed., *The Garland encyclopedia of world music. South Asia: The Indian subcontinent*, 138-161. Vol.5. N. Y. and London: Garland Publishing
- Nilakanta, Sastri. 1955. *A history of South India*. London
- O'Flaherty, Wendy Doninger. 1980. *Karma and rebirth in classical Indian traditions*. Berkeley: University of California Press
- Padoux, Andre. 1963. *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*. Paris: E. de Boccard
- Padoux, Andre. 1980. Contributions a l'étude du Mantra Śāstra:II, nyāsa: l'imposition rituelle des mantra. *Bulletin de l'école française d'Extrême Orient* 67: 59-102

- Padoux, Andre. 1990. *Vāc: The concept of the word in selected Hinu tantras*. Albany: SUNY Press
- Pal, P: Bhattacharyya D. C. 1969. *The astral divinities of Nepal*. University of Michigan Press
- Pandeya, L.P. 1971. *Sun worship in ancient India*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Panikkar, Raimon [1977] 2001. *I Veda mantramañjarī: Testi fondamentali dell rivelazione vedica 2*. Voll. Milano: Rizzoli
- Panse, G. M. 1968. Significance of water in Indian rituals. *Śaradāpīṭha-patrikā* (Dwarka) 8:18ff
- Parthasarathi, T. S. 1987. Worship of Nāda Brahman. *Tattvāloka* 10, no. 3:11-14
- Peterson, Indira. 1982. Singing of a place: Pilgrimage as a metaphor and motif in the tevāram hymns of the Tamil Śaivite saints. *Journal of the American Oriental Society* 102:69-90
- Peterson, Indira V. 1984. The kriti as an integrative cultural form. In *Journal of South Asian Literature* 19(2):165-167
- Peterson, Indira. 1986. Sanskrit in carnatic music: The songs of Muttusvāmi Dikṣita. *Indo-Iranian Journal* 29:183-99
- Peterson, Indira. 1989. *Poems to Śiva: The hymns of the Tamil saints*. Princeton, N. J.: Princeton University Press
- Pieper, Jan. 1980. *Ritual space in India: Studies in architectural anthropology*. London: Max Muller Bhavan
- Pillai, J. M. Somasundaran. 1948. *Tiruchendur: The sea-shore temple of Subrahmanyam*. Madras: Addison Press
- Prentiss, Karen Pechillis. 1999. *The embodiment of bhakti*. New York: Oxford University Press
- Prentiss, Karen Pechillis. 2001. On the making of a canon: Historicity and experience in the Tamil Śiva-bhakti canon. *International Journal of Hindu Studies* 5, 1:1-26
- Presler, Franklin A. 1987. *Religion under bureaucracy: Policy and administration for Hindu temples in South India*. Cambridge: Cambridge University Press
- Raghavan, P; Narayan, S. 2005. *Navagraha temples of Tamil Nadu. Kaveri delta*. Mumbai: English Edition
- Raghavan, V. 1953. The Viṣṇusahasranāmastotra. *The Indian Heritage* 421ff
- Raghavan, V. 1957. Present position of vedic chanting and its future. *Bulletin of the Institute of Traditional Cultures* 1: 48-69
- Raghavan, V. 1962, *The present day position of vedic recitation and vedic sakhas*. Kumbhakonam: Veda Dharma Paripala Sabha
- Raghavan, V. 1962b. Sāmaveda and music. *Journal of Music Academy of Madras* 33:127-33
- Raj, J. Selva e William P. Harman, ed., 2006. *Dealing with deities: The ritual vow in South Asia*. Albany: State University of New York Press
- Rajagopal, Gheeta. 2009. *Music rituals in the temples of South India*. Voll. 2. New Delhi: D. K. Printworld

- Ramachandra Rao, S. K. 1979. *The indian temple: Its meaning*. Bangalore: I. B. H. Publications
- Ramakrishnan Aiyer, V. G. 1946. *The economy of a South Indian temple*. Annamalainagar: Annamalai University
- Raman, B.V. 1946. *Planetary influences on human affairs*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Ramanayya, N. Venkata. [1930] 1983. *An essay on the origin of the South Indian temple*. New Delhi: Ramanand Vidya Bhavan
- Ranade, H. G. 2006. *Illustrated dictionary of vedic rituals*. New Delhi: Aryan Books International
- Rangachari, K. 1930. The Śrī Vaiṣṇava Brahmanas. *Bulletin of the Madras Government Museum*, n.s., general section, 2, 1:1-158
- Rangamanuja, Ayyangar. 1972. *History of South Indian (carnatic) music: From vedic times to the present*. Madras: Author
- Rao, S.K.R. 1995. *Navagraha kosha*. 2 voll. Delhi: Sri satguru publications
- Renou, Louis. 1949. La valeur du silence dans le culte vedique. *Journal of the American Oriental Society* 69:11-18
- Renou, Louis. 1954. *Vocabulaire du rituel vedique*. Paris: C. Klincksieck
- Rocher, Ludo. 1986. *The purāṇas*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz
- Rowell, Lewis. 1992. *Music and musical thought in early India*. Chicago: The University of Chicago Press
- Sambamurthy, P. [1969] 1990. *South Indian music* (books I-VI). Madras: The Indian Music Publishing House
- Sani, Saverio. 1991. *Grammatica sanscrita*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori
- Sankaran, T. 1975. The nagasvaram tradition systematised by Ramaswami Dikshitar. Birth bicentenary of Sri Muttuswamy Dikshitar. *Special Issue of Journal of the Indian Musicological Society* VI(3):16-21. Baroda: Indian Musicological Society
- Sankaran, T. 1994. *The rhythmic principles and practice of South Indian drumming*. Toronto: Lalith Publishing
- Sastri, K. A. N. [1935] 1975. *The Colas*. Madras: University of Madras
- Sathaye, Avinash. 2010. Svaramanjārī. Explaining vedic accent in www.sanskritdocuments.org
- Sen, Citrabhanu. 1978. *A dictionary of Vedic rituals*. Delhi: Concept
- Sethupathy, E. 1995. *Lu chant du tevaram dans le temples du pays tamoul: au confluent de la bhakti sivaite et de la musique tamoul*. Lille: Atelier national de la reproduction des theses
- Sharam, Shriramana (?). A Monograph on the svara-s of the Taittiriya Krishna Yajur Veda in www.sanskritweb.net
- Shivananda, Swami. 1986. *Japa yoga.: A comprehensive treatise on Mantra Śāstra*. Shivanandanagar: Divine Life Society
- Siddheswar, Varma. 1953. The vedic concept of metres. *Proceedings and Transactions of the All-India Oriental Conference*, 16:10-19
- Singh, Himat. 1985. *The philosophical conception of Śabda*. Patiala: University Campus

- Singh, Jaideva. 1980. Nāda in Indian tradition. *Psychology of Music: Selected Papers*, 37-43. Bombay and Baroda: Indian Musicological Society
- Sita, K.R. 1995. *The Navagraha in Tamil Nadu. A Historical survey*. Ph.D thesis, Tanjavur university
- Sitamaran, Soumya Aravind. 2007. *Follow the Hindu moon: A guide to the festivals of South India*. 2. Voll. New Delhi: Random House
- Sivaraman, K. 1973. *Saivism in philosophical perspective*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Spenser, George W. 1970. The sacred geography of the Tamil Shaivite hymns. *Numen* 17:232-44
- Staal, Fritz. 1961. *Nambudiri veda recitation*. The Hague: Mouton
- Staal, Fritz. 1983. *Agni: The Vedic ritual of the fire altar*. 2 voll. Berkeley: Asian Humanities Press
- Staal, Fritz. 1996. *Ritual and mantras: Rules without meaning*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Stein, Burton, ed., 1978. *South Indian temples: An analytical reconsideration*. New Delhi: Vikas
- Stevenson, Margaret. 1920. *The rites of the twice-born*. London: Oxford University Press
- Strickmann, M. 1983. Homa in east Asia. In Staal, F. 1983. II: 418-455
- Subramaniam, K. 1974. *Brahmin priest of Tamilnadu*. New York: John Wiley
- Swāmi Pratyagātmānanda Sarasvati [1971] 2007. *Japasūtram: The science of creative sound*. Chennai: Vāk Parampara
- Swamy, B. G. L. 1977. Sthalavrksas: Temple trees. *Transactions of the Archeological Society of South India* (Madras): Archaeological Society
- Tachikava, Musashi. 1985. *Indian homa ritual*. New Delhi: Motilal Banarsidas
- Tachikawa, M.; Hino, S. and Deodhar, L. 2001. *Puja and samskara*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Tanaka, Masakazu. 1987. *Sacrifice for power: Hindu temple rituals and village festivals in a fishing village, Srilanka*. Senri: National Museum of Ethnology
- Terada, Yoshitaka. 1992. *Multiple interpretations of a charismatic individual: The case of the great nagasvaram musician T. N. Rajanatha Pillai*. Ph.D. diss. Univ. Of Washington
- Thielemann, Selina. 1998. *Sounds of the sacred: Religious music in India*. New Delhi: APH Publishing Corporation
- Thielemann, Selina. 1999. *Musical traditions of Vaiṣṇava temples in Vraja: A comparative study of samājagāyana and the dhrupada tradition of North Indian classical music*. New Delhi: ABC Publishing House
- Thielemann, Selina. 2000. *Singing the praises divine: music in the Hindu tradition*. New Delhi: APH Publishing Corporation
- Thite, Ganesh Umakant. 1975. *Sacrifice in the Brāhmaṇa texts*. Poona: University of Poona
- Thite, G. U. 1987. The doctrine of metres in the Veda. *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 68:425-55

- Thite, G. U. 1997. *Music in the Vedas: Its magico-religious significance*. Delhi: Sharada Publishing House
- Thompson, Richard L. [1989] 1996. *Vedic cosmography and astronomy*. Bhaktivedanta Book Trust
- Tripathi, G. C. 2004. *Communication with God. The daily puja ceremony in the jagannatha temple*. New Delhi: Indira Gandhi national centre for the Arts and aryan books international
- Tyagarajan, D. 1989. *The development of Surya and Navagraha worship in Tamil Nadu*. Mphil. thesis, Chennai University
- Underhill, M. M. 1921. *The Hindu religious year*. Calcutta: Association Press
- Vasu, S.C. 1897. *The Ashtadhyayi of Panini*. Benares: Sindhu Caran Bose
- Vasudev, Gayatri Devi. ed., 1998. *Vāstu: Astrology and architecture*. Delhi: Motilal Banarsidas
- Viswanathan, T. 1973. The analysis of rāga alapana in South Indian music. *Journal of Asian Music* IX(1): 13-71
- Waghorne, Joanne P. e Norman Cutler, in association with Vasudha Narayanan, ed., 1985. *Gods of flesh, gods of stone: The embodiment of divinity in India*. Chambersburg, Pa: Anima
- Wheelock, Wade T. 1980. A taxonomy of the mantras in the New and Full Moon sacrifice. *History of Religions* 19:348-69
- Wheelock, Wade T. 1982. The problem of ritual language: From information to situation. *Journal of the American Academy of Religion* 50, no.1:49-71
- Wheelock, Wade T. 1985. Patterns of mantra use in vedic ritual. *Numen. International Review for the History of Religions* 32:169-193
- Whitehead, Henry. 1921. *The village gods of South India*. Calcutta: Association Press
- Wickremasinghe, de Zilva. 1906. *Tamil grammar*. London: Marlborough
- Wood, Ernest. 1959. The use of sounds in yoga practice. *Yoga*, 186-215. London: Penguin
- Woodroffe, J. 1955. *The garland of letters*. Madras: Ganesh
- Wulff, Donna Marie. 1983. On practicing religiously: Music as sacred in India. In Joyce, Irwin, ed., *Sacred sound: Music in religious thought and practice*, 149-72. Chico, California: Scholars Press
- Yocum, Glenn E. 1982. *Hymns to the dancing Śiva: A study of Maṇikkavācakar's Tiruvācakam*. Columbia: South Asia Books
- Younger, Paul. 1982. Singing the Tamil hymnbook in the tradition of Ramanūja: The Adyayanotsava festival in Śrīraṅkam. *History of Religions* 21:272-93
- Younger, Paul. 1995. *The home of dancing Śivan: The traditions of the Hindu temple in Citamparam*. New York: Oxford University Press
- Zelliot, Eleanor. 1976. The medieval bhakti movement in history: An essay on the literature in English. In Bardwell L. Smith, ed., *Hinduism: New essays in the history of religions*, 143-70. Leiden: E. J. Brill
- Zysk, Kenneth G. 1985. *Religious healing in the Veda*. Philadelphia: American Philosophical Society

Zvelebil, Kamil Veith. 1973. *The smile of Murugan: On Tamil literature of South India*. Leiden: E. J. Brill
Zvelebil, Kamil Veith. 1974. Tamil literature. Vol. 10. In Jan Gonda, ed., *A history of Indian literature*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz

Testi in Sanscrito, Grantha e Tamil

Sundaresa, K. Y. kurukkaḷ. 2004. *Ākamapiratiṣṭāviti*. Kumbakonam: Tirukkayilai Ācīriyar
Balasubramaniya, K. kurukkaḷ. 2006. *Navakkiraka makam*. Kumbakonam
Visvanatha, S. V. Śivācārya. (?). *Mahānyāsam sasvaram civapujā veta mantiraṅkaḷ*. Allūr Veta Civākama Pāṭacālai
Visvanatha, S. V. Śivācārya. (?). *Śrī Navakkiraka piratiṣṭā leca saṅraham*. Allūr Veta Civākama Pāṭacālai
Visvanatha, S. V. Śivācārya. 2009. *Śivāgama prayoga candrikā*. Allūr Veta Civākama Pāṭacālai
Swaminathan, M. P. [1995] 2009. *Cūriyanār koyil tala varalāru*. Thiruvaduthurai Adinam
Kashyap, R. L. 2004. *Veda mantras and suktas widely used in worship*. Bangalore: Sri Aurobindo Kapali Sastry Institute of Vedic Culture
Autore Ignoto. *Navagraha stotrani*. 2006. Chennai: MB Publishers
Devarupananda, Swami. [1989] 2008. *Mantra puṣpam*. Mumbai: Ramakrishna Math
Muralikrishna, R. 2005. *Aṣṭottara śatanāmāvali śatakam*. Chennai: Vidvath sabato

Discografia

Jayraj, Pandit e Rattan Mohan Sharma. «*Navagraha Shakti*.» Times Music, 2003.
Kameshwary, Smt. T. Uma e Hari Achuta Ramasastry. «*Navagraha Suprabhatam Sthothramulu*.» T-Series, 2002.
Kimothi, Rajendra Prasad. «*Navagraha Puja*.» Isha Music, 2007.
«*Krishna Yajur Veda Taittiriya Samhita*, cd.4.» Veda Prasar Samiti, 2011.
Rahul. «*Navagraha Parihara Padalgal*.» Di Devarajan e Balu. Abirami Recording, 2008.
Sastrigal, T.S. Balakrishna e R. Vedavalli. «*Prayers to Navagraha*.» Giri Trading, 2004.
Sastry, Shankarmanchi Ramakrishna. «*Navagraha Nakshatra Vedamantram*.» Di J. Jayadev. Aditya Music, 2003.
Sharma, Ponduri Prasad. «*Adithya Hrudayam & Slokas*.» Abirami Recording, 2006.
Sharma, Ponduri Prasad. «*Navagraha Puja*.» Abirami Recording, 2009.
Sharma, V. Raghavendra e Suguna Varadachari. «*Sri Mutthuswamy Dikshitar's Navagraha Kritis with Mantras*.» Di Mutthuswamy Dikshitar. Giri Trading, 2003.
Shobana, Mahanadi. «*Valam Tharum Navagraham*.» Di Krudhiya e R.M. Dhandayutha Pani. Unique Recording, 2008.

Subramaniam, S.P. «*Nanmai Tharum Navagrahangal.*» Di Varasree e Viramani Kannan. Amutham, 2002.
Swamynathan, Dharmapuram P. «*Navagraha Tevara Tiruppatikangal, cd.2.*» Vani Media, 2007.
Tyagarajan, R. «*Navagraha Kavacha Mantras and Puja.*» Di Manikkavinayagam. Super Audios, 2006.
Vaidhya, Mohan. «*Navagraha Padalgal.*» Di Varasree e Mohan Vaidhya. Abirami Recording, 1997.
Vaidyanathan, L. «*Navagrahas, cd. 4.*» Di Rajkumar Bharati. Living Music India Ltd., 2001.
Vedavalli, Smt. R. «*Sri Mutthuswamy Dikshitar's Navagraha Kritis.*» Di Sri Mutthuswamy Dikshitar. Super Recording, 1998.
«*Inde du Sud-South India: Periya melam. Temple de Chidambaram.*» Ocora Radio France, 2007.

Sitografia

www.astrojyoti.com
www.sanskritforchanting.com
www.celextel.org
www.theevaram.org
www.skandagurunatha.org/deities/siva/thirumurai
www.humma.com
www.raaga.com
www.suriyanarkoil.com
www.rajavedapatasala.org

