



ARTICOLO

## Il *bharata nāṭyam*: l'addomesticamento di una tradizione

di Cristiana Natali

*yatra hastas tatra netraṃ*  
*yatra netraṃ tatra hṛdayaṃ*  
*yatra hṛdayaṃ tatra bhāvo*  
*yatra bhāvas tatra rasaḥ*

Dove va la mano, va l'occhio.

Dove va l'occhio, va il cuore.

Dove va il cuore, va l'espressione (*bhāva*)

Dove va l'espressione, va il sapore (*rasa*).

Nell'ambito della diaspora sudasiatica il *bharata nāṭyam*<sup>1</sup> è una disciplina coreutica considerata "uno strumento efficace per fare apprendere aspetti della cultura indiana quali narrazioni mitologiche e rituali religiosi"<sup>2</sup> (Katrak 2004: 80). Tra gli stili di danza classica indiana è quello più insegnato all'estero e fa parte spesso in modo sistematico delle attività extracurricolari dei giovani, in particolare delle bambine e delle ragazze. Le lezioni di danza forniscono inoltre ai genitori uno spazio di socializzazione e di incontro nel quale essi "condividono un linguaggio comune, cibi, abitudini" (Katrak 2004: 80). Tecnica coreutica divenuta un mezzo per affermare l'identità hindu

<sup>1</sup> Ringrazio Giovanni Ciotti per avere curato le traslitterazioni e le trascrizioni dei termini in sanscrito e in tamil. Riporto di seguito le precisazioni relative alle scelte operate: "I termini sanscriti sono stati resi nella traslitterazione comunemente in uso nella letteratura scientifica. Per quanto riguarda i termini tamil, più rari, si è optato per una trascrizione che ne faciliti la lettura. Per esempio, la trascrizione *sadir* verrà preferita alla traslitterazione *catir*. Infine, in alcuni casi, termini sanscriti entrati nel lessico tamil vengono resi nella loro più diffusa traslitterazione sanscrita. Per esempio, si scriverà Śiva e non Civaṅ/Sivaṅ" (comunicazione personale, 2 ottobre 2012). Molte tra le citazioni del testo non riportano i diacritici in quanto assenti nell'edizione originale.

<sup>2</sup> Laddove non compare "tr. it." tutte le traduzioni sono di chi scrive.



(Gaston 1996: 19), esso costituisce uno strumento di riproduzione culturale intenzionale: i genitori della classe media incoraggiano le figlie a studiare il *bharata nāṭyam*, e l'*araṅgētram* (debutto) delle ragazze viene considerato più un ingresso nella comunità diasporica che non l'inizio di una carriera artistica, e infatti spesso il matrimonio segna la fine della pratica.

L'antropologa Kalpana Ram, benché apertamente critica rispetto alle “nozioni borghesi relative al genere, alla religione, all'induismo, alla nazione” (2000: 265) che il *bharata nāṭyam* riflette, riconosce il fascino che questo stile coreutico esercita sui genitori indiani della diaspora:

“[La ragazza] è vestita con il massimo splendore rituale di una danzatrice che un tempo danzava per le corti e per i templi, ed è accompagnata da una musica molto espressiva, da guru e da musicisti. Il palcoscenico è trasformato in senso rituale grazie alla presenza, su un lato del palcoscenico, di un altare e delle offerte agli dèi, nonché dall'esecuzione di un brano di apertura, di solito menzionato nel programma come “brano di invocazione”. Durante l'invocazione la danzatrice si rivolge ai guru, agli ospiti illustri e ai *rasika* (coloro tra il pubblico che sono conoscitori della teoria estetica) [cfr. *infra*]. Per i genitori e per i membri delle generazioni più anziane, preoccupati per la stabilità della “tradizione” e per la preservazione dell'“essenza della donna indiana”, [...] questo spettacolo [...] non perde mai la magica capacità di permettere al pubblico di dimenticare temporaneamente la contro-socializzazione che la ragazza sta ricevendo dalla cultura dominante, dalle sue istituzioni educative, o dal gruppo dei pari. Nonostante il mio allenamento intellettuale, ho provato la stessa magica sensazione di lenimento delle mie ansietà di immigrata quando ho visto mia figlia di sette anni danzare in palcoscenico” (2000: 264-265).



### Dal tempio al teatro

Il *bharata nāṭyam* è considerato – unitamente al *kathakali*, al *manipuri*, al *kathak*, all'*orissi* o *odissi*, al *mohini attam* e al *kuchipudi* - uno degli stili classici, o meglio classici contemporanei (cfr. Vatsyayan 1997 e *infra*), della danza indiana. Dal punto di vista formale le posture di questo stile coreutico sono attestate, sin da tempi antichi, nelle sculture e nei bassorilievi. Come osserva Kapila Vatsyayan, in India il legame tra rappresentazioni scultoree e forme di danza è strettissimo: “Le posizioni che la danzatrice assume hanno un valore plastico, non solo perché ella si immobilizza in certi momenti, ma anche perché la successione delle posizioni evoca gli stati d’animo e gli attributi delle divinità maschili e femminili secondo i principi dell’iconografia” (1964: 26, cfr. anche Guzman 2001). La correlazione è talmente stretta da permettere di precisare “studiando la scultura dello stesso periodo, quali forme di danza abbiano prevalso in una certa epoca” (1964: 34). In un suo panorama sullo studio della danza in India Ananya riporta come la sua guru, un’esponente dello stile *odissi*, “parlasse delle numerose ore passate a studiare le figure danzanti scolpite sulle mura dei templi o dipinte negli affreschi [...] per affinare la comprensione della tecnica” (1996: 119). Nel caso specifico del *bharata nāṭyam* la comparazione con l’arte scultorea viene effettuata facendo riferimento alle sculture Cōḷa e Pallava dell’India meridionale.

Il *bharata nāṭyam* è tradizionalmente legato alla figura della *devadāsī*, la danzatrice templare. Le *devadāsī* (“serve del dio”) erano figure ritualmente rilevanti nella società indiana sino a tutto l’Ottocento e la loro presenza presso i templi e presso le corti è attestata - ma non è da escludersi che sia più antica - a partire dal V secolo. Nel volume *Bharata Natyam. From Temple to Theatre*, divenuto un classico degli studi di settore, la sociologa e danzatrice Anne-Marie Gaston ricostruisce il ruolo delle danzatrici templari attraverso l’analisi di fonti scritte (testi teatrali, resoconti di scrittori e viaggiatori) ma soprattutto, e per la prima volta, attraverso interviste con i membri del gruppo ereditario di appartenenza delle *devadāsī* (*l’isai vēḷāḷa*) e con altri testimoni delle performance coreutiche.

Affinché la *devadāsī* potesse prendere parte ai rituali previsti nel tempio era necessario che si fossero svolte precedentemente le seguenti cerimonie: il matrimonio con la divinità, la dedizione al tempio, la prima lezione di danza in forma rituale, la presentazione delle cavigliere, l’*araṅgētram*



che attestava il compimento della formazione coreutica, la scelta del protettore. Tali cerimonie dovevano in linea di principio essere concluse prima del raggiungimento della pubertà.

In quanto simbolicamente sposata alla divinità, la *devadāsī* era una figura di buon auspicio, e in virtù di tale prerogativa era suo compito celebrare nel tempio, o in occasioni di processioni, la cerimonia *ārṭti*<sup>3</sup> di fronte all'immagine del dio per scongiurare influenze nefaste. Anche nella vita pubblica tale cerimonia era di capitale importanza, e i servizi della *devadāsī* venivano richiesti da sovrani e personaggi influenti. Le *devadāsī* venivano invitate ai matrimoni in quanto si riteneva che, non potendo rimanere vedove in quanto sposate a una divinità, avessero il potere di respingere i presagi funesti. Altri riti di passaggio, quali la celebrazione del menarca, prevedevano a volte l'invito di una *devadāsī*. In tutte queste occasioni la ragazza, oltre a svolgere i compiti rituali previsti dalla specifica cerimonia, si produceva in composizioni coreutiche accompagnate da musicisti.

Oltre al matrimonio rituale con la divinità, la *devadāsī* contraeva un legame con un protettore individuato spesso da un'anziana della famiglia. La scelta ricadeva su individui di alta casta e benestanti. Tale associazione delle *devadāsī* con i protettori, che potevano anche essere sposati, contribuì a restituire delle *devadāsī* un'immagine equivoca che incorse nella condanna dei colonialisti britannici. Il governo coloniale non solo tolse ai templi il sostegno economico proveniente dalla protezione di corte, ma condannò le danze come contrarie alla morale. Sottratti i finanziamenti ai templi, le *devadāsī* difficilmente potevano reinserirsi in un contesto sociale del quale erano ai margini, e molte per sopravvivere dovettero ricorrere alla prostituzione, rendendo paradossalmente reali le accuse dei funzionari britannici.

Agli inizi del Novecento la danza, malvista dal governo coloniale e disprezzata dalle élite, vive un periodo di grave crisi. Le danze delle *devadāsī* tornano ad acquisire importanza nel contesto del revival nazionalistico degli anni Trenta e Quaranta. Il movimento revivalista, influenzato dagli orientalisti del XIX secolo, ha inizio nel Sud dell'India, dove la forma coreutica *sadir* viene istituzionalizzata come *bharata nāṭyam* (cfr. *infra* per la scelta del termine). La campagna contro la danza delle *devadāsī* è guidata da un lato dall'attivista sociale Muthulakshmi Reddy, lei stessa discendente di una famiglia di danzatrici ereditarie, la quale ritiene che le danze debbano essere

<sup>3</sup> La cerimonia *ārṭti* consiste nel ruotare in senso orario una lampada o un vassoio contenente lucerne di fronte all'immagine della divinità.



proibite e che debba essere vietata la dedizione delle ragazze ai templi; dall'altra parte da leader culturali quali E. Krishna Iyer e Rukmini Devi, che sostengono la necessità di salvare la tecnica coreutica nonostante la condanna della figura e del ruolo della *devadāsī*. Devi è la figura centrale della riabilitazione della danza: da un lato "depura" la danza dai suoi elementi erotici - eliminando le coreografie in cui la devozione (*bhakti*) è espressa con chiare metafore sessuali - rendendola in tal modo un'attività non solo possibile ma addirittura auspicabile per le giovani donne delle caste elevate; dall'altro istituzionalizza il nuovo stile coreutico fondando a Madras nel 1936 la scuola Kalakshetra (da *kṣetra*, "utero" o "luogo", e *kalā*, "arte"), che diviene l'istituzione d'eccellenza del *bharata nāṭyam*. Ha così inizio la diffusione della danza all'esterno dei templi<sup>4</sup>, sia grazie alle - peraltro poche - *devadāsī* che si convertono in insegnanti, sia soprattutto grazie al progressivo svilupparsi di una categoria di danzatrici non ereditarie che diffondono il *bharata nāṭyam* nei teatri e nelle scuole.

Rukmini Devi, di famiglia *brāhmaṇa*, cresce in modo molto diverso rispetto alle ragazze della sua stessa casta. Compie studi classici in un periodo in cui le donne *brāhmaṇa* non accedevano all'istruzione ed erano addette ai soli compiti domestici e, poiché suo padre è membro del movimento teosofico, si ritrova in un ambiente frequentato da intellettuali e artisti americani ed europei. Al momento del pensionamento, il padre di Devi va a vivere ad Adyar, un quartiere di Madras, vicino alla sede della società teosofica. La società, fondata a New York nel 1875<sup>5</sup>, ha in Annie Besant la forza motrice dell'espansione in India. Besant fa del movimento teosofico uno degli attori del nazionalismo indiano, da un lato divenendo lei stessa presidente del Partito del Congresso nel 1917-18, dall'altro fondando istituzioni universitarie e associazioni. In una di queste istituzioni, un collegio di Benares, viene chiamato come direttore dall'Inghilterra nel 1913 George Arundale, che alcuni anni più tardi (1920) sposerà Rukmini Devi. Arundale occupa posti di sempre maggior rilievo nella società teosofica, fino a diventarne il presidente. La carriera di Devi è profondamente

<sup>4</sup> La dedizione al tempio delle ragazze è d'altronde una pratica tutt'altro che scomparsa. Scrive ad esempio C. Buldrini nel 1981: "Una legge approvata quest'anno in Karnataka, ha inasprito le pene per chi dedica una donna al tempio. Già il *Bombay Devadasi Protection Act* del 1934 e il *Madras Devadasi Prevention of Dedication Act* del 1947 proibivano questa pratica. Ma le leggi sono rimaste lettera morta. La nuova legge ha avuto il solo effetto di sveltire il rituale e rendere clandestine le cerimonie. Le dedizioni continuano" (1999: 57).

<sup>5</sup> La società viene fondata da Helena Petrovna Blavatsky e Henry Steel Olcott; il trasferimento della sede centrale in Tamil Nadu avviene nel 1882.



legata all'attività del marito: il suo debutto avviene in questo contesto (cfr. *infra*) e soprattutto pare che nella fondazione a Madras della scuola Kalakshetra Arundale abbia giocato un ruolo decisivo.

Al Kalakshetra la conquista della "rispettabilità" si attua attraverso differenti strategie, che non riguardano solo la danza e dunque la scelta del repertorio. Innanzitutto viene operata una sanscritizzazione<sup>6</sup> dell'approccio pedagogico: nella scuola vengono istituzionalizzate pratiche caratteristiche delle caste elevate, quali il vegetarianesimo e il culto reso alla divinità sul palcoscenico (cfr. *infra*) (Mathur 2002).

In secondo luogo le preoccupazioni relative alla "rispettabilità" del *bharata nāṭyam* mettono in discussione la necessità di avvalersi dei *naṭṭuvaṅṅār*, gli insegnanti di danza ereditari, i quali vengono sostituiti da membri di famiglie di alta casta. Spiega con soddisfazione Rukmini Devi:

"Una nuova, grande cosa che è il risultato di queste difficoltà è la completa separazione del nostro lavoro dagli insegnanti di danza tradizionali. E' ben noto che questi sono un piccolo clan di persone che non ha mai creduto possibile che qualcun altro potesse eseguire una performance di danza. Ho sempre voluto che questo finisse. Loro pensavano che, a parte le solite persone, nessun altro fosse capace di danzare. Ora vi sono tante ragazze di buona famiglia che sono danzatrici eccellenti. Il secondo aspetto è formare *nattuvanar* [che provengano] da famiglie rispettabili (*good families*). Sono felice [...] di aver potuto mostrare che possiamo fare a meno di loro [dei *nattuvanar*]" (cit. in Allen 1997: 65).

La relazione tra danzatrice e *naṭṭuvaṅṅār* viene in tal modo completamente sovvertita: lungi dall'essere insegnanti rispettati, i *naṭṭuvaṅṅār* di Devi sono studenti della scuola che si limitano a tenere il tempo sul palcoscenico, tanto che vengono ironicamente soprannominati *taṭṭuvaṅṅār*, da *taṭṭu*, che significa battere i bastoni. La rivoluzione nell'ambito del rapporto insegnante-discepolo è d'altronde ben visibile nella biografia della stessa Devi: quando decide di debuttare nel 1935 nell'ambito delle celebrazioni per il Diamond Jubilee della Società Teosofica, Devi lo fa nonostante il parere contrario del suo maestro, Pandanallur Minakshisundaram Pillai, che ritiene l'allieva non

<sup>6</sup> Il termine "sanscritizzazione" è stato introdotto dall'antropologo M.N. Srinivas per designare comportamenti volti a innalzare la purezza rituale attraverso l'adozione di pratiche, veicolate da testi sanscriti, delle caste più elevate. Esempi in tal senso sono l'adozione, da parte di individui o più spesso di gruppi castali di status inferiore, di riti fondati sulla tradizione scritturale hindu e di pratiche quali il vegetarianesimo, il digiuno e le abluzioni rituali.



ancora pronta. Si tratta di un comportamento che sfida completamente il percorso canonico, che prevede sia il maestro a decidere la data dell'*araṅgētram*. Una conseguenza importante delle scelte di Devi è che, con l'eliminazione dei *naṭṭuvaṅār*, vengono a sommarsi nella figura della danzatrice i due ruoli di insegnante e di interprete.

La nuova rispettabilità del *bharata nāṭyam* si traduce infine in una retorica che sottolinea l'immagine negativa delle *devadāsī* attraverso l'elaborazione di in una versione ufficiale della storia della disciplina che descrive la "corruzione" dell'arte coreutica. Tale versione viene trasmessa in modo sistematico agli allievi della scuola. Avanthi Meduri ricorda come la sua insegnante, allieva del Kalakshetra, ripropone a propria volta questa versione nel suo insegnamento:

"La mia insegnante di danza mi raccontò una storia, una storia che non si stancavano mai di ripetere. Mi dissero che il *bharata natyam* aveva le sue radici nel *Natyasastra*, un testo antico e particolareggiato sulla drammaturgia il cui autore era il saggio Bharatha (Bharatha-Muni) del 300 a.C. circa. Seduta ai suoi piedi, ascoltavo le sue parole ad occhi spalancati con timore reverenziale. Dicevano che questa danza una volta era chiamata *sadir* e veniva danzata nelle aree sacre del tempio. Dicevano che le *devadasi* (le danzatrici templari) che praticavano questa forma d'arte vivevano e danzavano felici nell'ambiente del tempio. Assentivo col capo. Ma poi le *devadasi* divennero "corrotte" e profanarono l'arte, dissero immediatamente dopo, e con rabbia. Spaventata dalla loro rabbia domandai un po' esitante in che modo le *devadasi* avessero profanato l'arte. Loro si guardarono intorno per vedere se qualcuno non stesse origliando e mi sussurrarono all'orecchio: mi dissero che la danza era associata alle ragazze *nautch* a causa dello stile corrotto delle *devadasi* [...]. Un sistema altamente complesso che affondava le sue radici nella religione si era "corrotto" fino a che la "rispettabile" gente del Sud non aveva iniziato una campagna nei tardi anni Venti per abolire il sistema di pessima reputazione delle *devadasi*" (1988: 1).

La versione accreditata oggi è rimasta invariata. Mi spiega Sivanadini Duraiswamy, autrice di testi sulla cultura e la tradizione hindu,

Il *bharata nāṭyam* era una danza che era stata disprezzata perché la eseguivano le *devadāsī*, che



erano donne che si facevano mantenere da uomini ricchi, dai re. Poi c'è stata una donna, Rukmini Devi, che ha cambiato tutto. Era una donna brāhmaṇa che aveva sposato un inglese, una delle esponenti più famose del *bharata nāṭyam*. Ha potuto fare questo cambiamento perché era di casta elevata" (comunicazione personale, 3 settembre 2002).

### Tecnica e repertorio

Il *bharata nāṭyam* che viene praticato oggi è in gran parte il risultato della codificazione operata da Rukmini Devi<sup>7</sup>. Una rappresentazione "classica", che dura circa due ore e mezza, si apre con la danzatrice<sup>8</sup> che, entrando dalla destra del palcoscenico, rende omaggio alla divinità, al guru, ai musicisti, al pubblico. A questo saluto segue, al centro del palcoscenico, l'omaggio alla terra, alla quale la danzatrice chiede scusa in quanto si accinge a calpestarla (cfr. foto 1<sup>9</sup>). Dopo questo preludio vengono eseguiti di norma sette tipi di danza nel seguente ordine: *alarippu*, *jadisuram* (cfr. sanscrito *jatisvara*), *saptam* (cfr. sanscrito *śabda*), *varṇam*, *padam*, *tillāṇā* e *slōgam* (cfr. sanscrito *śloka*). I primi brani, nei quali la danzatrice esegue sequenze di esercizi, sono soprattutto di danza "pura" o "astratta" (*nṛtta*) (cfr. figura A e foto 2, 3 e 4), mentre quelli che seguono presentano molte parti in cui vi è l'espressione "mimica" (*abhinaya*). I gesti delle mani (*hasta mudrā*) e le espressioni del volto (vedi foto 5, 6 e 7) permettono di interpretare le canzoni che narrano episodi della mitologia hindu. Attraverso le *mudrā* (vedi figure C1 e C2) si possono infatti rappresentare innumerevoli oggetti, personaggi, stati d'animo, ecc<sup>10</sup>. La danzatrice alterna momenti nei quali impersona le divinità o altre figure della narrazione (cfr. foto 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14) ad altri passaggi

<sup>7</sup> Esiste un'altra tradizione, che fa capo alla *devadāsī* Balasaraswati (1918-1984), anch'essa fondatrice di una scuola e danzatrice di fama internazionale. Il suo impatto sulla realtà del *bharata nāṭyam* non è però confrontabile con quella di Rukmini Devi: sono poche oggi le insegnanti che seguono il suo stile e il canone riconosciuto come ufficiale è quello del Kalakshetra.

<sup>8</sup> Il *bharata nāṭyam* non è una pratica esclusivamente femminile e vi sono danzatori e insegnanti famosi – anche se, come osserva Rajika Puri (2004) spesso sulla scena si accompagnano a danzatrici. In ogni caso il *bharata nāṭyam* resta uno stile coreutico caratterizzato prevalentemente dalla presenza di interpreti femminili.

<sup>9</sup> Ringrazio la danzatrice Alessandra Pizza per avermi permesso di pubblicare le immagini che la ritraggono. Le fotografie sono di Daniele Mancastroppa (1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14) e di Stefano Mazzotta (2, 8).

<sup>10</sup> Le *mudrā* possono rappresentare ad esempio elementi della natura quali cielo, sole, luna, stelle, pioggia, fulmini, tuoni, vento; animali quali ape, pavone, cigno, gallo, pappagallo, cervo, mucca, cavallo, tigre, tartaruga, coccodrillo, serpente, cobra attorcigliati, pesce; parti del corpo quali volto, occhio, bocca, capelli, ombelico; accessori quali orecchini, collana, bracciale, diadema; oggetti per il culto templare quali lampada, incenso, campana, vassoio.



nei quali si rivolge alle divinità in quanto devota (Puri 2004).

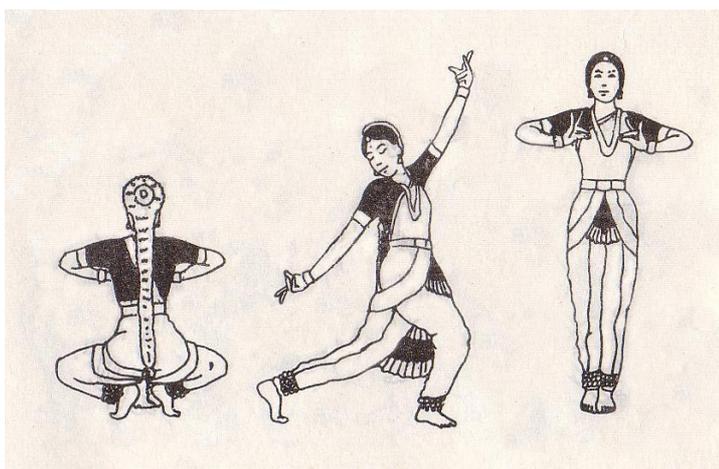
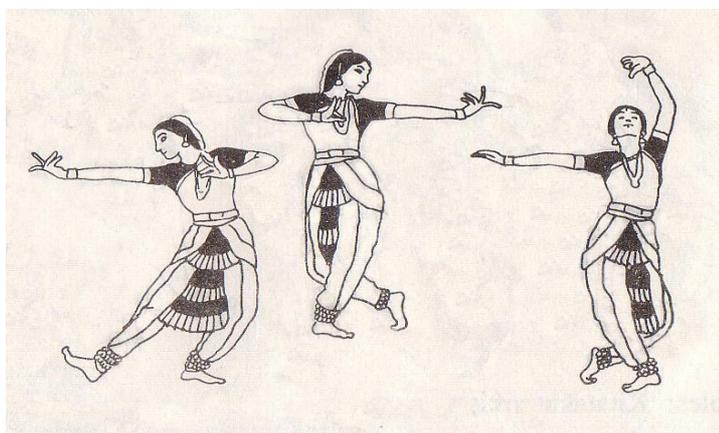
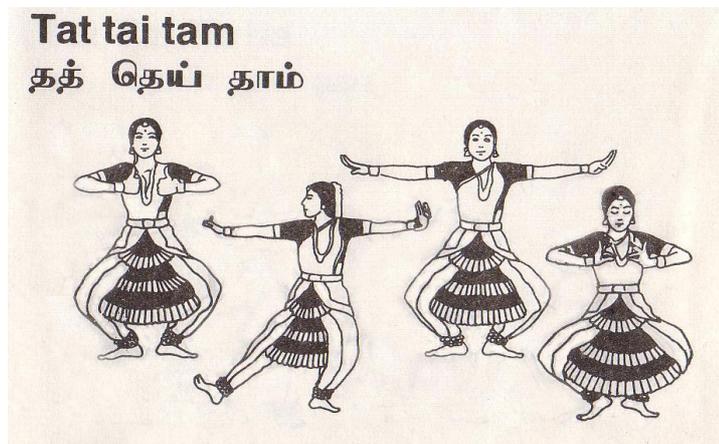


*Foto 1:*

*Bhūmi Namaskāra, il saluto alla terra,  
è eseguito prima e dopo lo spettacolo.*

*Questo è il momento in cui dalla danzatrice sfiora la terra  
con catura mudrā in segno di rispetto e ringraziamento.*

### Tat tai tam தத் தெய் தாம்



*Figura A:*

*Adavu (unità base di danza o esercizio) Ta tai tam: sequenza dei movimenti.  
Immagini tratte da Adavu. Bharathnatyam Beginner's Guide,  
Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts, 1999*



*Foto 2:*

*Postura Modidam.*

*La danzatrice è seduta in muḷumaṇḍi (“piegamento pieno”) con un ginocchio poggiato a terra.*

*Tale postura è indicata nel Nāṭyaśāstra nel capitolo dedicato alla descrizione delle diverse posizioni delle gambe e dei piedi.*



*Foto 3:*

*Adavu (unità base di danza o esercizio) Ta tei tam n° 2.  
La foto ritrae un momento della seconda fase dell'esercizio,  
nel quale la danzatrice, dal mulumaṇḍi ("piegamento pieno")  
di schiena, punta un piede a terra allungando contemporaneamente l'altra gamba e,  
nello stesso tempo, gira il busto verso la gamba allungata, in torsione;  
le mani sono in alapadma mudrā e lo sguardo è rivolto verso la mano in basso.*

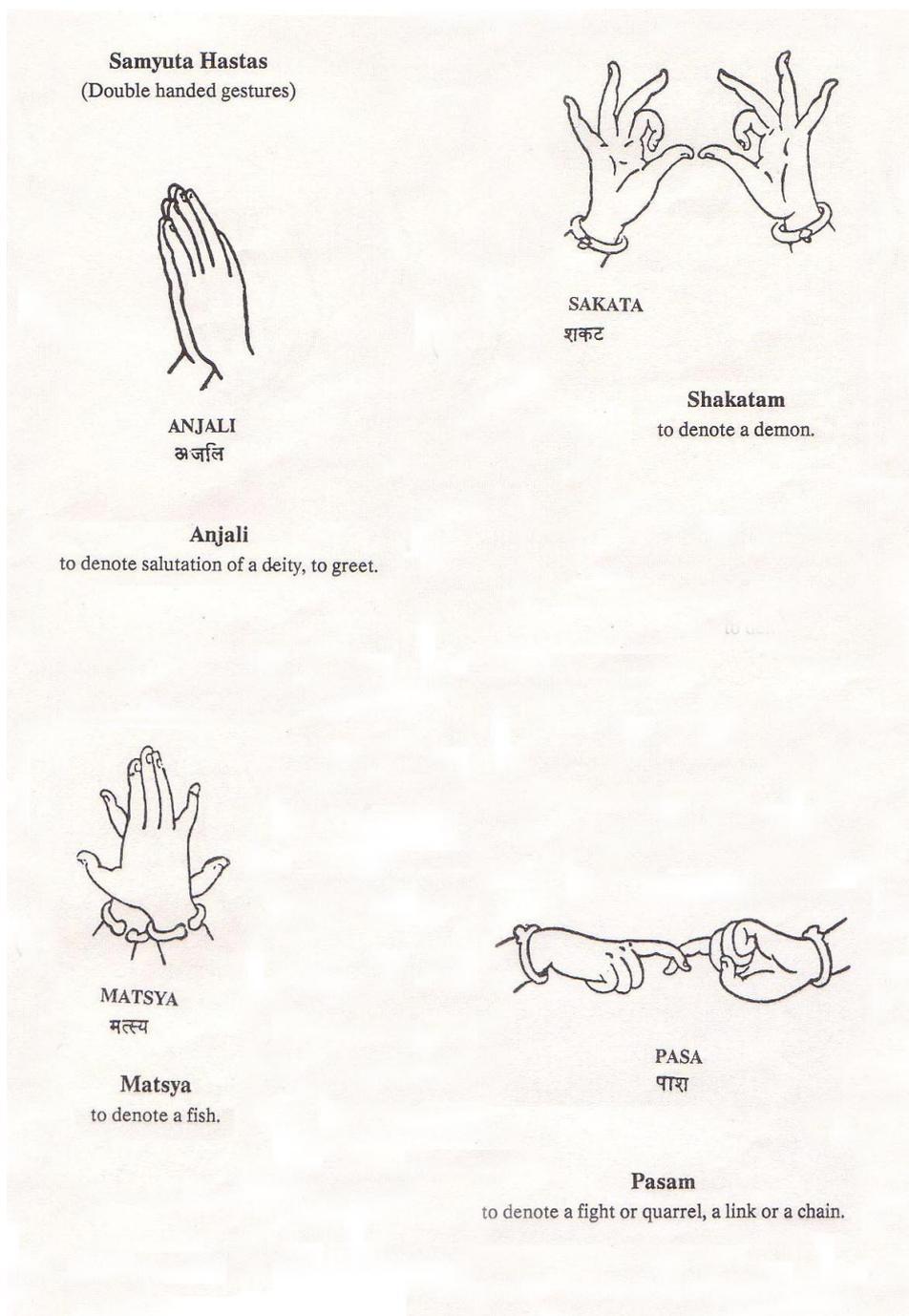


Foto 4:

*Adavu (unità base di danza o esercizio) Natṭadavu (teyum tat) n° 7. Momento iniziale di tale esercizio in cui dall'araimaṇḍi ("mezzo piegamento") si fa uscire sul lato una gamba con il piede che ha il tallone a terra e la punta verso l'alto. Le due braccia si aprono contemporaneamente alla gamba e sono tese a formare una linea retta con le mani in alapadma mudrā. Il busto si piega verso la gamba; lo sguardo è rivolto in basso.*



*Figura C1:*  
*Alcune delle mudrā a una mano e loro significato.*  
*Immagini tratte da Mudras (in Symbols). Bharathanatyam Manual,*  
*Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts*



*Figura C2:*

*Alcune delle mudrā a due mani e loro significato.  
Immagini tratte da Mudras (in Symbols). Bharathanatyam Manual,  
Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts*



*Foto 5:*

*Śṛṅgāra rasa: è il rasa dell'amore, dell'esperienza della felicità e della beatitudine dei giovani amanti.*

*Generalmente è evocato in situazioni favorevoli come belle stagioni e ambientazioni idilliache.*

*Il sentimento è espresso attraverso uno sguardo malizioso o dolce, sorrisi, movimenti gentili.*



*Foto 6:*

*Karūṇa rasa: è il rasa della compassione.*

*E' evocato quando un amato è ferito o  
quando si sentono parole poco piacevoli.*

*E' l'esperienza del dispiacere per qualcosa o per qualcuno.*

*Il sentimento è espresso attraverso il pianto, lo svenimento,  
la tristezza o la pietà nello sguardo.*



*Foto 7:*

*Raudra rasa: è il rasa della rabbia, del terrifico.  
Questo rasa è evocato in guerra, in situazioni di antagonismo,  
di litigio e di terribili calamità.  
Generalmente gli asura (demoni) e la gente arrogante  
sono caratterizzati dal raudra rasa.  
Lo si esprime di solito con gli occhi spalancati e le sopracciglia inarcate.*



*Foto 8:*

*Posizione del saggio in meditazione.  
In muḷumaṇḍi ("piegamento pieno") con le mani  
in haṃsa mudrā sopra le ginocchia,  
tenendo gli occhi chiusi, la danzatrice rappresenta un saggio  
durante la fase di meditazione e di concentrazione.*



*Foto 9:*

*Una postura del dio Śiva.*

*Il dio Śiva è generalmente rappresentato con la mano destra  
in tripaṭāka e la sinistra in kaṭakamukha.*



*Foto 10:*

*Posizione di Śiva Naṭarāja.*

*Questa è la tipica postura del dio della danza:  
con il piede destro simbolicamente schiaccia il demone dell'ignoranza,  
la gamba sinistra sollevata offre protezione e rifugio ai devoti,  
la mano destra in paṭāka è abhaya mudrā,  
cioè il gesto del "non temere"; il braccio sinistro che taglia diagonalmente il busto,  
e parallelo alla gamba sinistra sollevata, rimanda alla proboscide di un elefante,  
ricordandoci l'immagine del figlio di Śiva, Ganeśa,  
il dio dalla testa di elefante che rimuove gli ostacoli.*



*Foto 11:  
Posizione del dio Kṛṣṇa.  
Le mani in mṛgaśīrṣa mudrā indicano l'immagine più nota del dio:  
Kṛṣṇa che suona il flauto,  
il cui incantevole suono richiama a sé le gopī (pastorelle).*



*Foto 12:  
Posizione della dea Mīnākṣī ("occhi di pesce").  
La mudrā kaṭakamukha sulla spalla destra raffigura  
il pappagallo che identifica l'immagine di questa dea.*



*Foto 13:  
Posizione della dea Pārvatī.  
Tipica postura della consorte del dio Śiva: le mani sono  
in paṭāka mudrā, con la destra rivolta verso l'alto  
e la sinistra verso il basso.  
Ciò rimanda al suo ruolo di madre divina e di protettrice.*



*Foto 14:*

*Posizione della dea Sarasvatī che suona la vina.  
Tipica postura della dea della musica e della conoscenza.  
Le mudrā, la destra in mṛgaśīrṣa  
e la sinistra in kapittha, indicano lo strumento che suona la dea.  
Antico strumento a corde, la vina è a tutt'oggi uno  
degli elementi fondamentali dell'orchestra  
che accompagna le esibizioni del bharata nāṭyam.*



Uno spettacolo di *bharata nāṭyam* appare a un osservatore occidentale piuttosto informale. Così come avviene in India per altre rappresentazioni di tipo teatrale, il pubblico non osserva la performance restando immobile e silenzioso: gli spettatori possono andare e venire, i bambini si aggirano per la sala. La visione dello spettacolo è frontale ed esiste una separazione spaziale tra pubblico ed esecutrice. I musicisti che accompagnano lo spettacolo siedono al lato sinistro del palcoscenico.

Anche la realtà dello spazio della performance (sia esso un pavimento o un palcoscenico) appare completamente diversa da quella del teatro occidentale. Allo spettatore si presenta uno spazio vuoto: l'assenza di scenografia si spiega con la convenzione teatrale indiana che prevede sia la danzatrice ad evocare i cambi di scena o la presenza di oggetti con la sua abilità performativa. In secondo luogo per tutta la durata della rappresentazione lo spazio della danza è uno spazio sacro. Molti danzatori pongono un'immagine di Śiva Naṭarāja ("re dei danzatori") sulla destra del palcoscenico (cfr. *infra*), e a lui si rivolgono all'inizio dello spettacolo.

La sacralizzazione dello spazio non è una prerogativa della realizzazione della danza sul palcoscenico: anche nel contesto delle lezioni il sovrapporsi della dimensione religiosa e di quella tecnico/esecutiva si delinea fin dal primo istante. La lezione infatti, così come lo spettacolo, si apre con una richiesta ritualizzata di scuse nei confronti della madre terra che ci si accinge a calpestare danzando – come spiega ad esempio un allievo dei corsi di *bharata nāṭyam* di un'associazione tamil italiana: "Si scusa la terra [si chiede scusa alla terra], perché le facciamo male mentre si danza, per questo si chiede scusa". Il piede nudo viene ritenuto un indicatore della sacralità dell'azione coreutica e del rispetto portato alla madre terra calpestata. Spiega l'insegnante dei corsi: "Il *bharata nāṭyam* è ritenuto sacro, quindi per questo si balla a piedi scalzi, perché si dà proprio un significato puro, sacro alla danza, quindi non è una cosa [che si possa] ballare ovunque, chi con le scarpe, così". Mentre durante la lezione si indossa un abito molto semplice o, in alcuni casi, semplicemente una tenuta da ginnastica, il costume per uno spettacolo è estremamente elaborato. Spiega Alessandra Pizza, danzatrice e insegnante di *bharata nāṭyam*:

"Il costume dello spettacolo è composto da cinque pezzi: la *blouse* o corpetto; il *pigiama* o pantalone; il *fan*, un pezzo di stoffa a pieghe che si applica ai pantaloni e rende visibile, grazie



alle pieghe, una sorta di ventaglio all'apertura delle gambe; il *mēlāḱku*, un pezzo di stoffa a pieghe da applicare sopra la *blouse*; infine un pezzo di stoffa semicircolare corto che viene indossato attorno al bacino. Questo costume [in linea di principio] può essere indossato [solo] dopo aver superato l'*araṅgētram*, ossia l'esame finale del lungo training a cui è sottoposta la danzatrice, la quale, durante la cerimonia, si esibisce danzando tutte le coreografie che fanno parte del repertorio canonico del *bharata nāṭyam*. Anche in questo caso, il tempo ha modificato la tradizione. Oggi molte ballerine si esibiscono in costume da spettacolo anche senza aver sostenuto l'*araṅgētram*. [...] [Per quanto riguarda i gioielli] il *netriccuṭṭi* è una decorazione fatta di pietre colorate e perle che si applica attorno alla testa, in linea tra la fronte e i capelli; altri due gioielli che fanno parte della decorazione della testa sono *sūrya* nella parte destra che rappresenta il sole e *candra* nella parte sinistra che rappresenta la luna; *māṭṭal* sono due fili di perle e pietre che dalle orecchie arrivano ai lati della testa [...] Il *nattu* è l'orecchino da naso e i *jimikki* sono gli orecchini per le orecchie. Oltre tutto ciò sono indossate collane, anelli, bracciali e spesso una cinta attorno alla vita detta *oṭṭiyāṇam*. Al tempo delle *devadāsī* tutti i gioielli erano in oro e gemme preziose, ma oggi, benché la forma e la simbologia siano rimaste identiche, il materiale con cui sono riprodotti non è prezioso. I capelli, raccolti in una lunga treccia, a volte posticcia, sono decorati sempre con rose o con fiori di gelsomino e il volto è truccato in modo da enfatizzare l'espressione facciale soprattutto attraverso gli occhi. Un colore rosso detto *alta* è usato per abbellire i palmi e le dita delle mani e dei piedi. L'artista indossa sempre le cavaliere ai piedi" (comunicazione personale, 5 marzo 2006).

Il costume di scena della danzatrice corrisponde a quello di una sposa dell'India del Sud: sia la simbologia dei gioielli, sia il colore rosso rimandano alla caratteristica di buon auspicio e indicano il collegamento con la *devadāsī*, la quale era appunto la sposa del dio. La *devadāsī* era per eccellenza una donna di buon auspicio in quanto, essendo sposata con una divinità, non poteva mai rimanere vedova; era anzi il dio del tempio in cui officiava la danzatrice a dovere prendere il lutto quando questa moriva (Gaston 1996). Inoltre, come osserva Kapila Vatsyayan, "L'identità della *devadasi*, il rispetto che la società le deve, deriva dal fatto che lei è una *cala-devi*, una 'moving goddess', a *pars pro toto* del divino, la dimensione di buon auspicio della grande *Shakti* [...]. Questo spiega il suo status di perenne buon auspicio" (1997: 190).



Il repertorio del *bharata nāṭyam* è molto vasto, poiché attinge al ricchissimo patrimonio della mitologia e dell'epica hindu. Quelli che seguono sono alcuni esempi di testi di canzoni eseguite negli spettacoli<sup>11</sup>. La prima, il *puṣpāñjali* ("offerta di fiori"), è una coreografia di apertura nella quale la danzatrice rende omaggio alla divinità, al guru, al pubblico:

### *Puṣpāñjali*

Coreografia: Dipak Sundar

Lingua: sanscrito

Tutti gli ostacoli

distruggi

tu.

I demoni

ci spaventano,

ma le paure si trasformano in pace e serenità.

Tutti gli dèi

Brahmā, Viṣṇu, Śiva,

sentono nel loro cuore

felicità e amore (per la mia danza).

Tutti gli spettatori

si sentono meravigliati.

Io

farò frutto di questo lavoro.

Il mio corpo

sia protetto dagli dèi.

Al mio maestro,

colui che mi dà la conoscenza nel cuore e nella mente,

porgo un'offerta di fiori.

<sup>11</sup> Si tratta di canzoni coreografate nel programma degli spettacoli di Alessandra Pizza. Le canzoni sono state trasmesse a Pizza dagli insegnanti Nuria Sala Grau (*Puṣpāñjali* e *Gajavadanam*) e P.T. Narendran (*Kirtanam* dedicato al dio Śiva, *Kīrtanam* dedicato al dio Viṣṇu e *Kīrtanam* dedicato al dio Viṣṇu). Tutte le canzoni sono state trasmesse nella traduzione inglese e tradotte in italiano da Pizza. Gli a capo scandiscono il passaggio da un movimento a quello successivo.



Altre coreografie sono dedicate ad esempio a Ganeśa, Śiva, Viṣṇu, alcune delle divinità più venerate del pantheon tamil:

*Gajavadanam*, coreografia dedicata a Ganeśa

Coreografia: Krishnaveni Lakshmanan

Lingua: sanscrito e kannada

Tu che mostri  
un telo bianco e puro  
e sei protetto da Viṣṇu.  
Come la luna hai il volto  
e hai quattro braccia.  
Sorridente è il tuo viso.  
Meditando su di te  
tutti gli ostacoli  
scompaiono.  
(O dio) dal volto di elefante,  
noi ti lodiamo.  
Di Gaurī (la dea)  
sei il figlio.  
I tre mondi  
s'inchinano a te.  
Le buone persone  
ti lodano.  
Tu hai la corda e l'uncino,  
oh essere sommo e puro.  
Il topo hai per veicolo  
e i saggi ti lodano.  
Dal nostro cuore sgorga devozione,  
ai tuoi piedi ci inchiniamo come fanno i saggi.



Oh Viṣṇu che sul serpente Śeṣa dormi  
dal tuo ombelico nasce Brahmā sul fiore di loto.  
Sempre (voglio) pensare a te in questo modo.  
E ancora e ancora ti offriamo fiori.  
Concedimi la tua benedizione.

*Kīrtanam*<sup>12</sup> dedicato al dio Śiva

Coreografia: Rukmini Devi

Lingua: tamil

Il dio Śiva  
viene sul toro Nandi  
per la processione del tempio della città di Vedapuri.  
Il dio danza  
adornato di serpenti,  
Śiva il puro e santo.  
Dal saggio Kuṭamuni  
Śiva è venerato  
e durante la processione gli dèi suonano  
e bellissime fanciulle danzano.  
Anche il dio Brahmā  
e il dio Viṣṇu  
prendono parte alla processione  
e pongono le sacre mani sulle proprie teste,  
mentre i Gandharva (musicisti divini) suonano  
e i poeti cantano  
e battono il tempo con l'anima piena di gioia.

*Kīrtanam* dedicato al dio Viṣṇu

Coreografia: Krishnaveni Lakshmanan

---

<sup>12</sup> Il *kīrtanam* è una coreografia nella quale la danza è principalmente narrativa.



Lingua: kannada

Da tutto il mondo

è amato

il dio Kṛṣṇa.

Tutto il mondo

lui protegge

e abbraccia.

Dal cielo

il dio discese sulla terra

in dieci *avatāra* che sono:

Matsya, il pesce;

Kūrma, la tartaruga;

Varāha, il cinghiale;

Narasimha, l'uomo-leone;

Vāmana, il nano;

Paraśurāma, il re;

Rāma, l'eroe del poema epico Rāmāyaṇa;

Kṛṣṇa, il dio che suona il flauto;

Balarāma;

Kalki, il cavallo bianco.

A quel tempo

il re Balicakravarti

era solito fare agli dèi offerte con fuoco e acqua

ed elargiva con vanto ed orgoglio svariati doni alla sua gente.

Un giorno

il dio Viṣṇu

decise di discendere sulla terra per andare a dare una lezione al presuntuoso re e si trasformò in

un nano, Vāmana.

Non appena il re lo vide

gli chiese: "Cosa posso offrirti?, dimmi!".



Vāmana, il piccolo nano, per tutta risposta gli chiese soltanto la quantità di terra che sarebbe riuscito a calpestare con tre dei suoi piccoli passi.

Il re accettò di buon grado.

All'improvviso però il nano si trasformò in un enorme gigante

che con il primo passo coprì tutta la superficie della terra,

con il secondo tutto il cielo.

Com'era possibile tutto ciò?

Quando Vāmana chiese al re dove potesse compiere il suo terzo passo,

questi - resosi conto di avere di fronte il dio Viṣṇu e di essere stato sempre troppo orgoglioso e sicuro di sé - s'inclinò affinché il dio potesse mettere il piede proprio sulla sua testa, in segno di rispetto e sottomissione.

E Viṣṇu fece il terzo passo.

Fu così che Viṣṇu lo perdonò e lo benedì.

Uno spettacolo di *bharata nāṭyam* non esaurisce però il proprio senso nel raccontare una storia della mitologia hindu. Obiettivo primario è infatti indurre nello spettatore l'appropriato stato d'animo (*sthāyibhāva*), condizione dell'insorgere nello spettatore del *rasa*. Il termine sanscrito *rasa* (lett. "sapore", "succo"), designa, in tutte le tradizioni indiane, il piacere estetico. Si tratta di una condizione emotiva che riguarda sia l'interprete dell'esecuzione sia lo spettatore<sup>13</sup>. In quest'ultimo il godimento estetico si sviluppa solo se vi è una competenza adeguata: "Il *rasa* non può essere esperito da colui che non è culturalmente iniziato, poiché la conoscenza e le abilità culturali, nonché la memoria sociale, sono legati in modo complesso a questa esperienza. Per i membri del pubblico culturalmente iniziato (i *rasika*) l'esperienza del *rasa* è un viaggio per la coltivazione dello stato emozionale della suprema auto-realizzazione – la beatitudine divina" (Chakravorty 2004: 9).

Caratteristica peculiare del *rasa* è infatti la sua qualità universale, non soggettiva, non limitata all'esperienza ordinaria della danzatrice e del fruitore dell'opera. Ciò che lo spettatore "assapora" è un sentimento impersonale:

<sup>13</sup> Il termine *rasa* è applicato a tutte le esperienze estetiche, quindi anche alla fruizione di opere letterarie, musicali, pittoriche e scultoree; in questa sede l'esemplificazione viene condotta considerando la pratica coreutica.



“[E’] un’identificazione [tra spettatore e attore] si intende relativa, in quanto l’attore è tenuto ad esprimere i suoi sentimenti e lo spettatore a viverli: ma i due si fondono in quanto lo spettatore sperimenta i modi che quello impersona nella loro universalità (*sadharanibhava*), cioè al di fuori dello spazio e del tempo, oltre ogni individualità: onde l’immagine [nel testo] estetica si ravvicina all’immagine mistica, con questa differenza che questa appartiene a un livello più alto” (Tucci 1957, 552).

Nel *Nāṭyaśāstra* vengono individuati quattro *rasa* fondamentali: *śṛṅgāra*, il sentimento amoroso-erotico; *raudra*, il sentimento furioso; *vīra*, il sentimento eroico; *bībhatsa*, il sentimento odioso. Da questi *rasa* principali derivano i quattro corrispettivi *rasa* secondari: *hāsya*, il sentimento comico; *karuṇa*, il sentimento patetico; *adbhuta*, il sentimento meraviglioso; *bhayānaka*, il sentimento del terribile. A questi otto *rasa* il filosofo del X-XI secolo Abhinavagupta aggiunge il *śāntarasa*, il sentimento della pacificazione e della quiete, caratteristico dello stato di asceti, fine ultimo dell’essere umano. Nella concezione estetica indiana i nove *rasa* (amore, collera, coraggio, avversione, gioia, dolore, stupore, terrore, quiete) vengono messi in scena dalla danzatrice per essere colti nella loro universalità, e l’interprete diviene dunque uno strumento dell’assaporamento del sentimento, ma non può esserne l’oggetto, poiché la rappresentazione delle emozioni<sup>14</sup> è completamente indipendente dai suoi stessi sentimenti. Se ad esempio uno spettatore desidera sessualmente la danzatrice, ciò significa che la sensazione erotica non viene vissuta come *śṛṅgāra rasa*, bensì semplicemente come lussuria. Si legge in un testo scritto su foglia di palma da una *devadāsī* del XIX sec.: “Se un uomo desidera il corpo di una *dasi* nel momento della sua *seba* [servizio rituale, la danza], quest’uomo per ordine del re dovrebbe essere multato pesantemente, poiché è un criminale di fronte al grande Signore” (cit. in Marglin 1990: 234).

<sup>14</sup> Nina Mathur, nel suo studio sui tamil *brāhmaṇa* di Delhi, sottolinea come diventare un *brāhmaṇa* implichi un corretto apprendimento delle otto emozioni “appropriate”, che corrispondono agli otto *rasa* sopra descritti (2002: 150). La teoria indigena delle emozioni prevede che i modelli emozionali dei bambini dipendano da quelli delle madri in gravidanza (una madre arrabbiata avrà un bambino irritabile), anche se vi sono alcuni aspetti del comportamento emotivo che sono innati. Anche la dieta è connessa al profilo emozionale, poiché per esempio i cibi carnei - nonché aglio, cipolla e peperoncino - stimolano sentimenti aggressivi. Fondamentale è lo stato d’animo di colei che prepara e che somministra il cibo: se una donna è arrabbiata mentre cucina, per esempio, la sua rabbia si trasferirà nella pietanza. Gli stati emozionali vengono spesso espressi attraverso immagini di stati fisiologici quali “il sangue che ribolle” (per la rabbia) o la “rigidità muscolare” (per la paura), e di essi è possibile identificare tre intensità (alta, media e bassa). Mathur mette in luce come per i *brāhmaṇa* non solo gli esseri umani ma anche alcuni animali siano depositari di stati emotivi.



Traiettorie dinamiche di un'arte immutabile

L'addomesticamento del *sadir* da parte di Rukmini Devi risponde compiutamente alle esigenze dei nazionalisti indiani. L'eliminazione della dimensione erotica permette di affermare la valenza spirituale di un'arte che in tal modo rientra di diritto nel novero di ciò che può essere considerato autenticamente orientale:

“La dicotomia materiale/spirituale alla quale i termini *mondo/home* corrispondono aveva acquisito nel pensiero nazionalista un significato particolare. Il mondo era quello dei popoli europei che, grazie alla superiorità della loro cultura materiale, li avevano assoggettati. Ma i nazionalisti sostenevano che gli europei non erano riusciti a colonizzare l'essenza profonda dell'identità orientale che si fondava su una cultura superiore” (Chatterjee 1998: 624).

Per i nazionalisti indiani le *devadāsī* rappresentavano una minaccia in quanto erano “un gruppo di donne che viveva, rispetto all'immagine della donna, fuori dagli standard vittoriani britannici e quindi da quelli paralleli delle classi alte indiane” (O'Shea 2007). Contrariamente alle *devadāsī*, la danzatrice “riformata” Rukmini Devi incarna le presunte radici spirituali della cultura indiana precoloniale e viene elogiata come “la donna così come era nell'India antica, non come è oggi, la donna che era il guerriero, la vera madre, la sacerdotessa, l'ideale del mondo” (Ransom 1938: 486, cit. in Meduri 1996: 293). Ed è proprio alle donne che, nel discorso nazionalista, viene demandata la missione di ergersi a custodi di un passato i cui valori costituiscono le basi della rinascita del paese. A cristallizzare l'immagine della donna come depositaria dei valori tradizionali sono gli scritti dello storico dell'arte Ananda Coomaraswamy<sup>15</sup>, in particolare il famosissimo *The Dance of Shiva* del 1918. Nel capitolo dal titolo “Status delle donne indiane” Coomaraswamy, oltre a sostenere che “il sacrificio temerario e inutile della *suttee* [l'immolazione sul rogo del marito] e del patriota è

<sup>15</sup> Ananda Coomaraswamy nasce a Ceylon nel 1877 da madre inglese e padre tamil, e cresce in Inghilterra. Divenuto geologo, mentre conduce ricerche nel paese natale rimane impressionato dalla povertà dell'artigianato locale e auspica il ritorno alle eccellenze artistiche della tradizione precoloniale dell'epoca medioevale, in particolare a quella del regno di Kandy. Se la preoccupazione di partenza in *Medieval Sinhalese Art* (1916) è quella di rivitalizzare le arti di Ceylon, progressivamente l'interesse di Coomaraswamy si sposta su un piano più generale, che abbraccia tutte le arti indiane e la loro eredità classica di matrice hindu.



spiritualmente significativo” (tr. it. 1997: 113), scrive:

“Ancora in tempi recenti, nelle famiglie in cui gli uomini hanno ricevuto un’educazione inglese avulsa dalla vita e dal pensiero indiani, la trasmissione dei modi indiani di pensiero e di sentimento resta affidata soprattutto alle donne [...] Spesso in queste circostanze le donne indiane, con tutti i loro limiti di sentimentalismo e di ignoranza, sono rimaste i guardiani di una cultura spirituale che ha più valore dell’efficienza e dell’istruzione della donna colta. [...]

La donna rappresenta la continuità della vita razziale, un’energia che non può essere frazionata o deviata senza che la razza subisca una perdita corrispondente di vitalità; la donna non può desiderare di essere qualcosa di diverso da se stessa più di quanto il *Vaisya* possa desiderare di essere riconosciuto come uno *Ksatriya* e lo *Ksatriya* come un *Brahmana*<sup>16</sup>. [...]

I critici occidentali hanno asserito spesso che la donna indiana è una schiava e che noi l’abbiamo resa tale. Possiamo replicare soltanto che non identifichiamo la libertà con l’affermazione di sé e che la donna orientale è quella che è solo perché la nostra cultura religiosa e sociale le ha permesso di essere e rimanere essenzialmente femminile. [...]

Le donne indiane non deformano i loro corpi per assecondare la moda, si preoccupano più del dovere che dei diritti e considerano la sterilità la maggiore disgrazia dopo la vedovanza. In una parola: in India non è mai accaduto che le donne siano state giudicate secondo modelli puramente maschili o che li abbiano accettati. Quale possibile servizio, dunque, eccetto che in poche cose esteriori, il modo occidentale può rendere alle donne orientali? Sebbene possa insegnarci molto sui modi per sopravvivere, l’Occidente deve imparare tutto daccapo sulla vita stessa: ciò che ancora ricordiamo della vita non dovremmo dimenticarlo prima del necessario” (tr. it. 1997: 104, 110, 116-117, 126).

Sempre nello stesso lavoro di Coomaraswamy va rintracciata l’origine di un altro dei cambiamenti connessi, nel passaggio dal *sadir* al *bharata nāṭyam*, a un’esigenza di spiritualità: la promozione di Śiva Naṭarāja a patrono dell’arte coreutica.

La figura di Śiva Naṭarāja (cfr. foto 15), che siamo oggi abituati ad associare agli spettacoli di *bharata nāṭyam*, non compare in modo sistematico sino al periodo del revival (Allen 1997). Poiché il

<sup>16</sup> Del tradizionalismo di Coomaraswamy emergono in questo passo la mancata consapevolezza, o la voluta omissione, delle posizioni critiche rispetto alla rigidità dell’appartenenza castale.



repertorio delle *devadāsī* era sostanzialmente fondato sulla relazione tra la devota e la divinità in termini amorosi, le divinità impersonate nelle coreografie erano soprattutto Kṛṣṇa e Murugaṅ (il fratello di Ganeśa), e la mitologia che li riguardava era centrata sulla loro virilità e bellezza, sulla loro giovinezza, e anche sul carattere scherzoso della loro relazione con le devote - esemplificato da quello tra Kṛṣṇa e le *gopī* (pastorelle) alle quali, ad esempio, il dio sottraeva gli abiti mentre erano intente al bagno. Naṭarāja ha un profilo completamente diverso, assai più severo. Saskia Kersenboom spiega come questa forma di Śiva privilegi la dimensione della distruzione che avviene attraverso “la sua danza cosmica che brucia tutte le impurità per conservare solo la sostanza più pura” (1987: 146) e Matthew Harp Allen osserva come “una danza che incenerisce le impurità [sia] piuttosto al di fuori della modalità della danza delle *devadasī*, una danza, quest’ultima, preoccupata di catalogare le infinite sfumature del sentimento amoroso” (1997: 77). Aggiunge Allen: “Shiva in quanto danzatore cosmico non era colpito dal tipo di critiche che Murugaṅ e Khrishna - terreni, sensuali e spesso donnaioli – ricevevano dai riformatori sociali, ed era pieno di risonanze che suggerivano distacco spirituale e potere maschile, immagini invocate sia da coloro che volevano far rivivere la danza, sia dai politici nazionalisti indiani” (1997: 82).

L’introduzione di Naṭarāja in palcoscenico<sup>17</sup> rappresenta un tentativo di colmare il vuoto di sacralità creato dallo spostamento nei teatri indiani di una pratica precedentemente realizzata nel contesto templare, e infatti Devi spiega: “La mia intenzione era che la danza, ora abolita nel tempio, creasse in palcoscenico l’atmosfera presente nel tempio” (Ramnarayan 1984: 29 cit. in Allen 1997: 79). Naṭarāja diviene non solo il patrono della danza, ma anche un soggetto delle rappresentazioni. Devi e altri artisti coreografano canzoni su Naṭarāja che precedentemente non erano mai state danzate, poiché il carattere vigoroso della danza della divinità non si conciliava con le modalità espressive proprie delle *devadāsī*. Il brano più famoso, *Naḍaṅam āḍiṅār* (“Lui danza”)<sup>18</sup>, diviene una delle coreografie maggiormente rappresentate negli spettacoli. La narrazione racconta di come Śiva sia sceso dall’Himalaya e abbia danzato nella sala d’oro di Chidambaram, nella forma di Naṭarāja, per il bene dei suoi devoti.

<sup>17</sup> Non è chiaro chi abbia introdotto per la prima volta la figura di Naṭarāja in palcoscenico. Alcuni sostengono fosse stata proprio Rukmini Devi, la quale in ogni caso utilizzava l’icona. Balasaraswati si dichiarava invece contraria poiché affermava che fosse irrispettoso sollevare i piedi nella direzione della divinità nel corso della danza.

<sup>18</sup> Brano del compositore tamil Gopalakrishna Bharati (1810-1896).

La figura di Śiva Naṭarāja oggi è spesso presente anche negli spazi riservati alle lezioni di danza. L'icona di Naṭarāja permea anche l'immaginario degli studenti di *bharata nāṭyam*. Spiega un'allieva dei corsi di *bharata nāṭyam* di un'associazione tamil italiana: "Il *bharata nāṭyam* si dice che la prima volta che è stato ballato fu da Śiva, cioè il capo dell'induismo, cioè il 'Padre' di tutti noi. Allora quando lui stava ballando fu visto da un sacerdote, il quale insegnò alle altre persone e loro piano piano hanno insegnato ai loro discendenti".



Foto 15.

Śiva Naṭarāja.

Polannaruwa, XI-XII secolo. Colombo, Museo nazionale.

Cartolina della mostra "Bronzes bouddhiques et hindous de l'antique Ceylan",  
Musée Guimet, 1991

Cfr. l'immagine con la riproduzione danzata della foto n 10.



Se l'introduzione di Śiva Naṭarāja quale patrono della danza ha permesso di connettere il *bharata nāṭyam* a un'antica tradizione di spiritualità nobilitandone lo status, un'altra strategia utilizzata per raggiungere lo stesso obiettivo è stato il ricorso al testo classico dell'estetica indiana, il *Nāṭyaśāstra*. Alla base della scelta del termine *bharata nāṭyam* in luogo del precedente *sadir* vi è stato infatti l'intento consapevole di connettere questo stile coreutico al nome dell'autore del *Nāṭyaśāstra*, per cui il *bharata nāṭyam* sarebbe "la danza [descritta da] Bharata"; il termine *bharata* riprende inoltre le sillabe iniziali dei tre elementi costitutivi della danza: *bhāva* (stato d'animo), *rāga* (musica) e *tāla* (ritmo); infine *Bharata* è il nome dell'India, e quindi *bharata nāṭyam* può essere inteso come "danza dell'India". Il processo di "testualizzazione" del *bharata nāṭyam* nell'ambito del quale la letteratura sanscrita viene invocata sia come strumento per purificare la tradizione classica, sia come mezzo per riportare alla luce forme coreutiche andate perdute, rientra nell'ambito di un progetto che si affidava anche a "strumenti 'culturali' – vale a dire non apertamente politici (O' Shea 2007, 10), nel perseguire il consolidamento dell'identità nazionale indiana. Tale progressiva testualizzazione non è d'altronde confinata al caso del *bharata nāṭyam* (cfr. Erdman 1996 per il *kathak* e Chatterjee 2004 per l'*odissi*)<sup>19</sup>.

L'associazione con un testo classico della teoria estetica della tradizione sanscrita ha legittimato la trasformazione di una pratica locale di dubbia reputazione in uno stile panindiano di grande prestigio. Perché l'operazione riuscisse era però necessario espungere gli elementi che non rientravano nel quadro nazionalista e infatti, come osserva Joan Erdman (1996), le storie della danza indiana sono state costruite come storie nazionaliste nelle quali è stata taciuta l'importanza della "danza orientale"<sup>20</sup>, sviluppatasi in Europa, e l'influenza della danza europea sui danzatori indiani. Da queste storie sono state infatti rimosse le figure di danzatrici americane ed europee come Ruth Saint Denis<sup>21</sup> e Anna Pavlova<sup>22</sup> nonché lo stesso Uday Shankar<sup>23</sup>. Rukmini Devi è stata dipinta come

<sup>19</sup> Anche per alcune forme coreutiche regionali vi è oggi la richiesta dello status di danza classica (Chakravorty 2000-2001).

<sup>20</sup> Con questo termine si intendono i lavori coreografici prodotti in occidente nei quali gli elementi delle danze orientali erano inseriti allo scopo di trasmettere un'idea di esotismo. La conoscenza della "danza orientale" è legata inizialmente soprattutto al nome di Ruth Saint Denis (1879-1968), una delle pioniere della *modern dance* americana, che nel 1906 coreografa e danza *Radha*, un brano di ispirazione indiana.

<sup>21</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>22</sup> Anna Pavlova (1181-1931) è stata una famosa danzatrice e coreografa russa.

<sup>23</sup> Uday Shankar (199-1977) è il primo danzatore e coreografo indiano a portare i propri lavori in occidente nei primi



un'eroina culturale che riscopre le radici dell'essenza indiana agendo con coraggio e determinazione, ma si è mancato di ricordare sia l'ascendente esercitato su di lei da Anna Pavlova (fu proprio la ballerina russa con cui Devi studiava danza classica a incoraggiarla a interessarsi alle danze del paese d'origine), sia l'influenza esercitata dalla società teosofica sulle scelte e sulla carriera di Devi. In tal senso Allen si interroga sull'*agency* di Rukmini Devi:

“Il discorso sulla danza dell'India del Sud sino a oggi ha sottolineato e celebrato la sua [di Rukmini Devi] indipendenza in quanto soggetto, il suo coraggio e il suo intuito nel raggiungimento dell'incredibile a fronte di tutti i tipi di opposizioni incontrate. Quello che gli studiosi di danza, gli storici della società e i biografi non hanno osservato, o almeno non hanno scritto [qui l'autore elenca alcune eccezioni], è fino a che punto la sua giovane persona fosse il luogo dell'attività assolutamente febbrile della società teosofica, orientalista e internazionalista, culminante nella proclamazione di Rukmini Devi quale Madre del mondo (due volte, nel 1925 e ancora nel 1928) e, ancor di più, fino a che punto questa attività possa avere disegnato e formato il successivo coinvolgimento di Rukmini Devi nel cosiddetto revival delle danze nell'India del Sud” (1997: 70).

### Conclusioni

Negli anni Trenta del Novecento le pratiche coreutiche dell'India meridionale hanno subito profonde trasformazioni: nel passaggio dal *sadir* al *bharata nāṭyam* vi è stato un cambiamento di nome, la sostituzione di un gruppo di specialisti (*devadāsī* e *naṭṭuvaṅṅār*) di tradizione ereditaria con musicisti e danzatrici appartenenti a caste elevate, l'eliminazione di brani coreografici considerati eccessivamente erotici, il passaggio dal tempio al teatro dell'esecuzione delle performance, e l'introduzione di Śiva Naṭarāja come dio patrono della danza e come soggetto delle coreografie<sup>24</sup>.

Può risultare quindi in un certo senso paradossale rilevare come l'arte coreutica che oggi prende il nome di *bharata nāṭyam* venga dipinta molto spesso come un'arte immutabile. Come scrive Anne-

---

anni Trenta ed è considerato il fondatore della danza moderna indiana: “Il contributo di Shankar alla danza indiana fu uno stile creativo con una nuova grammatica che traeva ispirazione sia dalle forme classiche sia dalle danze folk” (Erdman 1998: 581).

<sup>24</sup> A questo proposito Erdman (1987) ritiene che l'uso del termine “revival” sia limitativo in quanto non rende conto della molteplicità dei cambiamenti occorsi.



Marie Gaston, “Questa affermazione [sull’immutabilità] è reiterata su molti opuscoli e altri materiali promozionali prodotti da danzatori di *bharata nāṭyam* in India e all’estero” (1996: 283). Coloro che sposano l’idea dell’immutabilità – artisti, critici e organizzatori di spettacoli – percepiscono le innovazioni come una degenerazione, un allontanamento da forme “autentiche”, e considerano l’introduzione di nuove figure di danza e di nuove coreografie nei termini di una “corruzione” di forme “pure”. Altri artisti sostengono al contrario che anche la danza, così come ogni altra forma di espressione artistica, è inevitabilmente destinata ad assimilare e a introdurre il cambiamento e che proprio alla possibilità di inserire innovazioni sarebbe legata la sopravvivenza stessa del *bharata nāṭyam*<sup>25</sup>.

L’antropologa Andrée Grau illustra il caso delle due visioni distinte sulla danza indiana attraverso l’esempio di due scuole istituite in Inghilterra:

“In Inghilterra le visioni differenti e talvolta contraddittorie relative alla danza sudasiatica possono essere illustrate nel modo migliore confrontando due istituzioni londinesi, la *Akademi: South Asian Dance in Britain* e la *Bharatiya Vidya Bhavan*. Entrambe le organizzazioni nacquerò a Londra negli anni Settanta con obiettivi simili. La *Akademi*, che allora si chiamava *National Academy of Indian Dance*, riteneva che il suo ruolo fosse quello di “educare il pubblico alla comprensione, all’apprezzamento e allo sviluppo dell’arte della danza in generale e della danza, della mimica e della musica (sia percussiva sia vocale) indiane in particolare”. Lo scopo della

<sup>25</sup> Molte coreografe indiane in questi anni hanno infatti da un lato innovato il repertorio e riformulato la gestualità delle forme classiche per poter portare sulla scena tematiche attuali, dall’altro, nella loro produzione di spettacoli di danza contemporanea, hanno rifiutato l’idea di non potersi sottrarre a un modello coreutico ricalcato su un’origine socio-culturale. La coreografa Shobana Jeyasingh spiega come, a causa del suo nome indiano, si creino nei critici e nel pubblico delle aspettative rispetto alla sua “indianità”: “[In quanto coreografa di origine indiana] tu *puoi* avere una missione - aggiornare il *bharata nāṭyam*. Puoi esprimerti per dare voce se vuoi alle culture non occidentali, alle minoranze oppresse o alle donne indiane o ai problemi del Terzo mondo. Puoi essere un’ambasciatrice sociale, ma non semplicemente una coreografa. Puoi esprimerti se vuoi fare forse una danza piena di colori riguardante i matrimoni combinati, raccontata interamente attraverso i gesti delle mani, naturalmente” (1995: 192, corsivo dell’autrice). Jeyasingh rifiuta l’idea di rappresentare l’India, in particolare “quella falsa rappresentazione dell’India come di un luogo - sempre che esista - trincerato dietro una profonda spiritualità e certezze culturali,” (192) e ricorda di quando, in occasione della messa in scena di una sua coreografia realizzata su musiche di Purcell, un critico inglese dell’Arts Council abbia commentato: “I danzatori danzano la *nostra* musica”. Jeyasingh osserva: “Credo che questa persona non sapesse, o non le importasse di sapere, che da quando avevo dodici anni nelle adunate scolastiche in Malesia non ho sentito altro che Purcell. Così per me Purcell, come Shelley, come David Bowie, non è ‘l’altro’ – è parte del mio patrimonio culturale. E dal punto di vista della danza anche Rukmini Devi e Merce Cunningham fanno parte del mio patrimonio culturale” (193, corsivi dell’autrice).



*Bhavan* era invece quello di “colmare le barriere tra il vecchio e il nuovo, così come tra gli immigrati e la società di accoglienza, [scopo] che veniva realizzato attraverso la preservazione e lo studio dell’eredità [*heritage*] dell’India, della sua arte e della sua cultura”.

All’epoca del suo ventunesimo anniversario, nel 2000, la *Akademi* aveva sì sanscritizzato il proprio nome, ma si pubblicizzava anche come un’avanguardia. Il suo direttore Mira Kaushik la vedeva come “un laboratorio silenzioso nell’ambito del quale i danzatori sudasiatici hanno sperimentato e hanno forzato i confini delle loro forme coreutiche nel contesto sociale, educativo ed artistico contemporaneo”.

All’opposto la *Bhavan* continua a enfatizzare il proprio ruolo di “far conoscere la comunità indiana alla gente in Inghilterra e aiutare gli indiani a mettere radici nel nuovo paese senza per questo sacrificare la loro eredità [*heritage*]”. L’istituzione celebra le principali festività indiane (ancora, soprattutto quelle hindu), e ospita regolarmente i concerti di artisti asiatici che vivono in Inghilterra o che vengono dall’estero. Lo scopo principale della sua programmazione è quello di promuovere e preservare le forme classiche. In base a questo principio la *Bhavan* non ospita lavori di tipo contemporaneo, anche quando sono basati su forme tradizionali. Così facendo essa promuove un’eredità antica e ignora in larga misura il fatto che gli studiosi, sia in Occidente, sia nel subcontinente indiano, hanno messo in discussione tale antichità. Non viene fatto alcun cenno al “movimento revivalista della danza classica indiana” e ai suoi legami con “la formazione dell’ideologia nazionalista in India” trattati da Chakravorty e altri” (2001: 24).

Per gli artisti attenti alle esigenze della contemporaneità l’introduzione di nuovi elementi nel *bharata nāṭyam* rappresenta invece una necessità vitale per la danza, intesa come un’arte “viva”. Come scrive il danzatore e coreografo V.P. Dhananjayan:

“I cosiddetti puristi, i tradizionalisti, deplorano le idee nuove e quindi sono contrari ad ogni aggiunta al repertorio. Nell’ambito della musica e della danza è diventato di moda parlare in modo pomposo di “tradizione”. In realtà nessuno conosce quella “pietra” originale e immutabile chiamata “tradizione”. Vi sono sempre dei cambiamenti nelle arti creative, e ciò che creiamo oggi, e che è dunque un’innovazione, nel tempo può consolidarsi in tradizione. Se uno esegue sempre gli stessi passi, senza alcun piccolo cambiamento, per sempre, come possiamo definire quella di cui stiamo parlando un’arte “viva”? [...] In nome della tradizione i puristi, con o senza un



accesso di prima mano [alle fonti], si oppongono [...] citando solennemente questi trattati [sulla danza]. Dimenticano che questi trattati non sono la fine ma l'inizio, sono un mezzo per uno scopo e non uno scopo in se stessi" (1991(2): 52).



### Bibliografia

*Adavu. Bharathnatyam Beginner's Guide*, Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts, 1999

ALLEN, MATTHEW HARP

1997 "[Rewriting the Script for South Indian Dance](#)", *The Drama Review*, XLI, 3: 63-100

ANANYA

1996 "Dance Research in India: A Brief Report", *Dance Research Journal*, XXVIII, 1: 118-123

AZZARONI, GIOVANNI

1998, 2000, 2003, 2006 *Teatro in Asia*, Bologna, CLUEB (3 voll.)

BULDRINI, CARLO

1999 *In India e dintorni*, Casale Monferrato (AL), Piemme

CHAKRAVORTY, PALLABI

2000-2001 "[From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance](#)", *Dance Research Journal*, XXXII, 2: 108-119

2004 "Dance, pleasure and Indian women as multisensorial subjects", *Visual anthropology*, XXVII, 1: 1-17

CHATTERJEE, ANANYA

1998 "Chandralekha: Negotiating the female body and Movement in Cultural/Political Signification", *Dance Research Journal*, 30, 1: 25-33

2004 "Contestations: Constructing a historical narrative for Odissi", in Alexandra Carter (ed.),



*Rethinking Dance History. A reader*, London, Routledge: 143-156

COOMARASWAMY, ANANDA

1997 *La danza di Shiva*, Milano-Trento, Luni Editrice (ed. or. 1918, *The Dance of Shiva*, New York, revisione dell'autore del 1947)

DHANANJAYAN, V.P.

1991(2) *A Dancer on Dance*, Madras, Bharata Kalanjali

ERDMAN, JOAN L.

1987 "[Performance as Translation: Uday Shankar in the West](#)", *The Drama Review*, XXXI, 1: 64-88

1996 "Dance Discourses: Rethinking the History of the 'Oriental Dance'" in Morris, Gay (ed.) *Moving words. Re-writing dance*, London and New York, Routledge: 288-305

1998 "Uday Shankar", in Selma Jeanna Cohen (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, New York; Oxford, Oxford University Press: 580-581

GASTON, ANNE-MARIE

1996 *Bharata natyam. From Temple to Theatre*, New Delhi, Manohar

GRAU, ANDRÉE

2001 "Dance and Cultural Identity", *Animated*, Autumn: 23- 26

GUZMAN, CAROLINA

2001 *Sculture che danzano. Società, teatro, arte nell'India antica*, Pozzuolo del Friuli (UD), il principe costante

JEYASINGH, SHOBANA



1995 "Imaginary homelands: creating a new dance language", in Janet Adshead-Lansdale (ed.) *Border Tensions: Dance and Discourse: Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference*, University of Surrey, 20-23 April 1995, Guildford, University of Surrey, 191-197

*Karanas. Cosmic Shiva. 108 Bharata Poses*, Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts, s.d.

KATRAK, KETU H.

2004 "'Cultural Translation' of *Bharata Natyam* into 'Contemporary Indian Dance': Second-generation South Asian Americans and Cultural Politics in Diasporic Location", *South Asian Popular Culture*, II, 2: 79-102

KERSENBOOM, SASKIA

1987 *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South Asia*, Delhi, Motilal Banarsidass

1995 *Word, Sound, Image. The Life of the Tamil Text*, Oxford and Washington, D.C., Berg Publishers

MARGLIN, FRÉDÉRIQUE

1990 "Refining the Body. Transformative Emotion in Ritual Dance", in Owen M. Lynch, *Divine Passions. The Social Construction of Emotion in India*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press: 212-236

MATHUR, NITA

2002 *Cultural Rhythms in Emotions, Narratives and Dance*, New Delhi, Munshiram Manoharlal

MEDURI, AVANTHI

1988 "Bharatha Natyam – what are you?", *Asian Theatre Journal*, V, 1: 1-22

*Mudras (in Symbols). Bharathanatyam Manual*, Madras, Centre for the Promotion of Traditional



Arts, s.d.

NATALI, CRISTIANA

2009 *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Libreria Cortina

O'SHEA, JANET

2007 *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Middletown, Connecticut,  
Wesleyan University Press

PURI, RAJIKRA

2004 "Bharatanatyam Performed: A Typical Recital", *Visual Anthropology*, XVII, 1: 45-68

RAM, KALPANA

2000 "Dancing the past into life: the Rasa, Nrta and Raga of immigrant existence" *The Australian Journal of Anthropology*, XI, 3: 261-73

TUCCI, GIUSEPPE

1957 *Storia della filosofia indiana*, Roma, Laterza

VATSYAYAN, KAPILA

1964 "La danse et la sculpture dans l'art indien classique", *Diogenes*, 45 : 25-38

1997 *Indian Classical Dance*, New Delhi, Publications Division



### Abstract – IT

Il *bharata nāṭyam*, stile coreutico dell'India meridionale, viene generalmente considerato una danza tradizionale che ha mantenuto immutate nel tempo le proprie caratteristiche contenutistiche e formali. In realtà questo stile proviene da una danza precedente, il *sadir*, alla quale sono state apportate profonde trasformazioni dalla riformatrice Rukmini Devi. Nel passaggio dal *sadir* al *bharata nāṭyam* vi è stata la sostituzione di un gruppo di specialisti di tradizione ereditaria con musicisti e danzatrici appartenenti a caste elevate, l'eliminazione di brani coreografici considerati eccessivamente erotici, il passaggio dal tempio al teatro nell'esecuzione delle performance, e infine l'introduzione di Śiva Naṭarāja come dio patrono della danza e come soggetto delle coreografie.

### Abstract – EN

*Bharata nāṭyam*, a dancing style from southern India, is commonly regarded as a traditional dance that preserved its features of content and form through time. Actually it takes its origins from a former dance, *sadir*, profoundly altered by the reformer Rukmini Devi. She replaced the hereditary specialized musicians and dancers with upper-cast performers, removed the most erotic choreographies from the repertory, moved the setting from the temple to the public stage and introduced Śiva Naṭarāja both as patron and topic of the dance.

CRISTIANA NATALI

Docente a contratto di Antropologia culturale presso l'Università degli Studi di Milano. Ha condotto ricerche sul campo tra i guerriglieri tamil dello Sri Lanka e si è occupata del ruolo della danza nella diaspora tamil. Tra le sue pubblicazioni: *Sabbia sugli dèi. Pratiche commemorative tra le Tigri tamil (Sri Lanka)* (il Segnalibro, 2004), *Percorsi di antropologia della danza* (Libreria Cortina, 2009), *Contesti etnografici dell'Asia meridionale* (curatela, CUEM, 2010).