



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa
mediterranea

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Jagannātha: evoluzione di significato di
un'icona tribale d'Odisha**

Relatore

Ch. Prof. Stefano Beggiora

Correlatore

Ch. Prof. Antonio Rigopoulos

Laureando

Chiara Tomaini

Matricola 831873

Anno Accademico

2015/2016

INDICE

Jagannātha: evoluzione di significato di un'icona tribale d'Odisha

INTRODUZIONE	6
CAPITOLO 1. PERIODO DI FORMAZIONE	
<i>Mythomoteur: il tempio di Jagannātha e la figura del re Indradyumna</i>	9
<i>Valutazioni critiche</i>	16
<i>Avvento del Viṣṇuismo in Odisha</i>	21
<i>Analisi dei primi templi di Jagannātha nel periodo di formazione</i>	30
<i>Inclusivismo: le divinità tribali d'Odisha e la tradizione classica hindu.</i>	
<i>I casi śakta e śaiva</i>	37
<i>Tipologia vaiṣṇava e origine di Jagannātha</i>	48
<i>Componente śaiva nella fase formativa del culto di Jagannātha</i>	56
CAPITOLO 2. STORIA DELL'ICONOGRAFIA	
<i>Iconografia vaiṣṇava nella produzione artistica d'Odisha</i>	60
<i>Sul concetto di Trinità</i>	75
CAPITOLO 3. RICERCA SUL CAMPO	
<i>Premessa</i>	84
<i>Arte vera, arte fittizia</i>	89
<i>Collezionare l'altro</i>	94
<i>Raghurajpur: il villaggio degli artisti</i>	96
<i>Mārga e deśī: natura e prestigio dell'arte</i>	101
<i>Nārāyaṇa, Bhuvaneśvari, Ananta e lo Snāna Yātrā</i>	107

<i>Il mercato dell'arte</i>	115
OSSERVAZIONI CONCLUSIVE	120
<i>Galleria fotografica</i>	123
<i>Indice analitico dei termini</i>	135
<i>Bibliografia</i>	140

परब्रह्मापीडः । कुवलयदलोत्फुल्लनयनो
निवासी । नीलाद्रौ । निहितचरणोऽनन्तशिरसि
रसानन्दो । राधासरसवपुरालिङ्गनसुखो
जगन्नाथः । स्वामी । नयनपथगामी । भवतु । मे॥

1 *Para-brahmāpīḍaḥ kuvalaya-dalotphulla-nayano/
nivāsī nīlādrau nihita-caraṇo 'nanta-śirasi/
rasānando rādhā-sarasa-vapur-āliṅgana-sukho/
jagannāthaḥ svāmī nayana-patha-gāmī bhavatu me//*

Lord Jagannath, whose His eyes resemble full-blown lotus petals, is the ornament on Lord Brahma's head. He resides on Nilacala Hill with His lotus feet placed on the heads of Anantadeva. Overwhelmed by the mellows of love, He joyfully embraces Srimati Radharani's body, which is like a cool pond. May that Jagannath Swami be the object of my vision.

(Adi Sankaracarya, *Kadācit Kāṁdī Taṭa Vipina*, in Shree Shree Jagannāthāṣṭakam).

भूमिका

२०१४ की नवंबर में ओडिशा में मैं पहली बार गई थी। यह भारत में मेरी चौथी बार थी, पर इस समय को मैं समकालीन कला के बारे में एक शोध करने के लिए गई थी। जाने से पहले जो संग्रहालय, आर्ट गैलरी और सांस्कृतिक केंद्र दिल्ली, मुंबई, कोलकाता और बेंगलुरु में हैं वे मैंने चुन गए थे। सितंबर से दिसंबर तक मैं कलाकारों, क्यूरेटर और गैलरिस्त से मिली और उन को इंटरव्यू की। २०१४ की बीस नवंबर को बेंगलुरु में राष्ट्रीय आधुनिक कला संग्रहालय में मुझे बालकृष्ण विठ्ठलदास दोशी से, प्रसिद्ध भारतीय वास्तुकार, मिलना था। कैसे काला के अलावा वास्तुकला बदलती है वह मैं पढ़ना चाही थी।

पर जब मैं मुंबई में थी और मुझे बेंगलुरु जाने के लिए एक टिकट खरीदनी थी, मुझे याद है की मुझे ना कोई रेल गाडी ना कोई विमान मिले थे। इस लिए बेंगलुरु निकट आने के लिए मैं ओडिशा जाने का फैसला लिये। एक शताब्दी एक्सप्रेस पे खरगपूर, बालेश्वर, भद्रक, कटक पास जाकर मैं भुवनेश्वर पहुंची थी।

भुवनेश्वर से मैंने पुरी में बसने का फैसला लिया था। वहाँ पहली बार मैंने जगन्नाथ की आइकन देखी थी। हर जगह में वह प्रतिलिपि प्रस्तुत करती थी: घरों, दुकानों की खिड़कियां, यारियों के टी-शर्ट और रास्तों के मंदिरों पे। जगन्नाथ को पुरी की सबसे बड़ी मंदिर समर्पित की जाती है: स्थानीय वास्तु-विद्या के अनुसार खूबसूरत और परंपरागत। जगन्नाथ का गोल चेहरा, बड़ी आँखें, मुस्कान, कमल, खोल और चक्र था। वह खूबसूरत और अलग था। जो हिन्दु देवताएं का परंपरागत प्रतिरूप कि मैंने विश्वविद्यालय में सिखी वह बहुत अलग था। इसलिए मैं इसके अर्थ को समझने चाहती थी। मुझे जगन्नाथ का अध्ययन इतनी पसंद थी कि जब मैं बेंगलुरु में पहुंची पहले ही दिसंबर हो गया था। मैं भुवनेश्वर, पुरी और रघुराजपुर के बिच में यात्र करती थी: वहाँ ही मैंने क्षेत्र पर शोध किया था।

रघुराजपुर एक छोटा और रंगीला गाँव है और पुरी से सिर्फ कुछ किलोमीटर का दूर। वह कलाकारों का गाँव है। सालों से निवासी कलाकार की काम कहलाते हैं। यहाँ सब लोग परंपरागत पतचित्र पर जगन्नाथ का प्रसिद्ध मिथक रंग सकते हैं। यहाँ जगन्नाथ सबसे प्रसिद्ध विषय हो गया है।

इसलिए हमारे शोध का इरादा पुरी के मंदिर के जगन्नाथ और रघुराजपुर के जगन्नाथ के बिच में अंतर का समझना होता था। जगन्नाथ का आइकन का अर्थ कौनसा है। यह शास्त्रीय हिंदू परंपरा में कैसे रखता करता है।

जगन्नाथ, बलराम, सुभद्रा और सुदर्शन संयोजन के देवताएं हैं। हमारे अनुसार, वे भारत और उसकी स्वीकार का प्रवृत्ति सही प्रतिनिधित्व है।

अब तक हमारा शोध शुरू में है इसलिए शायद छिछला और अधूरा हो सकता है।

यह हमारे लिए एक उपजाऊ का साधन था और हमें आशा है कि जो लोग यह काम पढ़ेंगा हमारा उत्साह पहचान जाएगा।

INTRODUZIONE

Il mio primo contatto con l'Odisha avvenne secondo modalità del tutto casuali, per soddisfare, diremo, quel senso di ingordigia conoscitiva che assale chiunque disponga dell'opportunità di essere in India. Arrivavo da un'afosa Kolkata, avevo viaggiato per circa nove ore a bordo di un vecchio *Satabdi Express*. A Mumbai, dove avevo trascorso i due mesi precedenti, qualcuno era finalmente riuscito a procurarmi un biglietto *IAC, First Class Air Conditioned*: 439 chilometri per attraversare Karaghpur, Balasore, Bhadrak, Cuttack e giungere a Bhubaneswar. Un tratto di strada bellissimo, dove l'alternanza repentina tra realtà cittadine e stucchevoli paesaggi verdi, scintillava alla luce di un torrido sole del novembre 2014. Il mio quarto viaggio in India nasceva con l'intento di svolgere una ricerca sul campo a proposito dell'arte contemporanea indiana; prima di partire, perciò, avevo tracciato una mappa fitta di gallerie, musei, centri culturali che mi avrebbe condotta da Nuova Delhi a Mumbai, quindi a Kolkata e, infine, a Bangalore. Avevo raccolto moltissimo materiale, registrato testimonianze di artisti, curatori e conservatori; presenziato a conferenze e manifestazioni artistiche con lo scopo di raccontare l'effervescenza culturale di cui l'India, ormai cosmopolita, fa vanto tra Biennali e Triennali globalmente riconosciute. Ricordo che il 20 novembre 2014 avevo appuntamento alla National Gallery of Modern Art di Bangalore, dove Balkrishna Vithaldas Doshi, architetto tra i più noti nel Subcontinente, avrebbe dovuto illustrarmi il cambiamento della concezione dello spazio museale quando riferito a collezioni di arte contemporanea. All'epoca della programmazione del viaggio, a Mumbai, però, ricordo che non trovai un volo utile, né un treno disponibile, e decisi, pertanto, con l'intento di avvicinarmi a Bangalore, di concedermi una variazione sul percorso, l'Odisha, e più specificatamente, Puri. Lì, per la prima volta, vidi l'icona di Jagannātha: era ritratta ovunque, sulle facciate delle case, sulle vetrine dei negozi, sulle magliette per turisti, ma soprattutto nei tempietti improvvisati ai bordi delle strade. A Jagannātha era titolato il santuario più importante della città, mastodontico nella sua architettura tradizionale e sempre affollatissimo. Il viso nero tondo, gli occhi grandi bianchi e rossi, la bocca sorridente, il loto, la conchiglia e la ruota: un'iconografia così diversa rispetto all'archivio mentale di immagini divine indiane che avevo collezionato negli anni. Una maschera *tout court*. Sospinta dal desiderio di conoscerne il significato, ho cominciato la mia ricerca; ho temporaneamente abbandonato gallerie, fiere d'arte internazionali e quando sono arrivata a Bangalore era ormai dicembre inoltrato.

Quello che si leggerà nelle pagine seguenti, dunque, è il risultato di uno studio bipartito, così strutturato: la prima parte dell'elaborato è dedicata alla cornice storico-mitologica entro la quale Jagannātha si innesta. Per supportare con fonti storiche quando si dirà, abbiamo attinto a studi

pregressi, in particolare a quelli derivati dalla scuola tedesca cui Anncharlott Eschamann ed Hermann Kulke fanno capo, ma di questo si leggerà più nel dettaglio in corso d'opera. Abbiamo deciso di esordire con il racconto del mito di Jagannātha perché ci sembra porre in giusta evidenza il carattere sincretico della divinità, ovvero il tratto che ci ha maggiormente interessati. Nonostante si possa ritenere, a buon diritto, un'espressione del Viṣṇuismo, Jagannātha ci pare includere contributi molteplici e così numerosi da dover essere considerato proprio in forza del suo essere sintetico ed inclusivo. Che Jagannātha sia la divinità più popolare in terra d'Odisha lo testimoniano unitamente, i numerosi santuari a lui dedicati e la longevità del suo culto attestato: il tempio di Puri, infatti, è ascrivibile al 1135, consacrato, con tutta probabilità a Puruṣottama-Jagannātha. Una terra, l'Odisha, per vocazione caleidoscopica, che nel tempo ha saputo accogliere e integrare contributi di tradizioni tra le più disparate: Viṣṇuismo, Tantrismo, Śaktismo e Śivaismo sono i costituenti, accanto all'elemento tribale, della composita immagine di Jagannātha. Il *signore del mondo*¹, diventa, allora, per estensione, autorevole testimonianza della tendenza che è indiana, ad accogliere più che ad escludere. L'iconografia, diremo, ha rappresentato per noi il tramite maggiormente accessibile attraverso il quale il significato reale di Jagannātha, Balarāma, Subhadrā e Sudarśana, si rende visibile. È stato inevitabile, dunque, nel tentativo di comprendere espressioni figurative che esulino dal nostro dominio, *imparare a vedere*. Raccontare la storia di un'opera, senza correre il rischio di sovrimporle concetti e categorie ad essa estrinseci, del resto, altro non è che descriverla nella sua apparenza; è il concetto dell'*òida* greco, cioè dell'aver visto, e, dunque, del conoscere.

Con l'intento di rintracciare le raffigurazioni storiche di Jagannātha in terra d'Odisha e di coglierne, là dove è stato possibile, eventuali analogie e differenze, ci siamo anzitutto riferiti al portentoso studio di Thomas Eugene Donaldson, come si leggerà nel capitolo secondo.

Di fronte ad una tradizione così longeva, però, non abbiamo saputo esimerci dall'interrogarci circa il significato di cui un'immagine così complessa è veicolo. E qui si inserisce la seconda parte del nostro elaborato, ovvero la ricerca svolta *in loco* nel tentativo di registrare un eventuale mutamento di contesto, contenuto e fruizione. Il villaggio di Raghurajpur ha rappresentato, per la nostra ricerca, il luogo certamente più significativo: è lì che abbiamo preso coscienza della potenza comunicativa di cui un'immagine è capace e della malleabilità dell'artefatto. L'indagine che abbiamo condotto ci ha consentito di ragionare circa il senso di una rappresentazione il cui contenuto, forse proprio in forza del suo essere così popolare, si è prestato a reinterpretazioni e nuove appropriazioni di significato. Un atteggiamento, questo, che si è riflesso anche nel *côte* pratico, con l'inserimento di nuove tecniche di produzione, con l'utilizzo di materiali che talvolta

1 Traduzione letterale di Jagannātha.

confliggono con la tradizione e, soprattutto, con un bacino di destinazione che oggi accoglie fruitori tra i più disparati.

Due sono state le difficoltà riscontrate nei mesi di produzione dell'elaborato che segue, la prima circoscritta alla lingua: nonostante la fama internazionale che Raghurajpur ha conquistato nel tempo, sono ancora pochi gli artisti che padroneggiano un inglese fluente. Inoltre siamo a conoscenza di una vastissima letteratura non tradotta, circa la tradizione di Jagannātha, di produzione locale, in lingua oḍiā per noi, al momento, inaccessibile. La seconda, più astratta, forse, riguarda la vastità dei contenuti che avremmo potuto ascrivere all'icona di Puri, da cui l'esigenza di limitare il nostro campo di ricerca e il rischio in cui potremmo essere incorsi, di risultare, talvolta, osservatori superficiali di un fenomeno di portata immensa.

Non abbiamo la pretesa, dunque, che il nostro sia un lavoro esaustivo, ma anche quando instillasse in chiunque lo leggesse curiosità, ci riterremo soddisfatti.

PERIODO DI FORMAZIONE

*Mythomoteur: il tempio di Jagannātha e la figura del re Indradyumna*²

Premessa

L'origine di Jagannātha, divinità di presidio della sacra terra di Puri, ha conosciuto una vastissima pletora di versioni del mito ad essa riferito che, nel suo costante reiterarsi nel tempo, costituisce, oggi, la base sulla quale può dirsi fondata parte della coscienza religiosa d'Odisha³. Non solo, aggiungeremo che il culto e la letteratura riferiti ai celebri simulacri lignei di Jagannātha, Balarāma, Subhadrā e Sudarśana, risultano tra loro indistricabilmente connessi. In forza del legame e del suo evolversi continuo, entrambi, *côte* religioso e *côte* letterario, hanno contribuito alla creazione di un sentire collettivo, patrimonio condiviso e cifra culturale di portata immensa⁴. Il nome di Jagannātha diventa, perciò, contributo difficilmente omissibile nella religione d'Odisha: in un'area di netta predominanza Hindu, Puri diventava la culla del *Signore dell'universo*, *Jagannātha-dharma* la religione locale e *Jagannātha-samskriti* la sua cultura⁵. E così la città di Puri, situata nel versante est della costa d'Odisha, nella Baia del Bengala, evolve a luogo sacro, *kṣetra*⁶, consacrato al culto di Jagannātha, Balarāma, Subhadrā e Sudarśana. È accaduto, tuttavia, che l'ingombranza della storia soggiogasse alla propria potenza il culto di Jagannātha: quel bacino identitario collettivo dalla struttura etnica rudimentale che manifestava se stesso nel culto del *Signore del mondo*⁷, non ha, infatti, saputo tutelarsi dal divenire storico e, anzi, si è spesso modificato in virtù di esso. I testi che si riferiscono alla genesi

2 Ci sembra doveroso, in apertura di trattazione, chiarire immediatamente a quali fonti abbiamo fatto qui riferimento. Nel tentativo di introdurre la ricerca condotta *in loco* a proposito di Jagannātha, abbiamo creduto opportuno dedicare un ampio spazio che fosse riferito alla storia *stricto sensu* della celebre icona di legno. Pur consapevoli che circa l'origine di Jagannātha esistono scuole e correnti intellettuali differenti, fra cui vogliamo includere l'antropologia britannica, il *côte* hindu più tradizionalista ed ortodosso, il filone buddista, quindi gli studi sui culti tribali e la sacralità del legno condotti da Alf Hiltebeitel e Madeleine Biarreau, scegliamo qui di avvalerci soprattutto degli esiti che sortiscono da ricerche pregresse, soprintese dalla scuola tedesca. Tra il 1970 e il 1975 il German Research Council (DFG) finanzia l'Orissa Research Project, in cui confluiscono, tra gli altri, gli studi di Hermann Kulke, Anncharlott Eschmann e Gaya Charan Tripathi. La nostra scelta si giustifica alla luce di due fattori: il primo attinente alla facile reperibilità dei testi, il secondo riguarda le date di riedizione che, nel caso degli studi tedeschi, risultano molto recenti (2014).

3 Utilizzeremo qui il termine *Odisha* in sostituzione del forse più noto *Orissa*. A partire dal 5 novembre 2011 una norma parlamentare ha previsto la sostituzione dei due termini. (Cfr. C.B. Patel, *Origin and Evolution of the Name Odisha*, in "Orissa Review", 2011).

4 Cfr. S. Behera, *Oriya Literature and the Jagannātha Cult: 1866-1936, Quest for Identity*, Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 139-140 e pp. 236-238.

5 Cfr. I.B. Kar, *The Cult of Lord Jagannātha and its Impact on Oriya Literature*, in "Orissa Review", 2005; ma anche cfr. S. Behera, *op. cit.* pp. 39-40.

6 Letteralmente *campo*, ma anche metaforicamente *corpo*. Designa un particolare luogo la cui sacralità è legittimata dalla presenza della divinità cui esso è consacrato.

7 Traduzione letterale di Jagannātha.

di Jagannātha, si colorano, molto spesso, del volere che fu della classe sacerdotale del tempo di fare propaganda della gloria e della valenza religiosa di alcuni degli *Sthala-Māhātmya*⁸. A volte, le più antiche tra queste scritture sono state associate ad uno dei Purāṇa nel tentativo di renderne il carattere maggiormente autorevole fino ad essere inglobate nel *corpus* puranico stesso: *Skanda-Purāṇa*, *Brahama-Purāṇa* e *Narada-Purāṇa*, ad esempio, contengono alcuni di questi testi⁹. Nonostante la *Sthala-Māhātmya* sia stata composta prevalentemente durante il periodo medioevale indiano, l'*acmè* della creazione degli scritti oscilla tra l'anno 1000 e l'anno 1500 ca¹⁰. Esistono quattro *Māhātmya* atte a glorificare il sacro complesso di *Puruṣottama-kṣetra* di Puri rintracciabili rispettivamente in *Skanda-Purāṇa*, *Brahama-Purāṇa*, *Narada-Purāṇa* e *Padma-Purāṇa*¹¹. Tra queste, quella contenuta nello *Skanda-Purāṇa*, risulta essere certamente la più antica testimonianza di importanza universalmente condivisa, riferita con il titolo di *Puruṣottama-Māhātmya*¹². Essa compare come seconda sezione del secondo libro dello *Skanda-Purāṇa*; è preceduta dalla *Māhātmya* di Veṅkaṭādri¹³ e seguita da quella riferita a Badarikāśrama sull'Himalaya¹⁴. Tuttavia è accaduto che il testo venisse pubblicato anche singolarmente¹⁵. Il racconto consta complessivamente di 49 *adhyaḥya* e comprende più di tremila *śloka* prevalentemente in metro *anuṣṭubh*¹⁶. L'intento dichiaratamente espresso dall'autore è quello di esaltare l'esclusività del quadratico ligneo custodito all'interno del tempio di Puri, e, anzi, di dimostrarne la superiorità sulla base di speculazioni filosofiche intessendole nel nome di

8 Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with God: The Daily Pūjā in the Jagannātha Temple*, Manohar, New Delhi, 2004, pp. 3. Qui si cita lo studio strutturale degli *Sthala-Māhātmya* scientificamente e storicamente attestati così come è stato condotto per la prima volta da J.Gonda in *History of Medieval Religious Literature (History of Indian Literature, vol. II, 1)*, Wiesbaden, 1977, pp. 277-81.

9 Cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version of The Great Legend of Indradyumna*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of Jagannātha and the Regional Tradition of Orissa*, Manohar, New Delhi, 2014, p. 3.

10 *Ibidem*.

11 *Ivi*, p. 4.

12 Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with God...*, *cit.*, pp. 3-5.

13 Il tempio di Veṅkaṭeśvara a Tirupati in Andhra Pradesh. Si tratta di un santuario dedicato al dio Viṣṇu nella sua forma di Veṅkaṭeśvara; la leggenda vuole che esattamente nel luogo presso il quale sorge oggi il santuario, l'*avatāra* di Viṣṇu fosse apparso allo scopo di salvare l'umanità intera dai pericoli del *Kali Yuga* incipiente. La costruzione del tempio è ascrivibile al 300 e al suo interno è ancora oggi conservato il simulacro di pietra che ritrae la divinità tutelare, colta in una ieratica posa frontale, posta a presidio del *sanctum sanctorum*. Il tempio segue nelle modalità cultuali tradizionali ed è contemplato tra gli otto *swayambhu kṣetra* dedicati a Viṣṇu. Cfr. *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 La più popolare tra queste edizioni è quella stampata da Venkateswar Press, Bombay nel 1909 con il titolo di *Śrī Puruṣottama (-Jagannātha) Kṣetra-māhātmya*, basata sugli scritti forniti dallo Swāmi Vāsudava Rāmānujadāsa, il *mahanta* dell'Emār Mahata di Puri. Esiste anche un versione in lingua bengali del testo (*Śrī Śrī Uktalakhandam*) accompagnata dal commento di Biswambhar Das, pubblicato a Calcutta nel 1905. Una traduzione inglese dell'opera, originariamente commissionata nell'ambito dell'Orissa Project del 1971, fu pubblicata nel 1979 a Delhi con il titolo di *The Land of Viṣṇu*. Cfr. *Ibidem*.

16 Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with God...*, *cit.*, p. 2.

Puruṣottama e Jagannātha¹⁷. Una solida ossatura del testo è dedicata alla leggenda dell'istituzione del culto della quadruplici forma, *caturdhā mūrti*, di Viṣṇu, Puruṣottama, per volontà di Indradyumna, re di Avantī. Lo spazio dedicato alla descrizione del lungo e periglioso peregrinare del re venuto da Mālavadeśa, consente all'autore di dilungarsi sul racconto di altri luoghi sacri d'Odisha. Inoltre, con l'inserzione dell'episodio dialogico tra il dio Brahmā, disceso sulla terra per partecipare alla cerimonia di consacrazione delle statue, e il re Indradyumna, l'autore discorre lungamente a proposito del *nīti*, la procedura rituale ancora in atto nelle popolari festività hindu, ipotizzandone un'inequivocabile connessione con il tempio di Puri¹⁸. Il resto del testo è consacrato al racconto del mito della fondazione e costruzione del tempio e dell'installazione delle icone lignee al suo interno. La leggenda della manifestazione, *prādurbhāva*, delle statue del tempio di Jagannātha è narrata negli *adhyāya* 1-29 del *Puruṣottama-Māhātmya* dello *Skanda-Purāṇa*¹⁹ così come segue²⁰.

*Prologo*²¹

Compiuta nella sua forma più tradizionale la *stuti*, il dio Brahmā si appella al dio Viṣṇu perché gli venga indicato il corretto agire per l'ottenimento del bene nel mondo degli uomini. L'epifania di Viṣṇu è accompagnata dall'encomio della statua di Mādhava collocata presso il sacro complesso Puruṣottama-kṣetra. Tanti sono i meriti religiosi del luogo che Yama, dio della morte, delle anime e degli inferi, teme che il suo potere ne possa risentire, al punto di chiedere che Viṣṇu non si renda così facilmente visibile a tutti gli esseri viventi. Lakṣmi riferisce che Viṣṇu è indissolubilmente legato al luogo e che mai potrà allontanarsene, ma che, tuttavia, un giorno, il simulacro di Mādhava scomparirà fino a quando non verranno ripristinate le adeguate condizioni religiose e un re giunto da Mālavadeśa, il potente Indradyumna, commissionerà una nuova statua in legno restaurando l'antico culto perduto. Così Yama e Brahmā si possono ritirare soddisfatti.

La leggenda

In Mālavadeśa nella città di Avantī, regnava Indradyumna, entusiasta devoto di Viṣṇu. Cullava il desiderio, un giorno, di poterne contemplare l'immagine nella sua forma più vera, *sākṣāt*. Per

17 Cfr. J. Rath, *The Epitome of Supreme Lord Viṣṇu*, in "Orissa Review", 2006.

18 Cfr. D. Dash, *Place of Māhārāja Indradyumna in the Cult of Lord Jagannātha*, in "Orissa Review", 2010.

19 Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with God...*, cit., pp. 2-3.

20 *Ivi*, pp. 3-8.

21 Ci riferiamo, qui, alla versione riportata in G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, cit., pp. 5-11. La traduzione dall'inglese all'italiano di cui sopra, è a mia cura. Si è, perciò, cercato di mantenere la resa finale del testo quanto più simile alla versione inglese.

ottenere la *darśana* era necessario raggiungere lo *kṣetra* consacrato alla divinità dove la potenza di Viṣṇu sarebbe stata massima. Convocati a corte alcuni pellegrini di ritorno dalle città sante dell'India, al re si raccontava della natura fantastica che abbraccia Puruṣottama-kṣetra, cima più alta della meravigliosa Montagna Blu²², Nilādri: nella fitta foresta d'Odisha anche le divinità si incontrano nella notte per godere della sacralità del luogo.

Prima di intraprendere personalmente il pellegrinaggio verso Puruṣottama-kṣetra, Indradyumna ordina che Vidyāpati, fratello di un brāhmaṇo regale, scopra per primo il luogo e ne tracci il percorso più veloce perché il re lo possa raggiungere. Pur non trovando l'anelata Montagna Blu, Vidyāpati sostava non lontano da essa. Udite due voci divine dibattere di Viṣṇu e Puruṣottama-kṣetra, Vidyāpati le seguiva fino a raggiungere lo *kṣetra*. Con l'intento di entrarvi si imbatté in un vecchio Śabara, Viśvāvasu, che aveva appena concluso la preghiera. A lui Vidyāpati chiede di accompagnarlo dal dio. Pur volendo custodire il segreto per poterlo condividere unicamente con i membri della sua tribù, il vecchio abitante della foresta ricorda la profezia dei suoi antenati secondo la quale la statua di Mādhava un giorno sarebbe stata coperta da sabbia dorata e sarebbe scomparsa sino all'arrivo del re Indradyumna, giunto da Mālava per installare il nuovo simulacro ligneo della divinità. Viśvāvasu, perciò, accompagna Vidyāpati lungo un impervio sentiero: profumi divini, rarissimi fiori e pregiatissimi frutti indicano la strada verso il dio. Improvvisamente il brāhmaṇo Vidyāpati ebbe la *darśana* della divinità così descritta: lo statuario Mādhava al centro, con quattro braccia, affiancato dalle due bellissime mogli, a sinistra Lakṣmī e a destra Sarasvatī. Vide anche Rohiṇikuṇḍa e Kalpavṛkṣa.

Mentre Viśvāvasu e Vidyāpati condividono cibo e bevande, *prasāda*, degli dei, l'anziano degli Śabara raccomanda al brāhmaṇo di non riferire al re Indradyumna che qualora avesse deciso di ottenere una *darśana* nello *kṣetra* l'icona blu di Mādhava sarebbe scomparsa.

Lasciatosi alle spalle Utkala, Vidyāpati riparte alla volta di Malwa e il vaticinio si avvera: un violento temporale si abbatte sulla foresta, e, sotto una pioggia di sottilissima sabbia dorata, la statua del dio viene interrata. Al cospetto di Indradyumna il brāhmaṇo racconta nel dettaglio il carattere straordinario di Puruṣottama-kṣetra; ad acuire il desiderio del re sono i racconti di Nārada, il figlio di Brahmā, giunto a corte su ordine del padre per fornire ulteriori dettagli a proposito della sacralità dello *kṣetra*. Immediatamente il re ordina ai suoi subordinati di prepararsi ad intraprendere un viaggio verso Nilādri dove chiunque avrebbe goduto di una *darśana* quotidiana del dio. Giunti al confine dell'Odisha, Indradyumna e Nārada vengono ricevuti dal re il quale li informa del triste accaduto: durante il temporale Nālamādhava era

²² La montagna costituisce, in accordo con quanto esposto nella leggenda, uno dei due principali luoghi sacri nei quali la storia si svolge. La menzione più antica a proposito della Montagna Blu si trova in *Mahābhārata* 3, 114. Cfr. *Ivi*, p. 41.

scomparso. Certi che Indradyumna avrebbe comunque ottenuto la visione del dio, il viaggio verso Puruṣottama-kṣetra prosegue. Durante il tragitto Indradyumna può visitare altri templi consacrati, fra gli altri, quelli di Carcikā a Bānkī, Kaliṅgeśvara e Anantavāsudeva non lontano da Bhubaneswar, Kapoteśvara vicino a Candanapur e Bilveśvara all'ingresso dello *kṣetra*. Giunto alla meta, non vedendo la statua di fronte a sé il re scoppia a piangere: il periglioso viaggio da Avantī a Puri sembra non essere servito a nulla.

Interviene Brahmā , ricordando al re che ogni fatto accaduto deve rispondere al volere del dio: la divinità ha ora intenzione di assumere una nuova forma, di manifestarsi con caratteri rinnovati ed essere riconosciuto dai devoti nelle mutate sembianze e ha scelto Indradyumna come tramite. Brahmā informa il figlio che soltanto compiuto un sacrificio di mille cavalli bianchi condotto dal re Indradyumna, il dio si sarebbe manifestato e la *darśana* sarebbe finalmente avvenuta. Personalmente interessato a che il rito si svolga correttamente, Brahmā invia Nārada perché egli assista il re. Rassicurato dalle parole di Nārada, Indradyumna si inchina di fronte allo spazio che ospita la statua scomparsa e ascolta una voce divina. È sempre Nārada ad anticipare al re che a breve avrebbe avuto la *darśana* del dio della Montagna Blu nelle sembianze di Nṛsiṃha, forma primeva, *ādimūrti*, di Puruṣottama. Al re viene anche ordinato di erigere un *vedī* perché il sacrificio possa svolgersi correttamente, e di costruire un tempio in onore di Nṛsiṃha presso la Montagna Blu. In breve tempo, il tempio viene eretto, sorge vicino a Nīlakaṅtheśvara e al suo interno ospita la statua di Nṛsiṃha scolpita da Viśvakarman e lì collocata da Nārada. Sull'altare di fuoco sul quale avviene il sacrificio dei mille cavalli bianchi viene riposta una riproduzione metallica della statua di Nṛsiṃha. Il sacrificio è condotto osservandone correttamente le norme. Durante la notte che precede l'*avabhṛtha*, il bagno purificatore dell'ultimo dei cavalli, che avrebbe sancito l'inizio del sacrificio, Indradyumna ha una visione: Puruṣottama nella sua quadruplici forma. Egli vede *Śvetadvīpa*, il luogo prediletto di Viṣṇu-Vāsudeva circondato dall'Oceano di Latte. *Dvīpa* è ricco di alberi con tronchi su cui sono incisi fiori di loto e dischi al centro dei quali, seduto su di un prezioso piedistallo, troneggia il *dio blu* che indossa una ghirlanda di profumatissimi fiori selvatici. Sul suo grembo, di rara bellezza, siede Lakṣmī reggente nelle due mani superiori splendidi fiori di loto e avente le due mani inferiori in *vara mudrā* e *abhaya mudrā*. Alla sua destra era la candida Saṃkarṣaṇa con pestello ed aratro nelle due mani superiori e conchiglia e fiore di loto in quelle inferiori. Alla sinistra del dio la sua arma d'elezione, il disco. Quando Indradyumna racconta a Nārada della visione, il figlio di Brahmā lo rassicura che entro dieci giorni il sogno sarebbe divenuto realtà. La mattina seguente a cerimonia sacrificale ultimata, un tronco bagnato inciso in superficie con fiori di loto e dischi viene avvistato lungo la riva. Nārada conferma si tratti di uno dei tronchi descritti nel sogno di Indradyumna provenienti

da *Śvetadvīpa*. Aggiunge anche che i tronchi di questi alberi originariamente erano i capelli di Viṣṇu e si doveva perciò convenire che venissero considerati come parziale incarnazione del dio stesso, *aṃśāvātāra*. Indradyumna e il saggio Nārada si precipitano verso la riva per osservare il tronco divino dai quattro rami. Lo venerano con fiori e profumata pasta di sandalo e ordinano che venga portato presso lo *yajñavedī*, l'altare predisposto per il sacrificio, accompagnato da musiche e danze. Indradyumna interroga Nārada su quale immagine dovesse essere scolpita sul tronco. Improvvisamente una voce divina interviene a fornire istruzioni a riguardo: sarà il dio stesso a manifestare se stesso nella sua nuova forma all'unica condizione che il tronco venga chiuso in una stanza accessibile solo ad un falegname che giungerà per l'occasione, la cui porta dovrà rimanere chiusa per alcuni giorni. Come predetto il falegname compare sulla scena: altro non è che il dio in persona e immediatamente si adopera nel lavorare il tronco. Viene chiusa la porta e una musica assordante nasconde il rumore dei lavori. Con il trascorrere dei giorni chiunque passasse nei pressi della stanza poteva odorare profumi intensi ed inebrianti e osservare una pioggia di petali precipitare dal cielo. Al termine della quindicesima notte il nuovo simulacro era stato ultimato: Viṣṇu, Saṃkarṣaṇa, Lakṣmī e il disco, ovvero l'immagine sognata da Indradyumna. Una voce divina raccomanda al re che le statue vengano coperte con stoffe, fili e rami e che qualcuno si occupi di dipingerle. Si aggiunge, inoltre, che soltanto i successori di Śabara Viśvāvasu, devoti dalle origini al culto di Mādhava nella foresta, possano apportare ulteriori modifiche alle statue. Quando Indradyumna e Nārada aprono la porta della stanza si accorgono che del falegname non vi è più alcuna traccia. È l'inizio della celebrazione del culto: Puruṣottama è glorificato recitando il *Puruṣasūkta* del *Ṛgveda* X.90, a Balabhadra/Saṃkarṣaṇa si dedica il *Vāsudeva-mantra* e a Subhadrā l'inno vedico *Devī-sūkta*.

Indradyumna, a questo punto, ordina di costruire un tempio che possa degnamente celebrare la nuova immagine del dio e mentre il cantiere è operativo, il re e Mādhava si recarono a Brahmāloka, il mondo di Brahmā, perché anch'egli discenda presso lo *kṣetra* e partecipi alla *prāṇa-pratiṣṭha* indetta per la nuova scultura. Al cospetto del dio, però, essi ricevono una funesta notizia: il caos aveva imperversato sulla terra e nessuno della famiglia di Indradyumna era riuscito a salvarsi, solo le sculture ed il tempio erano stati risparmiati. Tornati sulla terra il re e Mādhava constatano quanto Brahmā aveva preannunciato e si affrettano, muniti di tre carri, a trasportare le statue dal luogo nel quale erano state realizzate accanto all'altare sacrificale, al tempio.

Durante l'assenza di Indradyumna il re Gālava aveva eretto un piccolo tempio nei pressi della Montagna Blu nel quale si custodiva una statua di pietra raffigurante Mādhava, ora rimossa. Gālava, allora, decide di recarsi presso lo *kṣetra* con l'intenzione di affrontare Indradyumna, ma

una volta *in loco*, non resiste ad unirsi ai travolgenti festeggiamenti indetti per la consacrazione delle statue lignee. Anche le divinità partecipano alla cerimonia e accompagnano l'epifania di Brahmā sulla terra. Il dio esordisce recitando uno *stuti* ad ognuna delle quattro divinità comodamente assise sui carri. Accompagnate dalla gioia dei devoti accorsi in grande numero, le divinità vengono finalmente trasferite nel tempio. La consacrazione di Puruṣottama-Jagannātha avvenne come segue: Brahmā toccò il cuore dell'immagine e pronunciò il *mantrarāja* di Nṛsiṃha. Nṛsiṃha apparve visibile su tutta la terra nella sua forma terrificata e furente: l'autorevolezza del *mantrarāja* di Nṛsiṃha consacrava Jagannātha a divinità *extra-ordinaria*, giacché Nṛsiṃha rappresenta il limite ultimo dell'immenso fulgore di Viṣṇu.

Brahmā introduce Indradyumna al culto di Puruṣottama stabilendo che quotidianamente venga a lui recitato il *mantrarāja* di Nṛsiṃha. Ricevuto il *mantra*, la quadruplicata statua scompare dagli occhi del re e al suo posto apparve Nṛsiṃha assiso con Lakṣmī in grembo, con l'arciere Pināka e il disco Sudarśana. Nṛsiṃha, dunque, rappresenta l'originale e primeva forma delle quattro divinità: come il Veda che essenzialmente è uno ma ne si condividono le quattro Saṃithā, così la forma primordiale divina divide se stessa in quattro elementi diversi. E così Balarāma corrisponde al *Ṛgveda*, Subhadrā allo *Yajurveda*, Jagannātha al *Sāmaveda*, e Sudarśana all'*Atharvaveda*. Così stabilito le *mūrti* possono essere venerate secondo personale credenza. Tuttavia, suggerisce Brahmā, venerare Puruṣottama-Jagannātha con il *mantrarāja* di Nṛsiṃha renderebbe massima l'efficacia del culto.

Veniva il momento del congedo di Brahmā non prima di avere introiettato nuovamente la proiezione del dio nel proprio cuore, *udvāsanam*. Ora Indradyumna vede nuovamente le quattro statue di legno sveltare sull'altare del *sanctum*. Brahmā offre preghiere alle immagini: di nuovo *Vāsudeva-mantra* (Balarāma), *Devī-sūkta*. (Subhadrā), *Puruṣasūkta* (Puruṣottama-Jagannātha) e *Sudarśana-mantra*. Quindi Indradyumna promette che mai si allontanerà dallo *kṣetra*, ma che anzi, seduto all'altare avrebbe redento i peccati di chiunque si fosse recato laggiù per ottenere la *darśana* divina. E anche quando un re avesse ordinato la costruzione di nuovo tempio in quello stesso luogo il merito di aver instaurato il culto di Puruṣottama avrebbe investito soltanto Indradyumna. Ora anche Brahmā può raggiungere il proprio *loka*, certo che centinaia di creature da lui derivanti potranno finalmente conoscere la liberazione.

Seguirono dettagliate istruzioni sulle norme culturali quotidiane e a proposito dei riti annuali del tempio²³.

23 Cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, cit., pp. 5-11.

Valutazioni critiche

La leggenda così tramandata, diremo, nella sua forma più classica è certamente frutto di un lento sviluppo avvenuto in più fasi²⁴. Manipolazioni e rimaneggiamenti della vicenda, del resto, perdurano fino ai tempi odierni e confermano, come si diceva in apertura di capitolo, la tendenza a trarre beneficio dalla strumentalizzazione di una tradizione. Nella comprensione del fenomeno, tuttavia, ci si imbatte immediatamente in un grande ostacolo: la leggenda, in particolare quella riportata dalla classe sacerdotale del tempio, non sembra aver alcun fondamento su basi storiche, non esiste una versione oggettiva, cioè, ma soltanto una storia soggettiva²⁵. Il problema può essere ovviato unicamente avanzando un studio di tipo comparativo tra leggenda e fatto storico. Nel caso di Indradyumna questo è stato impossibile in quanto tutti i tentativi di rintracciare veridicità storica nella sua leggenda, hanno fallito: nessuna delle personalità storicamente conosciute e potenzialmente simili al re che proveniva da Avantī, sembra essere perfettamente sovrapponibile a quella leggendaria di Indradyumna. È dunque soltanto possibile provare a tracciare una storia della leggenda per ottenere almeno la conoscenza degli eventi così come vengono narrati. La leggenda del re Indradyumna è raccontata in numerose fonti diverse, per epoca in cui esse furono concepite, e per ambiente sociale in cui esse furono condivise²⁶. Dal punto di vista del linguaggio esistono due grandi categorie: le versioni scritte in sanscrito e quelle composte in oḍiā²⁷. Appartengono alla tradizione sanscritica i seguenti testi²⁸:

- I. *Mahābhārata* di Vyāsa
- II. *Brahmā Purāṇa*
- III. *Nārada Purāṇa*
- IV. *Skanda Purāṇa*
- V. *Nīladri Mahodaya*
- VI. *Vāmadeva Saṃhitā*
- VII. *Kapila Saṃhitā*

Rientrano, invece, nel filone di produzione in oḍiā, i testi che seguono:

- I. *Mādalā Pāñji*
- II. *Cronache Śabara*

24 Cfr. J. Choudhury, *Jagannātha Cult: an Historical Perspective*, in "Orissa Review", 2009.

25 Cfr. R.Geib, *The Temple Legend and The King Indradyumna*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of Jagannātha...*, op. cit., p. 24.

26 G.C.Tripathi, Dr.Sahu e R.Geib collezionano, tra l'ottobre 1971 e il marzo 1972, uno meticoloso studio volto unicamente a raccogliere tutte le versioni differenti in cui la leggenda del re Indradyumna era stata declinata nel tempo, cfr. *Ibidem*.

27 Cfr. *Ibidem*.

28 Riportiamo qui l'elenco e la suddivisione delle fonti così come R. Geib la consegna nel suo studio *The Temple Legend and The King...*, op.cit. pp. 22-23.

III. *Musali Parva*

IV. *Vana Parva*

V. *Deulatolā*

Tracciare una cronologia esatta delle differenti versioni risulta praticamente impossibile. Soltanto la data di composizione del *Mahābhārata* di Sārāla Dāsa sembra si possa provare con certezza, dal momento che il grande compositore sarebbe stato un contemporaneo del re Kapilendra il cui regno si colloca durante la prima metà del XV secolo²⁹. La versione più antica della leggenda del re Indradyumna sembra essere quella descritta in *Mahābhārata* 3, 191³⁰: è un estratto di gusto dichiaratamente ideale, un *exemplum* da emulare, la dimostrazione di come si possa incontrare la fama grazie ad un retto operato.

La leggenda dell'istituzione del Puruṣottama-kṣetra così come appare descritta nel *Puruṣottama-Māhātmya* dello *Skanda-Purāṇa*, risulta, esserne la versione più autorevole ed autentica tanto da costituire il nucleo narrativo attorno al quale versioni successive, soprattutto nella tradizione popolare d'Odisha, si sono sviluppate³¹. Il caso più significativo è certamente quello del *Mahābhārata* di Sārāla Dāsa³² (prima metà del XV secolo ca), la monumentale versione oḍiā del compositore locale. Segue il *Deulatolā* di Nīlāmaradāsa (1700 ca)³³ nelle sue molteplici declinazioni. Rispetto alla versione di partenza si rintracciano varianti interessanti, di seguito quelle che ci sembrano più significative. Il tronco divino rinvenuto da Indradyumna e Nārada lungo la costa diventa, nel *Mahābhārata* di Sārāla Dāsa, il corpo di Kṛṣṇa che da Dvārakā, dove il dio era morto, è stato trasportato dalle correnti fino a Puri; si contempla, in taluni casi, inoltre, l'aggiunta dell'intreccio amoroso tra Vidyāpati e Lalitā, bellissima figlia di Viśvāvasu conclusosi, nel *Deulatolā* di Nīlāmaradāsa³⁴, con le nozze dei due. Di fatto, anche accogliendo varianti più ricche di episodi e digressioni del racconto, diremo che il canovaccio degli eventi importanti che

29 Cfr. S.Behera, *op. cit.* pp 29-31.

30 Cfr. R.Geib, *The Temple Legend...*, cit. p. 26; anche in questo caso riportiamo la storia in traduzione dall'inglese all'italiano, da me curata: [...]Il re Indradyumna era famoso per aver fatto costruire mille altari di fuoco e aver fatto dono di così tante mucche che dal calpestio dei loro zoccoli era nato il Lago di Indradyumna. Accaduto questo fatto il re andò in cielo. Dopo moltissimo tempo quando orami sulla terra nessuno ricordava chi fosse, Indradyumna fu inviato nuovamente sulla terra allo scopo di riacquisire la fama perduta. Per provare agli dei che qualcuno ancora sulla terra era in grado di ricordare la grandezza di Indradyumna, il re andò alla ricerca del più anziano degli esseri viventi. S'imbattè in Markandeya, poi in un gufo, in un airone, quindi in una tartaruga che sostava presso il Lago di Indradyumna. E quando questa, interrogata dal re, rispondeva di ricordarne perfettamente i meriti, Indradyumna fu richiamato al cielo.

31 Cfr. *Ivi*, pp. 27-29.

32 Cfr. S.Behera, *op. cit.* pp. 27-28.

33 Nīlāmaradāsa, nativo di Puri, scrive Haribhakti-ratnamālā intorno all'anno 1693. Nel suo lavoro menziona altri sei lavori composti prima del suo. Il *Deulatolā* non compare affatto, sembra perciò logico desumere che esso fu scritto dopo il 1693; cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, *op. cit.* pp. 11-13.

34 *Ibidem*.

si susseguono è sempre lo stesso: sono costanti, ad esempio, il dibattito circa la collocazione originale di Puruṣottama, l'intervento di un re straniero che, sospinto da un afflato devozionale, intraprende un lungo viaggio alla scoperta dello *kṣetra*; l'ottenimento della *darśana*, ma anche la conseguente scomparsa del simulacro divino³⁵.

La questione della scomparsa dell'immagine originale e della sostituzione di essa con una rinnovata icona, sembra essere denominatore comune a diverse leggende funzionali a spiegare fondazioni templari e culturali in Odisha³⁶: essa giustificherebbe, infatti, quel carattere *extra-ordinario* tipizzante di alcune tra le più importanti icone divine del territorio³⁷. Questi simulacri devozionali sono, diremo, perlopiù lasciati simbolici di culti tribali scomparsi o ormai desueti³⁸: e così quelle divinità che *illo tempore* avessero assunto caratteristiche morfologiche spiccatamente differenti dal linguaggio artistico di gusto classico, sarebbero state successivamente associate ai più canonici abitanti del *pantheon* hindu. Sono moltissime, infatti, le divinità di origine Śaiva e Śakta che in terra d'Odisha hanno subito il lento processo di assimilazione e reinterpretazione, con l'esito finale di essere universalmente legittimate e riconosciute³⁹. In molti casi, aggiungeremo, l'origine tribale dichiarata è stata interpretata come notevole valore aggiunto nel quadro interpretativo di un simulacro divino, di cui, anzi, si è cercato di celebrare l'unicità⁴⁰. L'elemento tribale deve, in prima battuta, essere accettato in quanto tale e solo in un secondo momento, forte di una certa popolarità conquistata anche al di fuori del proprio territorio d'origine, quando, diremo, anche i più autorevoli della società hindu ne riconoscono il valore e la dignità, allora una scultura in pietra, possibilmente antropomorfa, affiancherà l'ancestrale

35 Cfr. H.von Stietencron, *The Jagannātha Temple in Contemporary Orissa*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of Jagannātha and the Regional Tradition of Orissa*, New Delhi, 2014, pp. 609-610; ma anche, cfr. R. Geib, *The Temple Legend...*, *op. cit.* pp. 30-31.

36 Cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, *cit.*, p. 12; cfr. A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Formation of the Jagannātha Triad*, in *The Cult of...*, *op. cit.* pp. 237-239.

37 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma, Kṛṣṇa and Jagannātha Iconography*, in *The Iconography of Vaiṣṇava Images in Orissa*, New Delhi, 2001, p. 241.

38 Cfr. *Ibidem*.

39 A Bhubaneswar sorge un complesso templare di rara bellezza: architettonicamente perfetto il Liṅgarāja ospita all'interno del *sanctum* una roccia *non finita* dai caratteri sconosciuti probabilmente emersa dal terreno e riletta come spontanea epifania, *svayambhū*, del *Liṅga* di Śiva. Verosimilmente l'equipe sacerdotale che si occupa del mantenimento del tempio, 'Suār', è composta dai successori di una tribù autoctona, ora perfettamente hinduizzati. (Cfr. H.Kulke, *Jagannātha-Kult and Gajapati-Königtum: Ein Beitrag zur Geichichte religiöser*, Wiesbaden, 1979, in G.C. Tripathi, *The Classical Version of The Great Legend of Indradyumna*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of Jagannātha and...*, *op. cit.* p. 12).

40 La valorizzazione della fonte tribale si riflette anche nella pratica culturale: non di rado è accaduto, infatti, che all'interno di uno stesso tempio, comparissero due statue poste parallelamente, ambedue parimenti venerabili: una costituita da grezzi blocchi di legno, o di pietra, quella di derivazione tribale, e l'altra finemente scolpita nella roccia o nei metalli perfettamente rispondente alla canonica iconografia hindu; cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal Deities in Orissa: the Śakta and Śaiva Typology*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, pp. 135-138.

simbolo religioso aniconico e di entrambi gli elementi ne sarà ammessa la venerabilità. Così accade spesso che la statua tribale rivesta il ruolo di *calantī pratimā*⁴¹, una sorta di icona removibile associata a quella immobile, ieratica e dal gusto squisitamente classico, che è stata incisa nella roccia⁴².

Sulla veridicità storica, qualora esistesse, a proposito della leggenda del re Indradyumna, lo studioso Ruprecht Geib nel 1975⁴³, avanza l'ipotesi che gli eventi così narrati riflettano in buona parte una realtà attestata: il tempio di Jagannātha sarebbe realmente stato edificato là dove una volta si venerava una *mūrti* di Viṣṇu nella forma di Mādhava scolpita in un blocco di clorite nera, ma contemporaneamente, aggiunge Geib, presso il *maṇḍapa* di Guṇḍicāgrha⁴⁴, dovevano già esistere le icone lignee di Jagannātha venerabili. Al crescere della popolarità del culto del *Signore del mondo*, un re, forse Indradyumna, avrebbe rimosso la statua di Mādhava sostituendola con quella di Jagannātha accompagnandone l'installazione con carri e un ricco cerimoniale. Se fosse vero ciò, conclude lo studioso, avremmo persino una corretta giustificazione storica alla festività dei carri riferita a Jagannātha: sarebbe proprio per commemorare questo storico evento che ogni anno le statue vengono ricollocate là dove il loro culto era nato. Tuttavia trarre conclusioni storiche dalla leggenda del tempio così come è narrata nella Māhātmya, pare piuttosto azzardato, specialmente quando la conclusione che ne emerge risultasse di straordinaria natura. Quello che è certo è che l'iconografia di un'immagine culturale è sempre strettamente connessa al tempio che la ospita e allo *kṣetra* in cui sorge: tutti gli Āgama

41 Cfr. P. Mitter, *Indian Art*, Oxford University Press, Oxford, 2001, pp. 157-158; cfr. Cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, cit., p. 14; cfr. A. Eschmann, *Hinduization of...*, cit. pp. 136-138.

42 Nel distretto di Puri, non lontano da Bānpur, sorge il tempio di Virajā Thākūrāni: al suo interno prima che il tempio venisse dilapidato, era custodita una scultura di rara bellezza un'immagine della dea scolpita nella clorite nera. Occasionalmente capita che la dea faccia visita alla Bhagavatī di Bānpur trasformandosi in un semplicissimo ceppo ligneo rivestito con stoffe colorate e impreziosito con ghirlande di fiori. Cfr. T.E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, New York, 1986, p. 37; ma anche, cfr. G.C. Tripathi *The Classical Version...*, op. cit., p. 14. G.C. Tripathi racconta che nel 1971 intraprese un avventuroso viaggio con l'intento di poter studiare l'iconografia di Virajā Thākūrāni. Di seguito il racconto nella traduzione dall'inglese da me curata: [...]La statua della dea sorridente costituisce un tesoro unico nella produzione artistica dell'Orissa. Appare bellissima, aggraziata e dai tratti delicati. La vedo assisa e pure se in questa postura misura almeno un metro. Dal corpo si diramano sei braccia: in quella sinistra principale regge una bacinella colma di sangue o vino, nella quale il mignolo della mano sinistra è intinto. Originariamente la dea doveva portare con se' il tridente nel suo braccio destro, lasciato ora in disparte e schiacciato dal gomito dell'altro braccio destro. Nelle altre mani trattiene un rosario e una testa recisa. Il viso della dea è posto accanto alla figura di un elefante mentre due gazzelle le cingono i piedi guardandola. E' seduta su magnifico fiore di loto che si origina dall'ombelico di una figura umana reclinata sul lato sinistro.

43 Cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, op. cit., p. 12, in cui si fa riferimento allo studio condotto da Ruprecht Geib in R. Geib, *Die Indradyumna-Legende. Ein Beitrag zur Geschichte des Jagannātha Kultes*, Wiesbaden, 1975.

44 Luogo significativo ancora oggi nel culto di Jagannātha: ivi sono portate le statue di legno durante la festività dei carri, lo *Ratha-yātrā*.

concordano nel prescrivere, in caso di distruzione/sparizione di una statua culturale, l'immediata sostituzione di essa con un'immagine identica⁴⁵. Concluderemo dicendo che, dalle iscrizioni⁴⁶ sappiamo che il tempio di Puruṣottama, intorno al X secolo, doveva godere di una certa popolarità interregionale e se fosse vero che al suo interno ospitava una statua di pietra raffigurante Mādhava perfettamente conforme ai canoni dell'iconografia hindu più classica, così nota da attirare pellegrini addirittura dal lontano Madhya Pradesh, risulterebbe piuttosto incongruente pensare che tale immagine potesse essere deliberatamente sostituita con la presente, poco raffinata, scultura di legno di Jagannātha.

Di notevole interesse appare, inoltre, lo studio approfondito del concetto di divinità e rituale così com'è proposto nella versione più classica della leggenda e veicolato dal rapporto tra Nṛsiṃha e Jagannātha. Nṛsiṃha è detto *ādimūrti* di Jagannātha⁴⁷, ovvero ne rappresenta la sua forma primeva. Prima che si celebri il rito del sacrificio dei cavalli, Indradyumna ordina che si costruisca un tempio in onore di Nṛsiṃha e che anzi al suo interno si collochi la statua dell'uomo-leone scolpita da Viśvakarman. L'ingresso trionfale del carro di Jagannātha, inoltre, è accompagnato dal *mantrarāja* di Nṛsiṃha⁴⁸ il quale, al momento della consacrazione della statua di Jagannātha si manifesta rendendo invisibile la scultura di legno. Si consideri poi, che è compito e volontà di Brahmā iniziare Indradyumna al *mantrarāja* stabilendolo unica forma culturale lecita riferita a Jagannātha⁴⁹. L'identità tra Jagannātha e Nṛsiṃha non si giustifica soltanto alla luce di una raffinata scelta poetica, sembra avere anche una certa validità storica:

45 Cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, op. cit., p. 13; cfr. T.E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, New York, 1986, pp. 34-36.

46 Un'iscrizione su pietra rinvenuta sul muro del famoso tempio di Śarada a Maihar, nel distretto di Satana, fa riferimento in termini inopinabili ad una certa divinità chiamata Puruṣottama e venerata lungo le coste d'Odisha. Cfr. G.C. Tripathi, *On the Concept of Puruṣottama in the Āgamas*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, op. cit., pp. 87-93.

47 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma, Kṛṣṇa...*, cit. pp. 235-236; cfr. A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Formation of...*, op. cit., pp. 236-240.

48 *Ugraṃ vīraṃ mahāviṣṇuṃ jvalantaṃ sarvatomukham / nṛsiṃham bhīṣanam bhadraṃ mṛtyor mṛtyum namāmy ahatn //*

A testimonianza del fatto che veicolo del culto di Jagannātha sia esattamente il *mantra* di cui sopra, citeremo *Nṛsiṃhatāpanīya-Upaniṣad*, 11.3 e Kalyāna, *Upaniṣad Aṅka*, Gorakhpur, 1949 cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, op. cit., p. 16.

49 Nel culto contemporaneo rivolto a Jagannātha sono oggi ammesse le versioni a dieci sillabe e a diciotto sillabe del *Gopāla-mantra*.

Mantra a dieci sillabe: *Gopījanavallabhāya svāhā //*

mantra a diciotto sillabe: *Kṛīm kṛṣṇaya govindāya gopījanavallabhāya svāhā //*

cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, op. cit., p. 16.

In entrambi questi *mantra* il 'Signore del mondo' è celebrato come 'Amatissimo dalle Gopī', un attributo di cui non si fa menzione in *Puruṣottama-māhātmya*. Cfr. H. von Stietencron, *The Jagannātha Temple...*, op. cit. pp. 603-604; cfr. G.C. Tripathi, *Communication with God...*, op. cit., pp. 376-400; cfr. P. Mohapatra, *Daily Rituals of Sri Jagannātha Temple*, in "Orissa Review", 2011.

nel *Mādāla Pāñjī*⁵⁰. si dichiara espressamente che il devoto di Jagannātha reciti il *mantrarāja* di Nṛsiṃha. Si aggiunga, infine, che la figura dell'uomo-leone, è contributo essenziale all'interno del cerimoniale riferito a Jagannātha: durante il *Navakalevara*⁵¹ è Nṛsiṃha che presiede alla cerimonia sacrificale che si svolge abitualmente nella foresta, ed è sempre la divinità leonina che è chiamata a consacrare le immagini; è per lui che tutte le offerte vengono, secondo il rito, bruciate nel fuoco ed è in virtù della recitazione del suo *mantra* che le sculture possono finalmente essere consacrate⁵². A buon diritto si potrebbe perciò concludere, che, all'interno di *Navakalevara*, sopravviva un antico cerimoniale appartenuto a Nṛsiṃha prima, e che, successivamente, sia stato trasposto e adattato alla figura di Jagannātha⁵³.

Avvento del Viṣṇuismo in Odisha⁵⁴

Nel 1135, verosimilmente durante il regno di Anantavarman Coḍagaṅgadeva (1078-1147 ca), la costruzione del monumentale tempio di Puri attestava che il culto dominante in Odisha era quello rivolto a Puruṣottama-Jagannātha⁵⁵. Una brillante carriera militare grazie alla quale

50 *Mādāla Pāñjī* è una sorta di cronistoria del tempio di Jagannātha. All'interno della raccolta sono registrati i nomi dei regnanti che si sono succeduti nella storia politica d'Odisha in relazione con la gestione del tempio di Jagannātha; un elenco di diritti e doveri cui i funzionari erano chiamati a rispondere; i dettagli di come dovessero essere condotti i *festival* in onore del dio e il tabellario riferito alle donazioni dei fedeli giornalieri. Composto su grandi foglie di palma legate fra con fili naturali. Nel 1971, nell'ambito dell'Orissa Research Project, fu studiato e successivamente donato all'Orissa State Museum di Bhubaneswar; cfr. M. Tripathy, *A Reassessment of the Origin of the Jagannātha Cult of Puri*, in "Orissa Review", 2012.

51 La festività della sostituzione delle quattro statue divine con nuovi ceppi lignei scolpiti.

52 Cfr. G.C. Tripathi, *Navakalevara: the Unique Ceremony of the Death and the Re-Birth of the Lord of the World*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of Jagannātha...*, *op. cit.*, pp. 299-346.

53 Cfr. *Ibidem*. Tuttavia la questione è ancora aperta: lo studioso H. von Stietencron avanza invece l'ipotesi che l'associazione tra il culto di Nṛsiṃha e quello di Jagannātha sia un fenomeno relativamente tardo, probabilmente rintracciabile a partire dal XVII secolo, non prima. A sostegno di questa tesi si aggiunge anche che i riferimenti al culto di Nṛsiṃha devono essere state successive interpolazioni introdotte durante il regno di Nṛsiṃha-Deva I (1623-47). L'esistenza di un antico tempio di Nṛsiṃha, non solo nei dintorni del luogo in cui sorse successivamente quello di Jagannātha, ma anche presso il complesso di Liṅgarāja, avrebbero consentito la diffusione del culto di Nṛsiṃha e Lakṣmi lungo la costa d'Odisha soprattutto tra il X e il XIV secolo; si aggiunga anche l'influenza di Swami Narahartīrtha che, nel XIII secolo in Odisha, specialmente sotto la guida del re Bhānudeva I e Nṛsiṃha-deva II, predicava dell'antica tradizione del culto di Nṛsiṃha radicata in Orissa, cfr. G.C. Tripathi, *The Classical Version...*, *op. cit.*, p. 17.

54 Nell'introdurre l'argomento, ci serviamo prevalentemente degli studi condotti da H. von Stietencron, in particolare facciamo qui riferimento a agli articoli: *The Advent of Viṣṇuism in Orissa: an Outline of its History According to Archeological and Epigraphical Sources from the Gupta Period up to 1135*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, pp. 45-80; *Early Temples of Jagannātha in Orissa: The Formative Phase*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, pp. 113-134.

55 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism in Orissa: an Outline of its History According to Archeological and Epigraphical Sources from the Gupta Period up to 1135*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, p. 45.

Anantavarman era riuscito nelle coraggiose imprese di riconquista dei territori di Kalinga, di sconfitta della dinastia di Uktala, di unificazione dei territori di nuova conquista e quindi della fondazione di una nuova capitale, Chaudwar, sulle rive del fiume Mahanadi, è solo valore aggiunto al già grande contributo che il monarca diede alla storia culturale d'Odisha. Nel tentativo di legittimare il proprio potere anche attraverso meriti religiosi, e bramoso di creare un simbolo universalmente conoscibile, cifra di gloria, egli ordinò che a Puri fosse edificato il tempio di Puruṣottama come il più alto e monumentale mai costruito prima in Odisha. Secondo la tradizione il complesso sarebbe nato sulle ceneri di un santuario preesistente caduto in rovina, ma nessuno è stato in grado di stabilire con certezza se il re che lo commissionò riuscì a vedere il progetto finito o se, invece morì prima che i lavori si concludessero, quello che è certo, però, è che le divinità alle quali il tempio fu consacrato hanno ottenuto, nel tempo, una popolarità straordinaria che rintraccia le sue origini in quel Viṣṇuismo che Anantavarman aveva sempre promosso⁵⁶.

Il termine *vaiṣṇava*⁵⁷ compare in epoca relativamente tarda e si sviluppa, intorno al V secolo, come termine inclusivo e generale nel quale chiunque condividesse il culto del dio, seppure in forme diverse, potesse riconoscersi. La fortuna che alcuni culti hanno incontrato nel corso della storia d'Odisha, è largamente dipesa dal patrocinio esercitato dai regnanti e dalle classi più facoltose della società del tempo. Difficilmente, invece, si rintracciano resti archeologici e iscrizioni che attestino la conclamata presenza di religioni professate dai ceti meno abbienti⁵⁸. La religione, dunque, se studiata a partire dagli esiti artistico-architettonici, rivela un importante legame con il potere politico del tempo, un'informazione dalla quale, per una corretta e piena comprensione del fenomeno, non si può prescindere: entrambe, la dipendenza del culto dalle vicissitudini storiche e l'influenza che esso ebbe presso le classi più alte, sono questioni fondamentali per potere leggere con consapevolezza ciò che resta della cultura visuale derivata. Ne segue che del sentire religioso degli strati sociali più umili non v'è artisticamente traccia. Considerata, invece, la straordinaria abbondanza di resti artistici riferiti al culto di Jagannātha, possiamo concludere con assoluta certezza che fu divinità tra le più amate e sostenute in terra d'Odisha.

Nel periodo precedente la nascita di Cristo, il culto non autoctono più influente in Odisha, era il Jainismo. Sebbene perse, già a partire dal I secolo d.C., tutto il supporto regale in seguito alla deposizione dell'ultimo re della dinastia Karavela, essendo ben radicato tra la popolazione

56 Cfr. S.Behera, *op. cit.* p. 63.

57 Nell'accezione riferita limitatamente ai devoti di Viṣṇu.

58 Cfr. H. Kulke, *Kings and...*, *op. cit.* pp. 1-5.

mantenne una posizione dominante, soprattutto nel Kaliṅga, almeno fino al VII secolo⁵⁹. La comunità Jaina continuò ad essere supportata anche a fine XII secolo, soprattutto lungo la costa; durante il XVI secolo cessò ogni tipo di influenza del culto in Odisha, per tornare popolare alla fine del 1800, quando i mercanti Jaina si stanziarono presso Cuttack. Dopo uno sfortunato tentativo ai tempi di Aśoka, con l'inizio del I secolo d.C., anche il Buddhismo conquistò terreno in Odisha⁶⁰. Declinato nella sua forma Vajrayāna, raggiunse la sua massima espansione *in loco* contemporaneamente al regno della dinastia Bhauma-kara, tra l' VIII e il X secolo; seguì un lento processo che condusse, al suo declino. L'ultimo regnante che supportò veramente il Buddhismo di cui si ha menzione è Gajapati Mukundadeva, vissuto nel XVI secolo: anche dopo la sua morte la comunità buddhista non si estinse mai completamente⁶¹. Tra IV e V secolo la corrente śaiva divenne il movimento settario hindu più potente⁶². Con la caduta dell'impero Gupta assurse a religione dominante in tutta l'Odisha centrale e raggiunse il suo apice durante il regno Somavamśi, tra il X e l'XII secolo; con la costruzione del tempio di Jagannātha, tuttavia, la sua popolarità venne ridimensionata e nonostante i re Gaṅga si dichiararono fedeli devoti viṣṇuiti, rimase religione d'elezione per la maggior parte della popolazione oḍiā almeno fino al XVII secolo. Strettamente connesso alla devozione per Śiva è lo Śāktismo⁶³: la sua presenza in Odisha è attestata sin da tempi antichi, da sempre condiviso anche tra i ceti meno abbienti gode di una fortissima popolarità anche nell'India contemporanea in cui il culto per le divinità femminili è presenza importante. Nessuna delle altre religioni è stata in grado, in passato, di insediarsi e affermarsi in Odisha senza che avvenisse un confronto con lo Śāktismo: anche Viṣṇuismo, Buddhismo, Śivaismo e Jainismo furono destinate a confliggere. La popolarità del culto per la controparte femminile del dio è massima tra l'VIII e l'XI secolo e se ne rintraccia presenza significativa almeno fino al XVI secolo⁶⁴. Il *Viṣṇuismo*, infine, è stata l'ultima delle grandi correnti religiose ad aver interessato l'Odisha: occupava l'intera regione oggi di dominio di Jagannātha. Non esiste in Odisha e nella vicina regione di Kaliṅga, alcuna traccia che provi la presenza del Viṣṇuismo prima dell'avvento della dinastia Gupta⁶⁵. Siamo invece certi che giunse in Odisha da correnti devozionali provenienti da sud e da ovest. Si è trattato di un processo certamente lento, probabilmente costretto a limitarsi a conclusione dell'impero Gupta quando Śivaismo e Śāktismo occupavano una posizione preminente. A corroborare l'importanza della

59 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, op. cit., p. 48.

60 Cfr. *Ivi*, p. 49.

61 Cfr. *Ibidem*.

62 Cfr. G.S. Tripathy, *Śivaism in Orissa*, in "Orissa Reiview", 2013.

63 Cfr. G.S. Tripathy, *Śaktism in Orissa*, in "Orissa Reiview", 2013.

64 Cfr. F. Brighenti, *Śakti Cult in Orissa*, New Delhi, DK Print World, 2001, p. 321.

65 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, cit., pp. 49-62.

corrente vaiṣṇava giungono a noi anche fonti epigrafiche templari, nelle quali tra i donatari e i funzionari che operavano presso Kaliṅga, si rintracciano alcuni nomi di chiara ascendenza vaiṣṇava⁶⁶: sarebbe questa la testimonianza più evidente che la tradizione viṣṇuita, nonostante il tentativo di relegarla a culto minore, sia riuscita a sopravvivere e, anzi, si sia accompagnata alla tendenza che i brāhmaṇi hanno avuto a stabilirsi non lontano dai centri di nuovo potere. La politica messa in atto per molti secoli da parte dei regnanti d'Odisha, di invitare i brāhmaṇi a stanziarsi nelle loro vicinanze attraverso accattivanti facilitazioni economiche, dimostra che la classe istruita hindu si era rafforzata e necessitava di un numero di associati sempre maggiore⁶⁷. La rapida caduta dell'impero Gupta e, insieme, l'invasione da parte degli Hūṇa, causarono un improvviso arresto all'ascesa delle comunità brāhmaṇiche del nord dell'India. Conseguentemente, con l'inizio del VI secolo, l'Odisha si preparò ad accogliere brāhmaṇi provenienti da *gotra* di diversa estrazione. L'infiltrazione di tradizioni settentrionali divenne fattore culturale di ingombrante portata. Coesisteva, tuttavia, una piccola comunità viṣṇuita non lontano da Puri, lì sono state rinvenute alcune immagini di chiara ascendenza vaiṣṇava⁶⁸: un Nṛsiṃha dell'VIII secolo⁶⁹ e un frammento di una statua senza braccia, rinvenuta a Dolasahi, ritraente, con tutta probabilità, Viṣṇu sono solo due dei ritrovamenti archeologici avvenuti non lontano da Puri. La più importante e meglio conservata immagine rintracciata in questo contesto è certamente quella di un Viṣṇu a quattro braccia con la testa cinta da un nimbo e reggente tra le mani superiori un rosario e una conchiglia e tra quelle inferiori i compagni *cakrapuruṣa* e *godādevī*. Si tratta, verosimilmente, di un'opera del VII secolo, riconosciuta come Mugdala-

66 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, cit., pp. 51-52.

67 A giudicare dai nomi, la classe educata di nuova generazione in Odisha, accoglieva perlopiù devoti a Śiva e a Śākti, ma, tra VII e VIII secolo, soprattutto nell'Odisha centro-meridionale, si registra un'interessante ondata migratoria di devoti viṣṇuiti: tre donatari su trentasette menzionati nell'incisione Patiakella di Śivāja, mostrano un saldo legame con la tradizione vaiṣṇava. Parimenti si dica dei tre nomi che compaiono nella lista dei ventitré donatari nell'incisione di Mādhavarman oggi conservata presso l'Orissa State Museum; cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op. cit.*, pp. 52). Gran parte degli śivaiti giunti in Odisha, poi, appartenevano alla corrente Pāśupata la stessa che andava promuovendo il carattere sincretico del concetto Hari-Hara: di fatto Śiva era da loro riconosciuto come divinità principe, ma di lui se ne venerava l'aspetto inclusivo, e dunque erano riconosciute anche le altre divinità, fra cui Viṣṇu, in questa sede equiparato all'energia divina. Di conseguenza i Pāśupata accoglievano temi derivanti anche dalla mitologia viṣṇuita e scolpivano i templi con rappresentazioni mutuare dalla grande epica con l'obiettivo di risaltare il carattere inclusivo della loro divinità d'elezione. Sono prodotti artistici di questa tradizioni moltissimi lavori che ritraggono Viṣṇu o episodi a lui correlati, soprattutto presso Bhubaneswar, ma è chiaro che non si debba incorrere nell'errore grossolano di catalogarli tra i lasciti vaiṣṇava: essi sono dichiaratamente esiti śaiva seppur la loro corretta comprensione presupponga anche la completa conoscenza di un vocabolario iconografico tipicamente viṣṇuita. (Cfr. H.von Stietencron, *Early Temples of Jagannātha in Orissa: the Formative Phase*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of Jagannātha...*, *op. cit.*, pp. 112-115).

68 S.C. De, *Some Antiquities of South Balasore*, vol. I, pp. 257-258, cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op. cit.*, p. 53.

69 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśavatāra Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* p. 122.

Mādhava⁷⁰ ancora oggi venerata presso il villaggio Mudugala e spesso affiancata da una seconda immagine dello stesso soggetto, ma di produzione più recente, forse XI secolo. Stilisticamente l'antica Mugdala-Mādhava sembra connessa a quel frammento di Dolasahi che è noto per essere una delle testimonianze più antiche quando si fa riferimento alla comparsa, nell'iconografia canonica, di *akṣamāla*⁷¹; è annoverato tra le rappresentazioni più inusuali e certamente più curiose per il nome attribuito⁷². In epoca Gupta anche l'India occidentale fu interessata dal culto vaiṣṇava: nell'area di Raipur in Madhya Pradesh, Rajim prima e Sirpur poi, divennero i due centri principi dai quali il culto per Viṣṇu organizzò la propria avanzata in direzione d'Odisha. La fortunata diffusione religiosa, ricalca lo straordinario sviluppo politico che investì l'intera regione: quando i Nala di Puṣkarī, dinastia che concentrava il proprio potere prevalentemente nell'area di Umarmot, nel distretto di Koraput, riuscirono ad estendersi lungo un territorio comprensivo dell'intero distretto di Kalahandi, in Odisha, e dell'area di Bastar in Madhya Pradesh, Rajim, importantissimo centro vaiṣṇava, fu incluso nell'orbita del regno e, conseguentemente il viṣṇuismo poté diffondersi in direzione di Koraput. Storicamente, anche se si tratta di un problema ancora largamente dibattuto, collochiamo i fatti tra la seconda metà del V secolo e l'inizio del VII secolo. La più antica testimonianza artistica vaiṣṇava rinvenuta nell'Odisha occidentale, è certamente il santuario fatto costruire da Mahārāja Skandavarman presso Podāgadh⁷³: al suo interno su di una colonna, *stambha*⁷⁴, è conservata un'iscrizione che registra una donazione in onore della divinità e la curiosa connessione tra Viṣṇu e Puruṣa. Altra potente dinastia incline al viṣṇuismo in grado di soccombere al lento declino dei Nala e alla perdita graduale dei loro territori lungo il confine nord-ovest d'Odisha, fu quella degli Śarabhapuriya: Gaja Lakṣmī prima, Narendra poi, furono riconosciuti con il titolo di *paranama-bhāgavata*⁷⁵. Il successore Prasannamātra fece coniare una moneta raffigurante Garuḍa affiancato a sinistra da un disco e a destra da una conchiglia. Tra il VII e l'VIII secolo, assoggettati i territori di Sundargarh, Sambalpur, Bolangir e Kalahandi, alla corrente vaiṣṇava fu accordata un'ulteriore possibilità di stabilirsi definitivamente nell'ovest dell'Odisha. Fortunatamente il supporto regale al Viṣṇuismo si perpetuò anche alla caduta della dinastia: il privilegio reale fu

70 Cfr. T.E. Donaldson, *Vaiṣṇava Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* p. 77.

71 L'emblema è caratterizzante di diverse divinità del pantheon Hindu, fra cui anche Nārāyaṇa, e può trovarsi anche nelle rappresentazioni del dio Viṣṇu a otto mani, cfr. T.E. Donaldson, *Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* p. 77.

72 Attualmente i preziosi reperti sono collocati presso presso l'Odisha State Museum di Bhubaneswar.

73 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *cit.*, p. 57.

74 Cfr. P.P. Behera, *The Pillars of Homage to Lord Jagannātha*, in "Orissa Review", 2004; cfr. T.E. Donaldson, *Secondary Figure Iconography*, in *The Iconography...*, *cit.* pp. 253-255.

75 'Kurud Plate of Mahājayarāja Narendra', EI, vol. 31, cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op.cit.*, p. 57.

concesso a Tīvaradeva che designò se stesso in qualità di *paramavaiṣṇava*⁷⁶. Ereditò il titolo anche il successivo Harsagupta, e persino la regina Vāsatā⁷⁷ insistette nell'opera di promozione e legittimazione del credo rivolto a Viṣṇu. Il tempio eretto durante il loro potentato⁷⁸ che si colloca sul finire dell'VIII secolo, non è solo magnifica testimonianza e monumentale esempio di prima architettura oḍiā, ma è anche fonte di interessanti deduzioni: al suo interno un'iscrizione incisa su di una mattonella esordisce con il saluto e la richiesta di benedizione a Puruṣottama e prosegue nella venerazione del dio nella forma di Nṛsimha⁷⁹. Sebbene Puruṣottama sia titolo di comune dominio per indicare Viṣṇu almeno dall'epoca Gupta, e pure non stupisca che la condizione *avatārica* di Nṛsimha sostituisca Viṣṇu nelle invocazioni, la combinazione così come appare può risultare di estremo interesse ai fini del nostro studio: denuncia, infatti, quella tendenza condivisa dalla religione vaiṣṇava a conferire enfasi particolare all'aspetto di Nṛsimha *avatār a* di Viṣṇu⁸⁰. Un andamento che prosegue anche durante il IX secolo, all'epoca di Nārāyana Pāla e interessa finalmente anche il culto di Jagannātha a Puri che sempre era stato largamente riconosciuto come Puruṣottama e, in certi momenti della storia, saldamente connesso al culto di Nṛsimha. Di fatto anche oggi Nṛsimha riveste un ruolo di grande importanza⁸¹ durante il periodico rinnovamento delle immagini lignee di Jagannātha, e ancora la sua presenza persiste, durante *anavasara*, quando Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā, dopo essere state pubblicamente lavate, vengono occultate per quindici giorni⁸². Ciò è testimonianza del fatto che l'origine dell'aspetto più importante del culto di Jagannātha, dunque, cioè la devozione a Puruṣottama-Nṛsimha, è rintracciabile proprio presso Sirpur, l'antica capitale di Dakṣina Kośala. E' esattamente in questo luogo, nella valle della Mahānadī, che durante il regno Pāṇduvamsī si rintraccia l'origine di una delle componenti successivamente presenti nel composito e complesso

76 Letteralmente, *il più grande tra i devoti viṣṇuiti*.

77 La regina regnò al posto dell'ancora minorenne figlio Mahaśivagupta Bālārjuna; alla stessa regina è attribuita forse l'intera costruzione del famoso complesso templare noto come tempio Lakṣmaṇa presso Sirpur, ma certamente sue sono alcune iscrizioni rinvenute all'interno del santuario, cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op.cit.*, p. 57. .

78 Il tempio di Lakṣmaṇa presso Sirpur funse da modello alla costruzione dei successivi e più celebri templi di Ranhipur-Jharia, di Belkhandi e di Baidyanath, cfr. *Ibidem*.

79 'Sirpur Stone Inscription', vv. 1-3, cfr. *Ibidem*.

80 Cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology of Hinduization*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, pp. 172-174.

81 Cfr. G.C. Tripathi, *Jagannātha, the Ageless Deity of the Hindus*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, p. 615.

82 Sotto l'esclusiva supervisione di sacerdoti non brāhmaṇi, le statue vengono completamente rinnovate, ridipinte e aggiustate. Durante questo periodo i riti brāhmaṇici al tempio sono ridotti al minimo ed è severamente vietato condurre danze, indire canti, utilizzare campanelli e portare fiori e fragranze profumate. Il culto è ora rivolto alla rudimentale immagine accolta nel tempio di Nṛsimha, è a lui che i devoti rivolgono e dedicano meditazione e preghiere: i simulacri di legno devono scomparire persino dall'immaginazione dei fedeli, cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op. cit.*, p. 58.

culto d'Odisha di Jagannātha. La curiosa inclinazione semi-tribale in seguito assunta può, con tutta probabilità, essere l'esito di un *modus agendi* politico della dinastia: i Pāṇḍuvamsī dopo essere stati allontanati brutalmente per mano dei Kalakuri dal Kośala, si videro costretti a ripiegare nei distretti di Bolangir e Sambalpur, di netta ascendenza tribale. Qui la dinastia mutò nome in Somavaṃsi e due generazioni dopo si stanziò definitivamente lungo la costa d'Odisha⁸³. Tantrismo e Śaktismo, allora, erano i movimenti nascenti certamente più potenti e ci sembra di poter concludere che, in una certa misura, essi vennero accolti nel culto di Nṛsiṃha; di fatto diremo che il Viṣṇuismo si dimostra inizialmente riluttante al confronto con il Tantrismo, dal momento che fu tendenza generale, a partire dall'VIII fino al XII secolo, quella di prediligere il culto śivaita, al contrario, estremamente poroso nel ricevere contributi tantrici o śakta. Con questa premessa ci sembra perciò evidente che, in queste circostanze, l'ascesa del culto di Viṣṇu venne ampiamente penalizzata. Tuttavia sono numerosi i reperti archeologici che testimoniano la graduale espansione del credo verso est in epoca Pāṇḍuvamsī e Somavaṃsi⁸⁴. A partire dalla seconda metà del IX secolo, infatti, il Viṣṇuismo avanzò addirittura oltre i confini dei regni dei Bhanja e dei Bhauma-kara, nei territori più a sud del Kośala e furono moltissime le famiglie che si convertirono: l'accesso del Viṣṇuismo nel regno Bhauma fu certamente facilitato da due delle sue regine, una proveniente dal sud dell'India e una dal Kośala, ma entrambe dichiarate devote viṣṇuite⁸⁵. Uno dei segni distintivi rintracciabili presso i templi viṣṇuiti costruiti in epoca Pāṇḍuvamsī e Somavaṃsi, è la rappresentazione di Viṣṇu Anantaśāyn⁸⁶ generalmente collocata al centro dell'architrave della porta d'ingresso. L'usanza era tipica dei territori occidentali, ma non ottenne mai popolarità presso le architetture templari della costa⁸⁷. Nel X secolo l'idea di

83 Cfr. *Ivi*, p. 59.

84 Pāṇḍuvamsī e Somavaṃsi pur appartenendo alla stessa famiglia, molto probabilmente non furono legati da una successione legittima e diretta. A metà del IX secolo i Pāṇḍuvamsī persero potere indeboliti soprattutto dall'avanzata dei Kalakuri nelle province settentrionali del regno. Furono, perciò costretti alla ritirata verso est; il nuovo territorio su cui esercitavano potere prese il nome di Trikalinga e comprendeva il tratto collinare di Kalahandi fino a Koraput. Fu un centro di potere relativamente importante, di fatto per nulla paragonabile alla grandezza di Raipur-Sirpur, l'indebolimento e il temporaneo declino della dinastia si rifletterono persino in un'architettura regale per nulla barocca e decisamente ridotta in scala. Mahābhavagupta Janamejaya I, discendente della stessa famiglia, ma non erede diretto al trono, risollevò le sorti della dinastia: lui e chi gli succedette non dichiararono più alcun legame con il lignaggio Pāṇḍava, ma anzi rivendicarono la parentela con la 'famiglia della luna', altrimenti conosciuta come dinastia Soma (*śomakula*, *somavaṃsa*). Durante la prima metà del X secolo riuscirono nell'impresa di assoggettare l'intera costa d'Odisha e di creare un potente impero, cfr. *Ivi*, pp. 59-60.

85 Tribhuvana Mahādevi I, moglie di Śantikaradeva I e Prthivi Devi anche nota come Tribhuvana Mahādevi II, consorte di Śubhakaradeva IV, cfr. *Ibidem*.

86 Si tratta della celebre raffigurazione di Viṣṇu steso sul fianco e adagiato sul serpente Śeṣa, cfr. T.E. Donaldson, *Vaiṣṇava Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* pp. 49-53.

87 A Sonapur esistono due templi, Suvarṇameru e Rāmeśvara, sul cui epistilio, nonostante siano entrambi consacrati al culto di Śiva, compare Viṣṇu Anantaśāyn: entrambi furono ricostruiti e convertiti a templi śivaiti in epoca successiva, ma restano viva testimonianza di un'usanza che cessò d'essere soltanto con l'avvento dei Somavaṃsi sulle coste d'Odisha. E' in questa prospettiva che bisogna leggere anche le due

unire il culto di Śiva a quello di Viṣṇu guadagna nuovi consensi e si manifesta in molteplici nuovi esperimenti architettonici: all'interno di complessi templari distaccati ma identici nella forma, le *mūrti* ritraenti le due divinità vengono parimenti venerate⁸⁸. Ora, l'idea di costruire templi gemelli non è una novità: a Bhubaneswar ne esistevano già di consacrati, in genere, al culto di Śiva e Śakti o al duplice aspetto di Śiva, nelle forme di Uttareśvara e Bhīmeśvara. Esistevano già anche le immagini di Hari-Hara presso i soliti templi śivaiti, tese a mostrare il carattere inclusivo della divinità che, come detto, doveva contemplare anche la presenza di Viṣṇu⁸⁹. La vera novità è, semmai, conferire pari merito e identica devozione a Śiva e a Viṣṇu: un concetto decisamente nuovo in tutta l'Odisha e diventa fattore di straordinaria importanza nello sviluppo del culto della triade di Jagannātha che, in epoca Gaṅga, consisteva nel giustapporre Viṣṇu (Jagannāta, Kṛṣṇa) a Śiva (Balabhadra, Saṃkarṣana) accomunati da Śakti (Subhadrā, Kātyāyani)⁹⁰.

Per quanto riguarda lo studio archeologico della città presso la quale il culto di Jagannātha conobbe popolarità maggiore, ovvero Puri, non si hanno, purtroppo, notizie certe dal momento che non si è mai riusciti ad ultimare scavi davvero rigorosi proprio nel terreno sottostante il tempio principale. Sappiamo però che la divinità cui si rivolgeva il culto maggiore era quel misterioso *Signore della Montagna Blu*. Tuttavia, come detto, non v'è prova di vere montagne esistite a Puri, forse l'accumulo di detriti e il continuo assestamento del terreno hanno fatto sì che il dislivello non risultasse eccessivo: ne sono testimonianza i più antichi templi śivaiti costruiti a nord e ad ovest rispetto alla collina, che raggiungono il livello della città soltanto se misurati a parità dell'altezza della torre più grande⁹¹. Il tempio di Śiva Nīlakhanta, invece, quinto per importanza, non presenta questa caratteristica: sembra perciò, che lo schema di base della città sacra doveva consistere in alcuni templi śivaiti costruiti a ridosso dell'attuale zona templare in

immagini del colossale Anantaśāyīn rivenute presso la valle Brāhmani: esse sono prove inconfutabili che tradizioni provenienti dal Kośala furono importate nei territori Bhauma, probabilmente grazie al forte sostegno accordato dalla regina Tribhuvana Mahādevī II. (cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, op. cit., p. 60; ma anche cfr. T.E. Donaldson, *Vaiṣṇava Iconography*, in *The Iconography...*, op. cit. pp. 49-53.

88 Gandharadi ospita un esempio di questo duplice culto: da una parte Nīlamādhava-Viṣṇu e dall'altra Siddheśvara-Śiva; un'iscrizione dello stesso periodo che attesta la concessione di alcuni territori a nord di Ganjam, li descrive come equamente suddivisi tra Viṣṇu-Lokamādhava e Śiva-Svayambhūkeśvara. Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, op. cit., p. 61

89 Cfr. R. Kalia, *Bhubaneswar: from a Temple Town to a Capital City*, Southern Illinois University Press, 1994, pp. 1-26.

90 Cfr. A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Formation...*, cit., pp. 240-243; cfr. B.K. Das, *Lord Jagannātha Symbol of National Integration*, in "Orissa Review", 2009.

91 Nel tempio di Yameśvara, ad esempio, è necessario scendere alcuni scalini prima di raggiungere *nātamaṇḍapa* e *bhogamaṇḍapa*. Da lì il vestibolo dista altri due scalini e si deve scendere ulteriormente per raggiungere il *jagamohana* e, ancora più in basso, si accede finalmente al *garbhagrha*. Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, op. cit., pp. 73-75.

direzione nord e ovest, e che sono questi i templi certamente più antichi, forse addirittura parte dei primi edifici che costituirono Puri durante la sua fondazione. Il fatto, poi, che a capo di questi antichi templi śivaiti sorga un santuario monumentale dedicato a Viṣṇu, sembra motivo altamente inusuale. Ovvero, diremo, che si potrebbe invece accettare un tale disegno architettonico se, in luogo del tempio viṣṇuita ce ne fosse uno dedicato alla Devi o Śakti. E infatti, in Odisha, sono moltissimi i luoghi di culto a riflettere un simile modello⁹². Sembra, perciò, evidente che l'area di Puri, prima di essere stata consacrata a Puruṣottama, dovesse ospitare, con tutta probabilità, il culto alla Devi. Aggiungeremo, a tal proposito, il caso del santuario di Vimalā: esiste, ad oggi, nei dintorni del tempio di Jagannātha, un luogo di culto minore dedicato alla dea Vimalā, riconosciuta patrona dell'intera area sacra e venerata dai locali con i nomi di *Piṭheśvari* e *Śrikṣetrādheśvari*⁹³. Nella letteratura tantrica, inoltre, Vimalā è considerata essere la Śakti di Puri, e, nello stesso contesto, Jagannātha diventa il suo corrispettivo Bhairava. Accanto alla letteratura, che sembra evolvere nella direzione di dimostrare l'interscambiabilità tra le dee, contribuiamo avanzando una riflessione, del tutto ipotetica e personale, da un punto di vista artistico: nel *sanctum*, al centro della triade di Jagannātha, infatti, c'è una figura femminile, Subhadrā, considerata, tra le altre, anche una forma di Kātyāyani-Durgā, una delle molteplici declinazioni di Vimalā. Sembra perciò plausibile supporre che Vimalā fosse la divinità a presidio dell'intera area oggi consacrata a Jagannātha⁹⁴. La sua controparte maschile originale doveva essere Śiva, ma nell'accogliere il contributo del culto viṣṇuita, la divinità avrebbe assunto un nuovo nome, Subhadrā, appunto, e nella sua nuova forma avrebbe assunto al ruolo di sorella di Vāsudeva-Kṛṣṇa. Concluderemo col dire che, se tali deduzioni fossero corrette, bisognerebbe affermare che Puri, prima di divenire luogo vaiṣṇava *par excellence* fosse *pīṭha śakta/śaiva*. È chiaro che senza prove archeologiche non siamo in grado di affermare con certezza se effettivamente in epoca Somavaṃsi, accanto al tempio di Vimalā, sorgesse quello di Viṣṇu. Non è nemmeno possibile ottenere date storiche precise circa il periodo in cui i templi dedicati a Śiva vennero eretti, essi, infatti, risultano, oggi, fittamente ricoperti da strati di intonaci di epoche successive. Ciò che è certo, però, è che dei cinque templi rimasti, l'unico a conservare la struttura più antica, perché più basso rispetto al livello generale ed unico ad essere orientato verso ovest, è quello di Lokanātha⁹⁵, lo stesso, cioè, dedicato alla più importante, accanto a Jagannātha, delle divinità popolari venerate a Puri, e il medesimo forse già

92 Cfr. D.B. Garnayak, *Evolution of Temple Architecture in Orissa*, in "Orissa Review", 2007.

93 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op. cit.*, p. 74.

94 Cfr. P. Mukherjee, *History of Medioeval Vaishnavism in Orissa*, Asian Educational Services, New Delhi, 1981, pp. 22.

95 Cfr. *Ibidem*.

noto ai tempi del *Mahābhārata* in cui si fa menzione di Svayambhū Lokeśvara connettendolo all'origine del *vedī* presso Puri⁹⁶.

Infine diremo che, a partire dal crollo dell'impero Gupta, il culto di Nṛṣimha si è dimostrato elemento prominente all'interno del Viṣṇuismo⁹⁷: importato dai territori che si estendevano ad ovest dell'Odisha, è stato in un secondo momento assorbito e combinato alla religione tribale d'Odisha, e dunque elemento fondamentale in quel processo di sintesi che ha interessato le divinità locali. Il tentativo di combinare correnti viṣṇuita e śivaita si è parimenti verificato, anche se in momenti storici differenti, a sud e ad ovest. L'esito ha invece denunciato alcune differenze: a sud possono coesistere nello stesso tempio rituali di entrambi i culti, mentre ad ovest tendenzialmente entrambe le divinità possono giacere sul medesimo basamento all'interno di un santuario⁹⁸. Ed è certamente merito di tale combinazione, unitamente allo sforzo compiuto dalla dinastia Gaṅga di far confluire le forze religiose maggiori altrimenti in perenne conflitto fra loro, all'interno del proprio regno in una sintesi perfetta, se, in conclusione, si è giunti alla nascita del culto di Jagannātha.

Analisi dei primi templi di Jagannātha nel periodo di formazione

Il termine *Jagannātha* ad indicare la divinità cui un complesso templare è stato dedicato, risulta di per sé piuttosto generico. Il titolo di Jagannātha⁹⁹, ovvero *Signore del mondo*, è stato infatti, indistintamente applicato al Buddha¹⁰⁰, a Śiva¹⁰¹ e a Viṣṇu; lo stesso si dica della sua variante meno consueta *Jagatonātha*¹⁰² e ancora per i suoi sinonimi *Lokanātha* e *Lokeśvara* che, mentre accompagnano i nomi delle due grandi divinità classiche, affiancano spesso, una delle forme del *Bodhisattva*, Avaloketeśvara¹⁰³. Anche i sostantivi più generici come *Īśvara* e *Parameśvara*, sembrano, almeno dalla fine dell'epoca Gupta, ugualmente indeterminanti e perciò parimenti applicabili a Śiva e a Viṣṇu. Sono attributi, questi, che fungono da *memorandum* per devoto che normalmente si rimette al volere del dio. L'etimo del termine e gli attributi riferiti alla divinità, sembra non siano sufficienti a comprovare il riferimento specifico. Ci fu, tuttavia, la tendenza a

96 Cfr. *Ibidem*.

97 Cfr. A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Formation...*, *op. cit.*, p. 236.

98 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op. cit.*, pp. 78-79.

99 J. Gonda, 1969 cfr. H.von Stietencron, *Early Temple...*, *op. cit.* p. 113.

L'attributo *natha* traduce, in realtà, 'protettore'. La protezione implica, tuttavia, potere e autorità, ecco perché nel tempo ha assunto il significato più generico di 'signore' il quale implica ugualmente tutte le sfumature dell'attributo originale.

100 Indrabhūti, *Jñānasiddhi*, Gaekwads Oriental Series Edition, cfr. *Ibidem*.

101 *Nāradapañcārastra*, *Biblioteca Indica*, cfr. *Ibidem*.

102 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of Viṣṇuism...*, *op. cit.*, pp. 71-72.

103 B. Bhattacharya, *The Indian Buddhist Iconography*, K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1958, cfr. H.von Stietencron, *Early Temple...*, *cit.* p. 113.

limitare alcuni titoli come specificanti di una sola divinità: è all'interno di questa cornice che, a partire dal XIV secolo, ad esempio, il termine Ísvara compare unicamente in sostituzione a Śiva. A seguito del declino del Buddhismo in India, e del conseguente assorbimento del carattere Mahāyāna nella corrente śaiva, a Śiva, in aggiunta, fu associato anche il termine di Lokanātha, mentre Viṣṇu fu riconosciuto in Jagannātha. Sembra che il fattore decisivo che condusse a tale associazione sia stato lo Śaktismo¹⁰⁴: nel primo capitolo del *Devī-Māhātmya*¹⁰⁵, infatti, ci si riferisce a Viṣṇu appellandolo con il nome di Jagannātha. Tuttavia, nonostante sia certamente stato questo testo a veicolare la popolarità del nuovo attributo, il Viṣṇu cui si fa riferimento nell'opera di tradizione śakta, è soltanto la divinità primordiale dormiente sull'acqua cosmica, non vi è sicuramente alcun riferimento al dio tutelare di Puri, né, tantomeno, ai simulacri lignei ascritti al termine Jagannātha. Siamo, invece, certi sia Jagannātha-Viṣṇu, quello di cui si fa menzione in un'iscrizione del 1309 ad opera di Bhanudeva II¹⁰⁶. Prima dell'avvento del XIII secolo, il dio di Puri era unanimemente riconosciuto nel nome di Puruṣottama; e, nonostante sussistano differenze sostanziale in termini di iconografia, sembra ragionevole supporre che a Puri Jagannātha sia legittimo erede di Puruṣottama. È chiaro che se riferissimo il nostro studio unicamente a complessi templari eretti dopo il 1300, che a buon diritto definiremmo, cioè, 'templi di Jagannātha', ometteremo, forse, la fase più interessante, quella antecedente e propedeutica all'universale popolarità del dio di Puri. Ci sembra perciò utile, includere alcune considerazioni circa quei templi probabilmente riferiti a Puruṣottama. Cominceremo col dire che la *condicio sine qua non* un tempio di Jagannātha possa definirsi tale, è rappresentata dal fatto che, al suo interno, devono essere custodite le statue di legno che rappresentano Jagannātha, Subhadrā e Balabhadra, e spesso, in qualità di *caturdhā-mūrti*, Sudarśana. Si ammette, ma solo in rari casi, inoltre, che Jagannātha venga esposto solo, assumendo il titolo di *dadhivāmana*¹⁰⁷. Un tale schema iconografico non è per nulla applicabile a nessuno dei primi templi di Puruṣottama. Come detto, sembra plausibile che fu re Yayāti I ad ordinare che venisse costruito il monumentale tempio di Puruṣottama a Puri: a quelle date, infatti, il Viṣṇuismo guadagnava popolarità anche lungo le coste d'Odisha, in particolar modo interessò alcune aree della valle di

104 Cfr. *Ivi*, p. 114.

105 Si tratta di uno dei testi più importanti della corrente śakta, composto da un raffinato poeta, con tutta probabilità sul finire dell'impero Gupta; successivamente verrà incorporato all'interno del più autorevole *Mārkaṇḍeya Purāna*, cfr. *Ibidem*.

106 Cfr. *Ibidem*.

107 L'origine del significato del termine è ancora oscuro; alcuni studiosi lo associano al Kṛṣṇa bambino, *vāmana*, che ruba il latte, *dudh*, o ancora con Balarāma che è Kṛṣṇa (*vāmana*) nella sua versione bianca (*dadhi*). Tuttavia nemmeno l'assonanza con il nome del re Dahivāna sembra aiutare nel rintracciarne l'origine. Sembra, piuttosto, che *Dadhivāmana* sia la distorta e adattata versione sanscrita di un termine, probabilmente da ricercare tra le lingue dei tribali d'Odisha, riferito in origine al dio di legno, cfr. H. von Stietencron, *Early Temple...*, *op. cit.* p. 115.

Prācī, là dove un tempo doveva sorgere un antico complesso templare dedicato proprio a Viṣṇu¹⁰⁸. Non siamo tuttavia in grado di risalire ad una data precisa alla quale riferire la fondazione del primo tempio di Puruṣottama, ci limiteremo, perciò, stando alle iscrizioni rinvenute e a ciò che la letteratura suggerisce, ad affermare che almeno nell'XI secolo la presenza di un tempio dedicato a Puruṣottama è certamente attestata¹⁰⁹. All'interno di questa cornice, perciò, non ci sembra esista alcun motivo valido per il quale rigettare la leggenda contenuta all'interno del *Mādalā Pāñji*: nelle cronache del tempio di dice che Yayāti Keśari fece costruire un santuario durante il tredicesimo *aṅka* del suo regno che misurava trentotto *hasta*¹¹⁰. E ancora, si afferma che, all'interno del tempio, era già custodito un simulacro ligneo¹¹¹. Sappiamo, inoltre, che nel 1568 un esercito musulmano guidato dal condottiero Kālāpahā¹¹², espugnò Puri e dissacrò il tempio di Jagannātha. Da quel momento, prima che il re Rāmacandra facesse esordio nella storia, trascorsero vent'anni nei quali il credo rimase occultato. Nel 1590 una nuova statua di legno venne realizzata ed è forse la stessa cui le cronache di *Mādalā Pāñji* fanno riferimento. Allo stesso modo rileggere la figura storicamente vera di Rāmacandra¹¹³ come nuovo, *abhinava*, Indradyumna, offre l'opportunità all'autore di legittimare ulteriormente il rinnovamento del culto alla luce di quell'autorità che solo una tradizione longeva può offrire. In seconda battuta, sembra storicamente accettabile il fatto che un esercito proveniente da occidente abbia invaso Puri ancor prima che Yayāti regnasse: le incursioni ordinate dai regnanti del Deccan, infatti, atte a sconfiggere il popolo di Uktala ed ad assoggettare l'intero Kaliṅga si perpetuavano da tempi ben più antichi.

Al di là della veridicità dei diversi testi leggendari, ci sembra opportuno soffermarsi su un elemento comune ad ognuna delle storie riferite al re Indradyumna: in ciascuna di queste, infatti, si dà particolare risalto al carattere di conquista di cui il re fa vanto. Egli giunge in Odisha in qualità di bellicoso invasore o, come si dice nelle versioni successive decisamente edulcorate, come pellegrino devoto a Viṣṇu. In entrambi in casi, comunque, egli si muove accompagnato da un manipolo di uomini fidati con il quale, dopo lunghe peripezie, si insedia a Puri. Qui, a sigillo della sua straordinaria impresa, avrebbe ordinato la costruzione del tempio di Viṣṇu-

108 Cfr. *Ivi*, pp. 115-116.

109 Cfr. *Ibidem*.

110 Approssimativamente diciassette metri e mezzo di altezza (1 *hasta* = 18 pollici), cfr. *Ivi*, pp. 117.

111 La leggenda vuole che 144 anni prima del regno di Yayāti, il conquistatore Raktabāhu invase Puri. I sacerdoti riuscirono però a sottrarre alla sua furia distruttrice la statua di legno e la seppellirono a Sonapur. Quando fu la volta di Yayāti, il sovrano ordinò che gli venisse indicato il luogo di sepoltura dell'immagine divina. Si scavò per giorni ai piedi di un albero fino a rinvenire la statua ormai consumata dal tempo. Fu Yayāti a commissionarne una nuova versione e ad installarla a Puri., cfr. *Ibidem*.

112 Cfr. H. Kulke, *Cult and Kings...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

113 Cfr. S.Behera, *op. cit.* p. 73.

Puruṣottama-Jagannātha-Nīlamādhava. Ora, storicamente, gli unici poteri stranieri non interessati a periodiche razzie, quanto piuttosto all'insediamento *in loco* e alla fondazione di una vera e propria comunità nel territorio di nuova conquista, sembrano essere quelli riferiti ai combattenti nel nome di Yayāti I (e Yayāti II¹¹⁴) e all'esercito guidato da Anantavarman Coḍagaṅgadeva. Ad entrambi, ugualmente, si conferisce il merito di aver fatto costruire un tempio in onore di Puruṣottama presso Puri. Ci sembra chiaro che nella costruzione della mitica figura del re Indradyumna convergano i tre precedenti profili storici, cui associamo quattro momenti fondamentali proiettati in un tempo che è passato, ma che mai cronologicamente antecede l'ingresso di Yayāti I. Ne deriverebbe quanto segue: il conquistatore che nella leggenda ordina la costruzione del tempio è, nella storia, Yayāti I; chi si insedia stabilmente lungo le coste d'Odisha è Yayāti II; la fase di decadenza del tempio e dunque di misteriosa scomparsa dell'immagine del dio, corrisponde al momento conclusivo del regno dei Somavaṃsi; e, infine, il nuovo combattente che conquista e impone la costruzione del nuovo santuario, sostituisce la storica figura di Anantavarman Coḍagaṅgadeva¹¹⁵.

Se accettiamo, inoltre, che la fondazione del primo tempio di Puruṣottama risalga ad un periodo compreso tra il 949 e il 960, dobbiamo, a proposito delle immagini cultuali ivi conservate, considerare le seguenti possibilità: a) la statua scolpita nella pietra può essere identificata o con un'immagine di Vāsudeva stante a quattro braccia successivamente riconosciuto come Nīlamādhava, oppure come la rappresentazione di Lakṣmī-Nārāyana che mostra un Viṣṇu assiso a quattro braccia con la moglie collocata alla sua sinistra e rivolta verso il dio; anche in questo caso il titolo di Nīlamādhava sarebbe ugualmente calzante; b) la statua scolpita nel legno può essere, invece, rappresentazione o di un singolo Puruṣottama a due mani, o della coppia Puruṣottama-Lakṣmī, seppure distinti tra loro, o ancora, di Puruṣottama, Balabhadra e Subhadra¹¹⁶. Le fonti archeologiche, ad esempio riferiscono soltanto di un generico Puruṣottama senza descriverne, però, la forma. In *Brahmā Purāṇa* leggiamo, invece, che la statua cui Indradyumna rivolge il proprio culto e per la quale ordina la costruzione del tempio, nella descrizione risulta praticamente identica al Vāsudeva stante di cui sopra: al dio a quattro braccia sono aggiunti alcuni attributi fra cui la conchiglia, il disco e la clava; i suoi occhi sono così grandi da riecheggiare la forma di meravigliosi petali di fiore di loto; inoltre si dice indossi una

114 Yayāti I dopo aver stabilito il proprio potentato presso Uktala, sembra si sia ritirato presso Dakṣiṇa Kośala; il figlio Abhimanyu e il nipote Yayāti II avrebbero perciò rivendicato l'autorità sul territorio e, di fatto, fu proprio Yayāti II il primo regnante della dinastia Somavaṃsi che esercitò potere sul vasto territorio comprensivo di Dakṣiṇa Kośala e Uktala. Accomunare i due re Yayāti in un unico personaggio fu, evidentemente, una scelta fantasiosa di chi narrò la leggenda, cfr. *Ivi*, p. 60.

115 Cfr. H.von Stietencron, *Early Temple...*, *op. cit.* pp. 117-118.

116 Cfr. *Ivi*, p. 21.

veste gialla e al collo abbia una ghirlanda di fiori selvatici, *vanamālā*. Sul suo petto è inciso lo stemma *śrīvatsa* impreziosito da una corona, *mukuṭa*, e le sue braccia sono strette in bracciali preziosi, *aṅgada*¹¹⁷. Immagini come questa, diremo, si ricalcano perfettamente le tendenze iconografiche adottate nelle rappresentazioni delle prime statue viṣṇuite rinvenute in Odisha¹¹⁸. Esse sono, in genere, scolpite nella clorite blu, da cui l'epiteto *Nīlamādhava*. Quasi tutti i testi del XIV secolo¹¹⁹, ancora, propongono una descrizione molto simile a quella del gruppo scultoreo Lakṣmī-Nārāyana in pietra: un Puruṣottama assiso su un trono leonino accompagnato dalla fedele consorte. Anche qui il dio è a quattro braccia, indossa una corona e possiede i soliti attributi. Tra le mani superiori stringe un fiore di loto, *padma*, nella destra e un disco, *cakra*, nella sinistra. Con le braccia inferiori abbraccia Kamalā, seduta al suo fianco e rappresentata nel momento dell'abbraccio al dio. Anche lei nella mano sinistra conserva un fiore di loto e rivolge al compagno uno sguardo d'amore. Immagini come quella appena descritta corrispondono alle raffigurazioni di Lakṣmī-Nārāyana o Kamalā-Puruṣottama e sostituiscono Vāsudeva stante probabilmente in seguito alla composizione di *Śāradātilaka Tantra* nel quale si conferisce forte enfasi all'aspetto amoroso di Puruṣottama¹²⁰.

La fonte letteraria più antica che descrive un'immagine lignea, *dārurūpi*, composta dalla triade Jagannātha- Balabhadra-Subhadrā sembra risalire al XIII secolo¹²¹. Dal momento che siamo stati in grado di tracciare uno sviluppo che conduce dall'iconografia di un Vāsudeva stante al gruppo assiso Lakṣmī-Nārāyana, assistiti dallo studio delle tendenze dell'arte scultorea d'Odisha e dalle fonti letterarie, e considerato che le stesse testimonianze letterarie descrivono Vāsudeva come l'immagine più antica fino alla successiva edificazione del tempio di Puruṣottama, saremmo propensi a condividere l'idea che l'immagine di quel singolo Vāsudeva-Puruṣottama a quattro braccia fosse installata all'interno del primo tempio sorto a Puri e dedicato a Puruṣottama in un'epoca corrispondente approssimativamente al regno di Yayāti I¹²². Tuttavia, un assunto del genere non tiene conto di una questione invece fondamentale: la possibilità che tutte le descrizioni del dio rintracciabili nelle diverse fonti letterarie, possano essere frutto della fantasia dei compositori il cui potere immaginifico avrebbe trasformato il rozzo ceppo di legno in un idolo brāhmaṇico dalla forma ideale. Si ricordi, infatti, che buona parte dei testi è redatta in sanscrito e rivolta ad un pubblico di devoti prevalentemente hindu. L'idea sottesa, condivisibile,

117 Cfr. *Ivi*, p. 22; *Brahmā Purāṇa* 42, 14-15.

118 Cfr. T.E. Donaldson, *Vaiṣṇava Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* pp. 7-16.

119 Cfr. H.von Stietencron, *Early Temple...*, *op. cit.*, p. 123.

120 Cfr. T.E. Donaldson, *Vaiṣṇava Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* pp. 37-42.

121 Facciamo qui riferimento a *Brahmā Purāṇa*, *Skanda Purāṇa* e *Mādalā Pāñji*, cfr. H.von Stietencron, *Early Temple...*, *op. cit.*, p. 123.

122 Cfr. *Ivi*, p. 124.

avrebbe potuto essere quella di attutire la reazione dei devoti quando si fossero confrontati con l'idolo tribale, evocando, almeno mentalmente, un'iconografia a loro familiare: del resto, il processo di realizzare e visualizzare mentalmente l'immagine del dio è pratica comune al rituale di meditazione hindu.

Ora, la correlazione fra descrizione letteraria e l'immagine storicamente valida di Viṣṇu in Odisha, non costituisce prova certa nel definire la forma dell'icona originale di Puri, ma può fungere da ottimo supporto nella catalogazione cronologica dei testi: tutti gli estratti che descrivono il dio stante a quattro braccia sono certamente precedenti a quelli lo raccontano assiso in compagnia della consorte. Persiste, in ogni caso, il dubbio che le fonti letterarie siano viziate da una tendenza condivisa: nei primi testi, come detto, non compare menzione alcuna all'idolo di legno, esso diventa protagonista soltanto delle produzioni successive. La motivazione che giustificerebbe questi ultimi autori, sarebbe quel comprensibile tentativo di mediare tra le aspettative, certamente altissime, dei devoti hindu e la realtà che, invece, consegna alla loro vista il grezzo ceppo di legno¹²³. Inoltre, a parità di descrizione, tanto quella dedicata al Puruṣottama a quattro braccia, quanto quella riferita alla scultura di legno, sembra evidente che si tratti di due categorie separate dove, nel primo caso, non v'è necessità alcuna di spiegare l'esistenza di una statua lignea, mentre nel secondo caso la preoccupazione primaria sembra quella di legittimare la presenza dell'atipica scultura connettendola, in qualche modo, a divinità classiche passate.

Lo sviluppo iconografico peculiare di Jagannātha suggerisce che, probabilmente, la scultura di legno non potesse essere custodita all'interno del primo tempio di Puruṣottama: siamo quasi certi che Bhairava e Nṛsiṃha devono aver contribuito alla definizione finale dell'iconografia di Jagannātha, e che l'identificazione con Nṛsiṃha possa essere considerata successiva¹²⁴. Dunque se il dio di legno fosse stato effettivamente rappresentazione di Nṛsiṃha, e se il re Yayāti I avesse davvero voluto dedicargli un tempio, perché non edificarlo in onore di un Nṛsiṃha letto come corrispettivo hindu di una divinità di legno quale Jagannātha? Né il mito di Vāsudeva/Puruṣottama né quello di Lakṣmī-Nārāyaṇa sembrano far menzione di spiagge come il luogo nel quale le statue divine sarebbero state ritrovate. E se anche accettassimo che per i poeti Nṛsiṃha fosse quella trasformazione idealistica, in ottica hindu, beninteso, di un grezzo ceppo di legno imbevuto di *tribalità*, dovremmo comunque considerare che, malgrado l'abbondanza di fonti testuali, risulti così descritto soltanto in un estratto, peraltro piuttosto breve, in *Skanda Purāṇa*. In virtù di ciò divideremo che il primo tempio di Puruṣottama a Puri fosse

123 Cfr. S.Behera, *op. cit.* p. 48.

124 A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Formation...*, *op. cit.*, pp. 235-243.

certamente un luogo di preghiera hindu nella sua accezione più classica, tanto da conservare, al suo interno, un simulacro ritraente un Viṣṇu stante¹²⁵. E, a buon diritto, sosteneremo che l'evoluzione dell'idolo di legno da Bhairava a Nṛsiṃha sia avvenuta al di fuori della sfera templare, in un altro contesto e certamente in un'altra epoca, e dal momento che tanto i vaiṣṇava quanto gli śaiva ne reclamano il culto, si dovesse trattare di una divinità diffusamente popolare. Contemporaneamente il tempio cominciava una fase di lento declino cui sarebbero seguiti circa ottant'anni durante i quali il culto di Puruṣottama si sarebbe indebolito. Con il XIII secolo si inaugurava la rinascita del culto accompagnato questa volta dalla combinazione tra la devozione al dio di legno e quella al dio hindu. Una sintesi perfettamente equilibrata dove una corrente risultava viva e popolare e l'altra quasi completamente estinta, ma pregna di quei fondamentali valori quali memoria, antica gloria, protezione regale che certo ne avrebbero facilitato la diffusione. Se ciò fosse vero si dovrebbe presupporre la presenza di almeno tre elementi, ovvero: il culto preesistente di una divinità brāhmaṇica presso un luogo quasi dimenticato, la devozione ancestrale ad un dio di legno, Bhairava/Nṛsiṃha, e un conquistatore tanto potente e carismatico da riuscire nell'impresa di convogliare le due correnti in un unico credo e di trarne da esso la legittimazione religiosa necessaria al suo potere. E a questa ultima descrizione la figura di Anantavarman Coḍaṅgadeva sembra risponderci perfettamente.

Quando Anantavarman Coḍaṅgadeva giunse a Puri, il famoso tempio di Puruṣottama verteva in pessime condizioni ed è ragionevole pensare che persino il simulacro divino potesse essere ricoperto di sabbia; del resto i Keśari avevo investito le loro fortune nella costruzione di magnifici templi dedicati a Śiva, il Liṅgarāja di Bhubaneswar¹²⁶ ne è forse l'esempio più evidente, che diventarono emblema del loro potere nonché le architetture più monumentali mai costruite prima in Odisha. Tuttavia bisogna considerare che le loro fortune subirono un forte calo, e nel tentativo quasi goffo di difendere il proprio regno dalle invasioni del nord e del sud, l'ultimo regnante della dinastia non si curò del restauro dell'antico tempio. Fu invece compito di Anantavarman¹²⁷ quello di ricostruire, mietendo consensi anche dal *côte* vaiṣṇava che da Uktala aveva cominciato la sua lenta espansione. La ricostruzione del tempio non fu immediata, più impellenti furono le questioni politiche, quali la fondazione di una nuova capitale e la realizzazione di un sistema di difesa così solido da riuscire a contrastare gli attacchi nemici. La ristrutturazione del tempio seguì, cioè, ad un periodo di forte tensione politica e fu, quasi

125 Cfr. *Ivi*, 243-244; cfr. H.von Stietencron, *Early Temple...*, *op. cit.*, p. 127.

126 Cfr. U. Singh, *A History of Ancient and Early Medieval India*, Pearson Education, New Delhi, 2008, pp. 622-623.

127 Cfr. S.Behera, *op. cit.*, p. 63.

certamente, la strategica scelta per consolidare le dinamiche interne al potere¹²⁸. Come detto non siamo in grado di definire con certezza se il re poté vedere conclusa la grande opera; ci sono però alcune iscrizioni che registrano la conclusione dei lavori in data 1198, altre riportano che il completamento del tempio fu merito di un certo Anangabhima II¹²⁹. È relativamente recente il tentativo dell'Archeological Survey of India di risalire, tramite lo smantellamento degli strati di intonaco, alla data di costruzione del tempio. Se, come sembra, il santuario fosse stato costruito più tardi rispetto al periodo fino ad ora considerato, significherebbe che l'assenza di Puruṣottama a Puri si prolungherebbe ulteriormente. Non sarebbe stato possibile, durante questo periodo, in alcun modo conservare le icone lignee all'interno di alcun tempio; parallelamente, secondo la leggenda del re Indradyumna, sarebbe sorta a Puri una statua del tipo Lakṣmī-Nārāyana, la stessa che durante l'ascesa ai cieli di Indradyumna era stata venerata. Il simulacro sarebbe poi stato rimosso e collocato ad ovest del tempio principale e al suo posto sarebbe stata inserita la triade di legno. Concluderemo dicendo che, probabilmente esso non condivise mai lo stesso santuario di Jagannātha, ma certo garantì la continuità del culto altrimenti intermittente. E in questo, forse, i testi letterari hanno ragione: il gruppo scultoreo Lakṣmī-Nārāyana altro non fu che la forma primeva dalla quale evolve Jagannātha.

Inclusivismo: le divinità tribali d'Odisha e la tradizione classica hindu. I casi śakta e śaiva

Consideriamo, a buon diritto, l'Induismo una realtà composita, caleidoscopica di cui ogni elemento meriterebbe una trattazione a sé. L'universo religioso indiano non è affatto monolitico, ma estremamente stratificato, complesso e dinamico: è cioè la risultante dell'interazione e della mescolanza fra componenti che esistono e ne influenzano l'esito almeno dal periodo vedico. G.D. Sontheimer¹³⁰ ne individua almeno cinque: la civiltà brāhmanica, le correnti dell'asceti, la *bhakti*, la religiosità di villaggio e la composita realtà tribale. Oltre a considerare la pentade costituente, si aggiunga il contributo delle altre religioni che si sono affermate nel Subcontinente nel corso degli anni, Buddismo e Jainismo *in primis*. E ancora il mezzo millennio di dominazione islamica, la religione Sikh diffusasi in Punjab e, in ultimo, la grande influenza occidentale, europea e cristiana, radicatasi stabilmente *in loco* a partire dall'intensa attività missionaria del XVI secolo.

Ai fini della nostra ricerca sarà per noi indispensabile soffermarci sull'analisi binaria di Induismo e culti tribali, entrambi *conditio sine qua non* per la quale la devozione a Jagannātha non

128 Cfr. *Ivi*, pp. 64-68.

129 Cfr. *Ibidem*.

130 G.D.Sontheimer, *Hinduism: The Five Components and Their Interaction* in G.D.Sontheimer-H.Kulke, *Hinduism Reconsidered*, Manohar, New Delhi, 1989, pp. 197-212.

potrebbe essere pienamente compresa¹³¹. Esistono, da un punto di vista di fruizione del simulacro divino, tra le due correnti religiose, differenze sostanziali: nell'Induismo perché l'uomo possa approcciare la divinità, è contemplata la presenza di un'immagine sacra, essa stessa veicolo attraverso il quale il dio sceglie di manifestarsi. Sono esattamente le divinità che popolano il *pantheon* hindu a rendersi visibili al fedele, ad animare una statua, *mūrti*, o un luogo, *tīrtha*, o un lasso di tempo, festività¹³². La possibilità concessa al devoto di assistere all'epifania del dio, *darśana*, costituisce forse l'attrazione più grande all'interno del culto templare, è, infatti, l'esperire diretto a creare conoscenza. Genericamente diremo che la presenza reale della divinità nell'immagine contemplata deve essere ritualmente accertata con il compimento alcuni momenti, *upacāra*¹³³, che nel loro interagire, costituiscono la *pūjā*. La funzione mediatrice tra umano e divino di cui il simulacro è investita, si rintraccia chiaramente anche da una sua rapida lettura iconografica: in buona parte dei templi hindu, troveremo, infatti, *mūrti* dall'aspetto antropomorfo e il tentativo, sempre minuzioso, di rendere al meglio ogni più piccolo dettaglio che le caratterizza. Nei templi più importanti, inoltre, la complessa pratica di *upacāra* può essere espletata fino a cinque volte al giorno¹³⁴: frequenti ed elaborati rituali garantiscono la presenza sempre nutrita di funzionari templari, gerarchicamente suddivisi e socialmente organizzati, pellegrini e devoti che, insieme, costituiscono l'anima del tempio. Per contro, diremo che nell'India tribale difficilmente troveremo *mūrti* dal chiaro aspetto antropomorfo; capita, spesso, invece, che il santuario sia completamente vuoto, o che ospiti simboli aniconici, generalmente pilastri di legno o di terra, o soggetti elementari come sassi e alberi. E, tuttavia, non è questo simbolo a ricoprire il ruolo di mediatore tra terreno e trascendente, qui, è la figura umana ad assurgere al ruolo tramite il fenomeno della possessione. Di fatto è conferita una minore importanza all'apparato ritualistico rispetto alle pratiche hindu: i culti tribali, infatti, rintracciano il proprio epicentro nel sacrificio¹³⁵.

Il processo di sintesi entro le due tendenze, deve poter tenere conto delle differenze sostanziali che intercorrono tra i due culti codificati e per questo opera in qualità di *continuum* tra i poli opposti: non solo elementi di chiara estrazione tribale sono inglobati nell' induismo, ma, parimenti, contributi provenienti dal *côte* hindu vengono accolti nella pratica tribale. Le due correnti, chiaramente, hanno maggiore possibilità di influenzarsi quando la distanza che le separa è minima: nei villaggi, ad esempio, il contatto è più facile giacché hindu e comunità tribali

131 Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.*, pp. 135-136.

132 Cfr. P. Mitter, *Indian Art...*, *op. cit.*, pp. 33-39.

133 Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p., 137.

134 Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with...*, *cit.* pp. 401-406.

135 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian Art*, Columbia University Press, New York, 1969, pp. 51-55.

condividono lo stesso luogo¹³⁶. Può accadere che alcune specifiche pratiche culturali tribali vengano accolte all'interno di templi hindu, con l'esito finale di santuari ibridi al cui interno devoti di qualsivoglia estrazione sociale praticano la *pūjā*. Quando ciò si verifica, l'importanza e la popolarità di questi luoghi di culto, in genere, ottiene una risonanza maggiore, che, diremo, sconfinava dal territorio locale. Una tale sintesi culturale, comunque, senza una legittimazione politica e l'intervento da parte brāhmaṇica, non può, in alcun modo, godere di un riconoscimento *pan-indiano*, e anzi, si riduce, generalmente, a fenomeno esclusivo e limitato¹³⁷. Quando, invece, intervengono legittimazione politica e opinione brāhmaṇica, allora si ottiene un riconoscimento universale, il quale si riflette, ad esempio, nella traduzione degli inni rivolti alla divinità aborigena, dalle lingue vernacole alla *lingua perfetta*, il sanscrito. Il contributo delle tradizioni regionali all'interno della grande e composita corrente hindu, si rivela anche quando, accanto alle prescrizioni dei più autorevoli dei testi sacri della tradizione, compaiono, ugualmente accettate, le loro varianti locali. La mancata osservazione delle norme prescritte, anche se di origine folklorica, può, talvolta, compromettere la buona riuscita del culto. Aggiungeremo, infine, che fu soprattutto in epoca medioevale che l'assorbimento di elementi aborigeni all'interno della tradizione hindu fu maggiormente frequente.

L'associazione o identificazione di una divinità tribale con una hindu può avvenire solo se tra entrambe è possibile tracciare un denominatore comune, ecco perché, almeno nella fase iniziale, il numero di divinità hindu dalle caratteristiche, in una certa misura, simili ad altre tribali, era molto limitato. Molti dei culti tribali d'Odisha, la cui importanza è già largamente riconosciuta, si riferiscono a divinità femminili, protettrici degli uomini, garanti di fertilità e a cui vengono offerti sacrifici di sangue. La più frequente ed immediata tra le associazioni, in genere, è quella riferita a Durgā¹³⁸. In questi casi per la devozione alle divinità tribali continuano ad essere legittimati i sacrifici animali, e persiste il peculiare carattere emblema dell'abbondanza e della fecondità; inoltre, i nomi con i quali i devoti identificano questi esseri divini non mutano, anzi mantengono fieramente il nome originale, cifra inconfondibile dell'ascendenza tribale. Da un punto di vista iconologico la connessione non è sempre così immediata e quando non supportata da un *mantra* riconoscibile non si verifica alcun automatismo nel riconoscere in entità tribali Durgā o Kālī, e in genere ci si appella a quelle divinità che, almeno in Odisha, svolgono un ruolo

136 Cfr. *Ivi*, pp. 36-37.

137 Kulke le definisce: '*nuclear areas*'. Esse rappresentano parte integrante di un processo continuo di sviluppo politico e assurgono a centro d'integrazione di elementi tribali. Spesso è accaduto che proprio questi potentati sub-regionali, diventassero la sede, *Janaka-bhū*, di quelle dinastie regali che avrebbero regnato a livello regionale. (Kulke, *Royal Temple Policy and Structure of Medieval Hindu Kingdoms*, 1976); cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, cit. p. 137.

138 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, op. cit. pp. 127-141.

importante all'interno del filone tradizionale folklorico e regionale, quali Maṅgalā, Pītabalī, Hīṅgulā, Bāunthī e Stambheśvari¹³⁹. La maggior parte di queste divinità può dirsi di esplicita ascendenza aborigena e, anche se non compaiono ufficialmente tra quelle schiere teologiche imbevute di brāhmaṇesimo, hanno ottenuto, nel tempo un riconoscimento e una legittimazione ad essere parte documentata di quel confronto tra tradizione classica e costumi tribali.

A sigillo di un'avvenuta assimilazione e contaminazione tra le due correnti, è l'applicazione di alcune modifiche sostanziali all'interno del processo rituale: al simbolo originale sono dedicate attenzioni rituali alla pari di una qualsiasi altra icona hindu, una vera e propria *pūjā* per la *mūrti*.¹⁴⁰ In genere delle *upacāra* le si dedicano le cinque fondamentali, ovvero *gandha*, *puṣpa*, *dhūpa*, *dīpa* e *naivedya*¹⁴¹. La *pūjā* di Stambheśvari, ad esempio, è prevista con una cadenza mensile nel giorno di *saṃkrānti* e la festività a lei dedicata è celebrata una volta all'anno: è in questa occasione che la divinità si manifesta attraverso la mediazione umana. Dopo aver venerato la pietra, infatti, il sacerdote Khond viene posseduto¹⁴² e solo allora si procede al

139 Il culto di queste divinità è largamente diffuso in Odisha ed è leggibile a livelli differenti: Pītabalī, ad esempio, è venerata presso villaggi e parimenti in quasi tutte le aree tribali; a Maṅgalā ogni martedì, in assenza di un luogo di culto a lei deputato, si dedicano preghiere anche sulle strade; Hīṅgulā è estremamente popolare tra quei villaggi che la omaggiano, tra aprile e maggio, della cerimonia del fuoco, a lei è dedicato un importante santuario a Gopalprasad; la devozione per Bāunthī è ben radicata, invece, presso i villaggi della regione di Sonepur; Stambheśvari, infine, rappresenta forse l'esempio più calzante. La divinità è nota in Odisha almeno dal 500 e fu eletta a divinità tutelare delle dinastie Sūlkī e Bhanja e continua ad essere tra le divinità più popolari soprattutto nei territori occidentali; Stambheśvari, che traduce l'odiā *Khambheśvarī*, o 'signora del simbolo', esprime la difficoltà teologica di conferire un nome ad una divinità che manifesta se stessa nelle sembianze di un segno aniconico. In alcuni luoghi le si associa un'iconografia molto simile a quella di semplice ceppo di legno, ma questo non è vero ovunque: a Bamur, ad esempio, nell'area di Angul, Stambheśvari è venerata nelle in qualità di pietra. Questa duplice possibilità iconografica è dovuta, in parte, al fatto che il nome della divinità ha guadagnato una simile popolarità in Odisha da non necessitare forzatamente di un'identificazione con un particolare simbolo o materiale. Cfr. *Ivi*, p. 143.

140 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, op. cit. pp. 205-209.

141 A questo punto il processo di trasformazione da simbolo ad immagine è iniziato. Nel caso specifico di *Khambheśvarī*, che ancora si rivela, in questo contesto, forse quello più emblematico, un sacerdote Khond rivolge alla divinità che il villaggio venera nelle sembianze di una roccia sotto un albero, un'invocazione. Si tratta di una preghiera scritta in odiā, qui riportata in traduzione italiana da me curata, all'interno della quale compaiono versi come il seguente:

il sindūr impreziosisce la fronte della dea/ con il sindūr nei tuoi occhi guarda benevola il mondo/ oh madre, nei tuoi occhi c'è nero kajhal/ o dea, vieni e accomodati tra noi, a te offrirò bhoga//

a questo punto, in genere, chi presiede alla funzione, offre ghirlande di fiori profumati e conclude:

accetta benevolmente queste corone di fiori profumati/ indossa le ghirlande e fa' sì che ti impreziosiscano il collo/ o madre Khambheśvarī, prendi posto tra noi//

Dalla sola lettura del *Sindūr mantra* sembrerebbe che le parole siano indirizzate ad un'immagine antropomorfa, ma di fatto, la divinità è rappresentata da una pietra sottostante un albero; esiste cioè una concezione che è duplice, da una parte quella relativa alla necessità di ottenere la manifestazione della dea nel villaggio, e, dall'altra, la consapevolezza che il nume già sia presente, e, anzi, risieda esattamente all'interno di quella pietra collocate ai piedi dell'albero. Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, op. cit. p. 144.

142 *Ubha*, dall'odiā, letteralmente *posseduto*.

sacrificio e alle offerte. La consegna del *bhoga*, cucinato da un brāhmaṇa chiamato appositamente per l'occasione, segna la conclusione del festival.

Quando, invece, una divinità femminile di origine tribale è venerata presso i villaggi, essa è chiamata ad assurgere al ruolo di nume tutelare del villaggio, *grāma devī*¹⁴³. In quanto tale il culto che le si riserva è di forte ascendenza tribale: si venera un'immagine aniconica, spesso dai tratti nemmeno riconoscibili e le si offrono saltuariamente sacrifici animali officiati da sacerdoti che non siano brāhmaṇi. Esiste un ventaglio di varietà culturali molto ampio, e spesso risulta difficile tracciarne un disegno nitido perché l'origine è ormai lontana nel tempo e fattori culturali, storici, sociali e politici vi hanno spesso interferito. Si ritrovano, ad esempio diversi santuari ospitanti simboli aniconici che differiscono tra loro nell'architettura, alcuni sono realizzati con il fango, altri risiedono più semplicemente all'aria aperta¹⁴⁴. Sulla frequenza della *pūjā*, diremo che alcune hanno cadenza annuale, altre mensili e altre ancora settimanale. Converremo, inoltre che, in genere, il giorno più propizio perché l'efficacia della preghiera rituale sia massima, è il martedì, *maṅgalabāra*. Ciò che essenzialmente rimane invariata è la modalità rituale: le cinque *upacāra* corredate, in occasioni speciali, come celebrazioni o necessità impellenti, da sacrifici animali e *puñji*, una porzione di riso non cucinato. Segue, infine, la possessione¹⁴⁵.

Da un punto di vista più strettamente iconografico, non è sempre vero che a tutti quei simboli aniconici venerati come fossero *mūrti* si fa corrispondere, in un secondo momento, un simulacro perfettamente rispondente ai canoni estetici più classici, ovvero ne si ammette il culto secondo tradizione hindu, ma se ne mantiene la forma aborigena¹⁴⁶; è sempre vero, invece, il contrario: presso i santuari di villaggio le divinità hindu, iconograficamente ben definite, possono essere rappresentate anche da simboli, cumuli di fango, pietre, pali, o semplici strisce di colore vermiglio¹⁴⁷.

Esiste un ulteriore sviluppo, ovvero quando per accogliere e riconoscere universalmente un culto

143 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, op. cit. pp. 141-147.

144 Cfr. J. Jain, *Painted myths of creation: Art and Ritual of an Indian Tribe*. Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1984, pp. 74-83.

145 Durante la possessione è necessaria la presenza dei due interlocutori: la divinità che possiede simboleggiata da un'icona, e il sacerdote posseduto. Funzionalmente i due soggetti hanno la stessa importanza: nel santuario di Gopalprasad dedicato ad Hiṅgulā, il *kālisī* che si appresta ad essere posseduto allo stesso rituale riservato alla divinità. Indossata una nuova veste, egli si può accomodare di fronte a *dehuri*; di lì a poco comincerà a tremare e ad inscenare una danza selvaggia attorno al fuoco. Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, op. cit. p. 145.

146 Cfr. G. Michell, *Living Wood: Sculptural Traditions of Southern India*, Exhibition Catalogue, Marg Publications, Mumbai, 1992, pp. 114-126.

147 Hanumān è spesso così rappresentato presso i villaggi, soprattutto a Narsingpur e Khuntapalli, nei pressi dell'area di Sambalpur; capita, invece, che lungo la strada che separa Konarak e Daspalla, ci si possa imbattere in tre simboli, tre cumuli, tre pietre, tre pali, tre tracce di *sindūr*: essi possono parimenti corrispondere a divinità femminili tribali, o alla *Trimūrti* di Brahmā, Viṣṇu e Śiva e, nell'interpretazione di alcuni devoti anche entrambe, cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, op. cit. p. 146.

di origine tribale, se ne erige un santuario a lui dedicato la cui credibilità è attestata dalle tre già citate condizioni: una *pūjā* giornaliera, l'accettazione e riconoscimento del culto da tutte le caste e una popolarità della divinità venerata che si spinga oltre le fama locale¹⁴⁸. C'è un'ulteriore elemento di fondamentale importanza da considerare, ovvero quella legittimazione politica che, sola, consente donazioni di territori sui quali poter costruire e dunque attuare il rito: la conquista di un tempio eleva inevitabilmente il culto ad un livello superiore. La devozione all'interno del luogo sacro è prettamente concentrata sulla *mūrti*; il fenomeno della possessione diventa, in questa circostanza, marginale dal momento che il ruolo mediatore è qui rivestito dall'immagine sacra. A lei è rivolta una cura particolare perché possa essere all'altezza di un ruolo di tale importanza e dunque persino la *pūjā* è intensificata. Accanto al simbolo tribale viene, spesso, collocata o posta in sostituzione di esso, una statua di Durgā o Cāmuṇḍā¹⁴⁹, o, in altri casi, al simbolo vengono apportate modifiche iconografiche perché esteticamente riecheggino un'immagine. Solitamente l'icona tribale è posta di fronte alla statua e venerata alla pari di essa, ma è ad esclusivo appannaggio del simbolo tribale che il sacrificio è condotto e solo a lui è offerto il sangue¹⁵⁰, e anzi, accade spesso che a tutela del simulacro hindu, esso venga isolato e le porte del tempio siano chiuse. Quando il simbolo tribale è rappresentato da un palo ligneo, esiste un'ulteriore possibilità di combinazione tra statua e segno: a quest'ultimo è conferito il ruolo di *calantī pratimā*¹⁵¹ o simulacro mobile, in sostituzione della statua principale¹⁵². Ragionevolmente, dunque, il concetto di *calantī pratimā*, spiegherebbe, forse, l'inconsueta apparenza di *Sudarśana cakra* che compare a Puri. Il *cakra*, universalmente conosciuto come arma e attributo di Viṣṇu, sostituisce la presenza del dio della *trimūrti*.¹⁵³ Anche se non sempre *Sudarśana* è accompagnato dal disco, è ogni volta identificato da un ceppo di legno che ha gli

148 Cfr. J.A.B. Hegewald, S.K. Mitra, *Re-Use the Art and Politics of Integration and Anxiety*, New Delhi, 2012, pp. 174-175.

149 In molti templi dedicati a divinità tribali il cui culto è stato riconosciuto e affiancato da un *modus orandi* tipicamente Hindu, pietre, ciottoli, pali lignei vengono venerati accanto alla divinità Hindu corrispondente o che, in una certa misura, ne legittima il culto, proprio all'interno di *garbhagrha*. Lo si può verificare, ad esempio, presso i templi di Somalāī a Patnagarh e di Khambheśvarī ad Aska. Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 147.

150 Le pietre rappresentanti la divinità ricevono il sacrificio al posto di essa, in genere fuori dal tempio come accade presso il santuario di Bhairavī a Purana Cuttack, o nel tempio di Manevara vicino a Sambalpur o ancora a Baragarh nel tempio di Samalāī. Hanno la stessa funzione i pali lignei rinvenuti all'esterno del tempio di Bhileśvara di Huma, di Pantneśvarī a Sambalpur e in altri tre complessi templari di Sonapur; cfr. *Ibidem*.

151 Cfr. G. Michell, *Living Wood: Sculptural...*, *op. cit.* pp. 126-128.

152 Nel tempio di Samalāī a Sonapur, dietro alla statua principale è collocato un palo di legno coperto da una *sari* rappresentante la dea Bāunthī quotidianamente venerata accanto a Samalāī, cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 148.

153 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma, Kṛṣṇa and Jagannātha Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* pp. 242-246.

stessi attributi di quello presente presso il tempio di Samalāi a Sonepur: ne deriva che Sudarśana doveva essere, in origine, *calantī pratimā* di Jagannātha di Puri¹⁵⁴. A corroborare questa ipotesi è il fatto che il carattere itinerante di Sudarśana si è conservato sino ad oggi: durante *Bhādrapada*, ad esempio, Sudarśana è condotto lungo tutte le vie della città¹⁵⁵.

In alcuni casi il nuovo tempio viene eretto nelle vicinanze del palazzo del re che ne ha consentito la costruzione, e si conserva contemporaneamente, la sacralità del luogo in cui l'icona tribale veniva in origine venerata¹⁵⁶. Il processo che eleva un'icona tribale a simbolo divino cui rivolgersi con un culto di dichiarato gusto hindu, da un punto di vista prettamente letterario, non incontra, in genere, troppe complicazioni: non è necessario per il simbolo aborigeno che gli si riferisca una particolare mitologia, a legittimarne la venerabilità, infatti, è sufficiente il simulacro di Durgā postogli accanto¹⁵⁷. Quando, però, l'icona tribale è interessata da uno specifico processo di antropomorfizzazione iconografico allora una leggenda iconologica che ne spieghi la genesi e ne convalidi il culto, è funzionale e necessaria¹⁵⁸. A questo proposito diremo che il primo attributo che classifica un'immagine come antropomorfa è certamente la testa: in genere il primo tentativo di sviluppare una pietra in un'icona dalle sembianze umane, è quello di leggere il masso come fosse il capo e da esso ricavarne gli occhi¹⁵⁹. Capita spesso che persino a rappresentazione della Devī stessa, compaia una testa¹⁶⁰. La tendenza ad associare la dea ad una sola parte del corpo umano, certamente quella più evidente, anche quando la statua di partenza potrebbe essere finemente scolpita, forse è un richiamo del sacrificio che sempre è a lei connesso: nell'iconografia hindu si prevede, ad esempio, che al collo della Devī sia posta una ghirlanda di teste¹⁶¹. Il capo dell'animale sacrificato è spesso offerto separatamente alla dea e nelle pratiche

154 Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 148.

155 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma, Kṛṣṇa and Jagannātha Iconography*, in *The Iconography...*, *op. cit.* p. 246.

156 A Ranpur la dea Maṇināgeśvarī in qualità di *iṣṭadevatā* del re è venerata nelle sembianze di una statua di bronzo e il suo culto è ad appannaggio di funzionari di casta brāhmaṇica; allo stesso modo, però, continua ad esistere il santuario originario, si trova sulla cima di una collina e la dea è qui venerata nella forma di una pietra. Uno studio condotto da Kulke nel 1972, ha dimostrato che anticamente il sacerdote Harihara Jāni officiava, in onore alla dea, sacrifici umani, e, dal momento, che il termine *Jāni* è largamente diffuso tra i Khond dell'Odisha occidentale, per Kulke l'affiliazione tribale del sacerdote è ovvia. (Cfr. H.Kulke, *Religious Cults and Royal Authority: the Case of the Chief of Orissa*, Heidelberg, 1972)

157 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, *op. cit.* pp. 87-90.

158 Cfr. *Ivi*, pp. 15-27.

159 Offrire occhi alla dea è voto frequente; l'aggiunta di questi attributi è ben visibile, a esempio, presso il santuario di Kandā, Kandunī a Malvalī a Ganjam, cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 149.

160 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, *op. cit.* pp. 89-92.

161 Non lontano da Kornak, all'interno del tempio di Gaṅgeśvarī è venerata una testa. Secondo le letture locali, la testa dovrebbe rappresentare un maiale o forse un cinghiale ed è finemente scolpita. Sembra ci sia una relazione tra questa immagine e quella corona di teste, verosimilmente leonine, canonico attributo della dea, cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 150.

culturali tribali è venerato anche dai sacerdoti officianti. Presso uno dei templi più importanti dell'Odisha meridionale, si venerano due pietre impreziosite con occhi d'argento. Esse rappresentano le divinità femminili Tārā¹⁶² e Tāriṇī. L'aggiunta degli occhi è cifra inconfondibile di quell'importante processo atto ad antropomorfizzare una statua e per questo viene quotidianamente ricordato: durante la *pūjā* giornaliera l'immagine viene smantellata, gli occhi rimossi e consegnati al funzionario templare che si occupa di lavarli fino a far scomparire la polvere rossa che li ricopre. Poco dopo essi vengono nuovamente tinti con il *sindūr* e finalmente ricollocati sulle pietre¹⁶³. Tuttavia, nonostante l'iconografia, emergono con evidenza i lasciti della tradizione aborigena: è previsto il sacrificio animale inscenato esattamente di fronte al tempio e il sangue da esso ricavato è offerto alla dea all'interno del *garbhagr̥ha*¹⁶⁴; inoltre, nessuno dei brāhmaṇi può svolgere questa funzione¹⁶⁵.

Interessa, ai fini della nostra ricerca, che la divinità sia apparsa in sembianze umane e che abbia preso parte ad un contesto di bassa estrazione sociale, o addirittura tribale, e che, su suo ordine, gli abitanti dei limitrofi villaggi l'abbiano riconosciuta e venerata nella forma di una pietra senza attributi. Un ulteriore sviluppo nella composita iconografia è attestato dalla dea Samalāī¹⁶⁶. Secondo la leggenda a lei riferita, la dea era originariamente venerata nelle sembianze di una generica roccia sottostante un albero, poco lontano da Sambalpur. Si dice avesse supportato l'operato del re che poi conquistò quell'area ed eresse per lei un tempio. La *mūrti* ivi custodita ricalca un corpo umano con occhi metallici, ha dimensioni notevoli ed è arricchita da numerose protuberanze che la fanno assomigliare ad un busto femminile¹⁶⁷. Ogni volta che il processo di sintesi interessa anche l'iconografia, il nuovo simulacro è riconosciuto come la principale

162 *Tāra* è termine di provenienza buddhista il che suggerisce che prima ancora che si verificasse il complesso processo di Sanscritizzazione, probabilmente alcuni elementi tribali erano stati inglobati all'interno di un già affermato culto buddhista, cfr. *Ibidem*.

163 Cfr. A.C. Rath, *Twin Goddesses Tara-Tarini on Purnagiri*, in "Orissa Review", 2009.

164 Cfr. *Ibidem*.

165 Esistono due leggende connesse all'iconografia straordinaria qui associata alla dea: una atta a connettere il culto della dea con una tradizione classica di stampo brāhmaṇico associando il tempio ad uno degli *śākta-pīṭha*. Qui sarebbe precipitato, secondo la leggenda, il petto di Satī, il che spiegherebbe anche la peculiare estetica delle pietre. Il tentativo di elevare ad una lettura universalmente riconoscibile sembra, di fatto, essere giunto a buon fine: in una delle liste sanscrite che riportano l'elenco degli *śākta-pīṭha* compare proprio Tārā e Tāriṇī. La seconda leggenda, invece, è tramandata localmente ed è certamente quella più attendibile anche se non molto chiara. L'idea è che Durgā si sia spontaneamente manifestata nelle sembianze di due bellissime fanciulle. Esse abitavano presso la casa di Vāsu Prabharāja Arjhaka e un giorno, improvvisamente, scomparvero. Il padre adottivo le rivide solo in sogno, lì le fanciulle spiegarono di essere divinità e che, come tali, avrebbero meritato un culto a loro dedicato. Chiesero di essere venerate nelle sembianze di due pietre proprio in cima ad una collina. I discendenti di Vāsu Prabharāja Arjhaka, ancora oggi, rivestono il ruolo di sacerdoti del tempio. (Il racconto che precede è la sintesi della traduzione inglese del mito riportato in A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* pp. 149-151).

166 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, *op. cit.* pp. 127-130.

167 Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 150.

immagine, *mūla-bimba*¹⁶⁸, cui riferire il culto. Il caso di Khambheśvarī è, forse, in questo senso, il più esplicativo: la leggenda templare è molto simile alla seconda versione della mitica genesi del santuario di Tārā e Tāriṇī, ovvero anche in questo caso l'epifania della dea protagonista avviene in un ambiente di bassa estrazione sociale, nella foresta e anche qui la presenza di Khambheśvarī è intermittente. La leggenda, tuttavia, non fornisce interessanti indicazioni iconografiche, quanto, piuttosto, tende rivendicare una certa affiliazione alla corrente tantrica: attraverso l'inserimento di alcuni episodi, si ottiene il pretesto per introdurre il concetto di sacrificio come la pratica comunemente condivisa in ambito śakta. Alla luce di questa lettura si comprende ancora meglio il ruolo degli *śūdra muni*¹⁶⁹, ovvero dei sacerdoti non brāhmaṇi incaricati di condurre il culto a Khambheśvarī. Venerano la dea offrendole *bhoga* a base di carne cucinata personalmente e durante le festività sacrificano capre con le quali confezionano offerte rivolte a tutte le caste. L'immagine principe della dea custodita nel tempio di Aska si costituisce di un palo di pietra umanizzato grazie all'aggiunta di un disco in qualità di testa. Il naso e la bocca sono incisi grossolanamente, tre occhi e la lingua sporgente sono ugualmente ricoperti d'oro¹⁷⁰. È, quella di Khambheśvarī, una soluzione iconografica che soddisfa tutte le parti: essa è in grado di conciliare l'apporto estetico hindu, là dove corpo e forme sono nascosti dagli abiti che ella indossa, e quello stilistico tribale, fondato sull'ingombrante presenza del monolite. L'abbiamo inserita nel nostro discorso perché questa rappresentazione di Khambheśvarī assomiglia moltissimo a Subhadrā presente a Puri. Sussistono, tra le due, solo alcune differenze marginali: la forma del capo di Subhadrā, ad esempio, è meno tondeggiante e più tendente all'ovale. Il fatto di essere anche talmente grande da occupare praticamente tutto il busto e raggiungere la cintola, sembra, in realtà, un rimaneggiamento iconografico recente. A buon diritto possiamo, cioè, desumere che almeno prima dell'avvento di Rāmachandra di Khurda, le due icone si somigliassero moltissimo. La loro non è una somiglianza soltanto iconografica, ma, in una certa misura, anche iconologica: Subhadrā è venerata con *Bhuvaneśvarī mantra*¹⁷¹, e cioè nonostante, la sua apparenza così tipicamente vaiṣṇava, la si identifica facilmente anche con una divinità śakta. Dunque dal momento che il culto di Khambheśvarī è noto almeno dal V secolo, quel lento processo di modifica e minuziosa umanizzazione che ha interessato l'iconografia della dea, può, a buon diritto, essere stato il principio che ha condotto al finale esito dell'icona di Subhadrā.

168 Immagine originaria.

169 Cfr. A.K. Rath, *Stambhesvari Cult in Orissa*, in "Orissa Review", 2006; cfr. B. Pal, *Goddess Stambhesvari in Odishan Inscriptions*, in "Orissa Review", 2015.

170 Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 152.

171 Cfr. G.C. Tripathi, *The Daily Pūjā Ceremony of the Jagannātha Temple*, in in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, pp. 372-373.

Il confronto tra icone tribali e *pantheon* della tradizione non si riferisce unicamente alla Devī, ma può parimenti interessare Śiva nella sua forma più terrificata, *ugra*¹⁷². Si è detto che la prima fase di sintesi agisce nell'identificazione tra un nume aborigeno e uno di estrazione più classica; coerentemente, perciò, non sono mai Devī o Kālī i termini iniziali del confronto, ma un loro corrispettivo più popolare. E così ci aspetteremo che in luogo di Śiva sia primariamente coinvolto Bhairava. Sebbene in India siano moltissime le divinità pastorali successivamente associate alla figura di Bhairava, in Odisha tale processo non è mai stato così evidente. Esistono casi sporadici, tra cui forse i più noti sono quelli del tempio di Bhileśvara a Purana Cuttack e del santuario di Maneśvara presso Sambalpur¹⁷³. Sono frequenti, per contro, alcuni santuari a cielo aperto, collocati lungo le strade che conducono nei villaggi hindu, dove sorgono pilastri di pietra: assomigliano a quei ceppi lignei che identificano le dee dei villaggi, Pītabālī e Khambheśvarī, per la gran parte, eppure se ne rivendica contemporaneamente, con orgoglio, il legame con il *liṅga śivaitea*¹⁷⁴. Il problema principale che ha condizionato, in questo contesto, un tale insuccesso della figura di Śiva è dovuto al fatto che la maggior parte delle divinità tribali sono femminili. In questa ottica il culto principale è chiaramente indirizzato alla Devī e quello riferito a Śiva sarà, in una certa misura, secondario, o meglio, Śiva verrà venerato in qualità di controparte maschile della dea. La maggiore popolarità riferita alla Devī si riflette anche nell'iconografia di ambito templare: là dove sono venerati Śiva e Pārvatī, in genere al dio è assegnato il canonico *liṅga* di ridotte dimensioni, mentre alla dea è dedicato un cumulo di fango cui si aggiunge una testa dipinta di rosso¹⁷⁵. Non v'è dubbio che sia Pārvatī l'immagine che tra le due risalta maggiormente¹⁷⁶.

Iconograficamente la transizione tra simbolo originale della dea a rappresentazione della sua controparte maschile, appare estremamente semplice: all'opposto di molte altre divinità hindu, Śiva è sempre identificato con il *liṅga*, *mūrti* aniconica per eccellenza. Inoltre il *liṅga* è sempre incastonato nella cornice di *śakti* come a dire che, venerando il simbolo, già si contempla l'unione delle due potentissime parti, la maschile e la femminile: *svayambhū liṅga*¹⁷⁷ ne rappresenta la soluzione iconografica più affine, all'opposto della canonica scultura intagliata e lucidata, il *liṅga* che si autogenera è rappresentato da una roccia grezza circondata da *śakti*. È perciò probabile che alcuni dei simboli riferiti alle divinità femminili aborigene siano, in un

172 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, *op. cit.* pp. 96-98.

173 Cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 154.

174 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, *op. cit.* pp. 98-100.

175 Cfr. *Ivi*, pp. 87-89.

176 Il santuario di Bāralā Thākūrāni a Phulbani ne è forse l'esempio più calzante, cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, *op. cit.* p. 155.

177 Cfr. *Ibidem*.

secondo momento, stati identificati con lo *svayambhū liṅga*: presso il tempio di Bhairavī a Purana Cuttack si venera una roccia riconosciuta come la dea a sua volta incorniciata nella *śakti*¹⁷⁸, una scelta iconografica persino troppo simile a quella del *liṅga* che si autogenera, da averla condotta alla spontanea associazione con l'immagine divina di Śiva-Bhairava¹⁷⁹. L'identificazione successiva con Śiva ha fatto sì che nel tempo la pratica del sacrificio, di norma rivolto alla dea, decadde¹⁸⁰. Il più famoso *svayambhū liṅga* venerato in Odisha è il Liṅgarāja di Bhubaneswar; il tempio fu costruito nell' XI secolo. Al suo interno lavorano sacerdoti di provenienza castale differente: brāhmaṇi e *baḍu*, considerati alla stregua degli *sūdra*, ma di chiara ascendenza tribale. Ciò nonostante sono i soli cui è consentito di stabilire un intimo contatto con la divinità: solo loro hanno il permesso di lavare il Liṅgarāja, di adornarlo con ghirlande di fiori freschi ed è sempre a loro esclusivo appannaggio il condurne fuori dal tempio, durante i festival religiosi, la corrispettiva *calantī pratimā*. Senza di loro, si dice, la divinità non può compiere spostamento alcuno. È tuttavia loro vietato toccare il *bhoga*, e anzi, ogni qual volta che esso viene offerto alla divinità, i *baḍu* sono tenuti ad allontanarsi dal *garbhagra* cedendo così il posto a quei bramini preposti all'offerta¹⁸¹. Nell' *Ekāmrapurāṇa*¹⁸² si corrobora e rafforza l'idea dell'origine tribale del culto. Si racconta, infatti, che anticamente la divinità giacesse ai piedi di un albero di mango, *eka-āmra*, e che, almeno inizialmente, non fu mai riconosciuto e venerato come *liṅga*. Fu la divinità stessa a rivelarsi, successivamente, nella forma canonica attribuita al dio Śiva; soltanto allora il re Śaśanka, riconoscendolo, ordinò che venisse eretto un tempio in suo onore. Sempre secondo la leggenda i *baḍu* dovrebbero corrispondere agli abitanti del villaggio tribale più vicino all'area poi consacrata al tempio: erano loro, in principio, a venerare il dio giacente sotto l'albero di mango¹⁸³. Ci sembra, perciò, di poter concludere dicendo

178 Cfr. *Ivi*, pp. 156.

179 Parimenti accade presso il tempio di Svapneśvara a Binda dove la supremazia del culto di Śiva rispetto a quello della Devī è esito recente: il santuario perfettamente rispondente al gusto architettonico tradizionale d'Odisha, è stato eretto nel 1969 e al suo interno venne ricavata una piccola cella cultuale dedicata a Pārvatī grazie alle donazioni di un ricco mercante locale. Il santuario originale doveva consistere in un cumulo di fango, la cui esistenza persiste tutt'ora nell'area antistante il complesso principale. E lì che Kālī è venerata nella forma di una maschera terrificante di cartapesta. Secondo la credenza locale lo *svayambhū liṅga* che oggi è custodito nel tempio principale, un tempo era collocato al posto della maschera della dea. Sul tratto di strada che separa l'antico santuario e il tempio più recente compaiono nove divinità femminili (Kālī, Maṅgalā, Maheśvarī, Umā, Katyāyanī, Gauḍī, Bhairavī, Dakṣiṇa Kālī e Durgā): è di fronte a loro che i sacerdoti non brāhmaṇi nel tempo di Daśaharā sacrificano capretti e bufali. Cfr. *Ibidem*.

180 F.M. Clothey, *Religion and Change in South Asia*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1976, cfr. *Ibidem*.

181 Cfr. S.Kumar, *Lingaraj Worship in Ekamra Kshetra*, in "Orissa Reiview", 2011.

182 Testo sanscrito composto molto probabilmente durante il XIV secolo. Della leggenda del tempio del Liṅgarāja di Bhubaneswar ne parlando anche a testi successivi quali *Svarṇā-drimahodaya* e *Ekāmra-candrikā*, cfr. A. Eschmann, *Hinduization of Tribal...*, op. cit. p. 156.

183 Cfr. *Ibidem*.

che anche il culto di Śiva presso Bhubaneswar, che con il culto di Puri si contende la maggiore popolarità, è stato investito da un lento processo di sintesi; aggiungeremo, inoltre, che in questa lenta trasformazione la tipologia śaiva, almeno in Odisha, è sempre stata comunque meno influente rispetto a quella che ha interessato il culto alla dea, o comunque fu sempre connessa al concetto dello *svayambhū liṅga* e della sua mūrti aniconica.

Tipologia vaiṣṇava e origine di Jagannātha

La leggenda del tempio di Puri e così quella riferita alla mitica figura di Indradyumna, come già anticipato, narrano di una divinità originariamente venerata nella forma di simulacro ligneo, presso una tribù aborigena, gli Śabara. L'ascendenza tribale, diremo, si riflette anzitutto nell'aspetto iconografico del quadrattico divino e si tramanda fino ai tempi correnti. Se fossimo oggi all'interno del tempio di Puri, vedremmo quanto segue: nel *sanctum*, su di un piedistallo riccamente decorato, da sinistra a destra, Balabhadra, Subhadrā, Jagannātha e, dimensionalmente più contenuta, una colonnina, ovvero Sudarśana. Ad incorniciare l'imponente visione delle divinità, si aggiungono due rappresentazioni scolpite nel metallo di Kṛṣṇa e Lakṣmī. Le tre statue di legno hanno dimensioni che si aggirano attorno ai due metri di altezza. L'elemento maggiormente in evidenza, è, diremo, il capo: gli occhi molto grandi, circolari e contornati di rosso, a conferire un aspetto fiero ed autorevole; il naso in rilievo e il sorriso accennato. Mentre Balabhadra e Subhadrā, il primo bianco e la seconda gialla, sono ricchi di dettagli, di Jagannātha, completamente nero, si mette in risalto unicamente lo sguardo. Il corpo delle tre divinità non è volutamente reso visibile, coperto da lunghe stoffe colorate e ghirlande fiorite. Da un punto di vista iconologico, diremo, invece, quanto segue: come accade anche in altre leggende narranti di culti tribali elevati ai livelli della tradizione hindu più ortodossa, anche nel caso di Jagannātha converremo, a buon diritto, che fu la divinità stessa a manifestarsi. L'epifania del nume, perciò avrebbe poi consentito l'avviamento del culto. A corroborare l'ipotesi dell'autogenesi divina, si ricordi che, escludendo la variante che prevede l'intervento di Viśvakarmā, a nessuno è consentito scolpire o intagliare il legno sacro. Che sia opera del Dedalo indiano, o piuttosto di una spontanea manifestazione, poco importa, in entrambi i casi, comunque, l'episodio della creazione si colora di sacralità e misteriosa autorevolezza. Aggiungeremo, inoltre, che, come una certa tradizione del mito ci insegna, il motivo del *non finito* nella scultura di Jagannātha, ovvero la mancanza del corpo, è conseguenza diretta dell'agire umano. Come Pandora che non sa resistere al divieto di aprire il vaso, anche qui, diremo, è la curiosità fuori controllo dell'uomo a compromettere l'esito finale delle fattezze divine.

L'origine tribale di Jagannātha è, inoltre, accentuata dalla presenza di quei sacerdoti speciali, i

daita, riconosciuti come i diretti discendenti della tribù che per prima venerò il *Signore del mondo*. Alla pari dei *baḍu* anche i *daita* si occupano di adempiere ad alcune delle funzioni principali del rito di preghiera rivolto al dio: sono loro, ad esempio, a lavare, vestire e trasportare il simulacro¹⁸⁴. Quello che per noi è interessante, non potendo stabilire con certezza che una rappresentazione così come è stata descritta, esistesse identica in una realtà sicuramente tribale, è il fatto che, in ogni caso, Jagannātha è certamente tra le più significative testimonianze di quell'incontro fra tradizione hindu classica e cultura folklorica che ha agito nella tendenza a rendere sempre più antropomorfe immagini altrimenti prive di attributi specifici¹⁸⁵. Tuttavia il caso particolare di Jagannātha e della standardizzazione, per così dire, della sua iconografia merita una riflessione a sè: di fatto il gruppo scultoreo più celebre d'Odisha si costituisce di soggetti tra loro identificabili, non interscambiabili, grazie all'apporto di attributi specifici che li rendono l'uno diverso dall'altro. Ci sembra, ad esempio, che Subhadrā, sia la figura più piccola tra le tre: si costituisce di un fusto culminante in un viso, corrisponde cioè a quella tipologia śakta già esaminata. Jagannātha e Balabhadra, seppur anch'essi caratterizzati da tronchi e teste sproporzionate, hanno dimensioni più grandi rispetto a Subhadrā e possiedono braccia e piedi appena accennati. Balabhadra e Subhadrā, inoltre, hanno teste meno arrotondate e occhi allungati, attributi, ad esempio, che si ritroverebbero anche nel canone estetico della tradizione artistica indiana. Se fosse vero che, come si diceva, perché si verifichi il processo di sintesi, la divinità hindu che si avvicina ai numi tribali è sempre il suo corrispettivo più popolare e dunque più affine all'ambito aborigeno con il quale si appresta ad entrare in contatto, dovremmo poter dimostrare la medesima tendenza anche nel caso di Jagannātha. E invece, quello della triade di legno e un caso ulteriormente complicato: il suo *alter ego* hindu, infatti, è Puruṣottama. Certo in lui si rintracciano elementi di ascendenza tantrica, evidenti soprattutto nella relazione amorosa con la consorte Kamalā, il che comunque, non ci sembra sufficiente per poterne affermarne un'origine folk, né tantomeno tribale. Sembra, cioè, davvero molto impreciso affermare una diretta associazione tra il culto di Puruṣottama e quello di una divinità tribale. Rintracciare una connessione iconologica tra divinità aborigene e Viṣṇu, dal momento che il carattere del dio della tradizione sembra dichiaratamente estraneo agli ambienti tribali, diventa questione di considerevole complessità.

184 Cfr. S.Behera, *op. cit.* p. 49; cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, *op. cit.* p. 158.

185 B.M.Padhi nel 1964 compì un interessante studio atto a rintracciare il processo che avrebbe condotto alla trasformazione di un culto da devozione aborigena di un albero, ad un'icona divina vera e propria. Di fatto il suo è un nobile tentativo di analizzare la portata tribale all'interna della cultura hindu, facendola risalire ai tempi delle invasioni Arya. Tuttavia la ricostruzione storica proposta risulta in larga parte appena ipotizzata, il limite dello studio è quello di essere quasi esclusivamente basato su testi hindu, i quali hanno la generale tendenza a rigettare tutto ciò che concerne l'ambito aborigeno, cfr. *Ibidem*.

È all'interno di questa cornice, perciò, che si inserisce il concetto di *avatāra* di Viṣṇu, con particolare riferimento a Varāha e Nṛsiṃha. Tanto nelle caratteristiche del *cinghiale* quanto in quelle dell'*uomo-leone*, infatti, emerge chiara la medesima tendenza tantrica riletta, però, in chiave vaiṣṇava, che sola è in grado di sintetizzare aspetti śaiva e śakta¹⁸⁶. La vittoria di Nṛsiṃha sullo storico nemico Hiranyakaśipu può, in una certa misura, evocare l'idea del sacrificio¹⁸⁷. Si aggiunga, inoltre, che nel Tantrismo, di Varāha e Nṛsiṃha si contempla anche la corrispettiva controparte femminile, Varāhī e Nṛsiṃhī, appunto. La prima è una delle *sapta mātṛkā*, celebri all'interno della corrente culturale śakta d'Odisha, la seconda è spesso associata a Varāhī e, più precisamente, si accompagna alle *mātṛkā*¹⁸⁸ quando le si venerasse in un numero maggiore di sette¹⁸⁹. L'aspetto teriomorfo di Varāha e Nṛsiṃha sembra, inoltre, aver facilitato la loro identificazione con simboli aniconici¹⁹⁰. Tra le due divinità quella che ha incontrato maggiore popolarità in Odisha, è certamente Nṛsiṃha: lungo la costa della regione fioriscono moltissimi templi a lui dedicati¹⁹¹. Sappiamo, inoltre, che Nṛsiṃha ha rivestito un ruolo parimenti importante anche in ambito hindu strettamente attinente al filone teologico vaiṣṇava, e negli ambienti più popolari, il che lo ha certamente elevato ad ideale agente in quel processo di confronto tra cultura tribale e tradizione brāhmaṇica. La leggenda di Nṛsiṃha¹⁹² così come

186 Cfr. *Ibidem*.

187 Nel *garbhagr̥ha* del tempio di Samalāi presso Sambalpur l'immagine di Nṛsiṃha vittorioso su Hiranyakaśipu è l'unica di ascendenza vaiṣṇava a comparire nell'affresco che rende omaggio a divinità altrimenti śaiva e śakta. Cfr. *Ivi*, pp. 160-163.

188 Si tratta di sette divinità femminili minori connesse all'ambito culturale śivaita: rappresentano le energie delle sette principali divinità. La leggenda vuole che esse stesse si batterono al fianco di Śiva nella battaglia contro il demone Andhakasura, e che Śiva, ferito, fu soccorso da sette divinità che inviarono sulla terra le *sapta mātṛkā* con l'intento di porre fine al rivolo di sangue divino. Le *sapta mātṛkā* sono: Brahmani, Mahesvari, Kaumari, Vaishnavi, Varai, Indrani e Chamunda.

189 Entrambe, Varāhī e Nṛsiṃhī compaiono scolpite nei fregi dei templi dedicate alle Yoginī d'Odisha. Cfr. *Ivi*, p. 161.

190 Nel tempio di Simhachalam Varāha e Nṛsiṃha sono entrambi venerati nelle sembianze di un *linga* ricoperto di pasta di sandalo. Gli studi archeologici confermano che questo santuario che sorge in cima ad una collina, era, in origine, un luogo sacro ai tribali. Cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, *op. cit.* p. 158.

191 H.von Stietencron nel suo studio individua almeno centoundici templi lungo la costa sud-occidentale d'Odisha così distribuiti:

- 17 presso Ganjam
- 21 presso Puri
- 56 presso Cuttack
- 2 presso Balasore
- 1 presso Bolangir
- 10 presso Sambalpur
- 2 presso Dhenkanal
- 2 presso Mayurbhanj

(H.von Stietencron, *Hindu Temples of Orissa: Arranged According to Districts in Alphabetical Order*, Orissa Project, Tübingen, 1975), cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, *op. cit.* p. 160.

192 *Padma Purāṇa*, 5, 42, 1-197 e *Viṣṇu Purāṇa*, 17-20, cfr. A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Formation of...*, *op. cit.* p. 236.

accettata universalmente, racconta di Viṣṇu improvvisamente apparso da una colonna in fiamme nel palazzo del demone Hiranyakaśipu con l'intento di salvarne il figlio, Prahlāda, colpevole, nonostante i divieti del padre, di perseverare nella devozione al dio. Secondo il volere di Brahmā, Hiranyakaśipu non poteva essere ucciso né da uomini né da animali. Ecco perché si rese necessaria la versione avatrārica di Viṣṇu metà uomo metà leone, con l'ovvio epilogo il demone poté essere ucciso e Prahlāda liberato. Le versioni iconografiche più frequenti ritraggono Nṛsiṃha stante, *sthūṇā*, o intento a lacerare il ventre del demone¹⁹³. Il fatto che l'epifania del dio si sia verificata da una colonna del palazzo non è, da un punto di vista iconografico, affatto marginale, anzi consente di connettere la complessa immagine di Viṣṇu ad un simbolo generico ed aniconico, un pilastro, appunto. Inoltre l'aneddoto dell'incrollabile fede di Prahlāda è funzionale non solo a rafforzare la teologia viṣṇuita, ma, ancora una volta, a creare un serrato rapporto dialogico tra viṣṇuismo e śivaismo: Nṛsiṃha nel rappresentare l'aspetto furioso e terrifico, *ugra*, di Viṣṇu riecheggia la caratteristica principe che identifica il dio furente *par excellence*, Śiva, per l'appunto¹⁹⁴. Anche dal punto di vista iconografico sussistono interessanti affinità fra le due divinità: le rappresentazioni del *liṅgodbhava*¹⁹⁵, in genere una massiccia

193 L'iconografia di Nṛsiṃha che combatte il demone Hiranyakaśipu si è riassunta, negli esiti rinvenuti in terra d'Odisha, in almeno tre declinazioni differenti: la prima fortemente ispirata dalla descrizione fornita da *Viṣṇudharmottattara* (III.78.21-8), da cui deriva una raffigurazione di Nṛsiṃha stante in *ālīḍha*, a due braccia, testa leonina, ornamenti di colore prevalentemente blu, aureola che gli cinge il capo e il demone Hiranyakaśipu, lacerato dagli artigli affilati del dio, giacente sul suo ginocchio destro; segue la rappresentazione che prende spunto da *Agni Purāṇa* (49.17), dove Nṛsiṃha è descritto a quattro braccia, due delle quali occupate a trattenere il demone Hiranyakaśipu, le altre reggenti *śankha* e *cakra*; e infine, esito peraltro rintracciabile soltanto a partire dal XIII secolo, Nṛsiṃha ancora una volta a quattro braccia, con gli stessi attributi della versione precedente, ma con il demone sdraiato sotto il piede sinistro e una maggiore attenzione alla resa del corpo del dio di cui, in genere, si tende ad enfatizzare il petto virile e muscoloso. In questo ultimo esito si conferisce particolare importanza anche ai dettagli che costituiscono l'abbigliamento, *yajñopavita*, *vanamālā*, *keyūra*, *balaya*; al racconto iconografico possono essere aggiunte, generalmente ai piedi del dio, anche le figure di Śri e Bhū, in scala dimensionale ridotta rispetto al protagonista. Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvātāra Iconography, Vaiṣṇava...*, pp. 120-128.

194 È evidente che, in questo contesto, non stiamo considerando affatto la battaglia teologica tra le due correnti, vaiṣṇava e śaiva. In alcune versioni del mito successive, infatti, gli autori si dichiarano espressamente *pro* o *anti* Śiva, apportando alcune modifiche al racconto così che possa fungere da propaganda atta ad esaltare o demonizzare un dio rispetto all'altro. In alcuni casi, ad esempio, Hiranyakaśipu è descritto come devoto di Śiva poi convertitosi al culto vaiṣṇava a dimostrazione della superiorità del secondo filone culturale sul primo (*Padma Purāṇa*, 6, 265, I-156). Secondo la versione 'filo- śaiva', invece, si aggiunge che dopo l'uccisione del demone Hiranyakaśipu, la furia distruttrice di Viṣṇu è implacabile tanto che si necessita dell'intervento di Śiva che, dopo averlo vinto in duello, lo incorpora letteralmente nelle proprie membra dichiarando che da quel momento Nṛsiṃha sarà eternamente parte di Śiva (*Śiva Purāṇa, Rudrasaṃhitā*, 5, 43). Ed sarebbe proprio quest'ultimo l'elemento che giustificerebbe teologicamente l'identità tra culto di Nṛsiṃha e fede śivaite. Cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, *op. cit.* pp. 162-165.

195 Una delle rappresentazioni più celebri che ritraggono Śiva che appare dal *liṅga*, è oggi esposta al Metropolitan Museum di New York: si tratta di un blocco di pietra grigia all'interno del quale compare il dio con tutti gli attributi che lo rendono universalmente conoscibile. Ascrivibile al XII secolo, è l'esito scultoreo del mito legato alla diatriba sulla chi dovesse esercitare maggior potere sull'umanità, scaturita dallo scontro tra Viṣṇu e Brahma. Cfr. M. Lerner, S.Kossak, *The Art of South and Southeast Asia*, in

colonna di pietra, e del *liṅga* infuocato, di norma associate a Śiva, ricordano la colonna in fiamme dalla quale Nṛsiṃha si manifesta¹⁹⁶.

Il secondo aspetto interessante di cui la leggenda di Nṛsiṃha è intessuta, riguarda la genesi del dio: egli è riconosciuto come *girija*¹⁹⁷, colui che è nato dalla collina. Si dice che apparve presso una grotta di montagna, in solitudine, e per questo è anche chiamato *kevala Nṛsiṃha*¹⁹⁸. Entrambi, la grotta e il temperamento furente del dio, sono attributi che indirizzano ad un culto che può essere condiviso in zone isolate. Aggiungeremo, inoltre che esiste, in Andra Pradesh presso il tempio di Guntur, un pannello di pietra che risale, con tutta probabilità, agli inizi del IV secolo¹⁹⁹: è una delle prime rappresentazioni di Nṛsiṃha, nonché una sorta di anteprima iconografica del culto di Jagannātha. In sequenza, da sinistra verso destra, sono scolpiti i corpi di Kāma, Viṣṇu a due braccia, Nṛsiṃha, Kṛṣṇa, Samkarśaṇa e Aniruddha. Lo *śrīvatsa* inciso sul petto di Nṛsiṃha rievoca nei fedeli che ne contemplanò l'immagine, la figura di Lakṣmī. Non è, dunque, un caso che Jagannātha, nel corso della sua evoluzione, sia stato associato a Nṛsiṃha, a Kāma-Puruṣottama e a Kṛṣṇa, e alla stessa maniera Subhadṛā a Lakṣmī e Balabhadra al fratello di Kṛṣṇa, Samkarśaṇa. Curiosa è la rappresentazione di Nṛsiṃha: è la figura che divide perfettamente la scena narrativa, un leone con arti in tensione e la bocca priva di denti. All'altezza del collo, inoltre, sono state aggiunte due mani sollevate reggenti fieramente gli attributi di Viṣṇu, *gadā* e *chakra*. All'opposto delle canoniche rappresentazioni in cui Nṛsiṃha è sempre caratterizzato da testa leonina e corpo umano, qui il dio appare completamente nelle sembianze di una belva feroce. Gli studiosi²⁰⁰ concordano sul fatto che, con tutta probabilità, il testo che ispirò lo scultore è andato perduto, e che nell'epoca in cui il pannello fu realizzato, ovvero intorno al IV secolo, le rappresentazioni antropomorfe delle divinità dovevano essere

“The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, New York, 1996, n. 4, pp. 82-84.

196 Emblema di questa curiosa sintesi tra viṣṇuismo e śivaismo è il tempio di Siṃhanātha presso Baramba. Il santuario, probabilmente edificato intorno al 750, è di chiara vocazione śivaitea. Sul muro esterno del tempio corrono diverse rappresentazioni di Varāha e Nṛsiṃha, al centro della narrazione iconografica spicca il personaggio di Siṃhanātha, una figura prevalentemente umana con testa leonina e tridente stretto alla mano. È, dagli attributi descritti, chiaramente la rappresentazione di Nṛsiṃha. Dal momento che però, all'interno del tempio si venera lo *svayambhū liṅga*, oltre alla presenza di Viṣṇu bisogna qui accogliere anche quella di Śiva. Questo è uno dei rari esempi templari in cui il culto alla Devī non è così prominente, e dove, invece, proprio attraverso la figura di Nṛsiṃha e, non, come ci aspetteremmo, di Durgā, è il dio Śiva, a fungere da protagonista. Cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, op. cit. p. 165.

197 Presso l'Ashmolean Museum di Oxford è conservato un esempio di questa versione iconografica ascrivibile a XII secolo: Nṛsiṃha è assiso in *utkutika* con le ginocchia in *yoga-paṭṭa*, quattro braccia di cui due appoggiate sulle gambe e due che sollevano *śankha* e *chakra*; ha la capigliatura raccolta che ricorda, nella forma, la fiamma di un fuoco. Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography, Vaiṣṇava...*, pp. 128-132.

198 Letteralmente *solo, solitario*.

199 Cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, op. cit. p. 166.

200 Cfr. *Ibidem*; cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography, Vaiṣṇava...*, op. cit., p. 135.

piuttosto rare. Si avanza, tuttavia, una seconda ipotesi, ovvero che non fu alcun testo ad ispirare l'artigiano, quanto l'iconografia in uso per rappresentazioni riferite a terribili divinità aborigene, in genere venerate presso grotte e caverne montane, proprio come quel *kevala Nṛsimha* di cui sopra; capitava spesso, infatti, che i numi tribali venissero colti in rappresentazioni teriomorfe. L'inserimento di dettagli di natura animale sembrava aumentasse quel carattere di ferocia e mostruosità che in genere era loro riferito²⁰¹. Il più importante tempio di Nṛsimha in Odisha, il Nṛsimhanātha di Sambalpur, arreca, al suo interno, una raffigurazione indiscutibilmente teriomorfa e di chiara ascendenza tribale²⁰²; solo in un secondo momento l'immagine è stata associata al culto di Nṛsimha qui nelle sembianze di un gatto²⁰³. Dell'immagine cui si offre devozione soltanto la testa è ben visibile, una lastra di pietra impreziosita di ornamenti argentei sulla quale spiccano occhi, naso e baffi, attributi tutti intagliati in lamine argentate. Anche in questo caso, si converrà che è stato necessario, perché il culto potesse essere elevato a livello templare, apportare alcune modifiche all'icona originale nel tentativo di renderla iconograficamente unica e riconoscibile immediatamente.

Di fatto, presso i culti folklorici d'Odisha, là dove si venera il dio Nṛsimha, da un punto di vista estetico, l'enfasi maggiore è, in genere, riservata alla testa e alle braccia, mentre il resto del corpo può essere trascurato o più spesso omissivo²⁰⁴. I devoti si appellano all' *avatāra* di Viṣṇu recitando il *Nṛsimha-mantra*; e capita che gli autoctoni venerino alla stessa maniera anche Jagannātha-Balabhadra-Subhadṛā, la coppia Rādhā- Kṛṣṇa e Durgā; anche da un punto di vista iconografico l'immagine di Nṛsimha, forse a causa della forte attenzione riservata agli elementi della testa e del carattere terrifico, può essere confusa e sostituita con quella di Durgā²⁰⁵.

Le rappresentazioni iconografiche popolari così descritte conducono anche ad un altro parallelismo: assenza del corpo, enfasi al capo, braccia e oggetti significativi stretti nelle mani

201 Cfr. C. Maury, *Folk Origins of Indian...*, op. cit. pp. 151-152.

202 Nel tempio compare un'iscrizione che reca la data 1413, ma gli studi archeologici concordano sul fatto che l'edificio sacro fu costruito molto prima; la torre e la cornice del portale d'ingresso risalgono, con tutta probabilità, all' XI secolo, mentre il *maṇḍapa* e le sue quattro colonne sarebbero addirittura antecedenti, forse facenti parte di un antico complesso buddhista caduto in disuso con l'avvento dei vaiṣṇava in Odisha. Cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, op. cit. pp. 168-172.

203 La leggenda locale, qui in traduzione dall'inglese a mia cura, racconta che *Nṛsimha voleva uccidere un demone che abitava presso una collina. Assunse le sembianze di un gatto e giunse non lontano dalla casa del nemico; lo stesso giorno un'anziana donna Khond si aggirava nella zona alla ricerca di radici e frutta selvatica; improvvisamente scorse il muso del gattino tra i cespugli e spaventata chiamò il consorte che tentò un esorcismo. Nṛsimha, a quel punto, si manifestò e ordinò che fosse condotto ai piedi della collina e che là la tribù dei Khond lo venerasse. Ancora oggi i sacerdoti che ottemperano alle funzioni templari sono riconosciuti come *āraṇyaka brāhmaṇa*, i bramini della foresta, e si ritengono i diretti discendenti dell'anziana coppia dei Khond. Offrono al dio una *pūjā* quotidiana e offerte di cibo rigorosamente vegetariano. Cfr. *Ibidem*.*

204 Ad esempio presso il santuario che sorge sulla montagna di Kailas, Dhenakal. Cfr. *Ibidem*.

205 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography, Vaiṣṇava...*, op. cit., p. 143.

sono anche gli attributi che caratterizzano Kīrtimukha nel mito di Rāhu, esponendo il culto di Nṛsiṃha a contributi śivaiti²⁰⁶. Concluderemo, perciò, che l'*avatāra* di Viṣṇu dimostra, più di altri, un carattere estremamente poroso nel quale non è difficile rintracciare lasciti e contributi di tradizioni esterne: è sempre a Nṛsiṃha che in Odisha i devoti si rivolgono quando venerano alcuni pali di legno, gli stessi altrimenti attribuiti a Khambheśvarī, in ricordo della colonna del palazzo di Hiranyakaśipu. Non ci sono solo opere scultoree che reiterano questa versione del mito, ma anche pitture parietali popolari²⁰⁷ in cui dietro alla figura di Nṛsiṃha intento ad abbattere il demone, è dipinto il tipico pilastro ligneo di Khambheśvarī: chi accoglie il significato di questa narrazione iconografica, condivide la variante leggendaria che la forza necessaria per uccidere Hiranyakaśipu, sia derivante da quella *śakti* incorporata nel palo di legno. Esiste, cioè, un denominatore comune iconologico, il carattere tantrico di entrambi, che conduce al confronto diretto tra Nṛsiṃha e la dea tribale. Nṛsiṃhi, la controparte femminile dell'*avatāra* di Viṣṇu, è, di fatto, funzionale a giustificarne l'identità²⁰⁸. Ma l'idea del pilastro di legno e della forma estremamente semplificata in cui solo a pochi attributi è conferito risalto, offre un'ulteriore giustificazione iconologica riferita proprio alla figura di Jagannātha: gli occhi tondeggianti e così grandi sono attributo caratteristico del Nṛsiṃha furente; la tipica testa di dimensioni sproporzionate rispetto al resto, rotonda e non ovale²⁰⁹, il cui disegno enfatizza maggiormente la parte inferiore, quella delle ganasce, è l'inequivocabile tributo ad una figura che è animale, forse proprio leonina. A ciò si aggiunga che, presso i *maṭha* di Jeyapore e Sukinda²¹⁰, si rintracciano due *mūrti*, di cui una rappresenta il singolo Jagannātha, ovvero *dadhivāmana*, ma entrambe riferite al culto di Nṛsiṃha. Le due immagini, quando venerate una affianco all'altra recitando il *Nṛsiṃha-mantra*, rappresentano, senza dubbio, la risultante dell'agire di quel processo di sintesi nella specifica declinazione vaiṣṇava²¹¹. È evidente, perciò, che Nṛsiṃha è, all'interno dell'assetto cultuale di Jagannātha, contributo fondamentale: è lui il nume tutelare del tempio consacrato al *Signore del mondo*, ed è a lui che sono indirizzate le offerte che antecedono la *pūjā* in onore di Jagannātha; durante il periodo di *anavasara*, quando a nessun devoto è concessa la visione di

206 Si dice che Kīrtimukha sia stato creato da Śiva. Durante le nozze di Śiva e Pārvatī irrompe il disturbatore Rāhu; per spaventarlo e allontanarlo dalla festa, Śiva estrae dal suo terzo occhio una figura mostruosa dalla testa leonina furioso e aggressivo alla pari di Nṛsiṃha e la scaglia contro l'invadente Rāhu (*Padma Purāna*, 10, 10). Cfr. H.von Stietencron, *The Śaiva Component in the Early Evolution of Jagannātha*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, op. cit., pp. 179-184.

207 Ad esempio presso il tempio di Svapneśvara presso Baidā.

208 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography, Vaiṣṇava...*, op. cit., pp. 143-146.

209 La differenza di resa dei volti umani rispetto alle figure animali è ben visibile nel bassorilievo del pannello del già menzionato tempio di Guntur: mentre i visi di Kāma, Viṣṇu a due braccia, Kṛṣṇa, Samkarśaṇa e Aniruddha sono tendenzialmente ovali, quello di Nṛsiṃha si distingue chiaramente per la caratteristica forma tondeggiante. Cfr. A. Eschmann, *The Vaiṣṇava Typology...*, op. cit. p. 170.

210 Cfr. *Ibidem*.

211 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography, Vaiṣṇava...*, op. cit., p. 145.

Jagannātha, è a Nṛsiṃha che è temporaneamente indirizzato il culto. Inoltre nel *Navakalevara* quando le icone vengono rinnovate, ogni riferimento è in direzione di Nṛsiṃha²¹². Né di Puruṣottama, né di Kṛṣṇa, né di nessun'altra divinità vaiṣṇava è richiesta la presenza costante: solo Nṛsiṃha presiede l'intera durata della celebrazione. Possiamo, inoltre affermare che nel XIII secolo, nel XIV e forse persino nel XVI, i devoti, o buona parte di essi, continuarono ad identificare Jagannātha con il dio Nṛsiṃha²¹³. La divinità venerata parimenti come Nṛsiṃha e come Kṛṣṇa, è Puruṣottama il quale costituisce il perfetto denominatore comune iconologico tra le due divinità. Entrambe appartengono al *pantheon* vaiṣṇava, e tutte e due sono imbevute di caratteristiche di matrice tantrico-śakta. Nṛsiṃha incorpora entrambi gli aspetti tipicamente tantra: *ugra*, ovvero il carattere terrifico e violento del dio che però, all'occorrenza, sa essere benevolo, e il *côte* erotico espresso nella relazione con Lakṣmī. Questo secondo aspetto, in particolare, dovette essere di forte importanza se, intorno al 1100 ci fu necessità di costruire un tempio dedicato a Lakṣmī-Nṛsiṃha²¹⁴, proprio all'interno del già esistente complesso śivaita del Liṅgarāja sito in Bhubaneswar. Lì è contenuta una delle più raffinate sculture in clorite nera riferita alla coppia divina; e alla stessa maniera, anche Puruṣottama non può che essere contemplato nella relazione con la consorte Kamalā. Da una parte è divinità di spiccata ascendenza tantrica, dall'altra Puruṣottama diventa l'attributo per definirne la supremazia e dunque la perfetta identità con Viṣṇu. L'esito dell'equilibrata coesistenza di questa dualità caratteriale, l'amante e la forma più alta di Viṣṇu, è certamente Kṛṣṇa²¹⁵.

Un' identificazione, quand'essa fosse così forte, non può certo essere recente, ma anzi, si deve sicuramente riferire almeno alla leggenda di Indradyumna. Il re quando decide che le statue di legno devono essere installate afferma, infatti, di avere il sentore che al loro posto ci sia Nṛsiṃha e persino Brahmā lo ammonisce di venerare Jagannātha come fosse l' *avatāra* di Viṣṇu. In conclusione diremo che Nṛsiṃha ha una duplice natura: è divinità folklorica ed è uno degli aspetti più interessanti della teologia riferita a Viṣṇu. Ci sembra sia stato pertanto possibile, che una certa divinità tribale sia stata associata a lui perché il culto potesse essere metabolizzato ad un livello prettamente popolare, e che, solo in un secondo momento sia stato identificato con quel particolare aspetto viṣṇuita, ovvero Puruṣottama. Concludendo, diremo che la figura di Nṛsiṃha ha saputo dialogare vivacemente anche con lo śivaismo e, anzi, dev'essere stata proprio la sua peculiare malleabilità ad aver fatto sì che negli stessi anni di dominazione śaiva in Odisha, il suo culto abbia conosciuto una popolarità straordinaria e abbia goduto di legittimazione e

212 Cfr. G.C. Tripathi, *The Daily...*, *op. cit.* pp. 380-388.

213 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography, Vaiṣṇava...*, *op. cit.*, p. 139.

214 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography, Vaiṣṇava...*, *op. cit.*, pp. 140-141.

215 Cfr. *Ivi*, p. 193.

protezione regali, che sole lo avrebbero consacrato a culto universale.

Componente śaiva nella fase formativa del culto di Jagannātha

Sono diverse le ragioni che inducono a condividere l'ipotesi secondo la quale l'origine della famosa divinità vaiṣṇava, Jagannātha, sarebbe stata fortemente influenzata dalla componente śaiva. Del resto per più di cinquecento cinquant'anni, prima dell'ascesa della dinastia imperiale Gaṅga, la corrente śivaita fu, in Odisha, la forza religiosa più influente accanto allo Śaktismo, e le vestigia del glorioso passato śaiva si rintracciano facilmente ovunque sul territorio. La stessa Puri fu, a suo tempo, uno *kṣetra śivatita*. Śiva era qui venerato nella forma di Bhairava, l'aspetto feroce del dio, che fu, come detto, funzionale a sostenere il processo di confronto tra tendenze locali e tradizione hindu più classica; se ne rintracciano raffigurazioni sin dai tempi del periodo Bhauma-kara, in particolare nella forma di Ekapāda Bhairava²¹⁶. Il *Bhairava con un piede solo* è una divinità tantrica nella letteratura connessa abitualmente al nume vedico Aja Ekapāda, all'idea del fuoco, del sacrificio, ma anche associato alla colonna centrale del mondo, e quindi allo Yogin più alto. Di fatto è venerato come fosse il signore supremo. Le raffigurazioni scultoree di Ekapāda Bhairava mostrano una straordinaria somiglianza con i primissimi esiti iconografici riferiti a Jagannātha²¹⁷: nemmeno le molteplici rappresentazioni di Nṛsiṃha raggiungono un grado di somiglianza così elevato; come lui, tuttavia, anche Ekapāda Bhairava possiede occhi grandi e tondeggianti cifra universalmente condivisa dell'aspetto *ugra* o terrifico degli dei, ma, diversamente dalla divinità leonina, egli assume la caratteristica peculiare di essere *sthāṇu*²¹⁸, ovvero un vero e proprio palo con un piede solo e una sola gamba ben piantata a terra. All'altezza del ginocchio, l'arto inferiore tende ad allargarsi culminando nel fusto della divinità, conferendole il caratteristico aspetto conico stretto alla base e ampio alla cima: la stessa soluzione iconografica utilizzata per le prime rappresentazioni di Jagannātha.

Che Ekapāda Bhairava sia l'effettivo *avatāra* di Śiva è comprovato dal fatto che, oltre ha reggere i soliti emblemi della divinità tra le mani, compaiono sulle statue, altri due segni di chiara ascendenza śivaita: il *liṅgam* e la pelle di tigre che gli cinge i fianchi. Entrambi gli attributi potrebbero essere stati successivamente scartati quando l'icona lignea venne assunta a divinità vaiṣṇava. Sarebbe plausibile, dunque, affermare che l'iconografia di Jagannātha debba essere fortemente debitrice ad Ekapāda Bhairava o che, in una certa misura, questa manifestazione di Śiva sia, negli esiti scultorei più raffinati, il corrispettivo hindu di un'icona

216 Cfr. J.C. Harle, *The Art and the Architecture of the Indian Subcontinent*, Yale University Press, New Haven, 1986, pp. 161-162.

217 Ad esempio quelle scolpite presso il tempio di Konark.

218 Cfr. S. Kramrisch, *The Presence of Śiva*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, pp. 117-119.

tribale di legno. La relazione formale che sussiste tra le due divinità sarebbe inoltre utile a giustificare l'inusuale popolarità di Ekapāda Bhairava in Odisha, in luogo di altri più celebri aspetti di Śiva.

A supporto del legame tra Jagannātha e il *Bhairava con un piede solo* interviene anche una certa tradizione letteraria²¹⁹: nei testi tantrici si ricorre molto spesso alla connessione tra *thīrta śakta* e le rispettive divinità tutelari, ed è qui che Puri è associata a Vimalā in qualità di Śakti²²⁰, e Jagannātha è assimilato al relativo Bhairava²²¹. Storicamente si può confermare che il culto di Ekapāda Bhairava fu massimo in Odisha in epoca Somavaṃśī²²²: a Puri sono state rinvenute diverse pietre utilizzate, con tutta probabilità, per il culto alla divinità. Inoltre, la rappresentazione del dio è sempre presente presso i primi monumenti di stampo śaiva e śakta che sorsero sulle coste d'Odisha: converremo, cioè, che esiste un quantitativo di reperti archeologici relativi all'argomento estremamente vasto e, anzi, certamente maggiore rispetto ai ritrovamenti riferiti a Nṛsiṃha. E dunque, senza alcun dubbio Ekapāda Bhairava fu divinità importantissima.

Tuttavia, tra il XII e il XIII secolo, però, si assistette ad un brutale cambiamento di tendenza: in epoca Gaṅga le rappresentazioni di Ekapāda Bhairava scomparvero improvvisamente e furono sostituite da altre forme della divinità come Mārtaṇḍa Bhairava²²³. Questo nuovo indirizzo corrispose esattamente al momento storico in cui il Viṣṇuismo riuscì a penetrare lungo le coste d'Odisha culminando nella riuscita conversione al culto vaiṣṇava della dinastia regale Gaṅga e alla finale inclusione in esso del culto di Jagannātha. Non ci fu, cioè, più alcun bisogno, un volta che il *dio di legno* fu unito al quadro teologico vaiṣṇava, di ricorrere ad Ekapāda Bhairava come termine legittimatore cifra della tradizione hindu. Fu probabilmente durante la rilettura vaiṣṇava che si diede a Jagannātha, che la popolarità di Nṛsiṃha accrebbe: esiste una sola divinità del *pantheon* viṣṇuita in grado di adempiere allo stesso ruolo di Bhairava, ed è Nṛsiṃha. Come già esplicitato, l'aspetto *ugra* di Śiva si addice perfettamente anche al Viṣṇu più terrificante che, in aggiunta, eredita l'intenso rapporto dialogico con Jagannātha. Si tenga presente che i due aspetti Bhairava e Nṛsiṃha, non si escludono a vicenda. Lo Śivaismo, infatti, ha avuto la tendenza, in genere, di includere tutti quegli elementi vaiṣṇava che soli si dimostrarono capaci di non entrare in conflitto con la teologia śivaīta²²⁴; e così, pensiamo, a buon diritto, che Nṛsiṃha fu assimilato,

219 Cfr. H.von Stietencron, *The Śaiva Component...*, *op. cit.*, p. 181.

220 Vimalā è considerata ancora oggi *ādiśakti* di Puri; è altrimenti chiamata *Pīṭheśvarī* o *Śrīksetrādheśvarī*.

221 *Oḍreṣu Vimalā śktir Jagannāthas tu Bhairavaḥ* (Rudrayāmala Tantra e citato anche nel manoscritto Brahmayāmala Tantra del 1052, in epoca Somavaṃśī). Cfr. H.von Stietencron, *The Śaiva Component...*, *op. cit.*, p. 182.

222 Cfr. *Ibidem*.

223 Cfr. *Ibidem*.

224 Cfr. *Ivi*, p. 183.

di fatto, in qualità di divinità śaiva subordinata e perciò connessa a Bhairava. Al contrario i vaiṣṇava si sono distinti per una maggiore rigidità e una teologia a tratti più esclusiva. In altre parole, diremo che Nṛsiṃha fu perfettamente incluso nel concetto di Śiva-Bhairava, ma Bhairava non fu mai assorbito in Viṣṇu-Nṛsiṃha. Dove, nella prima iconografia di Jagannātha, si rintracciano debiti riferiti ad Ekapāda Bhairava siamo indotti a pensare che il processo di sintesi del *Signore del mondo* sia avvenuto nella tutela degli auspici śaiva, là dove la corrente vaiṣṇava avrebbe certamente avuto la tendenza ad escluderli. E soltanto quando Jagannātha fosse stato pienamente accolto anche tra i devoti viṣṇuiti, allora, comprensibilmente, sarebbe stato esaltato l'aspetto di Nṛsiṃha e quasi del tutto allontanato quello di Bhairava²²⁵. Il che giustificherebbe anche il perché la sottile connessione tra le due divinità sia rintracciabile unicamente da un punto di vista iconografico, mentre nei rituali e nella teologia di Jagannātha, di Bhairava non v'è traccia.

Tuttavia per molto tempo Jagannātha deve aver goduto del medesimo prestigio di culto sia presso gli śaiva sia presso i vaiṣṇava, probabilmente associato alla figura di Bhairava per i primi e di Nṛsiṃha per i secondi, almeno fino a quando non intervenne la legittimazione regale a configurare il culto così come oggi appare²²⁶. Come se, in virtù della loro straordinaria somiglianza, due divinità fossero state affiancate e quasi rese interscambiabili: Śiva Bhairava nella sua versione Ekapāda, da un lato, e Nṛsiṃha Puruṣottama, dall'altro. Del resto era pratica comune nell'Odisha occidentale del X secolo, collocare presso lo stesso *vedī* sacro simulacri di Viṣṇu e Śiva²²⁷; e così sarebbe potuto accadere anche a Puri dove un'icona di legno veicolava la sintesi perfetta tra corrente śaiva e tendenza vaiṣṇava. Nell'interpretazione più tarda del *Pāñcarātra*²²⁸, Bhalabadra e Jagannātha sono uniti da un legame familiare di fratellanza, e proprio Bhalabadra è considerato manifestazione di Śiva, elemento condiviso anche dalla prima letteratura vaiṣṇava. Aggiungeremo, inoltre, che, da un punto di vista iconografico sarebbe stato necessario soltanto apportare una modifica della forma degli occhi e inserire la scelta del colore bianco, chiaro riferimento a Śiva. Per quanto riguarda, Subhadrā, invece, converremo che, la sua parvenza estetica diversa diventa il riflesso più evidente di una genesi differente. Tuttavia ci sembra di poter sostenere l'ipotesi che sussista un legame teologico, sin dal primo momento, tra Subhadrā e Bhairava. La dea, infatti, costituiva, per così, dire la śakti del dio e per questo venne

225 L'importanza della figura di Nṛsiṃha nel culto di Jagannātha appare attestata almeno a partire dall'VIII secolo. A supporto di questa tesi si ricordi la scoperta, nel 1908, dell'iscrizione per mano dell'archeologo Henry Cousens; cfr. S.S. Panda, *Puruṣottama Jagannātha Is Puruṣottama Nṛsiṃha*, in "Orissa Review", 2006.

226 Cfr. H. Kulke, *Jagannātha as the State Deity under the Gajapatis of Orissa*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, op. cit., pp. 271-273.

227 Cfr., *Ibidem*.

228 Cfr. S. Behera, op. cit., p. 65.

collocata alla sua sinistra. Ancora oggi, del resto, è venerata come Durgā Bhuvaneśvarī²²⁹ con la recitazione di un *mantra* espressamente a lei dedicato. Ora, ci sembra che entrambi gli elementi, sia la collocazione sia la preghiera che le si rivolge, possano suggerire a buon diritto, una giustificata associazione con Bhairava più che con Nṛsiṃha. E , infatti, è solo grazie alla più tarda rilettura del mito offerta dal *Pāñcarātra*, che Subhadrā assurge definitivamente al ruolo di sorella di Jagannātha e Bhalabadra. Di fatto anche se da un punto di vista teologico può risultare complesso e, in un certa misura, anche scomodo, accettare che fu Bhairava l'agente grazie al quale Jagannātha poté imporsi in Odisha, dal *côté* storico sembra questa la versione più credibile. In conclusione diremo che, essenzialmente il protagonista rimase comunque la stessa divinità, ciò che mutò fu l'interpretazione in chiave hindu che si decise di riferire a Jagannātha, ovvero, quella sovrastruttura teologica funzionale perché la divinità potesse essere accolta anche presso la tradizione brāhmaṇica più ortodossa.

229 Cfr. G.C. Tripathi, *The Daily...*, *op. cit.* pp. 380-388.

STORIA DELL' ICONOGRAFIA

parte seconda

Iconografia vaiṣṇava nella produzione artistica d'Odisha

Intendiamo, nelle pagine che seguono, analizzare alcune delle rappresentazioni di Jagannātha, Subhādra, Balabhadra e Sudarśana che si rinvencono all'interno dei siti templari d'Odisha. Buona parte dei reperti, infatti, è conservata nel luogo d'origine, fatto che ha reso possibile uno studio approfondito delle icone citate, della relazione iconografica e iconologica che intercorre tra loro e del modo in cui esse dialogano con il resto del *pantheon* vaiṣṇava. Jagannātha, Subhādra, Balabhadra e Sudarśana sono personaggi di un mito che non si arresta all'istituzione del più celebre dei quadrittici, ma che si relaziona con la cornice di quel credo che si racconta nelle meravigliose *mūrti* di Viṣṇu che impreziosiscono la terra d'Odisha. E così, tra divinità a quattro braccia, bellissime e sensuali dee, espressione di un erotismo mai sommerso, potentissimi leoni, feroci cinghiali e serpenti, si intessono i racconti di Balarāma, Kṛṣṇa e Jagannātha. L'aver tracciato un percorso coerente sulle tracce dell'iconografia delle immagini vaiṣṇava reperite in Odisha, è, senza dubbio, merito del mastodontico progetto cui fece capo Thomas Eugene Donaldson. Si tratta uno studio iniziato nel 1989 e nato dalla collaborazione con l'Odisha State Archeology¹. Curiosamente, nonostante in Odisha i templi consacrati a Viṣṇu non siano numericamente moltissimi, le rappresentazioni singole del dio, siano esse sculture a tutt'ondo, rilievi o incisioni, impressionano per quantitativo. La scelta di raccontare le divinità per immagini seriali ha favorito lo studio di esse e ha fatto sì che alcune, stilisticamente perfette e dai contenuti notevoli, rientrassero tra i beni più preziosi di collezioni permanenti di importanti musei nazionali e non solo: gelosamente custodite nelle vetrine del National Museum di New Delhi, dell'Orissa State Museum di Bhubaneswar, del Los Angeles County Museum of Art Collection o del British Museum di Londra, sono esposte le raffigurazioni di divinità che non raccontano soltanto l'India di Śiva Naṭarāja o del Bodhisattva del Gandhāra, ma gettano luce su quella tradizione artistica straordinaria radicata in Odisha. Lo studio delle singole icone ha inoltre consentito che molte delle teorie presunte a proposito del culto congiunto di Śiva e Viṣṇu, dell'importanza della figura di Nṛsimha all'interno del culto di Jagannātha o ancora delle forti assonanze iconografiche tra il quadrittico e le divinità tribali, si irrobustissero e anzi

1 L'Odisha State Archeology è il dipartimento governativo che si occupa della tutela e della conservazione di beni artistici ritenuti elementi di inestimabile valore locale e nazionale. Citiamo letteralmente dal sito: *“State Archaeology functioned separately from 1965. The main activities of State Archaeology are survey and exploration of monuments, archaeological sites, protection and conservation of monuments having local and State importance, excavation of archaeological sites and publication on it's different activities. So far 218 monuments have been accorded protection as per the Odisha Ancient Monuments Preservation Act of 1956.”* (Cfr. <http://www.orissaculture.gov.in/Archaeology/index.html>).

contribuissero alla definizione dell'importanza di Jagannātha e, in una certa misura, ne giustificassero la straordinaria popolarità. Si tratta di uno studio ancora *in itinere* per due ragioni principalmente: la prima inerente il numero di lasciti artistici da analizzare, che è elevatissimo, la seconda connessa alla difficoltà, da parte degli archeologi, di accedere, perché ad esclusivo appannaggio di devoti o funzionari religiosi, ad alcuni tra i complessi templari e santuari che contemplano programmi iconografici di notevole interesse a studi come il nostro. Motivazioni, entrambe, per le quali le ricerche a tale proposito sempre saranno incomplete. Ci è sembrato opportuno, ai fini della nostra ricerca, limitare il campo di studio soltanto a quelle divinità il cui mito incontrasse, a un certo punto, quello di Jagannātha e grazie al quale, da una prospettiva squisitamente iconografica, persino la genesi del *Signore del mondo* potesse apparire più chiara. Balabhadra, Kṛṣṇa, Śeṣa, Saṅkarṣaṇa, Nṛsiṃha, Rādhā, Lakṣmī, Puruṣottama, Sudarśana sono le divinità incluse nello studio che egue e con loro alcune delle tematiche iconograficamente più feconde come l'infanzia di Kṛṣṇa e il *topos* del Kṛṣṇa-līlā, cui si aggiunge una riflessione sull'estetica riferita al concetto di trinità. I lasciti artistici analizzati possono essere collocati all'interno di un bacino temporale che oscilla grossomodo tra il IX e il XVIII secolo, con l'idea di osservarne, seppur superficialmente, l'evoluzione. Non si ha qui la pretesa di risultare esaustivi, certo, ma quantomeno di offrire una prospettiva di ricerca del mito di Jagannātha alternativa, raccontata, cioè, per immagini.

Il mito della nascita di Balabhadra e Kṛṣṇa così come appare nel *Viṣṇu Purāṇa*, imputa la nascita dei fratelli ai capelli, uno bianco e uno nero, appartenuti a Viṣṇu. Si narra fossero entrambi figli di Vāsudeva e Devakī e che tutti e due vivessero sotto costante minaccia del fratello di Devakī, il tiranno Kāmsa. Balabhadra settimo figlio della coppia, costituito in parte da Śeṣa, incarna una manifestazione parziale di Viṣṇu, *aṁśa-bhāga*, e per sfuggire alla furia omicida dello zio è miracolosamente trasferito nel grembo della seconda moglie di Vāsudeva, Rohiṇī, e da lei partorito². A corroborare l'aspetto identitario tra Balabhadra/Balarāma e Śeṣa o *nāga*, sono le descrizioni fornite sia in *Harivaṁśa* sia in *Viṣṇu Purāṇa*³: in entrambi i testi si dice che il cocchiere inizialmente esitante sulle rive della Yamunā, dopo essersi immerso per rendere omaggio al dio con la preghiera di mezzogiorno, assiste all'epifania di Śeṣa dalle centinaia di spire reggente un vomere e un pestello; il suo volto è impreziosito da un orecchino pendente, è vistosamente ebbro e accompagnato da uno stuolo *nāga* e *nāginī*. Al centro del suo petto siede

2 *Ci fu necessità che egli venisse tolto dal grembo di Devakī e collocato in quello di Rohiṇī; si chiamerà Saṅkarṣaṇa. Dal momento che conferirà delizia al mondo, sarà appellato Rāma, e forte della sua eminenza tra i potenti, Bala.* (Bhāgavata Purāṇa, IV); cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 181, traduzione dall'inglese a mia cura.

3 Cfr. *Ivi*, p. 182.

Krṣṇa. Sia il vomere, sia il pestello sono considerati invariabilmente *āyudha*⁴ tipicamente caratterizzanti Śeṣa/Balarāma. Inoltre mentre di Krṣṇa è esaltato l'aspetto amoroso e il forte fascino che le fanciulle esercitano su di lui⁵, di Balabhadra si racconta della sua golosità per il vino: in molte delle prime sue rappresentazioni l'attributo principe che lo contraddistingue è il bicchiere di vino ben serrato nella mano sinistra, in testimonianze iconografiche più tarde, l'ebbrezza è il carattere che lo identifica, ha lo sguardo errante e il bicchiere sempre vuoto⁶. Iconograficamente egli può essere rappresentato secondo due modalità: come *vyūha* Saṅkarṣaṇa o come *vibhāva/avatāra* Balarāma accompagnato dal serpente Śeṣa⁷. Tuttavia la resa estetica delle due versioni non differisce di molto, e così capita spesso, soprattutto negli esiti scultorei, che non si riesca ad affermare con certezza quale tra le due fosse stata la rappresentazione prescelta. Occasionalmente lo si può trovare anche affiancato dalla consorte Revatī⁸. Sebbene svolga un ruolo importante anche in qualità di fratello maggiore di Krṣṇa, ne sia il principale aiutante nelle imprese che lo vedono intento a combattere i demoni, specialmente con il finire dell'epoca Gupta, le rappresentazioni dei due fratelli colti nello stesso instante sono piuttosto rare.

In qualità di Śeṣa/Ananta la raffigurazione più comune è quella del dio reggente il mondo⁹; in *Viṣṇudharmottara*, Śeṣa ha quattro braccia è bianco come la luna e le sue spire luccicano come gioielli. Indossa indumenti blu e possiede ogni genere di ornamento. Nella sua mano destra stringe *padma* e il pestello, nella sinistra *śaṅkha*, ultimo emblema a simbolizzare l'oceano di

4 Letteralmente *arma*; per estensione il termine indica, e così lo intendiamo noi, qualsiasi oggetto o attributo riferito alla divinità.

5 *Gopīnātha-Krṣṇa* è una delle varianti certamente più note anche nell'iconografia del dio: lo si trova accerchiato dalle *gopī* Rukmini, Sathyabāmā, Tārksya e altre divinità femminili minori; in genere è colto nel momento in cui, suonando il flauto, attributo che più di tutti lo caratterizza, intrattiene le fanciulle in una melodia d'amore. (Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 208).

6 Cfr. *Ivi*, p. 182.

7 Cfr. *Ibidem*.

8 Figlia del re Kakudmi; l'esito artistico più famoso dedicato agli sposi Revatī e Balabhadra, è la miniatura conservata presso Nathadwara, in Rajasthan, ascrivibile al XIX secolo. La fanciulla, collocata alla sinistra del dio, è piccola in dimensioni, e colta nel momento dell'offerta di due boccioli di fiori di loto al compagno che, compiaciuto la osserva amorevolmente mente, nella mano sinistra, regge l'aratro. Entrambi sono dipinti di blu e l'attenzione riservata alla resa dei dettagli con l'utilizzo di foglie d'oro e d'argento per rendere vestiti e ornamenti scintillanti e preziosi, è assoluta. Cfr. C. Singh, *Treasures of the Albert Hall Museum, Jaipur*, Exhibition Catalogue, Jaipur, 2001.

9 *Egli possiede migliaia di spire. Grazie alla miriade di pietre incastonate tra le spire, egli può illuminare tutti gli ambienti. Porta soltanto un orecchino, ma indossa una corona e ghirlande ricchissime. I suoi occhi vagano erranti a causa dell'ubriachezza. E' luminoso come la cima di una montagna innevata. Sulla sua schiena c'è la sfera terrestre, Śeṣa il signore di Bhūta giganteggia ai piedi del Pātāla. Le spire rosate e i gioielli luccicanti incorniciano il mondo come fosse accerchiato da una ghirlanda di fiori. Con gli occhi erranti, ebbro quando Śeṣa si muove con lui trema la terra intera, le montagne, gli oceani e le foreste.* (Śiva Purāṇa, III); cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 182, traduzione dall'inglese a mia cura.

vino, e il vomere. In *Skanda Purāṇa*, dove la sua descrizione è spesso quella di un serpente avvolto a spirale su se stesso alle spalle di Lakṣmī-Nārāyaṇa o Lakṣmī-Nṛsiṃha¹⁰, assieme al pestello egli regge una foglia di palma, e anche in questo caso, il dio è descritto avente quattro braccia e colto a sorreggere il mondo sulla schiena. Altrove, in *Śilpa Prakāśa*, diventa una colonna spiraliforme posta a decorazione di un tempio, metà uomo e metà serpente dalla cui testa spiccano cinque o sette spire. Tra le mani può stringere il pestello, il vomere o un generico fermaglio oppure presentarsi in *añjali mudra*¹¹.

Come Baladeva/Balabhadra dal punto di vista iconografico, l'attributo caratterizzante è l'aratro, anche in questo in caso gli occhi sbarrati sono emblematici dello stato d'ebbrezza; analogamente il colore predominante è il bianco e indossa un solo orecchino¹². In *Agni Purāṇa* si accetta parimenti la forma a due o a quattro braccia: nel primo caso gli attributi che lo accompagnano sono *gadā*¹³ e l'aratro e nel secondo si aggiungono *cakra* e *śaṅkha*. Anche in *Viṣṇudharmottara* sono ammesse due descrizioni del dio: una nella forma di *avatāra* che contempla Balabhadra a due braccia reggente aratro e pestello e la presenza di un solo orecchino; è di colore bianco, veste indumenti blu e il suo sguardo vira improvvisamente; e l'altra nelle sembianze di *vyūha*, questa volta, alla pari di Vāsudeva, è a quattro braccia; nella mano destra stringe *padma* e nella sinistra *śaṅkha* ed è, infine, affiancato dalle personificazioni di pestello e aratro¹⁴. Questi ultimi sono, senza dubbio, i due attributi che maggiormente ricorrono nell'iconografia di Balabhadra a sigillo, con tutta probabilità, dell'origine agreste del dio. Esistono, poi, descrizioni ulteriormente dettagliate, più ricche di elementi pregni di significato, come quella che compare in *Viṣṇu Purāṇa*, in cui Lakṣmī porge al dio un fiore di loto e Varuṇa lo onora con una ghirlanda da collo di fiori freschi.

La più antica immagine sopravvissuta di Balarāma rinvenuta in Odisha è sita presso il tempio di Simhanātha¹⁵: datata intorno al IX secolo, la figura del dio è scolpita come uno degli esiti di Rāma a tre forme, nella nicchia centrale collocata nella parte meridionale del *jagamohana*. Egli si staglia in una rilassata posa *tribhaṅga*; nella mano destra stringe l'aratro del quale ormai non rimane più nulla, e nella sinistra, all'altezza del fianco, il vomere. Ha la capigliatura raccolta in

10 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 182.

11 Letteralmente *saluto/segno di riverenza*, è la postura che si riassume nei due palmi di mano giunti.

12 Nelle prime opere *Saṅgam* provenienti dal sud dell'India, egli è descritto come *colui che indossa un solo orecchino* ed è adornato o di una ghirlanda vermiglia o di una corona bianca di *kadamba*. Cfr. *Ibidem*.

13 Si tratta della mazza generalmente attribuito di Hanumān.

14 In altre descrizioni offerte in *Viṣṇudharmottara* si aggiunge che l'aratro rappresenterebbe il tempo, mentre il pestello la morte e *con entrambi gli attributi il terribile Balabhadra decide per tutto ciò che si muove e per tutto ciò che è immobile* (*Viṣṇudharmottara*, III.47, 14-15). Può essere qui identificato sia con Rudra sia con Nṛsiṃha. Cfr. *Ibidem*.

15 Cfr. S. Khamari, *Early Orissa Temple: an Analysis of Spatial Context and Structural Elaboration*, in "Kalash", 2012.

kākapakṣa, similmente alla canonica rappresentazione di un giovanissimo Kṛṣṇa; indossa un filo di perle attorno al collo, e ha la vita cinta da un laccio finissimo, *balaya*. Nelle raffigurazioni di Saintala risalenti al X secolo¹⁶, tra i *daśāvatāra* di Viṣṇu scolpiti nelle lastre nere, compare anche Balarāma: appoggiato sulla spalla destra c'è l'aratro, mentre la mano sinistra è libera e appoggiata sul rispettivo fianco. Il pessimo stato di conservazione dell'opera, tuttavia, ci impedisce di definire se anche in questo caso il dio sia stato rappresentato con i capelli raccolti in *kākapakṣa*, o se, invece, è a queste date che già si associa a Balabhadra il cappuccio composto dalle spire di serpente. A questo proposito, esiste, a Bhubaneswar presso il tempio di Maṇibhadreśvara, una sua rappresentazione associata alla figura di Śeṣa: si tratta di una scultura del tardo XI secolo, nella solita postura con gli stessi attributi, ma, in aggiunta indossa una grande corona, *kirīṭa-mukuṭa*, l' *yajñopavīta* e un sottile *vanamālā*, la tipica ghirlanda fiorita. Sul capo spiccano cinque spire di serpente; questa è l'immagine di Balarāma/ Śeṣa più antica di cui ci sia giunta menzione. In epoca Gaṅga¹⁷, tra X e XIII secolo, si commissionarono moltissime rappresentazioni ritraenti Balarāma/Saṅkarṣaṇa: probabilmente utilizzate come simboli di presidio presso i templi o più verosimilmente, chiamate a condividere il *sanctum* con i più popolari Viṣṇu/Kṛṣṇa e venerate congiuntamente. Appartiene al XII secolo, invece, la raffinatissima rappresentazione della divinità isolata dal più ingombrante Kṛṣṇa: un Balarāma stante presso il tempio di Dhavaleśvara Śiva¹⁸, non lontano da Cuttack, nella cui mano sinistra compariva, un tempo, l'aratro oggi non pervenuto. Indossa la solita corona riccamente decorata, incorniciata da sette spire serpentine culminanti nel maestoso decoro *makara-toraṇa*. Alle sue spalle, in bassorilievo è scolpita una coppia di *vidhyādhara*, mentre l'architrave dentro alla quale la scena si svolge è sorretta da due colonne finemente scolpite ed impreziosite da ghirlande spiraliformi e ricercati fili di perle. Ai piedi del dio due figure femminili in posa rilassata, entrambe in *varada mudra* con la mano destra e reggenti un bocciolo di loto nella sinistra. Infine una figura ancora più piccola, un devoto, si inginocchia ai piedi del dio. Nel tempio di Nīlakaṅṭheśvara Śiva, poco distante da Puri, Balabhadra è venerato nella forma di Śeṣa: la resa scultorea è decisamente meno interessante rispetto alle precedenti, il dio si staglia nella ieratica posa frontale di *viśvapadma* ed è a quattro braccia: *gadā*, pestello, vomere e cappio sono gli attributi stretti nelle mani del dio. La corona segue un curioso profilo cilindrico, ma il resto degli ornamenti è perfettamente rispondente alle raffigurazioni canoniche della divinità. Del tutto

16 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 182.

17 Cfr. G.N. Dash, *The Evolution of the Priestly Power: the Gaṅgavaṃśa Period*, in A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Cult of...*, *op. cit.*, pp. 226-230.

18 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 184.

inusuali, invece, sono gli stivali che egli indossa, forse tributo a Sūrya¹⁹; anche nel XV secolo prosegue la tendenza ad incorniciare il capo con le sette spire serpentine cui si aggiunge, lungo la spalla, il corpo di un serpente. Ai lati estremi della parte superiore della scena chiudono la narrazione due coccarde fiorite, alla base, invece, compaiono a destra Garuḍa inginocchiato²⁰, a sinistra, si ipotizza, Revatī. Il registro più basso del piedistallo non è stato scolpito e per come è descritta, la raffigurazione sembra poter verosimilmente appartenere al XV-XVI secolo. Solo e nella stessa rigida posa, ma forse di epoca più tarda, è il Balarāma del tempio di Prasanna Puruṣottama di Cuttack, il quale, in aggiunta, indossa la *tiara* ed è accompagnato, simbolo d'inequivocabile ascendenza śivaita, da Nandī²¹.

Raffigurazioni in scala ridotta della divinità possono essere rinvenute occasionalmente nei programmi decorativi di templi brāhmaṇici; in genere affiancano Gopīnātha Kṛṣṇa e le due *gopi*²². Accanto al solito aratro o pestello, compare, in qualche rappresentazione di attributi, anche il *singha* suonato da Balarāma. Queste sono solo alcune delle testimonianze archeologiche più interessanti che provano l'indiscussa popolarità dell'iconografia di Balarāma anche al di fuori del più celebre esito estetico della triade di Jagannātha. Esistono templi a lui interamente dedicati, in Odisha, quasi tutti databili tra il XVII e il XVIII secolo²³.

19 In particolare si fa qui riferimento all'iconografia del dio Sūrya nella variante Hara Sūrya, visibile presso il Konark Museum of Art. E' in questa declinazione che all'iconografia del dio, oltre agli ornamenti e agli attributi canonici, si aggiungono anche gli stivali; cfr. R.K. Sahur, *Iconography of Sūrya in the Temple Art of Orissa*, in "Orissa Review", 2011.

20 Nei resti artistici rinvenuti in Odisha, l'immagine di Garuḍa può rientrare classificata in una pentade di varianti: può essere tutt'uno con la rappresentazione di Viṣṇu e dunque condividere con lui il medesimo blocco di pietra; può essere scolpito accanto a Viṣṇu, ma in un blocco separato; può accompagnare un Viṣṇu stante, generalmente collocandosi alla sinistra del dio, inginocchiato ai suoi piedi avente dimensioni pressoché simili a quelle di Viṣṇu. Assurge, qui, al ruolo del più fedele tra i compagni; è inserito nel medesimo schema narrativo, ma in dimensioni decisamente ridotte rispetto a Viṣṇu, quando, invece, adempie a rappresentazione di devoto ideale: assorto in preghiera, può offrire al dio un bocciolo di fiore di loto; in ultimo compare come assistente di Hari-Hara, e dunque fiancheggiato da Nandī, sempre in scala ridotta rispetto a Viṣṇu e sempre inginocchiato alla sinistra del dio, ma con un paio di ali sulle spalle. Cfr. T.E. Donaldson, *Secondary Iconography, The Iconography of...*, *op. cit.*, p. 255.

21 La vocazione chiaramente śivaita di Nandī si rintraccia soprattutto nei templi dedicati a Śiva edificati nel Deccan: qui raffigurazioni di Nandī accompagnano sempre l'immagine del dio danzante; cfr. J.C. Harle, *The Art and Architecture...*, *op. cit.*, pp. 183-184.

22 Tempio di Lakṣeśvara Śiva presso Puri.

23 Nel 1700 Barasihma Bhramarbar fece costruire un tempio unicamente indirizzato al culto di Balarāma. Secondo le cronache di Rāma Dāsa, al suo interno era custodito un simulacro meraviglioso ritraente il dio, inizialmente collocato presso un altare porticato. La statua dopo qualche anno fu trasferita da Dhenkānal al villaggio di Chitalpur. Su ordine del re Anaṅgabhīmadeva fu finalmente collocata presso il villaggio di Denguborei rinominato, in onore del dio, Balarāmpur e ivi rimase per almeno tre secoli. Durante le incursioni islamiche del generale Kālāpahāḍa, il simulacro fu nascosto in una cisterna poco lontana dal villaggio e successivamente se ne ristabilì il culto presso Dhenkanāl. I devoti lo venerarono probabilmente già incastonato nel medesimo *sanctum* visibile oggi. Convenzionalmente le rappresentazioni scultoree delle divinità locali vaiṣṇava, *pārvśa devatā*, sono racchiuse all'interno di nicchie, *rāhā*, mentre l'interno dei muri del *jagamohana* arrecano narrazioni mitiche non forzatamente riferite alla medesima divinità; tendenza peculiare dei tempi più recenti è che i singoli pannelli decorati

Compare, invece, affiancato da Jagannātha e Subhadrā, ma in un'iconografia del tutto insolita, armato e a cavallo, presso i *samādhi* di Chatīā: è qui che i poeti del tardo medioevo d'Odisha scelsero di abbandonare il mondo, imprigionati nelle imponenti torri dal gusto architettonico tipicamente oḍiā, *rekhā deula*²⁴. Internamente Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā sono ritratti in sella di possenti cavalli, tutti e tre brandiscono nella mano destra una spada affilata; hanno un portamento fiero e veicolano il bellicoso temperamento dei soldati in battaglia. Le sculture sono collocate in cima ad un piedistallo di mattone e compaiono, forse per la prima volta, nel canonico ordine, da destra verso sinistra, Balabhadra, Subhadrā e Jagannātha.

Prima del X secolo, epoca in cui venne introdotto il motivo dei *daśāvatāra*²⁵, le rappresentazioni iconografiche di Kṛṣṇa e Balarāma erano difficilmente distinguibili tra loro: entrambi sono raffigurati come coraggiosi eroi intenti a combattere mostruosi esseri demoniaci, o colti nel sensuale corteggiamento dello *gopi*, o, ancora, inseriti in cicli narrativi di chiara derivazione śivaita. E' soltanto dopo il X secolo che si assiste ad una graduale caratterizzazione dei singoli personaggi, gli esiti iconografici evolvono gradatamente in immagini sempre più ieratiche, imponenti e opulente di dettagli che soli permettono l'identificazione della divinità. E così aratro, pestello e spire serpentine diventano attributi caratteristici di Balarāma, mentre il flauto e le *gopi* ammaliare attributi universalmente condivisi di Kṛṣṇa. La diversità estetica dei due fratelli riflette il ruolo profondamente dissimile che essi hanno anche nel mito e nella tradizione: mentre Kṛṣṇa è unito indistintamente a Viṣṇu e assurge a responsabile dei *daśāvatāra*, Balarāma/Saṅkarṣaṇa rivestendo il ruolo di *vyūha*, diventa uno delle dieci rappresentazioni avatāriche del dio e, in una certa misura, è subordinato a Kṛṣṇa/Vāsudeva. C'è solo un'eccezione per la quale la differenza di ruolo dei due fratelli non è così evidente: quando Kṛṣṇa e Balarāma vengono venerati congiuntamente²⁶. La pratica del culto congiunto evidenzia, ci sembra, la maggiore influenza della natura śivaita di Saṅkarṣaṇa rispetto a quella di Nṛsiṃha. L'uguaglianza e l'unità dei due numi rispetto al supremo Viṣṇu, è corroborata anche da testimonianze letterarie: in *Bhāgavata Purāṇa*, quando il cocchiere Akrūra ottiene la *darśana* dei fratelli divini sulle rive della Yamunā, il Kṛṣṇa che siede sul petto di Balarāma è iconograficamente identico a Viṣṇu: ha quattro braccia, indossa indumenti gialli e offre fiero alla vista del devoto gli attributi vaiṣṇava tipici²⁷. La testimonianza più antica di culto congiunto, che nel XIX secolo fu programma

vengano firmati dagli artisti che li hanno realizzati affinché essi possano essere immediatamente riconosciuti, a testimonianza che l'interesse individuale per l'artista in India sia notevolmente cresciuto anche presso realtà meno cosmopolite rispetto ai grandi centri cittadini. Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 186.

24 Cfr. *Ibidem*.

25 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, *op. cit.*, pp. 87-91.

26 T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, pp. 186-189.

27 *Luccicava ornato di diadema, preziosi bracciali e gioielli tra i più ricercati; indossava una cintura con*

iconografico dei templi più imponenti costruiti in Odisha, è sita presso Gandharāḍhi dove, all'inizio del X secolo, fu ordinata la costruzione di due templi, uno dedicato a Siddheśvara e l'altro a Nīlamādhava, eretti parallelamente e stanti sopra il medesimo basamento²⁸. La pratica di tale sincretismo culturale proseguì in epoca Gaṅga e culminò nella realizzazione di due templi gemelli²⁹, uno dedicato a Śīva e l'altro a Viṣṇu, operata su ordine del re Kapilendra, capostipite della dinastia Sūryavaṁśa³⁰. Sussiste però un'importante differenza: mentre a Śīva e a Viṣṇu, sebbene venerati congiuntamente, siano dedicati due spazi templari differenti, quando accade che il culto di Balabhadra/Saṅkarṣaṇa e Kṛṣṇa/Vāsudeva sia unificato, le due divinità oltre a condividere lo stesso tempio, sono collocate nel medesimo *sanctum* a suggerimento del fatto che Śīva è stato completamente assorbito in Balabhadra/Saṅkarṣaṇa e quindi subordinato alla componente vaiṣṇava della coppia divina e dunque il tempio è ufficialmente consacrato a Viṣṇu. I più antichi esempi sopravvissuti, invece, di Balabhadra e Kṛṣṇa rappresentati singolarmente e posti a presidio ognuno del proprio *sanctum*, sono le immagini rinvenute presso il tempio Bindusarovara a Bhubaneswar³¹: Ananta/Balarāma si staglia rigidamente in posa frontale con entrambe le braccia sciolte lungo il corpo; nella mano destra stringe l'aratro; indossa una corona cilindrica, lo *yajñopavīta*, un sottile *vanamālā* e i canonici ornamenti. Al solito, il capo è incorniciato in sette spire serpentine. Kṛṣṇa/Vāsudeva a quattro braccia è stante in una simile posizione; ha le mani una impegnata in *varada mudra*, una appoggiata a *susarśana-cakra* che giganteggia sorretta da una sottile colonna, un'altra regge *gadā* e l'ultima *śaṅkha*. Stilisticamente entrambi i simulacri sono stati verosimilmente realizzati nel X secolo, assurgevano a somma rappresentazione delle divinità tutelari prima che il tempio venisse ricostruito e consacrato ad Ananta/Vāsudeva. Secondo le iscrizioni commemorative³² il tempio anticamente era abitato da Kṛṣṇa e Baladeva, al suo interno c'erano alberi e fiori profumati, e fu Candrikā, figlia del re Anaṅgabhīma III, ad ordinare nel 1278, che fosse consacrato al sommo Viṣṇu e suddiviso in due porzioni: una dedicata a Vāsudeva e l'altra a Saṅkarṣaṇa. È evidente, dunque, che anche alle

fili di perle, una collana, cavigliere e orecchini. Stringeva un bocciolo di fiore di loto, una conchiglia, un disco e una mazza. Aveva, lungo il petto il segno di śrīvatsa una preziosa gemma kaustubha brillava sul suo collo. Sulle spalle fino lungo il petto aveva una ghirlanda di fiori selavici. (Bhāgavata Purāṇa, X.39-46-55); traduzione dall'inglese a mia cura.

28 Cfr. S. Khamari, *Early Orissa Temple...*, *op.cit.*

29 Non lontano da Nīladeipur nell'area di Dharmasālā; cfr. *Ibidem*.

30 Cfr. S. Behera, *op. cit.*, pp. 64-76.

31 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 187.

32 *Essendo stato adornato con un disco somigliante al sole, in questo tempio primeggia Śīva, e sulla sua sommità compare anche la luna. All'interno il sanctum è stato realizzato secondo i principi imposti da Maya, il sommo architetto, e persino qui risplende il sole. Soltanto Nārāyana vi è assiso e con lui Ananta e Vāsudeva.* (A. Paramananda, *The Commemorative Inscription of the Ananta-Vasudeva Temple at Bhubaneswar*, 1953, pp. 286-287 cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 189; traduzione dall'inglese a mia cura).

origini, nel medesimo luogo si veneravano le stesse divinità. È un'aggiunta successiva quella, in scala decisamente ridotta rispetto alle due precedenti, della statua riferita alla Devī/Subhadrā: con lei, nel XIII secolo, si ottiene presso il tempio, la canonica formazione trina.

Gli archeologi concordano che anche presso il tempio di Puruṣottama sito in Puri, anticamente, a presidio del *sanctum* fossero collocate le statue di Balabhadra e Kṛṣṇa³³. Anche se non è dato sapere se Balarāma fosse effettivamente venerato congiuntamente a Kṛṣṇa, entrambe le immagini sono databili XIII secolo e furono rinvenute presso il Sūrya Deula di Koṅārak: Balarāma è appoggiato su un piedistallo a forma di fiore di loto, originariamente le due braccia erano verosimilmente protese verso il devoto; indossa la solita corona, il cordoncino morbido sulla vita e una ghirlanda floreale riccamente decorata. Intorno al capo compaiono le sette spire di serpente; alle spalle del dio sul lato destro nella parte superiore è intagliato un sontuoso *makara-toraṇa* culminante nella dettagliata *kīrtimukha*. Ai piedi di Balarāma si stagliano le due consorti, entrambe impreziosite di ghirlande e gioielli preziosi; la fanciulla di destra, nell'unica mano sopravvissuta al tempo, stringe un fiasco di vino, mentre quella di sinistra ha entrambe le mani intrecciate con corone di fiori. Entrambe le figure sono incastonate all'interno di un *toraṇa* finemente decorato e l'intera narrazione si colloca su di un piedistallo a forma di fiore di loto. La raffigurazione ad essa associata di Kṛṣṇa/Vāsudeva differisce soltanto nel fatto che qui la divinità è a quattro braccia: iconograficamente l'immagine riecheggia quella di *caturvīmśati mūrti* di Viṣṇu, realizzato nella seconda metà del XIII secolo, anche se il programma decorativo scolpito alle spalle del dio e, in questo secondo caso, decisamente più complesso e ricco di dettagli: compaiono Śiva, Brahmā, musicisti celesti, due coppie di *vidhyādhara* e le bellissime consorti del dio entrambe con diadema e i capelli raccolti in *keśa-bandha*. Accanto al piede destro di Viṣṇu c'è Garuḍa inginocchiato. Persino il piedistallo è interamente decorato con motivi *pañca-ratha*³⁴. Il tema narrativo di Balarāma, Kṛṣṇa e Devī/Subhadrā costituisce una delle aggiunte più interessanti all'interno del ciclo iconografico presente presso il tempio di Anateśvara nel complesso del Liṅgarāja di Bhubaneswar. Balabhadra è, tra le tre, la figura più imponente: nella consueta posa frontale che gli conferisce il solito ieratico aspetto, indossa gli ornamenti della tradizione e un *vanamāla* finemente elaborato. Lungo l'arco *toraṇa* corrono musicisti celesti alle spalle dei quali nuvole stilizzate sono poste a sigillo della scena. Anche qui completano la narrazione le due consorti, il dio Garuḍa inginocchiato e la sagoma di un devoto in preghiera. Dall'analisi stilistica si tratta, quasi certamente, di una produzione ascrivibile al XIV secolo.

Contemplare la forma di Saṅkarṣaṇa nel culto di Balarāma, significa, anche secondo quanto si

33 Cfr. *Ibidem*.

34 La statua è oggi conservata presso il National Museum di Nuova Delhi, cfr. S.P. Gupta, *National Museum Bulletin n. 9*, New Delhi, 2014.

tramanda dalla prima tradizione vaiṣṇava, sottolinearne la componente śaiva: Śaṅkarṣaṇa è eguagliato, presso *Skanda Purāṇa*, al fuoco di Śiva che tutto distrugge³⁵. In *Śiva Purāṇa*³⁶, invece, Śeṣa impersona Rudra la cui epifania è parimenti accompagnata dal fuoco. Anche a Puri dove, da un punto di vista iconografico, il concetto di culto congiunto è evoluzione di quella pratica antica di includere immagini vaiṣṇava lungo il muro esterno del *jagamohana* del tempio di Śiva, ancora oggi, Śaṅkarṣaṇa è rappresentazione di Śiva. Ed è sempre presso templi śaiva che si ha testimonianza scultorea di alcuni episodi riferiti all'infanzia dei fratelli Balabhadra e Kṛṣṇa³⁷: presso l'Orissa State Museum di Bhubaneswar è conservata una lastra, considerata reperto più antico, databile intorno al VII secolo, in merito a questo argomento, un tempo collocata nel tempio di Svarṇājaleśvara. Qui Kṛṣṇa è ritratto in posa *ālīḍha* accomodato sulla coda del demone-serpente Kāliya; il braccio destro è sollevato fino a lambire il capo e il pugno è appoggiato sopra ad un fiore di loto; i capelli sono raccolti nella ricercatissima *kākapakṣa* culminante in un bocciolo di fiore di loto. Al collo indossa una collana di artigli di tigre, perline e fiori; il capo è incastonato nelle sette spire di serpente. Nella sua medesima posa si ritrovano anche due regine *nāgī*, sedute immediatamente alle spalle del dio. La narrazione prosegue con la rappresentazione della riva del fiume Yamunā dalla quale cresce l'albero *kadamba* accanto cui Nārada suona il *vīṇā*.

Nelle testimonianze artistiche pervenuteci, il tema del *Kṛṣṇa-līlā* si intensifica soprattutto a partire dal IX secolo³⁸, quando si accoglie quell'iconografia sincretica in grado di combinare perfettamente motivi vaiṣṇava e motivi śaiva. Gli esempi più noti sono certamente quelli del tempio di Simhanātha dove, a sud del *jagamohana*, Kṛṣṇa e Balarāma sono ritratti mentre corrono lungo le strade di Mathurā, mentre combattono contro creature demoniache o ancora, mentre danzano vittoriosi al centro dell'arena. Contemporaneamente si susseguono le scene riferite a Śiva all'interno delle quale i due fratelli compaiono di frequente, ma sempre in scala ridotta rispetto al dio protagonista. Anche presso il tempio di Kosaleśvara si rinvengono tributi devozionali a Kṛṣṇa fanciullo intento a suonare il flauto, o, ancora, impegnato nella lotta ai demoni. Il repertorio del *Kṛṣṇa-līlā* si amplia grandiosamente nella narrazione iconografica del tempio Pañca Pāṇḍava di Gaṇeśvarpur: si tratta dell'esempio più antico di tempio vaiṣṇava rinvenuto nell'Odisha dell'est³⁹; la sua costruzione è databile all'incirca alla fine del X secolo, ma sfortunatamente verte in un pessimo stato conservativo. Si sviluppa lungo una semplice pianta

35 Skanda Purāṇa, II.27.44-5.

36 Śiva Purāṇa, 5.15.16-17.

37 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 190.

38 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, *op. cit.*, p. 192.

39 Cfr. S. Khamari, *Early Orissa Temple...*, *op.cit.*

quadrangolare a sigillo della quale, nel corrispettivo alzato, compaiono quattro nicchie interamente decorate: Kṛṣṇa e Balarāma si alternano ad episodi erotici finemente scolpiti. Si susseguono i racconti di *Pralamba-vadhā*, *Kuvalayāpīḍa-vadhā*, *Dhenukāsura-vadhā*, *Yamalārjuna-bhaṅga*, *Keśināsura-vadhā*, *Pūtānā-vadhā* e *Ariṣṭāsura-vadhā*. A partire dall'XI secolo la tematica sembra scomparire, sopravvivono soltanto alcuni episodi indipendenti in genere aggiunte narrative successive a templi preesistenti. E', tuttavia, una tematica narrativa che incontra fortuna e consensi tra i committenti anche al di fuori del territorio d'Odisha, soprattutto in Tamil Nadu, dove sono stati collezionati, nel corso del tempo, moltissimi bronzi, in genere di piccole dimensioni, ritraenti Kṛṣṇa fanciullo intento a rubare burro o a galleggiare sull'oceano di latte assiso su di una grande foglia di *banyan*⁴⁰.

Con il passare del tempo la scelta di ritrarre il motivo dell'infanzia degli dei continuerà ad essere sporadica, e, curiosamente, la preferenza del materiale sul quale scolpire subirà una variazione: tra XV e XVII secolo è il legno il supporto d'elezione nel quale intagliare il racconto. Presso il Los Angeles County Museum of Art⁴¹ si conserva l'esempio più noto cifra della nuova tendenza: la celebre *navanīta-nrttamūrti*.⁴² Gli attributi che accompagnano il Kṛṣṇa danzante, sono gli stessi che, in genere, possono ugualmente comparire nell'iconografia canonica di Bālagopāla: il fiore di loto sotto i piedi, il perizoma riccamente ornato, ghirlande fiorite, l'orecchino pendente, *makara-kuṇḍala*, e la solita *kirīṭa-mukuta* finemente decorata. Qui Kṛṣṇa, in accordo con *Bhāgavata Purāṇa* X.15.1, stringe nella mano sinistra un panetto di burro, mentre danza saltellando tra i fiori di loto che lo circondano.

Il tema dell'infanzia di Kṛṣṇa nell'iconografia vaiṣṇava non è l'unico ad aver incontrato popolarità immediata ed esiti artistici di livello eccelso, anzi, spesso si è conteso il primato con la rappresentazione di Gopīnātha Kṛṣṇa. In accordo con i testi prescelti, la costruzione iconografica della narrazione può modificarsi: e così il dio può presentarsi a due, a quattro, a otto o a dieci braccia; può stringere nella mano sinistra *gadā*⁴³, o ancora, nella destra, *cakra*⁴⁴ ed essere accompagnato da Rukmiṇī colta nell'atto di porgere al dio un bocciolo di fiore di loto, e da

40 Pratapaditya Pal avanza l'idea che furono proprio i bronzi del Tamil Nadu, bellissimi per manifattura ed estremamente popolari per contenuto veicolato, che funsero da primario motivo ispiratore per buona parte della produzione scultorea rinvenuta in Odisha. Cfr. P. Pratapaditya, *Indian Sculpture: 700-1800*, University of California Press, San Diego, 1988, vol. II, p. 36.

41 Cfr. P. Pratapaditya, *Indian Sculpture: A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, vol 2, University of California Press, San Diego, 1988 p.223.

42 Il dio è ritratto con le braccia parallele al suolo e la gamba destra leggermente sollevata da terra. Il piede sinistro, invece, è ben ancorato a terra. Il viso è rivolto allo spettatore, ma leggermente inclinato a sinistra. Della *navanīta-nrttamūrti* ne esistono due versioni, una in ottone e una in legno cui si fa qui riferimento. Entrambe sono custodite presso il Los Angeles County Museum of Art Collection; cfr. *Ibidem*.

43 Matsya Purāṇa 258.10.

44 Viṣṇudharmottara III.85.74-5.

Satyabhāmā comodamente assisa su Tārksya. La presenza delle consorti Rukmiṇī e Satyabhāmā è condivisa anche presso i testi provenienti dall'India meridionale, dove il dio si dice sia scuro d'aspetto, blu e nero sono i colori che lo contraddistinguono, e indossi ornamenti vermigli⁴⁵. È riccamente adornato, sul capo indossa la *kirīṭa-mukuṭa* e i capelli sono annodati sulla sommità della testa. Nella mano destra regge un attributo ludico, mentre la sinistra è piegata all'altezza del gomito impegnata nella stretta di *śaṅkha*. Nei lasciti artistici rinvenuti in Odisha raramente accade che Kṛṣṇa sia iconograficamente trattato alla pari di uno dei *daśāvatāra*: nel sincretico programma narrativo del tempio di Simhanātha risalente al IX secolo, la rappresentazione di Kṛṣṇa è perfettamente sovrapponibile a quella di Viṣṇu e sua volta identica a Bhikṣāṇamūrti Śiva⁴⁶. Con l'inizio del XII secolo, Puri divenne uno dei centri vaiṣṇava più importanti, ivi, infatti, risiedevano alcuni degli illustri maestri della dottrina viṣṇuita: Rāmānuja, Viṣṇu Swami, Mādhvācārya e Nimbārka, tutti contribuirono a che Puri divenisse uno dei *maṭha* più popolari in tutta l'India, celebre per l'insegnamento Viśiṣṭha-dvaitavāda⁴⁷.

Tuttavia all'interno della corrente si crearono varianti spesso in disaccordo tra loro: se Rāmānuja⁴⁸ ebbe la tendenza ad omettere il carattere erotico di Kṛṣṇa rintracciando in esso il motivo principale del distacco dal concetto di coppia, Nimbārka⁴⁹ si batté perché Rādhā assurgesse a *śakti* di Kṛṣṇa. L'insegnamento promosso da Nimbārka dovette fungere forzatamente da motivo ispiratore alla dottrina di Jayadeva che nella sua *Gīta Govinda*⁵⁰ promuoveva il medesimo misticismo erotico; nell'invocazione iniziale dell'opera, il poeta si rivolge alle dieci incarnazioni di Viṣṇu imputando a Kṛṣṇa, descritto come Jagadīśa-Hare, ovvero Jagannātha, la responsabilità della creazione dei *daśāvatāra*. Presso l'Orissa State Museum di Bhubaneswar si conservano tre splendide sculture di Viṣṇu-Kṛṣṇa⁵¹, una originariamente scoperta presso Dharmasālā, le altre due a Puri; tutte e tre illustrano l'ideologia propugnata da Jayadeva. Nella scultura di Dharmasālā, ascrivibile tra il XII e il XIII secolo, i *daśāvatāra* sono finemente scolpiti lungo la lastra su cui poggia la colossale figura di Viṣṇu-Kṛṣṇa a quattro braccia. Il dio ha la gamba sinistra accavallata sulla destra, una posa che gli conferisce estrema rigidità; alle labbra è appoggiato il flauto, mentre le altre mani stringono *śaṅkha* e *cakra*. Indossa una grande *kirīṭa-mukuṭa* e ha il capo incorniciato in una splendida figura *makara-toraṇa* culminante nei rami dell'albero di *kadamba*. Ai piedi del dio siedono

45 Vaikhānasāgama.

46 Cfr. S. Khamari, *Early Orissa Temple...*, op. cit.

47 Cfr. H.von Stietencron, *The Advent of...*, op. cit., pp. 43-45.

48 Cfr. P. Mukherjee, *History of Medieval...*, op. cit., pp. 27-33.

49 Cfr. *Ivi*, pp. 70-71.

50 Cfr. I.B. Khar, *Jayadev: the Celebrated Saint Poet of Orissa*, in "Orissa Review", 2008.

51 Cfr. T.E. Donaldson, *Balarāma...*, op. cit., p. 211.

Rukmiṇī e Satyabhāmā rispettivamente consorti di Viṣṇu e Kṛṣṇa. Accanto al piede destro del dio compare anche Bhū inginocchiata e una rappresentazione in scala molto ridotta di Śeṣa o Anantaśayana-Viṣṇu; anche piedistallo è decorato, un mandria di mucche e animali selvatici concludono la scena. Kṛṣṇa che incanta le *gopī* con il suo flauto è, in Odisha, spesso inserito in cicli narrativi che spaziano anche nel tema del *Kṛṣṇa-līlā*: si ottengono perciò dei racconti per immagini pregni di episodi atti a promuovere l'identità Viṣṇu-Kṛṣṇa; accade, ad esempio, presso il tempio Baḍā Jagannātha a Sambalpur, dove il programma iconografico scelto da Banśī Gopāla prevede un ritratto scultoreo del re identificabile grazie al nome che lo accompagna scritto in oḍiā, un'immagine di Viṣṇu a quattro braccia, due raffigurazioni di Kṛṣṇa, quindi un Gaṇeśa a sei braccia, Rudrāṇī a quattro braccia in sella ad un toro, Gaja-Lakṣmī, Nṛsimha, Varāha e la composita rappresentazione di un dio a sei braccia in posa *tribhaṅga* con flauto alle labbra alla maniera di Kṛṣṇa. Alcune mani stringono una freccia e un arco, *āyudha* di Rāma, altre *paraśu* e *kamaṅḍalu*, attributi convenzionali di Paraśurāma⁵² e Vāmana⁵³. La divinità indossa una preziosa tiara, e una cintura con campanellini pendenti su ambedue i fianchi. Sul piedistallo è scolpito un grande fiore di loto.

Con l'avvento di Caitanya l'iconografia d'elezione fu quella ritraente la coppia Rādhā-Kṛṣṇa⁵⁴: in genere le immagini ascrivibili a questo soggetto sono di dimensioni ridotte, scolpite nel bronzo e utilizzate sempre accanto ad altre, più grandi, con cui condividono il *sanctum*. Lo schema iconografico si ripete ugualmente: Kṛṣṇa colto nell'atto di suonare il flauto con la gamba sinistra accavallata sulla destra e la consorte Rādhā rigidamente posta al suo fianco, generalmente rivolta verso il dio e assorta nell'eterno sguardo d'amore. Esistono delle varianti del tema scolpite perlopiù su avorio e legno, come quella esposta al National Museum di Nuova Delhi⁵⁵, rinvenuta non lontano da Puri nel 1978 e risalente al XVII secolo: Kṛṣṇa indossa un diadema ricco di dettagli preziosi che funge da base dalla quale si erge un'imponente corona; è completamente ricoperto da ornamenti barocchi, pendagli, ghirlande e fili di perle che arrivano fino alle caviglie a loro volta impreziosite da sonanti cavigliere; il piedistallo è di legno immaginato come un boccio di fiore di loto, anch'esso finemente intagliato, a rovescio sui cui Kṛṣṇa, in avorio,

52 Rāma con la scure non è uno dei soggetti predominanti nelle decorazioni templari d'Odisha, tuttavia la sua popolarità accrebbe quando egli fu associato a Śiva e anche se non ne costituisce, di fatto, un vero e proprio *avatāra*, il suo nome identifica spesso il divino *liṅga*, un legame corroborato dalla presenza, soprattutto nel sud dell'India, di templi consacrati al nome di Paraśurāma-liṅgeśvara. Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, *op. cit.* pp. 157-168.

53 Rappresentazioni di Vāmana, in Odisha, sono piuttosto rare. Quando compare, è sempre associato al programma narrativo che prevede la rappresentazione della decina *avatarica*; sempre descritto con i medesimi attributi, invariabilmente la ciotola per mendicare, l'ombrello o il gesto di *abhaya*; cfr. *Ivi*, pp. 149-150.

54 Cfr. *Ivi*, pp. 217-224.

55 Cfr. S.P. Gupta, *National Museum Bulletin n. 9*, New Delhi, 2014.

giganteggia compositore di melodie ammalianti, immaginiamo, dal momento che il flauto non è mai stato rinvenuto, ma la posa delle braccia suggerisce con certezza l'atto descritto. Rādhā costituisce una scultura a se', sempre in avorio poggiante su basamento ligneo. La consorte è realizzata in dimensione ridotta rispetto a Kṛṣṇa, leggermente voltata, immaginiamo che anche nella collocazione originale fosse rivolta in direzione del dio, bellissima, formosa e con la mano destra nell'atto di porgere un'offerta e la sinistra morbida, lungo il fianco, perfettamente in armonia con la posa *tribhaṅgā* nella quale è intrappolata. Anche Rādhā indossa il prezioso diadema culminante in una cresta sporgente, finemente decorato con motivi floreali e perle pendenti; attorno al collo fino ai fianchi c'è un grosso *guluband*⁵⁶ anch'esso riccamente decorato; su entrambe le braccia indossa bracciali e all'altezza del polso e all'altezza della spalla, e così sulle caviglie e sui piedi. L'intero costume che le avvolge sensualmente i fianchi abbondanti termine con una frangia di perle e ornamenti ricercati. La descrizione di Rādhā qui fornita riecheggia curiosamente quella delle ballerine d'Odisha che Maheśvara Mahapatra celebra nel suo *Abhinaya Candrikā*⁵⁷. Con l'immediata associazione a Kṛṣṇa, la popolarità di Rādhā crebbe al punto che a lei sola furono dedicati, in Odisha, innumerevoli templi molti dei quali noti in tutta l'India e frequente meta di pellegrinaggio.

Nell'analisi iconografica della formazione della triade di Jagannātha è fondamentale soffermarsi sullo studio di Lakṣmī e Puruṣottama. A Puri il 'migliore tra gli uomini' compare intorno al 900 in *Anargharāghava* di Murārī: il poeta si riferisce a Puruṣottama descrivendolo fisicamente del colore dello zaffiro, stante lungo la riva dell'oceano in compagnia di Kamalā (Lakṣmī), sul cui petto Puruṣottama disegna motivi non figurativi. Accanto al tema del legame tra le due divinità, accertato anche da testi successivi e, da un punto di vista iconografico, sempre ben rimarcato, avanza quello dell'identità tra Puruṣottama e Jagannātha⁵⁸: ne deriva che, così come da un certo momento in avanti, non è più possibile concepire Puruṣottama senza Lakṣmī, parimenti, difficilmente possiamo accettare che nel *sanctum* del tempio di Puruṣottama, il dio fosse solo, ci dev'essere cioè stata un'altra statua, anch'essa scolpita nel legno, magari di dimensioni ridotte, ma certamente simile al dio. Ne consegue che, originariamente nel santuario si veneravano non uno, non tre, ma due simulacri: quello di Jagannātha e quello di Subhadṛā. Balabhadra potrebbe essere

56 Si tratta della tradizionale catena da girovita.

57 Cfr. Mohapatra, Ramesh Prasad, *Fashion Styles of Ancient India*, South Asia Books, New Delhi, 1992, pp 62-64.

58 In *Śāradā-tilaka Tantra*, il termine Jagannātha viene utilizzato in luogo di Puruṣottama (Śāradā-tilaka Tantra, 17.167); in *Gautamīa-Tantra*, si dice che Lakṣmī sia assisa alla sinistra del dio a otto braccia reggente *śaṅkha*, *cakra*, *gadā*, *padma*, un cappio, un pungolo, un arco e una freccia, le armi combinate di Viṣṇu e Kāma. Lakṣmī è vestita di giallo e nella mano sinistra stringe un fiore, con il braccio destro, invece, abbraccia il dio in una posa di rara sensualità. Cfr. T.E. Donaldson, *Daśavatāra Iconography...*, *op. cit.*, p. 219.

un'aggiunta successiva, ascrivibile al XII secolo dal momento che all'epoca Puri era notoriamente conosciuta come la terra di Mūsalandhara (Balabhadra) e Gadāpāni (Kṛṣṇa)⁵⁹. In accordo con l'iscrizione di Rājarājadeva III⁶⁰ rinvenuta presso il tempio di Puri, Subhadrā e Jagannātha sarebbero l'esito ultimo dell'evoluzione di Lakṣmī e Puruṣottama entrambi riconosciuti come gli abitanti originari del santuario. Da un punto di vista iconografico si tratta di una questione di estremo interesse: l'immagine più antica di Puruṣottama rinvenuta in Orissa risiede presso il celebre Tempio del Sole di Konārak, dove Nṛsiṃha I è ritratto in atto di devozione accanto al proprio *guru*, entrambi rivolti ad un essere trino. È qui che Puruṣottama si staglia al centro della scena, supportato dalla dea e da una terza divinità maschile. Si aggiunga che anche in *Skanda Purāṇa* si descrive una mutazione iconografica di notevole interesse: Indradyumna durante la cerimonia di installazione delle statue nel tempio descrive quattro soggetti, Jagannātha, Balabhadra, Subhadrā e Sudarśana-cakra, improvvisamente mutati in un terrificante Nṛsiṃha prima, e nella canonica triade Lakṣmī, Nṛsiṃha e Śeṣa poi. La leggenda di Indradyumna sembra, cioè, essere stata inserita all'unico scopo di giustificare il culto di altrimenti inusuali simulacri di legno. Da un punto di vista letterario la questione si sofferma più che sull'atipica resa estetica delle statue, sul materiale di cui esse si compongono: in *Skanda Purāṇa* si ribadisce l'importanza del legno⁶¹ e l'assoluta necessità che esso venga ricoperto con stoffe colorate e periodicamente rinnovate. Solo in un secondo momento si implementa la descrizione arricchendola della giustificazione, con l'inserzione dell'episodio della curiosa regina Guṇḍicā, del *non-finito* delle statue, di cui si è detto precedentemente. Tuttavia, i casi di Puruṣottama-Jagannātha e Subhadrā, come già precedentemente analizzati, sembrano perfettamente rispondenti ad un processo di estetica in evoluzione che ha origine in ambiti tribali: Puruṣottama, come gli idoli aborigeni, ha una gamba sola, braccia di ridotte dimensioni e un busto di forma conica, ricorda, cioè quei pali aniconici emblema divino e lascito artistico più caratteristico delle antiche tribù dell'India; Subhadrā, invece, assomiglia moltissimo a una di quelle divinità śakta chiamate al severo confronto con la tradizione Hindu più alta.

Ci sembra di poter convenire, perciò, che del processo di lenta evoluzione e sintesi si ha tangibile testimonianza anzitutto da un punto di vista iconografico. La lettura delle immagini, infatti, ha consentito, che di esse si individuassero i diversi contributi e, soprattutto, il modo in cui essi si sono combinati del tempo. A fronte di quanto scritto, concluderemo, perciò, che Jagannātha rappresenta, senza dubbio, un'icona sintetica e sincretica e da un punto di vista teologico e per ciò che riguarda il linguaggio estetico.

59 Cfr. *Ibidem*.

60 Cfr. *Ivi*, p. 225.

61 Cfr. G. Michell, *Living Wood...*, *op. cit.*, pp. 113-119.

Sul concetto di Trinità

La nozione di *trimūrti* che contempla, cioè, il culto collettivo di Brahmā (creazione), Viṣṇu (protezione) e Śiva (distruzione), è assai remota e da un punto di vista iconografico la scelta di affiancare le tre divinità per creare un gruppo scultoreo o pittorico venerabile in qualità di *unicum* è, in Odisha, pratica antichissima⁶². La testimonianza più lontana nel tempo rinvenuta *in loco*, risale al VII secolo e si trova presso il tempio di Svaṇajāleśvara di Bhubaneswar⁶³: Brahmā e Viṣṇu occupano ognuno una nicchia a sé, collocati con l'intenzione di incastonare nel loro disegno, il *līṅga* di Śiva. Essendo al centro della narrazione iconografica, Śiva assurge a divinità suprema della triade; una tendenza ulteriormente corroborata dalla scelta di ritrarre, nel tardo VIII secolo, Brahmā e Viṣṇu in preghiera, con le mani giunte, entrambi rivolti a Śiva nel tempio di Mārkaṇḍeyeśvara di Bhubaneswar. Il motivo della triade divina può, tuttavia, ammettere variazioni nel suo schema compositivo: nel tempio di Liṅgarāja⁶⁴, ad esempio, al centro della scena compare Kārttikeya, mentre la coppia Brahmā-Viṣṇu è scolpita nel pannello posteriore; entrambi hanno le mani occupate nel sorreggere un recipiente all'altezza del petto, mentre Kārttikeya, comodamente assiso sul dorso di un pavone, sostituisce la presenza del padre. È dell'inizio del IX secolo l'ennesimo Kārttikeya: scolpito nella nicchia del tempio di Śiva presso Baṅkāḍa, è incorniciato dalle raffigurazioni di Brahmā e Viṣṇu, entrambi a quattro braccia, con rosario e *śaṅkha*.

Il *côté* vaiṣṇava, tuttavia, dovette dissociarsi dalla tendenza di imputare a Śiva il ruolo di divinità suprema, e piuttosto conferire maggiore dignità alla figura di Viṣṇu che solo avrebbe assunto tre forme differenti mutuando da esse le tre qualità necessarie per adempiere al ruolo di creatore, protettore e distruttore. Tale concetto che tende ad esaltare un Viṣṇu onnipotente ed entità somma, radica la propria origine nel riconoscimento del culto di Dattātreyā o Hari-Hara-Pitāmaha,⁶⁵ accolto, nei testi *pāñcarātra* e nei diversi Purāṇa, come uno degli *avatāra* di Viṣṇu e l'esito unico di tre componenti divine differenti. Esistono, per la promozione di un simile concetto, almeno due soluzioni iconografiche possibili: la prima che prevede che a ridosso del piedistallo sul quale si staglia la divinità compaiano comunque le tre incastellature della triade; la seconda, più esplicita, predilige la presenza di tre divinità, una rigorosamente affiancata all'altra. In *Viṣṇudharmottara*⁶⁶ Dattātreyā è descritto secondo i canoni della sua forma primeva, ovvero a due braccia e con Lakṣmī assisa sulla sua coscia sinistra. Della sua forma composita, invece, si fa

62 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, *op. cit.*, p. 231.

63 Cfr. S. Khamari, *Early Orissa Temple...*, *op. cit.*

64 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, *op. cit.*, p. 232.

65 Cfr. *Ibidem*.

66 *Viṣṇudharmottara*, III.85.65.

menzione appellandosi al dio col nome di Hari-Hara-Pitāmaha, un essere avente quattro teste, sei braccia un corpo solo. Tra gli attributi si elencano rosario, tridente, *gadā*, *kamaṅṅḍalu*, *cakra*, tre paia di *āyudha* in esplicito riferimento ai tre componenti della *trimūrti*⁶⁷. L' Hari-Hara-Pitāmaha più antico rinvenuto in Odisha, è quello sito nel tempio di Simhanātha: i tre componenti si espongono alla vista del fedele in *lalitāsana*, comodamente assisi ognuno sul proprio piedistallo; tutti e tre sono ritratti nella forma a quattro braccia e hanno la mano destra superiore in *varada mudra*; Śiva nella mano sinistra inferiore stringe un recipiente, mentre le altre mani trattengono tridente e *kapāla*; a Viṣṇu spettano *śaṅkha*, *cakra* e *gadā*; in ultimo Brahmā facilmente riconoscibile da *kamaṅṅḍalu* e, forse, un rosario. Vestigia di Hari-Hara-Pitāmaha accompagnano anche le raffigurazioni, di epoca più tarda, in genere, di Viṣṇu stante nelle sue due principali declinazioni, Janārdana e Gopīnātha- Kṛṣṇa, ad esempio presso il Tempio del Sole di Koṅārak⁶⁸, dove le rappresentazioni in scala di ridotta di Śiva e Brahmā sono poste alla base di *makara-toraṇa*.

Negli ambienti śakta, il ruolo di sommo creatore spetta alla Devī ecco perché in buona parte delle triadi scultoree e pittoriche più tarde, in luogo di Brahmā compare la dea e parimenti in Orissa la nuova *trimūrti* promuove la rappresentazione di potentissime divinità locali che assurgono a massime rappresentanti delle tre principali correnti, śaiva, vaiṣṇava e śakta⁶⁹. Nel tempio di Paraśurāmeśvara, presso Bhubaneswar, ne esiste l'esempio più antico, testimonianza di questa tendenza: ogni divinità scolpita rappresenta, qui, un *alter ego* del sommo Śiva; nella nicchia centrale spicca Umāmaheśvara-mūrti e con lei giganteggiano Ardhanārīśvara e Hari-Hara⁷⁰. Con una simile soluzione iconografica si ottiene facilmente che Śiva sia congiunto parimenti a Viṣṇu e alla Devī. A Kisenpur, presso il tempio del XIII secolo di Cāteśvara Śiva, invece, il programma iconografico sincretico include rappresentazioni di divinità alternative, emblemi universalmente conoscibili delle tre maggiori correnti, tutte rivolte verso la nicchia *rāhā* collocata più in alto nella quale domina la *trimūrti*.⁷¹ L'elemento vaiṣṇava primeggia nella parte occidentale del tempio nella quale le nicchie ospitano sculture finemente decorate di Balī, Trivikrama e Vāmana; il lato nord è invece consacrato alla Śakti e infatti rappresentazioni di Vārāhī e scenari erotici si alternano nel racconto proposto per immagini; in ultimo, l'area sud del santuario, chiaramente di vocazione śaiva, esalta in ordine Lakuliśa, Kārttikeya e Gaṇeśa. Nonostante il santuario sia comunemente riconosciuto come un luogo di culto śivaita, da un

67 Devatāmūrti-prakarāṇa, VI.42-3.

68 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, op. cit., p. 232.

69 Cfr. C. Maury, *Folk Origin of...*, op. cit., pp. 127-135.

70 Cfr. *Ibidem*.

71 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, op. cit., p. 233.

punto di vista iconografico, nessuna delle tre correnti sembra prevaricare sulle altre. Nelle quattro lastre di pietra collocate presso il Tempio del Sole di Koṇārak⁷², sulle quali si sussegue il racconto della venerazione di Nṛsiṃha I per Puruṣottama, Durgā e Śiva-*liṅga*, la resa dell'allineamento delle tre divinità varia in ciascuno degli episodi: in tre delle quattro lastre, Puruṣottama è al centro della scena, mentre Maḥiṣamardini⁷³ a quattro braccia gli sta accanto, collocata a destra o a sinistra del dio, in pose ogni volta differenti. Nel tempio di Jagannātha presso Puri, invece, il centro della scena è occupato da Śiva-*liṅga*, mentre a Puruṣottama e Durgā è dedicata una nicchia a parte, più grande di quella che ospita Śiva-*liṅga*, ma decentrata rispetto alla prima. E mentre, invariabilmente Śiva-*liṅga* può condividere il piedistallo con Puruṣottama e dunque raccontare che l'origine del culto si deve ricercare nell'unione delle due correnti cultuali e che il duo è essenzialmente *un unicum*, Bhairava, Durgā è sempre sola, e costituisce perciò, la śakti di Bhairava, da cui Bhairavi⁷⁴.

La prima menzione di una trinità che includesse anche Puruṣottama di Puri si rintraccia nell'iscrizione di Drākṣārāma del 1216⁷⁵ in cui Anaṅgabhīmadeva è presentato come l'unico figlio e deputato terreno di Puruṣottama, Rudra e Durgā; in un'iscrizione più tarda del 1230 il re è nuovamente descritto come l'erede di Puruṣottama e a sigillo dell'indissolubile legame Anaṅgabhīmadeva ordina che presso la nuova capitale, Abhinava Vārānasī, odierna Cuttack, si eriga un tempio dedicato proprio al divino padre, avanzando l'idea che Puruṣottama/Jagannātha da quel momento, dovesse assurgere al ruolo di divinità suprema d'Odisha. Non è un caso, perciò, che i regnanti che succedettero alla dinastia di Anaṅgabhīmadeva, i Gajapati, legittimarono il trono riconoscendo se stessi come *putra* e *rāuta*, figli e servitori di Puruṣottama/Jagannātha⁷⁶; il primo re d'Odisha appartenente alla dinastia dei Gajapati fu Nṛsiṃha I, figlio di Anaṅgabhīmadeva III, il committente del Sūrya Deula di Koṇārak presso cui da sempre fu in uso la duplice pratica di collocare il simulacro di Durgā accanto a quello di Viṣṇu, nel medesimo *sanctum*, e di riconoscere ed osservare il culto collettivo di Kṛṣṇa/Vāsudeva e Balarāma/Saṅkarṣaṇa⁷⁷, primitivo tentativo di trasformare le divinità in un essere trino che includesse anche la forma più arcaica di Puruṣottama. Da *Puruṣottama-māhātmya* di *Skanda Purāṇa*,⁷⁸ emerge chiara un'altra descrizione iconografica di estremo interesse e certamente utile alla comprensione dello sviluppo estetico dell'icona di Jagannātha: si

72 Cfr. *Ibidem*.

73 Cfr. C. Maury, *Folk Origin of...*, op. cit., p. 157.

74 Cfr. *Ivi*, p. 133.

75 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, op. cit., p. 235.

76 Cfr. S. Behera, op. cit., pp. 64-73.

77 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, op. cit., p. 235.

78 *Puruṣottama-Māhātmya*, II.15.8.12; II.28.27-31; II.10-18-37.

tratta, ancora una volta, di una figura trina, ovvero Lakṣmī- Nṛsiṃha-Śeṣa. Nella leggenda del re Indradyumna sembra evidente che l'episodio che descrive la visione della versione terrificata di Nṛsiṃha, chiamato a rappresentare il *côté ugra* di Viṣṇu, e la sua forma edulcorata, quindi accompagnata dalla bellissima Lakṣmī, sia in realtà il pretesto necessario utile a legittimare il culto degli idoli di legno che soli costituiscono la *trimūrti* di Jagannātha, là dove Nṛsiṃha è ormai contemplato nel concetto di Puruṣottama/Jagannātha. Nella sua declinazione benevola, Nṛsiṃha è sempre accompagnato da Lakṣmī che gli siede sul grembo, comodamente adagiata su Śeṣa che con le sue spire incornicia le due figure principi designando la divina trinità nella quale, però, la Devī è moglie piuttosto che sorella del dio.

Sono tutti ascrivibili tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo i tre esempi scultorei che raccontano della *trimūrti* di Nṛsiṃha⁷⁹: in ognuno di questi a Lakṣmī è conferito il ruolo di *pars costruens*, è piccola dimensionalmente e sempre seduta in *yoga-paṭṭa*. Nelle due rappresentazioni più antiche Śeṣa, *pars destruens*, è ugualmente piccolo perché massima importanza è invece conferita a Nṛsiṃha, regale nell'apparenza, assiso in posizione yogica, forse citazione nascosta dell'identità tra il re e Nṛsiṃha/Jagannātha. E da questa raffigurazione che si fortifica e legittima quell'idea, poi anima comune di esiti scultorei anche successivi, del giusto regnante equiparato a Viṣṇu, dio onnipotente chiamato a garantire ordine *dhārmico* sulla terra. La piccola Lakṣmī, invece, anziché rivestire il consueto ruolo di consorte del dio, è qui allegoria splendente della fortuna, nel senso latino del termine, che ha luogo nel supremo dominio di Puruṣottama/Jagannātha in terra d'Odisha⁸⁰. Il ruolo allegorico della dea è forse ancora più evidente nel terzo esempio in cui Lakṣmī non è neppure menzionata nella triade, ma anzi sostituita con la figura di Subhadrā, collocata tra Nṛsiṃha e Śeṣa/Balabhadra in modo che le tre teste, di medesima dimensione, creino un allineamento verticale. Nell'iconografia di Nṛsiṃha un simile disegno che prevede che Subhadrā sia frapposta tra due divinità maschili, è senza dubbio citazione della più celebre *trimūrti* di Jagannātha. Nonostante il verticalismo, i corpi delle due divinità superiori sono ridotti in dimensioni, permettendo ancora una volta a Nṛsiṃha di emergere assurgendo ad elemento dominante.

In contrasto con la versione śakta del trino Puruṣottama in cui il dio è sempre collocato al centro, la declinazione vaiṣṇava dello stesso tema, che evidentemente glorifica Kṛṣṇa, prevede che al centro si collochi Subhadrā e che Balarāma e Kṛṣṇa sempre la fiancheggiino⁸¹; della dea si accetta

79 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, op. cit., p. 237.

80 Esiste un'iscrizione del 1104 rinvenuta a Puri, in cui si attesta il ruolo di Lakṣmī portatrice di buoni auspici e che infatti condivide i successi accanto al vittorioso re, valoroso alla pari del dio più grande; cfr. *Ibidem*.

81 *Ibidem*.

parimenti la triplice variante, a due, a quattro o a otto braccia: nel primo caso possiede un solo attributo, *padma* e nel secondo si aggiungono un rosario, un libro e il gesto di *varada*. In Viṣṇudharmottara⁸² Subhadrā è descritta come stante nel mezzo con una mano occupata a reggere *padma* e l'altra appoggiata sulla vita; Balarāma stringe l'aratro e un pestello e ha gli occhi sbarrati a causa dell'ubriachezza. Inoltre si prescrive che Subhadrā sempre debba stare alla destra di Puruṣottama e alla sinistra di Balarāma. In *Skanda Purāṇa* si aggiunge il fiore di loto come attributo della dea e *abhaya mudrā* in aggiunta a *varada*. Il reperto più antico, preziosa testimonianza artistica della *trimūrti* così descritta, è oggi conservato presso il museo archeologico di Lucknow⁸³, ascrivibile con certezza al VII secolo, presenta le tre divinità stanti in posa rigida e frontale. Balarāma e Kṛṣṇa sono entrambi a quattro braccia, mentre Ekānamśā è a due braccia, una in *varada mudrā*, l'altra impegnata a stringere un bocciolo di fiore di loto. Ognuna delle tre figure è fiancheggiata, a sinistra da un personaggio maschile e a destra da uno femminile, entrambi di dimensioni molto ridotte rispetto ai tre protagonisti⁸⁴.

Dell'avvento della *trimūrti* in Odisha, si ha testimonianza epigrafica nel tempio di Pātāleśvara presso Puri. Compare, infatti, un'iscrizione del 1237⁸⁵ in cui Anaṅgabhīma III nomina Halin, Cakrin, rispettivamente Balabhadra e Kṛṣṇa/Puruṣottama, e Subhadrā. Ugualmente le tre divinità sono menzionate in un'iscrizione commemorativa datata 1278⁸⁶, anche presso il santuario di Ananta-Vāsudeva consacrato nel nome di *prasādam Puruṣottamasya*, ovvero tempio di Puruṣottama. Entrambe le iscrizioni hanno convinto gli archeologi che, a quelle date, all'interno dei due luoghi sacri, si dovesse venerare la *trimūrti*. Sono sopravvissute soltanto tre sculture ascrivibili al XIII secolo con certezza e ritraenti le tre divinità, dove Puruṣottama è qui associato a Kṛṣṇa, Subhadrā/Ekānamśā viene reinterpretata come la sorella di Jagannātha/Kṛṣṇa, e la terza figura, ovvero il fratello, sarebbe l'esito di un'aggiunta successiva, interpretazione, questa, fortemente influenzata dall'insegnamento di Rāmānuja che si oppose vigorosamente all'accettazione dell'elemento erotico nel culto kṛṣṇaita. Se si condivide questa interpretazione si può facilmente giustificare anche il rinnovato allineamento delle tre divinità: Subhadrā/Ekānamśā collocata alla destra di Puruṣottama/Kṛṣṇa, e non alla sinistra usualmente riservata alle consorti del dio, e Balabhadra posizionato alla destra della dea in modo che sia lei al centro della narrazione iconografica. La stessa scelta di collocazione si riscontra anche presso

82 Viṣṇudharmottara, III.85.72; cfr. *Ibidem*.

83 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, op. cit., p. 237.

84 Una simile versione iconografica della *trimūrti*, ma scolpita nel bronzo è visibile oggi anche presso il British Museum di Londra. Qui, però, in luogo del bocciolo di fiore di loto, Ekānamśā nella sua mano sinistra stringe, curiosamente, uno specchio.

85 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, cit. p. 237

86 Cfr. *Ibidem*.

molteplici lasciti artistici di epoca Kuṣāna⁸⁷. Due delle tre triadi kṛṣṇaite sono custodite a Bhubaneswar, mentre la terza è stata trasferita a Turintirā. In entrambe le composizioni di Bhubaneswar, la rappresentazione di Subhadrā, collocata al centro della narrazione, è assurdamente piccola di dimensione e l'allineamento sembra quasi fortuito o perfezionato solo nell'ultima fase di composizione. Nell'esempio del tempio di Ananta-Vāsudeva l'immagine di Subhadrā è racchiusa nel *pīḍha-muṇḍī*⁸⁸, il quale con la sua struttura riempie solo parzialmente la nicchia. I corpi delle tre divinità, tutti estratti dalla lavorazione di blocchi di clorite nera, sono completamente rivestiti con panni di cotone, dettaglio che rende impossibile stilare una descrizione particolareggiata dei singoli soggetti. Entrambe le figure maschili sono stanti in posa *samabhaṅga*; Baladeva è a due braccia, mentre di Kṛṣṇa si è scelta la versione a quattro braccia una delle quali impegnata a sorreggere *padma*, mentre un'altra è appoggiata su *sudarśana-cakra*, a sua volta supportata dalla presenza di un pilastro, emblema di un ormai scomparso e declassato ad attributo, Nṛsiṃha; le restanti due mani stringono *gadā* e *śaṅkha*. Stando a quanto suggerisce l'iscrizione commemorativa⁸⁹, le divinità tutelari del santuario *illo tempore* dovevano essere Baladeva/Ananta e Vāsudeva, e Subhadrā, perciò, occupava un'altra zona del tempio, probabilmente il *jagamohana*; del resto la divinità viene nominata soltanto nella chiusa dell'iscrizione quando si rammenta che fu Candrikā ad abbellire con diademi e altri preziosi ornamenti le statue di Baladeva, Kṛṣṇa e Subhadrā, con l'intenzione ultima di ottenere, in cambio, beatitudine eterna. Anche il trittico rinvenuto all'interno del tempio Liṅgarāja suggerisce un improvvisato arrangiamento delle tre figure: Subhadrā e Kṛṣṇa non riempiono completamente le nicchie ad essi riservate, mentre alla raffigurazione di Baladeva, oltre ad apparire più grande in dimensione, non è destinata nicchia alcuna. Subhadrā si presenta in posa *tribhaṅga* rigidamente contratta, e, se non fosse per la carenza di una serie di mani ed il leone, potrebbe facilmente essere scambiata per Pārvatī. La sua mano destra è in *varada mūdra*, mentre la sinistra stringe uno stelo di *padma* il cui bocciolo le si poggia sulla spalla; è fiancheggiata da entrambi i lati da due figure femminili più piccole che la imitano nella postura, ma in luogo di *padma* arrecano un fiore di loto. Subhadrā indossa una grande *kirīṭa-mukūṭa*, l'o *yajñopavīta* e i convenzionali ornamenti; ha il capo incorniciato da *makara-toraṇa* che culmina in un raffinatissimo *kīrtimukha*; l'architrave di *toraṇa* è finemente decorata con il motivo *virāla*. Anche la lastra posta alle sue spalle è completamente incisa con abbellimenti che insieme concorrono a creare lo spettacolare *pīḍha-muṇḍī* sormontato, a sua volta, da *vidyādhara*. Baladeva e Kṛṣṇa sono ritratti in una posa piuttosto rigida, hanno entrambi le braccia mozzate all'altezza del gomito,

87 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, op. cit., p. 238.

88 Si tratta di una nicchia di dimensioni ridotte.

89 Cfr. *Ivi*, p. 239.

impedendoci così di completare con esattezza la descrizione degli attributi a loro conferiti. Anche ai piedi delle due divinità maschili giacciono quattro figure femminili di ridotte dimensione, e, in aggiunta, compare persino una raffigurazione di Garuḍa inginocchiato; tra i tre soggetti divini quello che maggiormente spicca per dimensioni è certamente Baladeva.

Nella *trimūrti* di Turintirā, invece, i tre protagonisti hanno tutti il medesimo formato, differisce soltanto la posa di Subhadrā, colta in *tribhaṅga*, mentre Baladeva e Kṛṣṇa assumono la convenzionale *samabhaṅga*; sono entrambi a quattro braccia e tutti e due sono accompagnati da ambo i lati da figure femminili dimensionalmente più piccole. Mentre le teste Baladeva e Kṛṣṇa sono incastonate in *makara-toraṇa*, il capo di Subhadrā è incorniciato da *hamsa-toraṇa* il cui apice è costituito da *kīrtimukha*; ha una mano in *varada mūdra*, e l'altra impegnata a stringere un bocciolo di fiore di loto; ha i capelli raccolti in *keśabandha*; la sua figura è impreziosita da diademi, ornamenti e perle e ai suoi piedi due fanciulle sembrano offrirle un fiore di loto ciascuna. È ragionevole pensare che nel XIV secolo, quando le statue furono realizzate, per volere della regina, consorte di Anaṅgabhīma III⁹⁰, Subhadrā non condividesse il medesimo *sanctum* di Baladeva e Kṛṣṇa, ma che anzi occupasse tutt'altra posizione all'interno del tempio.

Dal momento che il programma iconologico del trittico canonico di Jagannātha prevede una figura femminile al centro, cui è conferito il ruolo di sorella, e due soggetti maschili che la affiancano, i suoi fratelli, è evidente che si tratti di una dichiarata ripetizione della *trimūrti* di Kṛṣṇa basata su racconto iconografico dedicato a Puruṣottama presso il tempio di Koṅārak a sua volta ispirato a quelle divinità tribali rappresentate indistintamente da pilastri di legno o di pietra. Non è tuttavia chiaro in quale esatto periodo una simile sintesi si sia compiuta, ma probabilmente evolse contemporaneamente al fregio di Dhanmaṅḍal che oggi è collocato di fronte all'Odisha State Museum di Bhubaneswar. Sebbene tra i soggetti sussista una certa conformità iconografica, emergono alcune sottili differenze: Balabhadra e Subhadrā, ad esempio, hanno entrambi gli occhi a forma di mandorla e attorno al capo di ciascuna delle due figure compaiono le spire di serpente, mentre la raffigurazione nera di Jagannātha ha gli occhi tondeggianti e il capo appiattito nella parte superiore; Subhadrā è il personaggio più sottile fra i tre al punto che, a differenza di Balabhadra e Jagannātha muniti di arti superiori perfettamente orizzontali rivolti allo spettatore, di lei si omettono persino le braccia corroborando ulteriormente la teoria secondo la quale la figura di Subhadrā sia strettamente connessa ai pilastri lignei emblema delle divinità femminili delle tribù d'Odisha⁹¹.

La peculiare forma del lascito iconografico ligneo di Jagannātha ha facilitato differenti

90 Cfr. *Ibidem*.

91 Si veda il già citato caso di Stambheśvari.

interpretazioni nel corso del tempo, incluse le identificazioni con Puruṣottama, Kṛṣṇa e Nṛsiṃha vigorosamente sostenute dal *côté* vaiṣṇava. Come detto, in *Puruṣottama-Māhātmya* di *Skanda Purāṇa*, si racconta che la prima *darśana* divina cui il re Indradyumna è sottoposto è quella di Nṛsiṃha, identità ulteriormente corroborata dall'imposizione da parte di Brahman di venerare l'immagine sacra con l'ausilio del *Mantrarāja-Nṛsiṃha-mantra*; e non è un caso che dopo aver ricevuto il *mantra*, Indradyumna ottiene una seconda visione nella quale Nṛsiṃha è accompagnato da una bellissima Lakṣmī comodamente assisa sul suo grembo e da un serpente, Śeṣa/Balabhadra. Da un punto di vista iconografico la forma corrente di Jagannātha potrebbe essere ugualmente essere identificata con certune divinità tribali scolpite nel legno, con Ekapāda Bhairava o Nṛsiṃha nella versione di pilastro prettamente aniconico. Ora, sebbene non sia possibile stabilire quando per la prima volta Puruṣottama/Jagannātha sia apparso nelle sembianze di un grezzo ceppo di legno, le trinità conservate presso il tempio di Koṇārak suggeriscono che almeno dalla prima metà del XIII secolo, quella dovesse essere la sua forma maggiormente diffusa⁹². L'iconografia di Subhadṛā troverebbe, invece, immediata corrispondenza nelle divinità femminili śakta che maggiormente si sono esposte al confronto con la tradizione Hindu più ortodossa⁹³, e, a sostegno di ciò, citeremo il *mantra* a lei dedicato, altrimenti conosciuto come *Bhuvaneswari-mantra* che ne suggerisce la naturale associazione a Durgā. La flessibilità e la malleabilità delle interpretazioni delle possibili identità associate alla *trimūrti* sono evidenti in diversi santuari minori d'Odisha in cui in sostituzione di Balabhadra e Subhadṛā, ad esempio, sono collocati simulacri di Gopīnātha-Kṛṣṇa e Radhā⁹⁴.

Ne deriva, perciò, che la sequenza espositiva cui le tre divinità lignee devono attenersi altro non è che la naturale imitazione dell'allineamento che aveva già interessato la trinità brāhmanica di Baladeva, Subhadṛā e Kṛṣṇa. Tuttavia, raffigurazioni di questo tipo, in Odisha circolarono raramente e in un'epoca tarda rispetto all'effettiva formazione e standardizzazione dell'iconografia di Jagannātha, il che ci consente di sostenere ancora una volta che fonti di primaria importanza che più di tutte influenzarono la raffigurazione del dio di legno, furono, da una parte le rappresentazioni simbolo del culto congiunto di Balarāma e Kṛṣṇa e dall'altra la pratica, in ambiente Mādhava, di affiancare una mūrti di Durgā accanto a Viṣṇu⁹⁵.

Esiste poi un controverso quarto elemento che può accompagnare il trio divino: Sudarśana⁹⁶, la

92 Cfr. S. Khamari, *Early Orissa Temple...*, *op. cit.*

93 Cfr. C. Maury, *Folk Origin of...*, *op. cit.*, pp- 205-208.

94 Cfr. T.E. Donaldson, *Daśavatāra Iconography...*, *op. cit.*, p. 242.

95 Cfr. *Ibidem*.

96 *Bellissimo da vedere*, letteralmente. Il termine può tuttavia essere utilizzato anche per designare una donna bellissima nell'aspetto, il che suggerisce che originariamente il pilastro dovesse rappresentare una divinità femminile. A corroborare questo legame, si ricordi che durante l'annuale festival dei carri, Sudarśana condivide sempre quello dedicato a Subhadṛā. Cfr. *Ivi*, p. 243.

colonna sulla quale Jagannātha è solito poggiare il *cakra*⁹⁷. Con tutta probabilità si tratta di lascito tribale, un pilastro che assurgeva al ruolo di *calantī pratimā* delle primissime icone di Jagannātha-Nṛsiṃha, attributo che non sembra essere scomparso completamente, dal momento che ancora oggi, in occasioni particolari, Sudarśana può essere condotto fuori dal tempio⁹⁸. Sudarśana può essere indistintamente rappresentata da una colonna, da un *cakra*, da un piedistallo sormontato da un essere a quattro o a otto braccia⁹⁹. Presso Amareśvara è conservato uno degli esempi di *cakra* ad otto raggi, scarsamente decorato e senza particolari attributi; Sudarśana del museo di Khiching, invece, è a dodici raggi, decisamente più complesso nell'iconografia: attorno al profilo della ruota compaiono, ben definite, ventiquattro fiamme; la superficie è completamente ricoperta con figure cosmiche, tra cui spicca, in alto, Sūrya e, in posizione opposta, Ketu e Rāhu. Al centro della ruota compare una figura a quattro braccia, con ventre abbondante, assisa in *vajraparyāṅka*¹⁰⁰.

Nelle testimonianze artistiche d'Odisha, si ammettono, perciò, due tipologie di rappresentazione di Sudarśana: la prima in cui la divinità assume le sembianze di una colonna, dichiarata testimonianza di un'origine tribale, che assurge a quarto protagonista all'interno del sistema estetico entro il quale il culto di Jagannātha si è definito¹⁰¹; e la seconda che contempla il culto indipendente della divinità, in cui Sudarśana compare come personaggio a quattro braccia collocato al centro di una ruota a sua volta sorretta da un piedistallo.

97 Tuttavia da un rilievo presente presso il Tempio del Sole di Konark, si evince che a Sudarśana era dedicato un culto indipendente rispetto a quello riservato a Jagannātha, e che dunque, almeno nei esiti iconografici primi, non fosse mai accompagnata dal *cakra*. Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, *op. cit.*, p. 245.

98 Cfr. A. Eschmann, H. Kulke, G.C. Tripathi, *The Formation of...*, *op. cit.*, p. 185.

99 L'iconografia così descritta è popolare soprattutto in Tamil, dove l'afflato devozionale rivolto a Sudarśana è stato in grado di sviluppare un culto indipendente che si riflette nella realizzazione di un'iconografia specifica e in spazi architettonici pensati *ad hoc* per ospitare la divinità: cakkarattālvār. Cfr. T.E. Donaldson, *Daśāvatāra Iconography...*, *op. cit.*, p. 244.

100 Dal momento che il cattivo stato conservativo impedisce di definire con certezza quante teste vi siano al centro della ruota, se fossero tre, come sembra, la figura incorniciata nel *cakra*, potrebbe verosimilmente essere una rappresentazione di Brahmā. Cfr. *Ibidem*.

101 Cfr. *Ivi*, pp. 245-246.

RICERCA SUL CAMPO

parte terza

Premessa

Giunti a questo punto della ricerca, avanzate alcune ipotesi riguardo l'origine di Jagannātha, chiarita l'importanza dell'icona e introdotto lo studio iconografico di essa, ci è sembrato opportuno inserire, ai fini di arricchire la nostra indagine, gli esiti di alcune esperienze pregresse e di uno studio condotto in Odisha. Tra settembre 2014 e dicembre dello stesso anno, nell'ambito di un soggiorno in India, ho trascorso un periodo in Odisha presso i distretti di Khorda e Puri: Bhubaneswar, Puri e Raghurajpur rappresentano i tre nuclei cittadini entro i quali la ricerca si è sviluppata. Il fascino indiscusso che su di me l'arte tribale ha sempre esercitato è stato, senza dubbio, il primo motivo ispiratore ad avermi condotta in Odisha, cui si somma la curiosità di capire le ragioni che conducono oggi il pubblico dell'arte a fare sempre maggiore richiesta di arte tribale di cui poter fruire nelle sale di prestigiose collezioni museali. La vocazione ultima del panorama artistico mondiale, sembra, cioè, quella di dare nuova voce all'interrotto racconto per immagini che fu tendenza trasversale a partire dai primissimi anni del XX secolo: il Primitivismo¹⁰². Da un punto di vista squisitamente artistico ci limiteremo a confermare la rinnovata inclinazione dei mecenati dell'arte contemporanea, apportando alcuni esempi che assurgano a credibile testimonianza di quanto affermato. A Parigi presso il Musée du Quai Branly, il commissario generale e storico dell'arte dell'India, Jyotindra Jain, il collega Jean-Pierre Mohen e il curatore Vikas Harish, inaugurano, nel 2010, *Autres Maîtres de l'Inde*, una mostra temporanea nata dalla pretesa di raccontare l'arte che, per tradizione, si colloca ai margini delle grandi comunità hindu. Più di un centinaio di manufatti, sculture lignee, oggetti di argilla e

102Con il termine Primitivismo facciamo qui specifico riferimento alla corrente artistica che fiorisce in Occidente tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo. Gli artisti che aderiscono al movimento traggono ispirazione dagli insegnamenti di *civiltà primitive* osservate come ideali depositarie di una sempre anelata *età dell'oro*. Persiste qui l'idea che la forma più felice del vissuto sia quella non corrotta, pura ed innocente rintracciabile tra le civiltà preistoriche e i popoli selvaggi. Unitamente alla crescente crisi della società moderna, la ricerca degli artisti di inizio '900 subisce il fascino delle forme primordiali di un'arte appena scoperta e già così largamente diffusa. Non è un caso che il Primitivismo assurga a denominatore comune di tutti i movimenti artistici di Avanguardia che fecero grande l'Occidente del XX secolo. La scomposizione delle figure e lo studio di uno spazio la cui prospettiva appare completamente rinnovata che ritroviamo nel Cubismo di Picasso e di Braque, non possono che trarre dichiarata ispirazione dalla scultura africana e asiatica tribali; quell'idea, cioè, che la descrizione di una forma può essere effettuata, risultando ugualmente credibile, tramite l'utilizzo di segni che non abbiano alcuna apparente relazione con essa. Si tratta di un concetto in assoluta controtendenza rispetto al tentativo di raccontare la realtà tramite quel mimetismo che fu l'indiscusso protagonista della concezione romantica dell'arte. E così Fauvismo, Die Brücke, Art Brut e Novecento sperimentano il ritorno alla semplicità primordiale delle forme e alla naturalezza espressiva e la ricerca costante di una libertà che si verifica solo in contesti incontaminati dai tecnicismi e dall'artificialità dell'epoca moderna. (Cfr. G. Massarone, G. Bolzoni, L. Polo D'Ambrosio, *La Storia e l'interpretazione dell'arte*, D'Anna, Milano, 2002, pp. 121-126).

bamboo, maschere e dipinti su foglie di palma che conducono il visitatore alla scoperta dell'India degli *Ādivāsī*¹⁰³: Orissa, Madhya Pradesh, Rajasthan, Chhattisgarh, Gujarat, Bihar, Maharashtra, Andra Pradesh e Jharkhand sono gli stati che l'esibizione racconta magistralmente grazie alla straordinaria potenza comunicativa dall'artefatto. Il successo della mostra fu al di sopra di ogni aspettativa: inizialmente prorogata di due mesi, fu, in un secondo momento trasferita e acquisita, tramite un accordo di prestito decennale, dal Musée des Artes Asiatiques di Nizza¹⁰⁴. A Miami, presso il Lowe Art Museum, il direttore Brian A. Dursum e il collezionista Leo S. Figiel, inaugurano, nel 2004 la monumentale *Change and Continuity: Folk and Tribal Art of India*, 450 oggetti d'arte collezionati nell'arco di vent'anni e idealmente proposti al pubblico come naturale conclusione di quella che, per il museo, fu la prima esperienza artistica indiana, ovvero *Gods and Goddesses of India*¹⁰⁵.

Il Solomon R. Guggenheim Museum di New York, su indicazione di Nancy Spector, lungimirante e raffinata curatrice attualmente tra le più influenti nel mondo dell'arte¹⁰⁶, acquisisce¹⁰⁷ *le roi des rois*, il monumentale ceppo¹⁰⁷ di quercia finemente intagliato da Constantin Brancusi¹⁰⁸. La scultura, realizzata nel 1938, fu l'esito della committenza del Maharaja Yeshwant Rao Holkar di Indore all'eccelso scultore rumeno; di fatto la prima opera di dichiarato gusto tribale ad entrare a far parte di una delle collezioni museali più prestigiose al mondo, imbevuta di quell'India che, nel lontano 1937, aveva accolto anche Brancusi instillando nell'artista il fascino per quell'arte che, chiusa in una dignitosa coerenza, non lasciava spazio a contaminazioni esterne, ma perseverava nella rappresentazione del proprio mondo; un'arte a tratti persino

103 Traduce letteralmente il sanscrito *ādi*, ovvero 'primo' e *vāsī*, 'abitante'. Si tratta, cioè di un termine che designa un membro di una tribù aborigena dell'India.

104 Attualmente soltanto una parte della collezione è accessibile al visitatore; il museo di Nizza, infatti, è piuttosto piccolo dimensionalmente. Ospita tre padiglioni espositivi, uno dedicato alla Cina, uno al Giappone e uno all'India. Nel luglio del 2013, all'interno dell'Auditorium del Musée des Artes Asiatiques, si tenne, proprio in memoria dell'esibizione *Autres Maîtres de l'Inde*, una conferenza in cui intervenne Jyotindra Jain e fu in quell'occasione che mi fu spiegato del prestito decennale e dell'improvviso interesse che il pubblico dell'arte manifestava nei confronti del mondo tribale.

105 Correva l'anno 1985 quando il Lowe Art Museum di Miami ospitò la prima esibizione temporanea curiosamente dedicata all'arte dell'India.

106 *Artnet* la nomina nel 2014 tra le 25 personalità più influenti all'interno del mondo artistico-culturale; nello stesso anno è inclusa tra nella classifica di *Forty Over 40: Women Who Are Reinventing, And Disrupting And Making An Impact*. (Cfr. *Profile of Nancy Spector*, Guggenheim Museum website)

107 La scultura entra a far parte della collezione permanente in maniera definitiva della Fondazione Solomon R. Guggenheim nel 1996. (Cfr. V.L. Hillings, *Guggenheim Collection: 1940s to Now*, NGV, Melbourne, 2007, p. 176)

108 C. Brancusi (Hobitza, 1856 – Parigi, 1957), fu tra gli scultori più significativi del XX secolo; da sempre la sua ricerca formale fu volta al raggiungimento di quell'essenzialità che caratterizzava l'arte tribale e dell'assoluta semplificazione delle forme che egli apprese nello studio dell'arte totemica in uso presso tribù dell'Asia e dell'Africa. (Cfr. S. Davison, P. Rylands, D. Bogner, *Peggy Guggenheim & Fredrick Kiesler: The Story of Art of This Century*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2004, p. 86).

magica, l'arte tribale per l'appunto. Citeremo, in ultimo, il caso di Venezia che tra settembre 2015 e novembre dello stesso anno, ha ospitato presso l'isola di San Giorgio Maggiore, *Imago Mundi: Mappa dell'Arte Nuova*¹⁰⁹. L'esposizione racconta le tendenze dell'arte contemporanea così come appaiono in quaranta paesi del mondo; tra questi compare anche l'India: 205 opere di piccolo formato, pitture su tela o fotografie di sculture, buona parte delle quali di chiara ispirazione tribale¹¹⁰.

Quelli appena elencati sono solo alcuni degli esempi possibili in grado di testimoniare il rinnovato interesse manifestatosi intorno all'argomento artistico tribale da un punto di vista squisitamente artistico. L'attenzione alla produzione di questi manufatti e la valorizzazione del patrimonio di una cultura visuale di provenienza tribale, non costituiscono un fenomeno unicamente riconducibile a mera esterofilia o, ancor peggio, a quella viziata corrente di orientalismo che consegnò all'Occidente una nozione parziale e a tratti priva di oggettività di Oriente¹¹¹. Diremo, piuttosto, che, come accadde per il Primitivismo di inizio XX secolo¹¹², si manifesta, anche da parte di chi i manufatti li produce, la medesima intenzione di veder universalmente riconosciuto il valore della cultura di cui quell'arte è veicolo¹¹³. Il caso del Tribal

109 La mostra fa parte del progetto *Imago Mundi per Fondazione Benetton Studi e Ricerche*. Con l'intento di far conoscere le tendenze dell'arte contemporanea del mondo, di abbattere le frontiere nel nome dell'unica bellezza condivisa che è l'arte, Luciano Benetton, presidente della Fondazione, ha collezionato più di seimila opere di piccolo formato (10X12 cm), prodotte da giovanissimi artisti di diversa estrazione geografica e culturale. L'idea sottesa è quella di creare una mostra itinerante testimonianza indelebile della scena artistica mondiale contemporanea. (Cfr. L. Benetton, N. Ajmani, S. Chopra, *Flowering Cultures, Contemporary Artists from India*, Fabbrica, Treviso, 2015, pp. 4-16).

110 [...] molti artisti contemporanei hanno dimostrato particolare attitudine a tecniche riconducibili al mondo tribale; del resto questo è quello che è chiesto loro attualmente: realizzare opere che raccontino l'India meno nota, che non sia più soltanto quella dei colori, del Taj Mahal e degli elefanti del Rajasthan, ma quella nascosta, paurosa e bellissima delle tribù. (Intervista a Suneet Chopra, critico d'arte, scrittore e poeta in *Harper's Bazar Art*, n. 16, dicembre 2015).

111 Facciamo qui particolare riferimento all'opera di Edward Said, *Orientalism*, del 1978 e in particolare alla definizione di orientalismo come *stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra l'Oriente da un lato e l'Occidente dall'altro*. (Cfr. E. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 2013, p. 5).

112 Cfr. D. Biebuyck, *Tradition and Creativity in Tribal Art*, Berkeley University Press, Berkeley, 1969, p. 34

113 Citeremo qui Arnold Hauser, storico dell'arte ungherese, che, a proposito dell'importanza della tutela culturale attraverso l'oggetto d'arte, ha scritto quanto segue: *la cultura serve a proteggere la società. Le creazioni spirituali, le tradizioni, le convenzioni e le istituzioni non sono altro che vie e mezzi dell'organizzazione sociale. La religione, la filosofia, la scienza e soprattutto l'arte, hanno una funzione reale nella lotta per la conservazione della società. L'arte, per restare in argomento, dapprima è uno strumento della magia, un mezzo per assicurare il sostentamento delle orde primitive di cacciatori. Essa diventa poi uno strumento del culto animistico che deve influenzare i buoni e i cattivi spiriti nell'interesse della comunità. A poco a poco si cambia in forme di esaltazione degli dei onnipotenti e dei loro equivalenti terreni: in immagini di dei e di re, in inni e in panegirici. Alla fine, nella forma di una propaganda più o meno evidente, essa serve gli interessi di un gruppo, di una cricca, di un partito politico, o di una particolare classe sociale. Solo di quando in quando, in tempi di relativa sicurezza o di alienazione dell'artista, essa si ritrae dal mondo e, incurante di obiettivi pratici, si comporta come se esistesse soltanto per se stessa e per la bellezza. Ma anche allora essa adempie a importanti funzioni*

Museum di Bhubaneswar¹¹⁴ corrobora la tesi. Nel marzo del 2001 il capoluogo del distretto di Khorda, accoglie con entusiasmo la costruzione del *Museum of Man*¹¹⁵. Il progetto nasce idealmente già nel 1987, ma si concretizza soltanto successivamente, confermando l'idea del rinnovato interesse da parte dell'Odisha del *post* Indipendenza, di investire nell'educazione e nella cultura. Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, infatti, soprattutto nel versante orientale dello stato indiano, si assiste ad un progressivo incremento di costruzioni adibite a spazi museali e circoli culturali¹¹⁶: il Regional Museum of Natural History¹¹⁷, il Konark Museum¹¹⁸, il Pearl Museum¹¹⁹, il Jatin Das Centre of Art Museum¹²⁰ e il Sudarshan Sahoo Art and Craft Museum¹²¹, sono solo alcuni di quei nuovi spazi, dimensionalmente mai troppo grandi, ma sempre di un contenuto di inestimabile valore, che fungono da tangibile testimonianza del fenomeno. Il Tribal Museum di Bhubaneswar, consta di cinque sale che, complessivamente, accolgono più di 1900 oggetti d'arte tra vestiti, gioielli, strumenti di musica tradizionale, armi, fotografie, sculture e dipinti che descrivono le interazioni di una cultura composita e complessa qual è quella d'Odisha, con l'obiettivo di valorizzarne i contenuti e di preservarne l'unicità¹²².

Sembra, dunque, che l'interesse ad un condiviso riconoscimento di un patrimonio culturale di

sociali, restando espressione di potenza e ozio ostentato. [...] Dirò che l'arte, dunque, è il racconto più sincero di ciò che accade, la cronaca più vera. (Cfr. A. Hauser, *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1974, pp. 21-22)

114 Il nome corretto del museo sarebbe Museum of Tribal Arts and Artifacts; esso trova collocazione all'interno del più composito centro SCSTRTI, ovvero SC & ST Research and Training Institute. Cfr. http://www.scstrti.in/tribal_museum.html, 2016.

115 Cfr. P. Mohapatra, *Tribal Museum: An Exotic Tourist Destination*, in 'Orissa Review', 2005.

116 Cfr. B. Mahananda, *Growth of Museums in Odisha During the 21st Century*, in 'Orissa Review', 2014.

117 Aperto al pubblico dall'agosto 2004, rappresenta, con le sue quattro gallerie interne e un piccolo laboratorio scientifico nel quale studenti e visitatori possono sperimentare, l'unico centro museale *in loco* per il cui funzionamento si sfruttano unicamente energie naturali; cfr. *Ibidem*.

118 Situato nel distretto di Puri, accoglie buona parte della struttura del celebre Surya Mandir eretto presso il villaggio di Konark; nel tentativo di preservare buona parte del ricchissimo ciclo scultoreo presente all'interno del santuario, a partire dal 1968 sculture e rilievi templari furono ivi collocati; cfr. *Ibidem*.

119 La scelta di costruire questo museo fu largamente condizionata dal progetto di ricerca atto ad incrementare la coltura di perle *in loco*, condotto a partire dal 1987, dal Central Institute of Freshwater Aquaculture sito in Bhubaneswar. Cfr. *Ibidem*.

120 Intitolato all'omonimo artista Jatin Das, il museo rappresenta l'ambiziosa scommessa da parte del Governo d'Odisha di una riuscita convivenza tra arti tradizionali ed espressioni di cultura contemporanea. Cfr. *Ibidem*.

121 Alla guida di quello che oggi è il centro di sperimentazioni artistiche più conosciuto lungo l'interno territorio d'Odisha, risiede Sudarshan Sahoo, eccelso scultore di motivi tradizionali; cfr. *Ibidem*.

122 Nel novembre 2015, in occasione della mia visita presso il Tribal Museum di Bhubaneswar, ebbi modo di vedere, oltre alla ricchissima collezione permanente, anche un'esibizione temporanea, collocata nell'immediato atrio d'accesso: interamente dedicata al racconto delle origini della pittura degli *Anasara-pati*, i grandi pannelli realizzati a temporanea sostituzione delle icone lignee di Jagannātha presso il tempio di Puri; raccoglieva circa venti oggetti da esposizione, tra dipinti originali, fotografie e materiale utile alla realizzazione delle opere. Fu in quell'occasione che venni a conoscenza dell'esistenza del villaggio di Raghurajpur, nel distretto di Puri, indicato, come il principale produttore di questo genere di dipinti.

indubbia qualità, sia parimenti rintracciabile anche presso quei territori che furono il luogo entro il quale tali tradizioni si svilupparono. Appare evidente, cioè, la presa di coscienza da parte dei locali, indiani più genericamente, d'Odisha più nello specifico, dell'importanza di investire nella valorizzazione di un passato che solo può costituire quella ricchezza che insieme è culturale ed economica. Del resto questa dovrebbe essere la vocazione ultima dell'istituzione museale in quanto tale, ovvero, offrire un costante servizio alla società, esserne il garante privilegiato di un suo sviluppo ed educare chi ne fa parte e volontariamente ne fruisce¹²³. I beni culturali dovrebbero, cioè, concorrere ad eterni *memento* della memoria, simboli di identità talvolta lontane nel tempo e nello spazio, e, per il prestigio del ruolo che rivestono, dovrebbe essere interesse collettivo spontaneo, quello di garantirne la tutela, la valorizzazione e dunque la più longeva esistenza¹²⁴.

La questione dell'arte non è, tuttavia, completamente avulsa dalla materia economica, sussiste, anzi, la dichiarata volontà alla ricerca di un dialogo virtuoso tra le due componenti. Sarebbe anacronistico, oggi, concepire un patrimonio artistico unicamente come oggetto di tutela e conservazione e non considerarne, invece, la leva economica che su di esso si esercita. Oggi esiste una nuova tipologia di utenza e con essa una rinnovata fruizione del bene artistico, certo più consapevole, a tratti esperta ed istruita, ma soprattutto mai lontana dal circuito mediatico. Occorre, cioè, pensare ai patrimoni artistici al di là dell'indiscusso valore tradizionale che essi rivestono, senza perciò trascurare la domanda e l'offerta che oggi imperversano nel mondo dell'arte. Il prendere atto che l'istituzione museale abbia altresì un valore economico, non significa necessariamente negarne il valore sociale più alto che in essa è connaturato¹²⁵. Quanto detto è facilmente verificabile se proiettato, ad esempio, nel panorama dell'arte contemporanea¹²⁶; la questione diventa mano a mano più spinosa se letta nella prospettiva di una specifica tipologia di arte, quella tribale, per l'appunto. Resta, quello dell'arte tribale, un mercato ancora di nicchia¹²⁷

123 S. Settis, *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Milano, 2005, pp. 36-39.

124 "Il Museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto." (Definizione di museo secondo ICOM – International Council Of Museums – UNESCO, Vienna 2007)

125 Cfr. A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea: mercati, strategie e star system*, Franco Angeli, Milano, 2007, pp. 116-119.

126 La questione di una dichiarata relazione tra arte contemporanea e mercato dell'arte è motivo di dibattito frequente negli ambienti dell'arte, ed è stato lungamente trattato soprattutto in riferimento al singolo caso italiano. Cfr. A. Foglio, *Il marketing dell'arte. Strategia di marketing per artisti, musei, gallerie, case d'asta, show art*, Franco Angeli, Milano, 2007)

127 Si calcola che il mercato dell'arte tribale valga meno dello 0,7% delle transizioni globali. Tuttavia la somma delle vendite di oggetti e manufatti artistici di provenienza tribale, registrata nel 2014 ammonta a circa cento milioni di euro. La tendenza, sembra, cioè, quella di un decisivo incremento rispetto agli anni precedenti: soltanto nel 2001 le vendite registrate non superavano i quindici milioni. La maggior parte

dove Parigi e New York rappresentano i centri nevralgici entro i quali il fenomeno della *tribal art* sembra aver maggiormente attecchito¹²⁸, è lì, del resto, che risiedono alcuni tra i maggiori poli museali, gallerie e spazi espositivi che possano vantare una certa tradizione rispetto alla valorizzazione dell'arte tribale¹²⁹.

Arte vera, arte fittizia

Sorge, a questo punto, però, un problema di non poca importanza: siamo certi che lo sforzo impiegato nel tentativo di promuovere l'arte tribale, di raccontarne l'origine, di tutelarne il patrimonio e, perché no, le comunità dalle quali esso deriva, non abbia, in una certa misura, snaturato il prodotto artistico finale? Ovvero, dubitiamo, e ci sembra a buon diritto, che gli artigiani che oggi producono a ritmo incalzante per soddisfare l'esigenza di un mercato che ha richieste sempre più pretenziose, in termini numerici, siano davvero in grado di confezionare un prodotto effettivamente autentico, unico e soprattutto ancora pregno del suo significato originale. Gli artigiani dell'India, e credo di poter estendere la mia perplessità a tutte le comunità di *craftspeople* presenti nel Subcontinente, si trovano oggi coinvolti all'interno di un contesto economico in perenne mutamento che, irrimediabilmente, genera competizione. E' un'arte, quella che si commissiona e si produce ora, che oltrepassa i confini geopolitici, investe culture, ingloba esperienze molteplici, dall'esilio all'appartenenza, dal nazionalismo ad identità politiche alternative, dall'universalismo alle circoscritte realtà locali. In questo senso un'arte così dinamica come è stata descritta dovrebbe svolgere un ruolo fondamentale nella trasmissione di ciò che sono le aspirazioni umane, i dilemmi e, contemporaneamente, rimanere fortemente ancorata ai bisogni e alle necessità che sono propri delle comunità da cui l'arte proviene. Ho volutamente utilizzato il condizionale, giacché questa dicotomia non sempre si verifica: la fruibilità all'interno del mercato dell'arte e contemporaneamente la credibilità del manufatto stesso, non sono condizioni che sempre possono coesistere. In altre parole, per accontentare la richiesta di mercato, ostacolati da numeri sempre maggiori e tempistiche ormai ridotte, gli artigiani sono stati costretti, ad esempio, ad adottare metodi e materiali diversi da quelli in uso originariamente. Non è un caso che il governo indiano abbia avvertito l'esigenza di istituire strutture come *All India Handicrafts Board*, *The Central Cottage Industries Emporia*, *Craft Museums* e *Craft Fairs*, nel tentativo, si crede, di incoraggiare i piccoli produttori a perseverare nella produzione

delle transazioni, circa il 76%, riguarda il commercio di opere africane. (Cfr. F. Broccardi, *Diritto di seguito e arte tribale*, in 'Artribune', 2015)

128 Cfr. *Ibidem*.

129 Nel numero 53 del mensile *Arte* a pagina 32 leggiamo un elenco di collezionisti più influenti di arte etnica, tra cui si annovera anche quella tribale indiana: 22 nomi di cui almeno 14 identificati come residenti negli Stati Uniti d'America.

di manufatti rispondendo alle norme che furono della tradizione.

La domanda incalzante dei collezionisti e degli imprenditori che operano del settore culturale, ha fatto sì che ai produttori, indistintamente e talvolta in maniera del tutto scriteriata ed arbitraria, venisse conferito lo *status* di artisti e con loro che si considerasse arte qualsiasi prodotto da essi derivato. Si è verificato, cioè, un improvviso cambio identitario dell'oggetto stesso: il manufatto pensato per adempiere ad una specifica funzione, in un ben definito contesto, ad appannaggio di un'esclusiva utenza, è oggi, in una certa misura, slegato dal suo significato primo, perché ritenuto arte¹³⁰. Come se all'arte fosse conferito quel potere di giustificata decontestualizzazione che, però, in quanto arte, non riduce il valore dell'oggetto in questione, ma anzi lo incrementa. Sono i sistemi *chi, come, quando e dove* a decidere il nuovo significato da attribuire al prodotto; il contesto, cioè, ha la forza di proporre una visione diversa, ma ugualmente credibile di un medesimo oggetto. Un recipiente di argilla, ad esempio, può svolgere, in un dato contesto tribale, una determinata funzione religiosa, ma lo stesso contenitore, acquistato per qualche rupia da un viaggiatore appassionato e fieramente esposto tra i soprammobili di casa di questo, diventerà l'affascinante oggetto di arte tribale, senza che la nuova etichetta ne infici, in qualche modo, il valore. Anzi, diremo, che, proprio in virtù dell'essere manufatto artistico, la sua popolarità è destinata a crescita immediata o, quantomeno, ad un interesse più motivato. Del resto, il ruolo nobilitante dell'arte, se di esso si può parlare, è questione nota soprattutto a noi occidentali, che accogliamo con entusiasmo persino l'avvento del *ready made*¹³¹ di Marcel Duchamp¹³².

Non v'è dubbio che possano esistere alcune categorie di oggetti speciali di provenienza lontana, magari orientale e perché no indiana, di raffinata qualità, e perciò apprezzati e utili ai fini di un arricchimento culturale da parte di chi ne fruisce. Le collezioni private e le istituzioni museali, però, nell'esporsi fieramente al pubblico più o meno esperto, affascinato o reticente che sia, talvolta agiscono, ci sembra, nella direzione di un lento trasferimento degli oggetti in questione dal contesto originale in cui essi sono stati concepiti, a scenari di significato profondamente diversi dal primo¹³³. E il fatto che spesso questa trasformazione non sia per nulla evidente a

130 Cfr. R. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, Princeton, 1997, pp. 8-9.

131 Facciamo qui riferimento a *Fontana*, l'orinatoio ruotato di 90° di M. Duchamp del 1917.

132 La decontestualizzazione dell'oggetto è, secondo l'opinione condivisa dalla maggioranza dei critici d'arte contemporanei, un vero e proprio modo di fare arte; cfr. E. Landowski, G. Marrone, *La società degli oggetti. Problemi di interrogatività*, Meltemi, Roma, 2002, p. 53.

133 Il celebre storico dell'arte svizzero H. Wölfflin asserisce che lo studio di un'opera isolata, sciolta da quei legami che culturalmente le appartengono, diventa questione addirittura *inquietante* per chi se ne occupa. (Cfr. H. Wölfflin, *Capire l'opera d'arte*, Castelvecchi, Roma, 2015, pp. 10-13). Del resto a chiunque si interessi di storia dell'arte, prosegue Wölfflin, non desterà alcun sentimento di novità il costrutto *individuum est ineffabile*, l'idea, cioè, dell'impossibilità di descrivere l'individualità, di riuscire a comprenderla pienamente senza obbligatoriamente fare riferimento ad una rete di rapporti nettamente più ampia. Non si può, sembra suggerire Wölfflin, prescindere dalla relazione più o meno evidente che sia, che sussiste tra l'opera e il *corpus* complessivo entro il quale l'opera è stata concepita, vale a dire la

chiunque ne fruisca, non è un dettaglio di poco conto.

La questione si complica ulteriormente quando l'oggetto decontestualizzato, non solo è sciolto dall'ambiente che culturalmente gli appartiene, lontano dal ruolo che lo qualifica, ma addirittura, obbligato ad alterare la propria natura in virtù del nuovo significato che esso incarna. Il contesto significante ha, in questo senso, un ruolo di primaria importanza: inserire un particolare oggetto in un ambiente diverso da quello originale, di significato, diremo, implica attribuire ad esso quell'idea di cultura intesa come un'entità tangibile e facilmente descrivibile, addirittura misurabile¹³⁴. Ciò non accade di rado nell'ambito delle arti visive: facilmente si è verificata la tendenza di includere all'interno della macro categoria che chiameremo *arte*, esiti e contributi che, nella realtà assurgevano a tutt'altro ruolo, rispetto a quello finalmente attribuito, o che, ugualmente, si forgiavano di altri significati. Ecco, ci sembra che il carattere per natura inclusivo della categoria artistica e, certamente l'abuso che di essa se ne fa, abbiano, in taluni casi, raccontato una storia culturale non sempre veritiera.

Si dovrebbe, a questo punto, ripensare a cosa si intenda per arte, quale sia la sua definizione e dunque quali possano essere quelle manifestazioni culturali ad essa rispondenti. Quindi indagare se sia plausibile una suddivisione in categorie d'arte, e dunque se possa esistere quella strettamente circoscrivibile ad un ambito tribale, in cosa essa consista e se a dividerla e a riconoscerla non sia soltanto lo studioso che se ne occupa, ma anche l'artefice e chiunque ne fruisca.

In forza dell'esperienza personale di usuale utente di circuiti museali di cui sopra, unitamente agli studi condotti in materia, dirò quanto segue: è arte una qualsiasi forma di attività umana atta ad esaltare la capacità espressiva di una comunità o di un individuo e aggiungerò che è lecito

biografia dell'artista, gli influssi della scuola, i contributi del movimento, il popolo, la razza, la terra e, dunque, la cultura. Lo studio individuale ha troppi ostacoli da affrontare e anzi, sarebbe, secondo la teoria di cui sopra, naturalmente portato a sopperire alle mancanze effettive con una descrizione finale dell'oggetto non sempre fedele alla realtà.

134 Cfr. U. Fabietti, R. Malighetti, V. Matera, *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 95-101. A supporto della tesi secondo la quale un qualsiasi oggetto tribale tolto dal contesto originario e inserito all'interno di collezioni museali, perde, in una certa misura, il suo significato, viene, diremo, snaturato, si riporta l'esempio del *tamburo dell'Ankole*. Si tratta di un oggetto facente parte di un corredo da cerimoniale con una sua specifica funzione: tra le tribù dell'Africa centro-orientale esso era allegoria del re e della sua corte. Era suonato di rado, solo in particolari occasioni sempre circoscrivibili all'ambito rituale, e comunque non era, tra i locali, riconosciuto come strumento musicale. Con l'avvento delle colonie inglesi, però, l'uso del tamburo *in loco* scompare, ma, curiosamente, ricompare nella vetrina di un generico museo etnografico britannico alla sezione *strumenti musicali*. Ora, che relazione può sussistere tra il primo tamburo, quello in uso in ambito tribale, e il secondo, isolato all'interno di una teca a centinaia di chilometri di distanza dalla sua terra d'origine? Crediamo nessuna. O, perlomeno, diremo, stiamo assistendo ad un fenomeno, più o meno condivisibile, di appropriazione culturale. Un evento che sempre prevede, dunque, una certa asimmetria relazionale: da una parte una cultura dominante e dominatrice, e dall'altra una cultura dominata.

contemplerne categorie interne tra le quali identificare quella tribale che, in accordo con L.P. Vidyarthi e B.K. Rai, si definisce parte di una cultura specifica pur non rappresentandone la sua totalità¹³⁵. Diremo, infine, che esistono tre entità combinate in relazione tra loro: un oggetto di analisi e due soggetti, uno che si occupa dello studio dell'oggetto e l'altro che dell'oggetto ne è l'artefice. Realizzare un prodotto significa, io credo, rappresentarsi; studiarlo, invece, può tradurre il desiderio che è insito nell'uomo, di possedere. Le aspettative delle due parti risultano profondamente diverse, ma entrambe soddisfatte se si considera che, in questo scambio dialogico l'unico denominatore comune è l'oggetto stesso. L'oggetto, per natura dicotomico, può essere, perciò, da una parte prodotto autentico e dall'altra frutto di quella reinvenzione culturale ed identitaria che lo studioso decide di raccontare. Per risultare ulteriormente convincente aggiungerò l'esempio dei *patachitra*, ovvero di quei dipinti su stoffa che tradizionalmente sono prodotti in Odisha. Per un artigiano che opera nell'Odisha contemporanea, un manufatto di questo tipo, rappresenta anzitutto il racconto di quella tradizione identitaria entro la quale egli può riconoscersi, cui, però, si aggiunge forzatamente un valore economico. Esso, infatti, definisce la condizione attuale, da cui non è possibile prescindere ai fini di un giudizio complessivo quanto più vicino alla realtà, dell'artigiano di *patachitra* oggi. Per un qualsiasi mercante d'arte o un generico appassionato del genere, invece, l'acquisto di un simile manufatto rappresenta la conferma di un'aspettativa pregressa: *patachitra* diventa l'elemento grazie al quale all'acquirente sembrerà di aver toccato con mano una realtà tradizionale e di essersene, in una certa misura persino impossessato.

Come si evince dall'esempio entrambe le aspettative pur essendo state soddisfatte, non risultano per nulla coincidenti, anzi, diremmo che esse appaiono persino in marcata opposizione: *patachitra* per il mercante rappresenta l'essenza più vera del *côte* tradizionale d'Odisha, mentre per l'artigiano, lo stesso prodotto diventa espressione di una condizione attuale.

Tornando alla definizione di arte e nello specifico a quella tribale, aggiungeremo¹³⁶ che essa conosce una triade definita di impiego entro la quale i manufatti artistici hanno trovato, nel corso della storia, collocazione. La categorizzazione trina dell'oggetto d'arte tribale, è di fatto, una semplificazione attuata forse più dagli studiosi del genere che non dai produttori stessi, tuttavia sembra essere una costante facilmente verificabile e che si reitera nel tempo: da sempre e sino ad ora, infatti, siamo in grado di ridurre gli esiti artistici di cui sopra a tre ambiti di fruizione distinti. Tutto ciò che vogliamo, dunque, includere nell'insieme *arte tribale indiana* dovrà poi trovare

135 Cfr. L.P. Vidyarthi. B.K. Rai, *The Tribal Culture of India*, Concept Publusing Company, New Delhi, 1985, p. 308.

136 Facciamo qui riferimento ad una serie di considerazioni emerse nel corso di un confronto telematico avvenuto nel dicembre 2015, tra il professore e storico dell'arte dell'India, Partha Mitter e la sottoscritta.

collocazione in almeno uno dei seguenti domini: rituale, utilitaristico e individuale. Nel primo caso tratteremo di oggetti generalmente al servizio di attività rituali, utensili in uso in contesti rigorosamente religiosi. La forma dell'artefatto rituale non è, tuttavia, sempre stata la medesima, diremo piuttosto, che essa ha conosciuto, nel corso della storia, tre possibilità di rappresentazione e configurazione¹³⁷. Nel caso specifico d'Odisha, diremo che rientrano tra gli artefatti ad uso rituale, ad esempio, alberi¹³⁸, pietre ed elementi già spontaneamente presenti in natura; a questi si aggiungono rappresentazioni di segni come cerchi concentrici, linee parallele e tratteggi ottenuti con l'utilizzo di colori naturali su terra: essi possono essere cifra della presenza della divinità in una zona di villaggio ben circoscritta, o, parimenti, raffigurazione del cosmo. In ultima analisi, citeremo la categoria del simbolo: la maschera, nel caso specifico di Jagannātha, come terrena presenza divina, e tramite figurativo per il devoto che contempla l'attesa per il ritorno del dio. Si ricordi che la vocazione ultima dell'arte simbolica non è l'imitazione del reale, ma cogliere l'impressione che l'uomo ha della realtà, requisito che, peraltro, giustificherebbe anche quegli esiti esteticamente più impattanti¹³⁹. Gli oggetti tribali ad uso utilitaristico, invece, hanno un impiego generalmente circoscritto all'ambito domestico. Tuttavia, lo scopo tradizionale non coincide sempre con il fine attuale¹⁴⁰. È capitato che oggetti destinati all'utilizzo casalingo siano

137 Riguardo alla classificazione degli artefatti ad uso rituale, il professore P. Mitter non menziona una periodizzazione precisa come accade, per esempio, nell'arte greca classica di ambito strettamente religioso. Esiste, aggiunge P. Mitter, una concezione del tempo radicalmente differente in India per la quale l'idea di suddividere il tempo storico in categorie ben distinte e di far loro corrispondere una particolare espressione artistica, non è sempre calzante. L'India cui facciamo riferimento si distingue più per il carattere inclusivo che non per quello esclusivo, il che è valido anche nel caso delle arti: più correnti, espressioni, *modus operandi*, tradizioni, scuole e contributi convivono tra loro senza che il fatto penalizzi la buona riuscita dell'artigianato finale. Intendiamo dire, dunque, che espressioni di un'arte così profondamente *ab-origine*, tribale, e dunque per vocazione non propriamente figurative, spesso astratte, possono condividere il medesimo contesto di forme artistiche estremamente complesse ed articolate.

138 L'identificazione della natura con il divino, del resto, è un tema di grande rilievo nella letteratura dell'arte dell'India. (Cfr. C. Sivaramamurti, *L'arte in India*, Garzanti, Milano 1993, pp. 43-46).

139 A proposito dell'*impressionismo*, inteso come rappresentazione dell'impressione umana della realtà, della maschera tribale, scrive a più riprese Jean Pierre Vernant, storico della filosofia, antropologo e studioso di storia delle religioni, concentrandosi soprattutto sulla mitologia greca. Ci sembra, tuttavia, che le conclusioni che si possono derivare da buona parte dei suoi scritti all'argomento pertinenti, siano applicabili anche al contesto indiano di nostro interesse. In particolare quando si afferma che l'uomo dopo aver conosciuto tutte e forme di figurazione del soprannaturale, ha aggiunto la contemplazione di un'icona che avesse caratteristiche riconducibili in buona parte all'essere umano. Non si tratterebbe di arte figurativa *tout-court*, quanto di spunti che avrebbero assistito l'uomo nel passaggio dal simbolo all'immagine. (Cfr. J.P. Verant, *Figure, idoli, maschere*, SE, Milano, 2014, pp. 23-36).

140 A conferma di quanto appena affermato, citeremo qui l'esempio della nota *campana tibetana*. Nell'ambito del Primo Seminario dottorale XXXI ciclo, *Orientalismi*, a cura di Federico Squarcini, il giorno 25 novembre 2015, Chiara Bellini, tibetologa dell'Università di Bologna, presenta il suo intervento dal titolo *Orientalismi e tibetologia europea*, volto a decostruire alcuni dei miti infondati a proposito di Oriente, in particolare a riguardo al vasto ambito dell'oggettistica religiosa. Si dirà che uno degli oggetti più venduti sul mercato, non solo del Subcontinente, ma soprattutto di Europa e Stati Uniti, è la nota *campana tibetana*: un recipiente di bronzo con batacchio manuale esterno. Esiste una letteratura vastissima che racconta dell'importanza dell'oggetto in ambito marcatamente religioso, visto anche

stati, ad un certo punto, erroneamente catalogati tra gli oggetti rituali moderni, là dove l'accezione superficiale di modernismo, ha consentito che il tribale evolvesse a moderno e il moderno, imbevuto di tribale, diventasse così più riccamente umano¹⁴¹. In ultimo esistono artefatti tribali ad uso individuale, essi rappresentano l'effettiva espressione del sentimento dell'artigiano, storicamente non hanno avuto una collocazione definita nel quotidiano, ma oggi rappresentano, senza dubbio, il più grande valore economico che dalla vendita dell'arte tribale si possa ricavare.

Collezionare l'altro

Tracciare una cronistoria del collezionismo delle arti richiederebbe un lavoro di ricerca assai complesso e, forse, nemmeno troppo pertinente all'oggetto di studio che è di nostro interesse, tuttavia ci sembra opportuno impiegare alcune righe per riflettere a proposito di una particolare inclinazione che è della pratica umana del collezionare, quella circoscritta ai manufatti artistici tribali. Cominceremo col dire che l'etimo della parola collezionare è già di per sé fortemente esplicativo circa la sua vocazione: il *colligere* latino traduce, infatti, l'idea della raccolta.

Ma è necessario, a questo punto della premessa, limitare ulteriormente il campo di indagine: l'accumulo individualistico di possessi riferito ad un'identità altra, là dove quest'ultima possa essere letta come fonte di un qualche profitto economico, è, diremo, nozione pienamente accolta e condivisa in Occidente, ma non sempre estendibile anche all'Oriente¹⁴². Intendiamo dire, cioè, che non sarebbe corretto concepire il collezionismo come un fenomeno perfettamente incasellato in una definizione che non contempra variazioni, anzi, sosteniamo l'idea che l'atto del collezionare si forgi di significati sempre diversi generalmente dipendenti dal contesto all'interno del quale il fenomeno si attua. E così diremo che è sottesa, ci sembra, nella pratica del collezionismo occidentale, quella sottile bramosia dell'avere che sfocia naturalmente nel

l'apparente effetto psicotropo della vibrazione sonora sulla mente umana. In questa letteratura, però, si fa sempre menzione al fatto che lo strumento sia stato ideato in Tibet e che il suo utilizzo fosse da sempre relegato agli antichi monasteri buddhisti presenti *in loco*. Tuttavia si omette, affermando quanto sopra, la reale genesi dell'oggetto che sarebbe, invece stato importato dal Nepal dove il suo utilizzo era completamente avulso dal contesto religioso: si trattava, infatti, di un recipiente, probabilmente un'insalatiera, in uso nelle cucine presso i villaggi nepalesi. La descrizione attuale dell'oggetto corrisponderebbe, secondo C. Bellini, ad una manipolazione storica successiva, o ancor peggio, ad una becera operazione di marketing, là dove l'oggetto religioso, magari esotico, ha certamente maggior presa sull'acquirente, piuttosto che l'utensile, esotico anch'esso, ma pur sempre una stoviglia.

141 Cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, pp. 221-236.

142 J. Clifford apporta, a sostegno di questa tesi, il caso della Melanesia: lì l'uomo più ricco colleziona e accumula non con il fine ultimo di conservare, ma con l'intento di donare o di ridistribuire. È un'idea di collezionismo, diremo, del tutto priva della concezione di possesso. (Cfr. J. Clifford, *I frutti...*, *op. cit.* p. 252).

desiderio sempre incompiuto di un possesso universale; del resto che la storia delle collezioni sia di strategica importanza ai fini di comprendere quel lento processo di appropriazione di materiali e significati *esotici* che alcuni gruppi sociali hanno messo in atto nel rapportarsi con l'altro, non è certo questione mai dibattuta prima. E di nuovo si presentano, a questo punto, i problemi legati alla definizione dell'autenticità del prodotto culturale, dell'attendibilità dei criteri secondo i quali un oggetto possa essere ritenuto degno contributo all'interno di una collezione, della veridicità del giudizio in virtù del quale fino ad un certo punto il manufatto può essere considerato artistico, scientifico, interessante allo studioso, e quando, invece, diventa *souvenir*¹⁴³ svuotato di ogni suo significato¹⁴⁴. Si tenga comunque presente che valori, posizioni e giudizi in merito agli artefatti collezionabili sono continuamente soggetti a cambiamento, e in questo vorticoso traffico di arte e cultura precipita inesorabilmente anche l'intero patrimonio artistico tribale.

Ci sembra doveroso, a questo punto, al fine di circoscrivere la nostra riflessione, valutare un'ulteriore differenziazione interna in merito alla destinazione dell'oggetto in questione: museo etnografico e collezione d'arte pubblica o privata che sia, rappresentano la duplice possibilità di acquisizione cui un generico artefatto tribale è sottoposto. Si tratta di due istituzioni che operano modalità di classificazione ben distinte la cui maggiore differenza sussiste nella presentazione al pubblico dell'oggetto: nel museo etnografico una scultura lignea ritraente Jagannātha verrà generalmente esposta accanto ad una serie di altri oggetti che, proprio in virtù del loro stare insieme e del dialogo che tra essi si instaura, hanno la funzione di raccontare, ad esempio, un

143 Qui usato nella comune e condivisa accezione di oggetto-ricordo ad appannaggio del turista. Esiste, tuttavia, una vastissima letteratura, peraltro di recente scrittura, la cui vocazione mira all'eliminazione della distinzione tra oggetto d'arte da esposizione museale e ricordo di viaggio per turisti. La questione che si affronta non può prescindere, ancora una volta dal significato che si sceglie di attribuire alla parola arte: occorrerebbe, una volta per tutte, indagare a proposito di dinamiche di potere cui l'oggetto in questione è sotteso e di strategie di riscatto sociale che lo conducono ad inevitabile elevazione di *status*. Citeremo qui solo l'ultima, in ordine di tempo, raccolta di saggi avente come tema cardine la questione di cui sopra, A. Caoci, *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano, 2008.

144 C'è chi, nel tempo, nel tentativo di ordinare la pletora di possibilità di definizioni cui l'oggetto artistico è inevitabilmente sottoposto, è ricorso all'uso degli studi di semiotica di A.J. Greimas, ad esempio, semiologo lituano. Egli elabora il celebre *quadrato semiotico del sistema arte-cultura*, un sistema in grado di classificare oggetti e di attribuire loro un valore relativo. Ne stabilisce, inoltre, i contesti di appartenenza e quelli nei quali essi circolano. Sono ivi contemplate quattro distinte aree semantiche:

- capolavori autentici
- artefatti autentici
- capolavori inautentici
- artefatti inautentici

Gli oggetti presi in esame sono, diremo, liberi di circolare all'interno di queste aree e di assumere perciò un significato che è ogni volta differente da quello assunto in precedenza a seconda della nuova zona di pertinenza. Non è un sistema rigoroso, ma aiuta parzialmente ad ordinare secondo le tendenze del momento, ed è per questo un utile riferimento alla comprensione del significato che l'arte assume in un preciso momento. (Cfr. Nigel Warburton, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 46-51; cfr. F. Molfino, A. Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza: dialoghi sui collezionisti d'arte*, GoWare, Firenze, 2014, pp. 141-144; cfr. J. Clifford, *I frutti...*, op. cit. p. 259).

complesso rituale rituale d'Odisha. È il trionfo, in termini di portata culturale, di una collettività quello che si ammira tra le vetrine di un museo etnografico e non la glorificazione del singolo, presupposto che invece piloterebbe una qualsiasi scelta curatoriale che si debba applicare all'interno di sale di musei e collezioni d'arte. Qui, infatti, la stessa maschera di Jagannātha sarebbe esposta sola, indice di produzione individuale, sommo trofeo di uno scultore, di cui certamente si leggerà in didascalia, ennesima ricchezza di una collezione magari ben fornita, nella quale, il rapporto dialogico tra le opere che la compongono, non sempre risulterà così evidente. Diremo, in conclusione, che del medesimo oggetto, a seconda della destinazione scelta, apprezzeremo, il valore culturale di cui esso è veicolo, da un parte, l'estetica dall'altra.

Anche in questo caso, però, bisogna tenere conto del fatto che le categorie del *bello*, dell'*interessante*, del *curioso* sono sottoposte a costante mutamento in quanto prodotti di un sentire che prima di tutto è umano. Esiste però una costante, e questo è vero più per l'Occidente che per l'Oriente, che collezionare ed esporre rappresenta l'ultimo, disperato tentativo di salvaguardare ciò che inevitabilmente sarebbe altrimenti destinato a certa scomparsa. È evidente che non c'è possibilità di una salvaguardia universale del patrimonio, e dunque si deve procedere, anche in questo caso, ad una severa selezione a proposito di cosa scegliere di salvare e cosa, invece, dimenticare. E i criteri che ne indirizzano la cernita saranno, ancora una volta, sempre diversi. Sottoponiamo, a questo punto del discorso, la questione più

*Raghurajpur*¹⁴⁵: il villaggio degli artisti

Nel distretto di Puri, a circa cinquanta chilometri dall'omonima città, non lontano da Chandanpur, situato a ridosso del fiume Bhargavi, incastonato in un cornice di alberi da frutto tropicale, sorge Raghurajpur. Una volta raggiunta la destinazione, al visitatore è imposto un percorso obbligato: visto dall'alto il villaggio si snoda lungo due vie parallele e altrettante ad esse perpendicolari, tutte e quattro facilmente percorribili. Dalle polverose strade rosse si elevano, generalmente precedute da tre scalini di pietra, le modeste abitazioni dei locali. Si tratta di

145 Nel novembre 2015, dopo aver visitato il Tribal Museum di Bhubaneswar, decidiamo di approfondire l'argomento a proposito dei manufatti tribali, facendo visita al villaggio di Raghurajpur. Il villaggio era segnalato nei pannelli descrittivi che introducevano alla mostra temporanea ospitata, a quelle date, presso il museo di Bhubaneswar. La fama di Raghurajpur è, ci accorgeremo in seguito, nota a tutti quanti, locali e turisti. Troviamo indicazioni precise per raggiungere la destinazione anche tra le pagine di una comune guida turistica per stranieri in India (*India del Nord, Lonely Planet*, Torino, 2014, p. 632). Faremo visita al villaggio più volte nell'arco di venti giorni; raccoglieremo testimonianze di locali, turisti, acquirenti di manufatti, artisti; collezioneremo fotografie e acquisteremo oggetti ivi prodotti, uno per ogni tipologia proposta, con l'intento di introdurre le premesse per uno studio a proposito dell'arte tribale di villaggio e del suo rapporto con la contemporaneità. Il racconto così come segue è il frutto di questo primo approccio di ricerca che non ha la pretesa di risultare esaustivo, ma è certamente autentico perché derivato da un'esperienza sul campo. La veridicità di alcuni dati, là dove possibile, è stata verificata anche in studi pregressi e certamente più autorevoli di quello che qui si sottopone.

piccole costruzioni seriali in laterizio, generalmente ricoperte da intonaco bianco o colorato. Il tetto è costituito da una struttura in legno di cocco, successivamente ricoperto, a discrezione dei singoli, con lamiera o con la più caratteristica paglia. Internamente le abitazioni presentano un'architettura piuttosto semplice, quasi tutte rispondenti al medesimo disegno di pianta che prevede un atrio principale direttamente collegato alla porta d'ingresso e due stanze, l'una immediatamente adiacente all'altra. C'è un netto contrasto tra la decorazione muraria delle pareti esterne delle case, rispetto a ciò che si osserva negli ambienti domestici: esternamente, lungo i muri, corrono le immagini della sacra triade di Jagannātha, alternate a selezionate scene tratte dalla grande epica classica del Rāmāyaṇa e del Mahābhārata, dove spesso giganteggia la figura di Kṛṣṇa. Nella resa dei cicli narrativi c'è un abbondante utilizzo di colore che, unitamente alla scelta policroma dell'intonaco di fondo, hanno procurato al villaggio il titolo di *colorful village*¹⁴⁶. Internamente, invece, le pareti sono perlopiù bianche, in qualche raro caso azzurre o gialle, e sempre caratterizzate da una striscia decorativa orizzontale dipinta sulla parete parallelamente al pavimento. Compiono di tanto in tanto le solite raffigurazioni di episodi divini, accompagnate, questa volta, da sculture di legno e manufatti coloratissimi. Anche in questo caso l'indiscusso protagonista iconografico è Jagannātha: il volto tondeggiante incorniciato da un fiore di loto è finemente dipinto su piccole noci di cocco generalmente legate a lunghi fili di cotone e lasciate appese alle pareti; seguono maschere di carta, anch'esse dai colori vivaci, che ritraggono elefanti, tigri e scimmie, quindi artefatti confezionati appositamente per soddisfare la richiesta del mercato turistico. Nelle vie del villaggio non è consentito, per una questione di rispetto, transitare muniti di automobile, perché, come mi verrà spiegato da Ratnakar Das¹⁴⁷, in due punti del villaggio, nel mezzo della strada, sono stati edificati due piccoli

146 Cfr. H. Bundgaard, *Indian Art Worlds in Contention. Local, Regional and National Discourses on Orissan Patta Paintings*, Nordic Institute of Asian Studies, Richmond, 1999, p. 65.

147 Ratnakar Das, *nom de plume*, scopriremo più avanti, è un giovane robusto di trentaquattro anni, abita a Raghurajpur con padre, madre e due sorelle, una famiglia, che, a suo dire, è una delle più importanti localmente. Il padre, Guru Sridhar Moharana, è noto a tutti gli abitanti come il massimo produttore di *tola patachitra*, raffinatissime incisioni su foglie essiccate. Ratnakar lo abbiamo conosciuto una volta giunti a Raghurajpur, è lui che si è gentilmente offerto di illustrarci la storia e il funzionamento del villaggio, accettando di rispondere ad una serie di domande che, per comodità, ho voluto riassumere nella forma di un testo unico. Siamo tornati più volte al villaggio nel tentativo di raccogliere testimonianze di voci che non fossero soltanto quelle di Ratnakar e della sua famiglia, ma, complessivamente diremo che le versioni riportate si somigliano tutte, non appaiono perlomeno incongruenti l'una rispetto all'altra. L'unica variazione sul tema ammessa riguarda la superiorità di un artista rispetto ad un altro: all'interno del villaggio l'aspettativa che aleggia attorno alla figura dell'artista crea un'inevitabile competitività, le famiglie si contendono il primato per la migliore produzione di manufatti. Non esiste un vero e proprio riconoscimento che sancisca il vincitore, ma, basandosi sul numero di manufatti venduti, attribuiti ad un artista in un anno, si stabilisce che è migliore colui che ne rivendica il numero maggiore. Non c'è alcun premio finale, è, diremo, una competizione di forma, basata, per altro, su di un criterio del tutto arbitrario. Ratnakar, come la tradizione impone, è a sua volta un artista. Si occupa personalmente di procurare le noci di cocco sulle quali dipingere Jagannātha, e, a sentire lui, è, ovviamente il migliore della sua

santuari¹⁴⁸, entrambi dedicati a Jagannātha perché fosse garantita agli abitanti locali, la possibilità di un culto quotidiano dell'icona.

Sulla questione della nascita del villaggio riceviamo notizie imprecise, ciò che possiamo affermare con certezza, però, è che attualmente¹⁴⁹ presso Raghurajpur vivono centoventitré¹⁵⁰ famiglie dalle quali provengono i trecentodiciannove artisti riconosciuti. Purtroppo non esiste un albo ufficiale degli artisti; per *riconosciuti* intendiamo quelli che, a detta degli abitanti, svolgono la professione di artista come unico lavoro e traggono da essa il necessario per il sostentamento della famiglia. Esistono, in rete, alcuni siti dedicati a Raghurajpur, in uno di questi, in particolare¹⁵¹, si stila un elenco dei *Finest Artists of Raghurajpur*: Harihar Maharana, Kedarnath Maharana, Alok Ranjan Sahoo, Purivachandra Mahapatra, Susanta Maharana, Universe Moharana, Khetru Maharana, Sukanta Sahoo, Narayan Mahapatra, Bhagirati Sahoo, Jogendra Swain, Abakash Nayak, Niranjana Das, Bansidar Maharana, Manini Bariki, Abhaduta Swain, Akshaya Kumar Mahapatra, Gopal Das, Promod Kumar Das e persino il padre di Ratnakar, Guru Sridhar Moharana. Di ognuno di essi si fornisce, accanto ad un ritratto fotografico, una sintetica scheda che riassume le generalità dell'artista, tra cui il numero di telefono e la specialità artistica in cui egli eccelle. Cliccando alla voce *view artwork*, l'internauta può vedere in anteprima alcuni dei lavori realizzati dall'artista selezionato. Quando vediamo incluso tra i prescelti Guru Sridhar, chiediamo a Ratnakar se sia a conoscenza del criterio sulla base del quale è stato stilato l'elenco, per quale motivo, cioè, il padre compare mentre il suo vicino di casa, anch'egli impegnatissimo artista, no. Ratnakar sostiene che nel 2013 si è bandito un concorso a Bhubaneswar e che una giuria composta da personalità di spicco nel mondo della cultura dell'India (l'unico dei personaggi menzionati da Ratnakar di cui abbia trovato reale riscontro, è Sudarsan Pattnaik, lo *scultore di sabbia* indiano più famoso al mondo), avrebbe decretato, a seguito di un attento esame dei manufatti, i venti artisti più meritevoli di menzione. Alla medesima domanda, posta però, ad un altro degli artisti presenti nel villaggio, Sudarshan Rao, che non compare nel sito e tantomeno vanta parenti più o meno stretti tra i quei venti *finest artists of Raghurajpur*, la risposta cambia. Non ci viene fatta alcuna menzione del concorso di Bhubaneswar (di cui, comunque, non siamo in grado di provarne l'esistenza), ma anzi si avanza l'ipotesi che siano stati gli artisti stessi ad aver pagato perché venisse fatta loro una buona pubblicità in cambio. Ora, il

categoria.

148 Lungo le vie del villaggio compaiono anche altri luoghi deputati al culto, si tratta perlopiù di semplici pali adornati con stoffe e ghirlande fiorite.

149 Novembre 2015.

150 Ci basiamo qui, oltre che sulle dichiarazioni di Ratnakar Das, sul conteggio delle case che popolano il villaggio: centoventitré se escludiamo le dodici in costruzione.

151 Il sito in questione è www.raghurajpurart.com.

sito è stato realizzato nell'ambito della promozione del progetto *Do Right, Half Stories* di Tata Capital, un'iniziativa senza apparente scopo di lucro che ambisce a diffondere sulla rete filmati e fotografie di un viaggio da Dharamsala a Guwahati; non risulta perciò chiara la modalità di selezione degli artisti, ma la scelta, in effetti, potrebbe essere stata puramente fortuita.

Sappiamo, inoltre, che fu grazie a Jagannath Mahapatra, un contadino con la vocazione dell'arte, che il villaggio poté ingrandirsi e assurgere a primo *crafts village* dello stato d'Odisha¹⁵². Prima del 1965, dato lo scarso interesse da parte dei reali a patrocinare attività artistiche in contesti di villaggio, a Raghurajpur risiedevano soltanto sei famiglie di artisti tribali¹⁵³. Fu grazie al supporto che la ricercatrice polacca d'origine, americana d'adozione, Halina Zaeley, concesse a contadini, barbieri, calzolai e sarti che ivi risiedevano, che essi tornarono a cimentarsi in quell'arte per loro tradizionale, ma ormai a rischio di estinzione. L'opera di sostegno cominciò durante i primi anni '50 e culminò nel 1965 quando a Jagannath Mahapatra fu consegnato il Premio Nazionale per il miglior *patachitra*¹⁵⁴ mai realizzato prima. La vittoria del contadino e l'attenzione di Halina Zaeley, gettarono un nuovo cono di luce sulla questione dell'arte tribale: ci fu necessità di diffondere le rinnovate pratiche artistiche, di creare una scuola¹⁵⁵ perché i ragazzi potessero apprendere sin dall'infanzia, e soprattutto servì una produzione seriale di quei prodotti che cominciavano ad interessare al mercato dell'arte globale.

A partire dagli anni '90 Raghurajpur diventa universalmente noto per la portata culturale di cui esso è cifra indiscussa, una fama che si è perpetuata fino ad oggi con una credibilità che ha saputo abbattere l'ostacolo di una tradizione persino troppo lontana nel tempo, facendo prevalere su di esso la bellezza dell'arte e il valore culturale che essa veicola¹⁵⁶.

152 Ufficialmente riconosciuto nel 2000 grazie all'intenso lavoro di ricerca e documentazione condotto dall'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH), una NGO *no-profit* che ha lo scopo di conservare il patrimonio culturale e di valorizzarne la diversità nella convinzione di condurre così un'esistenza migliore; cfr. www.intach.org.

153 Da Raghurajpur provenivano comunque i dipinti *anasara*, che avevano esclusiva destinazione templare. Non esisteva, a quel tempo, l'idea di un commercio di quel particolare tipo di arte religiosa.

154 Dipinto tradizionale, letteralmente *figura su stoffa*.

155 Sulla questione scolastica non vi è molta chiarezza: Ratnakar sostiene che non ci fu mai alcuna scuola all'interno del villaggio, non come la intendiamo noi, perlomeno. È risaputo, però, che Jagannath Mahapatra accoglieva presso la propria casa una decina di ragazzi cui impartiva lezioni a proposito dell'arte tradizionale di Raghurajpur. Il fatto era così riportato anche nei pannelli descrittivi che introducevano la mostra temporanea a proposito degli *Anasara pati*, realizzata presso il Tribal Museum di Bhubaneswar. Quello che è certo è che oggi *in loco* non vi sia alcuna scuola, ma che le tecniche si tramandino di padre in figlio, di generazione in generazione e che l'insegnamento avvenga all'interno delle singole dimore d'artista.

156 In virtù della notorietà conquistata anche presso gli indiani, a partire dal 1993 Raghurajpur è sede del prestigioso *Basant Utsav – Parampara Raghurajpur Festival*: una manifestazione culturale della durata di due giorni. Tra febbraio e aprile di ogni anno i migliori tra gli artisti, musicisti e ballerini dell'Odisha danno prova della loro bravura offrendo al pubblico quarantotto ore di ininterrotte prestazioni artistiche di altissimo livello. La manifestazione è da sempre supportata dallo State Tourism Department e dall'Eastern Zonal Cultural Centre. Di seguito la dichiarazione rilasciata nel 2007 da Biswanath Swain, segretario

Studiare una realtà di villaggio è, tuttavia, un'esperienza piuttosto laboriosa e continuamente sottoposta a discussione: da una parte persiste la tendenza a configurare il villaggio come un'entità rurale, lontana e forse più autentica e tradizionale, dall'altra però, l'oggetto di studio che si sottopone alla nostra attenzione è fieramente contemporaneo e anzi, dialoga perfettamente, ci sembra, con il contesto contingente. Raghurajpur conserva solo in parte la vera identità rurale: dai racconti dei suoi abitanti emergono testimonianze di una memoria condivisa che descrive una realtà lontana da quella attuale; una dimensione che, se raccontata, sposa alla perfezione l'aspettativa del villaggio come forma più elementare di un qualsiasi abitato umano¹⁵⁷, ma se vissuta oggi e studiata soltanto basandosi su ciò che è manifesto, diventa il nostalgico ritratto, a tratti persino incongruente, di un passato che nessuno, ormai, delle nuove generazioni ha consapevolezza di aver vissuto. L'impressione è che, a volte, il ricordo di *quel* villaggio che oggi non è più, sia talmente ingombrante da soffocare la realtà effettiva. Ci siamo chiesti più volte che significato abbia l'essere autentico, e se, dunque, abbia senso definire Raghurajpur come realtà veramente tribale; se esso possa davvero essere esempio calzante di un centro di produzione di arte tribale o se, invece, non sia che l'ennesima costruzione a posteriori che consegna alla storia un'interpretazione di cultura del tutto soggettiva. Per ovviare al problema ci è sembrato utile comparare i manufatti artistici definiti tradizionali, e cioè quei prodotti artigianali in uso da tempo, con tutto ciò che oggi gli artisti di Raghurajpur producono a ritmo serrato; nel confronto *inter partes* abbiamo valutato l'esame di termini specifici come il ruolo dell'artista, il prodotto finale, il materiale utilizzato, la tecnica in adozione e, in ultimo, lo scopo. Quello che ne abbiamo concluso è che sembra necessario, ai fini di ottenere una percezione della realtà quanto più vicina al vero, contemplare l'idea che la *categoria tribale* non può essere letta come entità atemporale, immobile e sempre uguale a se stessa. Sembra, piuttosto, un elemento difficilmente definibile in maniera coerente, un concetto che si rinnova in contenuti sempre diversi e che, si ricordi, deve la sua origine ad una proiezione marcatamente occidentale¹⁵⁸.

generale della manifestazione in carica: "*our village has occupied a prominent place in the tourism map of the country as the only heritage village of its kind in eastern India. It has been our effort to present a kaleidoscopic view of Orissa's culture through this festival*". (Cfr. Raghurajpur gears up for the Vasant Utsav, in *'The Hindu'*, 2007).

157 Si tratta della definizione del termine villaggio data in etnologia.

158 Cfr. J. Clifford, *I frutti puri...*, *op. cit.* pp. 223-225.

*Mārga*¹⁵⁹ e *deśī*¹⁶⁰: natura e prestigio dell'arte

Sembra opinione condivisa, tanto ad Occidente quanto ad Oriente, la dicotomica visione che contempla la coesistenza di un'arte *alta*, possibilmente tradizionale, ortodossa e qualitativamente giudicabile perfetta, e di un'arte *bassa*, eterodossa e che trae ispirazione da culture generalmente ai margini, spesso di dichiarato gusto anti accademico, grezza più che raffinata, popolare più che personalistica. Questo è parzialmente vero, ma fin troppo semplicistico. Persino in India sarebbe sommariamente corretto, infatti, affermare che al *corpus* principale, nel quale facciamo rientrare la letteratura, l'arte, o, più genericamente, l'estetica ufficiali, *saṃskṛta*, si oppone, in una certa misura, tutto ciò che è locale o secondario, *deśī*. Beninteso, però, non deve comparire qui alcun tipo di giudizio di qualità. Come a dire che al sentiero maestro, *mārga*, quello tradizionalmente inteso come la via più autorevole, termine ultimo di un confronto che abbia come fine il vero, si contrappone una pletora di varianti locali, culture secondarie che, tuttavia, traggono linfa dal medesimo contesto in cui le culture principali sono radicate. La componente *deśī*, non sembra, cioè, avulsa distaccata, lontana dallo stesso ambiente che ha contribuito alla creazione delle forme più tradizionali, ma anzi, in virtù del fatto del suo essere così diversa pur nella condivisione di un stesso contesto, la descriveremo meglio come la risultante di campioni di umanità qualitativamente differenti¹⁶¹. Tradizionale è, in India, tutto ciò che ha un fine preciso, un *modus* esecutivo accertato e che richiede una trasmissione perpetua di maestro in discepolo, che gelosamente conserva i valori esistenti da tempi immemori, incapaci di intrattenere alcun tipo di relazione con le tendenze del momento, che non sia l'assoluto distacco da esse. In quest'ottica, dunque, persino l'arte popolare, *deśī*, è degna di essere ritenuta tradizionale. Qui si annida, a mio parere, la diversità di approccio tra chi si è occupato di storicizzare le arti e lo ha fatto condividendo l'idea di un'identità tra accademia e tradizione, e dunque ha giustificato l'esclusione dall'Olimpo del *bello e perfetto* di tutto ciò nel quale la tendenza di un momento non

159 Letteralmente *via*.

160 Letteralmente *paese*. Scegliamo, qui, di condividere l'accezione dei due termini così come è stata interpretata da Ananda Kentish Coomaraswamy. Intenderemo, perciò, *mārga*, la via maestra, la cui definizione si costruisce sulla base del contrasto di significato di *deśī*, il sentiero di paese e quindi la strada secondaria rispetto alla via maestra.

161 Ananda Kentish Coomaraswamy sostiene che tra le due categorie non sussisterebbe una vera e propria differenza. Entrambe, infatti, trarrebbero spunto dal medesimo contesto e, in forza di una tale similitudine, perciò esse non possono essere in conflitto fra loro; sono, diremo, prodotti di artefici diversi. Non sarebbe dunque l'ambiente ad influenzarne direttamente l'esito, quanto piuttosto, l'uomo. Non dobbiamo rapportarci all'arte come fossimo di fronte all'eterno duello tra cultura aristocratica e cultura popolare, e anzi, dobbiamo considerare che non sempre ciò che è *alto* è anche stilisticamente perfetto. A riprova di questo, A.K. Coomaraswamy apporta l'esempio della celebre miniatura moghul: la ritrattistica indo-persiana anche quando più raffinata di quella di tradizione hindu, sempre è stata e dovrà essere considerata secondaria. E per secondaria si intende quanto segue: il suo uso e il suo significato sono limitati e ridotti ad uno spazio e ad un tempo circoscritti. (Cfr. A.K. Coomaraswamy, *Come interpretare un'opera d'arte*, Milano, Rusconi, 1977, pp. 150-151).

si fosse riflessa¹⁶², e chi, invece, ha scelto di leggere la tradizione semplicemente come prodotto dell'uomo e per l'uomo. Si tratta di un dibattito molto complesso, in realtà, duraturo nel tempo, in grado di appassionare storici e critici dell'arte di diversa provenienza e di epoche storiche tra le più disparate; una questione che, tuttavia, si ripresenta con prepotente insistenza ad influenzare anche scelte curatoriali contemporanee. Al Victoria and Albert Museum di Londra la mostra *Musical Wonders of India*¹⁶³, sembra riportare l'attenzione su quanto discusso fino ad ora: il materiale esposto non è numericamente significativo, si tratta di una selezione di cinque strumenti musicali, ma la portata di ciò che rappresentano è, a detta delle curatrici¹⁶⁴, immensa. Sono oggetti mai esposti al pubblico prima d'ora, tutti quasi certamente databili tra il XVIII e il

162 Johann Joachim Winckelmann, considerato il padre della storia dell'arte d'Occidente, brillante studioso ed appassionato archeologo, nella sua opera più celebre e fortunata, *Il bello nell'arte* (1762), ipotizza quattro categorie entro le quali tutto ciò che ha la pretesa di essere ritenuto arte deve collocarsi. Winckelmann parla di *antico, sublime, bello e imitazione*. Ma sostiene anche che l'arte classica, razionale e stilisticamente perfetta, sia l'unica forma degna di fungere da eterno *exemplum*. Egli si oppone a tutto ciò che esuli dal canone classico, lo rigetta come irregolare e irrazionale e dunque, sfuggendo al principio di *nobile semplicità e quieta grandezza*, lo reputa non interessante e tantomeno veritiero. Il suo essere colmo di sentimento e passione sarebbe, secondo J.J. Winckelmann, ciò che conduce a certa deturpazione la bellezza nella sua forma perfetta. Non si contempla, cioè, alcuna forma espressiva che si allontani da ciò che la statuaria greca classica rappresenta. È una visione, questa, esclusivista a prescindere, incastonata in una rigidità atemporale incapace di comunicare persino quel sistema valoriale che la fece grande, perché nessuno, nemmeno il più sapiente tra gli artisti-artigiani, sarà più in grado di rappresentarlo. Non esiste, cioè, come invece sostiene A.K. Coomaraswamy, la possibilità di trasmettere un *modus operandi* e un contenuto che pur nel divenire del tempo, mantengano una certa credibilità e assumano quel valore di *smārta*, di tradizione e memoria, senza però divenire mera cristallizzazione di uno stile. Ci sembrava doveroso riportare, in questa sede, anche la posizione di J.J. Winckelmann, in quanto a lungo tempo ha condizionato il giudizio dell'arte, occidentale e orientale, indistintamente. È stata condivisa tra alcuni dei più autorevoli studiosi soprattutto occidentali, l'ultimo in ordine di tempo, è Roberto Longhi, storico dell'arte tra i più grandi, impegnato in una battaglia a difesa di un modo di fare critica che racconti di valori universali, perfetti, incontaminati, che non si sa neppure se siano mai esistiti e nel caso lo fossero, sarebbero certamente radicati in quel passato aureo che è il classicismo greco. (Cfr. R. Longhi, *Lettere e scartafacci: 1912-1957: i carteggi tra Roberto Longhi e Bernard Berenson*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 153-164).

163 La mostra è stata inaugurata il 16 settembre 2015 e rimarrà in esposizione nella stanza numero 41 del museo, fino al 31 ottobre 2016. In occasione di un soggiorno in Inghilterra (aprile 2016), ci siamo recati presso il Victoria and Albert Museum, abbiamo visionato la mostra e siamo gentilmente stati ricevuti da chi questa esposizione l'ha curata. Divia Patel e Susan Stronge, entrambi curatrici presso il dipartimento *South and South-East Asian*, del V&A Museum, hanno accettato di rispondere ad alcune domande a proposito di arte popolare, arte rurale, legittimazione nella definizione di arte in India. L'intervista si è trasformata, in breve, in un nostalgico encomio del pensiero di A.K. Coomaraswamy. Scegliamo, anche in questo caso, di riportare quanto ottenuto dall'incontro, sotto forma di un unico testo, in cui siano indirettamente incluse domande riposte. Ci è sembrato interessante inserire questo breve *excursus* in quanto coerente con l'oggetto del nostro studio: qui in ambito musicale, nel caso di Jagannātha in un contesto più generale di cultura visuale, ma in entrambi gli esempi si ripresenta la questione del significato dell'oggetto esposto. Chi si occupa indistintamente dello studio di uno o dell'altro, non potrà non confrontarsi con il problema della definizione del contesto entro il quale lo strumento musicale prima, Jagannātha poi, nascono; il modo in cui essi partecipano e dialogano con il contingente, e ciò che veicolano nel tempo che li allontana gradatamente dal momento della loro origine.

164 Divia Patel e Susan Stronge.

XIX secolo, facenti parte, in origine, della ricchissima collezione di Carl Engel¹⁶⁵. *Sitar been, mayuri veena, tabla, tampura e saraswati veena*: bellissimi e facilmente visibili a tutt'ondo, in quanto custoditi in cinque teche trasparenti, tutti collocati nella posizione adatta perché possano idealmente essere suonati persino dai visitatori. Sono, in parte strumenti della tradizione, in parte eccezionale testimonianza di contaminazione di culture. Denominatore comune e straordinario valore aggiunto, infatti, sono la raffinatissima policromia e l'assemblaggio di materiali di differente provenienza e diversa natura. La selezione di questi cinque oggetti ha dunque risposto all'esigenza di mettere in mostra strumenti musicali non tanto per la funzione pratica che essi dovevano ricoprire *illo tempore*, quanto per il valore estetico e di contenuto che essi rappresentano oggi. Le decorazioni variopinte che compaiono sulla superficie lignea o sulle inserzioni eburnee dei cinque oggetti, infatti, sono di produzione tribale¹⁶⁶. Gli strumenti qui selezionati, per stessa ammissione di C. Engel¹⁶⁷, sono stati acquisiti esattamente in qualità di manufatti tribali¹⁶⁸. E qui si annida l'annosa questione, si ripropongono gli insoluti quesiti: qual è il significato di oggetti che formalmente si attengono alla tradizione, ma che si mostrano imbevuti di quella cultura radicata ai margini? È davvero tale la loro potenza comunicativa, anche quando decontestualizzati, da poter adempiere al ruolo originale o, quantomeno, da riuscire a fornire gli strumenti per comprendere quale fosse la loro funzione primordiale? E ancora, ha senso perseverare nella convinzione che possa davvero esistere una netta distinzione tra artefatto tradizionale e oggettistica di folklore anche quando le due correnti confluissero, senza attrito, nel medesimo esito? Daremo ormai per assodato, che *valore* e *utilità* dell'opera d'arte non siano in alcun modo legati da rapporto sinonimico, il che è vero soprattutto quando ci riferiamo a contesti complessi ed ampi come la conservazione e la musealizzazione del

165 Carl Engel e Raja Sir Sourindro Mohun Tagore, sono i due personaggi certamente più influenti nel panorama dell'etnomusicologia ottocentesca. Il primo possedeva una collezione di circa duecento strumenti musicali poi acquisita *in toto* dal V&A Museum; il secondo, emerito studioso, ha contribuito alla valorizzazione e musealizzazione del patrimonio strumentale e musicale dell'India occupandosi della curatela di mostre e della gestione di collezioni pubbliche e private. (Cfr. J. Physick, *The Victoria and Albert Museum: The History of Its Building*, V&A, Londra, 1982, p. 72).

166 Tutto l'apparato decorativo degli strumenti è stato realizzato da artisti tribali; i motivi rappresentati, tuttavia, raccontano di due tendenze estetiche che coesistono e dialogano armoniosamente tra loro: da una parte sopravvive un lessico iconografico che immediatamente rimanda alla tradizione più ortodossa, dall'altra l'inserimento della policromia, l'utilizzo di colori naturali, e i motivi di riempimento a carattere non naturalistico, semplificati e stilizzati, rimandano al vocabolario artistico tipicamente tribale.

167 S. Stronge racconta di un manoscritto autobiografico in cui C. Engel ripercorre tutte le fasi, di acquisizione di ognuno degli strumenti musicali in suo possesso. Ne menziona il luogo e la persona, o l'istituzione, dai quali essi provengono. Tutte queste preziose informazioni sono confluite nella prefazione del catalogo generale della mostra, di cui noi, però, al momento non disponiamo.

168 Quando chiediamo quali termini fossero stati utilizzati per una corretta definizione della categoria entro la quale poter riconoscere e descrivere i cinque strumenti musicali, D. Patel risponde con fermezza *tribal*, poi si corregge e aggiunge *folk-tribal*.

patrimonio artistico. Gli strumenti musicali così esposti, esattamente come accadeva per gli *anasara-pati* visibili presso il Tribal Museum di Bhubaneswar, assurgono, a nostro parere, alla nobile funzione di veicolo di trasmissione di un *corpus* dottrinale e simbolico che non è per nulla popolare, laddove popolare assumesse un'accezione spregiativa, ma che anzi attinge alla tradizione e, a tratti, la racconta e la tramanda. Un insieme di significati capace di resistere al divenire del tempo, proprio in virtù del fatto che sempre sono stati accolti, a volte elaborati e rivisitati, esattamente da quelle culture di confine su cui oggi sembra concentrarsi l'attenzione del grande pubblico dell'arte. La memoria popolare, dunque, è ciò che, più di qualunque altro elemento, ha consentito alla tradizione più ortodossa di conservarsi senza altrimenti soccombere a tendenze e mode temporanee che spesso, invece, hanno condotto al disfacimento e alla dissoluzione di culture¹⁶⁹. In questo consiste il più alto dei doveri cui l'arte è chiamata a rispondere: essere, sin da tempi immemori, quel mezzo a disposizione dell'uomo perché egli potesse esprimersi e comunicare un'idea¹⁷⁰. Ed è la ricerca di quest'ultima che ci sembra possa essere l'unica motivazione accettabile in grado di giustificare il nostro sguardo insistente su quanto costituisca un'arte, diremo, *altra*. A questo proposito, tornando al nostro oggetto di studio, diremo che l'interesse da parte occidentale per i dipinti tradizionali che raccontano della sacra triade di Jagannātha, è di recente scoperta. Praticamente sconosciuti fino ai primi anni del XIX secolo, i *pata*¹⁷¹ di Puri devono, con tutta probabilità, la loro popolarità occidentale, ad alcuni appassionati scritti di T.N. Mukharji¹⁷² giunti all'attenzione di direttore, conservatori, consulenti e curatori del Museum für Völkerkunde di Berlino che per primo acquisì due *pata* di provenienza odiā, sfortunatamente andati distrutti nel corso dei bombardamenti del 1945¹⁷³. Esistono, tuttavia, sopravvissuti esempi in Europa, dei raffinati dipinti di Jagannātha, la cui visione risulta oggi di facile accessibilità: uno ritraente la pianta templare di Puri rintracciabile presso la ricchissima collezione della Bibliothèque Nationale di Parigi¹⁷⁴, ad esempio; dodici

169 Cfr. A.K. Coomaraswamy, *op. cit.*, p.154.

170 Cfr., *Ivi*, p. 106.

171 Letteralmente *frammento di stoffa*. Il riferimento è al materiale utilizzato, generalmente cotone, più raramente seta, come fondale su cui realizzare il dipinto.

172 T.N. Mukharji è riconosciuto come una delle figure maggiormente influenti nel panorama culturale di fine '800, per il suo ruolo di mediatore tra l'India e l'Occidente. Si è occupato di collezionare, catalogare, redarre testi che avessero come principale oggetto di studio manufatti, statuaria e produzioni pittoriche tipicamente indiani. Ha svolto, tra le altre, la professione di curatore e consulente artistico in molteplici esposizioni internazionali, dall'Australia alla Gran Bretagna. (Cfr. O.M. Starza, *The Jagannātha Temple at Puri. Its Art, Architecture and Cult*, E.J. Brill, Leiden, 1993, pp. 34-35).

173 Se ne ha comunque memoria grazie alla pubblicazione del 1928 di von Glasenapp. (Cfr. *Ibidem*).

174 Si tratta di acquisizioni successive rispetto a quella berlinese, ma che certo aiutano a ricostruire una mappa ideale di luoghi europei, in cui l'interesse per l'icona Jagannātha si è manifestato nell'arco del secolo scorso. Il dipinto conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi è oggi permanentemente esposto al pubblico presso il dipartimento di *Sciences Humaines, Philosophie et Religions*, nella sezione *Orient et Collections Orientales*, al secondo piano del monumentale edificio di Roue Q.F. Mauriac, a

conservati nell'India Office Library di Londra, altri dislocati tra il già citato Victoria and Albert Museum nella medesima città¹⁷⁵ e il prestigioso Pitt Rivers Museum di Oxford. La prima mostra inaugurata al di fuori dell'India che avesse come soggetto Jagannātha, ci risulta essere stata quella allestita presso l'Ashmolean Museum di Oxford nel dipartimento di *Eastern Art*, nel 1967¹⁷⁶. L'esposizione doveva alternare i tradizionali dipinti su tessuto ad un'accurata selezione di simulacri lignei sempre ritraenti la triade divina di Puri: tanto i *pata* quanto le *mūrti*, erano state prese a prestito dalla monumentale collezione dei coniugi Archer¹⁷⁷.

Gli esempi fino ad ora elencati sembrano suggerire un sempre maggiore interesse rivolto alle rappresentazioni delle divinità indiane, un elemento, questo, che trova perfetta giustificazione all'interno di una cornice culturale ben più ampia: il collezionismo europeo di età moderna. Tra XVIII e XIX secolo, infatti, la progressiva affermazione di una classe alta e colta si accompagna alla nascita del museo, naturale evoluzione del collezionismo privato, come bacino collettore di un sapere aristocratico¹⁷⁸. Il *mūseóon*, la casa delle Muse, diventa, inoltre, il campo di battaglia ideale sul quale si combatte nel nome di un'identità nazionale appena nata, in virtù della supremazia sull'altro e in forza del sempre insaziato desiderio di possesso che è dell'uomo. Quale che sia stata la reale intenzione che abbia motivato il collezionismo europeo limitatamente a Jagannātha, non siamo in grado di definirlo con precisione, quello che è certo, però, è che non sempre, lo scopo ha coinciso con l'intenzione di conoscere in maniera del tutto disinteressata, il significato di cui l'icona era impregnata. Esistono testimonianze di viaggiatori europei che consegnano alla memoria collettiva un ritratto di Jagannātha tutt'altro che realistico: nel fallimentare tentativo di ridurre a superficiale confronto la concezione indiana dell'arte e gli insegnamenti che il mondo classico occidentale ha concepito come massimi nell'arte

Parigi.

175 Datato 1670 rappresenta, secondo gli studi condotti da O.M. Starza, uno degli esempi certamente più noti della presenza di Jagannātha nelle collezioni europee. Da un'attenta analisi iconografica, tipografica e stilistica, lo studioso conclude che si dovesse trattare, quasi certamente, di un frammento facente originariamente parte di un ciclo più ampio di provenienza templare. Gli attribuisce, inoltre, il ruolo di oggetto di committenza regale, giustificandolo con l'iscrizione che compare nella parte inferiore del dipinto. Nonostante sia, secondo lo studioso, di dichiarata provenienza orīā, risulta evidente l'influenza dello stile miniaturistico moghul. (Cfr. *Idem*, pp. 36-43).

176 Cfr. *Ibidem*, ma anche P. Mitter, *Much Maligned Monsters: History of European Reaction to Indian Art*, Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 321).

177 William George Archer e la moglie Mildred Agnes Bell, trascorsero più di un decennio, tra il 1932 e il 1946 in India, dove, a partire dal fascino che la pittura *pahari* esercitò su di loro, cominciarono a collezionare campioni di differenti, per estrazione e collocazione, tradizioni artistiche indiane. Negli anni '50 del secolo scorso, la collezione Archer era considerata una delle più ricche e complete rassegne di arte del Subcontinente. W.G. Archer, inoltre, ricoprì, per circa diciotto anni, il ruolo di direttore dell'*Indian Department*, presso il V&A Museum. (Cfr. *Ibidem*).

178 N. Warburton, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004, p. 54.

rinascimentale¹⁷⁹, ne è derivata, come ci si aspetta, una distorta interpretazione dell'altro. La visione dell'arte indiana, quando mediata da un vocabolario che attinge dichiaratamente al canone estetico occidentale classico, non può che essere descritta sulla base del confronto della coppia antitetica *naturalistico-fantastico*¹⁸⁰. Tutto ciò che sfugge alla cosiddetta *estetica razionale classica*¹⁸¹, confluisce naturalmente nella generica categoria *contra naturam*¹⁸²: è lì che si collocano le fiabesche descrizioni di Jagannātha, l'*eidōlon* mostruoso che tutto distrugge, tracotante e dalla forza inarrestabile; un Juggernaut¹⁸³ *ante litteram*, il *nom de plume* che una certa letteratura di fantasia ha voluto attribuire al trionfo demoniaco e a tutto ciò che costituisce minaccia per il complesso di valori occidentali¹⁸⁴. Ora, prescindendo dalla correttezza e dalla veridicità di alcune interpretazioni, va detto che la curiosità per Jagannātha interessa un lasso di tempo piuttosto ampio, sono studi, questi, che mirano alla comprensione del mito di Jagannātha in virtù della longeva tradizione che lo supporta¹⁸⁵, talvolta opinabili, ma certamente propedeutici

179 P. Mitter individua in Ernst Gombrich e in particolare nel suo monumentale studio *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1966, una delle voci più autorevoli che abbiano influenzato il dibattito a proposito della recezione dell'India da parte europea. Chi in Occidente si è occupato di India, e in particolare di cultura visuale, non ha spesso saputo distanziarsi dalla visione a lui più familiare perché naturalmente indotto a classificare il *nuovo* e il *diverso* secondo modelli noti. Questo è vero almeno, diremo, dal Medioevo e, a tal proposito, ci sembra pertinente l'esempio che P. Mitter apporta a sostegno della sua tesi, riferendosi agli studi di E. Gombrich: “[...]In Herman Schedel's *Liber Cronicarum*, popularly known as the *Nuremberg Chronicle* (1493), the illustrator Michael Wolgemut, Dürer's teacher, sought to represent different cities such Damascus, Mantua and Milan. Unless we are prepared to accept that all these culturally diverse cities looked the same, the phenomenon needs some explanation. I found from my research that all these cities were in fact replicas of Nuremberg, the city that Wolgemut knew intimately because he lived there. What he does here is to select from his storehouse of stereotypes an appropriate cliché for a city and apply it to all these cities unfamiliar to himself as much as to his readers. Gombrich names this the adapted stereotype, which made sense to the medieval reader when captions such as Damascus and Mantua were added! This medieval tendency of using a pre-existing schema also applied to the case of the Boucicaut Master that we just saw. It is an extreme expression of a universal principle. Whenever we attempt to understand something unfamiliar we go from the known to the unknown. The human mind can only process external information by classifying it under a known category [...]”. (Cfr. P. Mitter, *Ernst Gombrich and Western Representations of the Sacred Art of India*, in *Much Maligned...op.cit.*, pp. 2-6).

180 “[...]It is quite true that the art of India is delicate and refined. But it has one curious character distinguishing it from all other art of equal merit in design – it never represent a natural fact. It either forms its compositions out of meaningless fragments of colour and flowings of line; or if it represents any living creature, it represents that creature under some distorted and monstrous form. To all facts and forms of nature it wilfully and resolutely opposes itself; it will not draw a man, but an eight-armed monster; it will not draw a flower, but only a spiral or a zigzag[...]” (Cfr. J. Ruskin, Lecture 1, *Conventional Art, The Two Paths*, in E.T. Cook & A. Wedderburn, *Works of John Ruskin*, XVI, Londra, 1905, citato in P. Mitter, *Much Maligned...op.cit.*, p. 245).

181 Cfr. L. Pareyson, *Teoria dell'arte*, Marzorati, Milano, 1965, p. 97.

182 Da resoconti di viaggiatori europei a proposito della prima visione di Jagannātha: “[...]a figure that resembled nothing in the heavens above or the earth beneath or in the waters under the earth [...]”. Cfr. G. Mohapatra, *Lord Jagannātha as Viewed in English Literature. A Study*, in 'Odisha Review', 2013.

183 Letteralmente *forza travolgente*, cfr. *Ibidem*.

184 Cfr. *Ibidem*.

185 Ascriviamo agli anni '70 l'apice degli studi a proposito di Jagannātha da parte europea, con la

anche quando l'interesse dovesse essere volto al contemporaneo.

Nārāyaṇa, Bhuvaneśvari, Ananta e lo Snāna Yātrā¹⁸⁶

Uno studio che abbia come oggetto l'iconografia di Jagannātha e la sua rappresentazione oggi, non può non tenere conto della raffigurazione meno canonica¹⁸⁷, certo, ma non per questo di minore importanza, della triade divina di Puri. C'è un momento preciso dell'anno in cui Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā, infatti, possono, o meglio, devono essere descritti secondo caratteri estetici ed attributi iconografici differenti. In questo senso, lo *Snāna Yatra*, la cerimonia del bagno rituale, segna uno dei momenti culturali che da un punto di vista squisitamente artistico, si rivela, per noi, di straordinario interesse. Ed è esattamente in questo contesto che gli *anasara pati* di Bhubaneswar trovano ideale e privilegiata collocazione. Occorre, prima di riferirci *stricto sensu* alle pratiche contemporanee così come le abbiamo osservate, riassumere il significato che tradizionalmente veicola lo *Snāna Yātrā*. Cominceremo col dire che la festività dedicata al bagno divino, condivide con almeno altre sessanta ricorrenze religiose¹⁸⁸, un calendario devozionale piuttosto fitto. Delle commemorazioni della triade di Jagannātha si ha riscontro nella solita letteratura puranica, in particolare in *Nīlādri-Mahadayam*¹⁸⁹, testo nel quale è fornita la dettagliata descrizione delle dodici festività ritenute le più importanti per il culto di Jagannātha. Di seguito i *Dvādaśa Yātrā*¹⁹⁰:

1. *Snāna Yātrā*
2. *Ratha Yātrā*
3. *Śayana Utsava*
4. *Ayana Yātrā*
5. *Prāvarana*

formazione della celebre scuola tedesca di cui gli studiosi H. Kulke, A. Eichmann e H. Von Stieterncron sono i massimi rappresentanti; cfr. *Ibidem*.

186 Torniamo, a questo punto, ad occuparci del nostro oggetto d'indagine. Proseguiamo, dunque, elaborando i dati raccolti durante il nostro soggiorno in Odisha. Quanto si leggerà deriva, ancora una volta, dall'osservazione diretta unitamente a racconti, aneddoti e spiegazioni reperiti mediante interviste e conversazioni con gli autoctoni di Raghurajpur. Al solito, dove facciamo riferimento a tradizioni attestate e documentate da studi pregressi, è stata nostra premura servirci di questi ultimi per verificare eventuali analogie o discrepanze con quanto raccolto *in loco*.

187 Intendiamo qui anticipare il contenuto del paragrafo che segue. Ci riferiamo alla rappresentazione delle tre forme *avatariche* di Jagannātha, Balarāma e Subhadrā, ovvero Nārāyaṇa, Bhuvaneśvari, Ananta, diverse, anzitutto, da un punto di vista squisitamente iconografico.

188 Cfr. B.L. Ray, *Studies in Jagannātha Cult*, Classical Publishing Company, New Delhi, 1993, pp. 62-63.

189 *Purāṇa* composto nel XIV secolo, cfr. *Ibidem*.

190 Le dodici festività principali dedicate al culto della triade di Jagannātha. (Cfr. *Nīlādri-Mahadayam*, 6.99-120, cit. in B.L. Ray, *Studies in...*, op.cit., p.75; ma anche in B.L. Ray, *Jagannātha Cult. Origin, Rituals, Festivals, Religion and Philosophy (A Critical Study of Sthāḷa Purāṇa, Nīlādri Mahodayam)*, Kant Publications, New Delhi, 1998, pp. 137-139).

6. *Puṣyābhiṣeka*
7. *Makara Saṁkranti*
8. *Doḷa Yātrā*
9. *Damanaka Yātrā*
10. *Candana Yātrā*

Di ognuna delle sopracitate ricorrenze si segnala, anzitutto il periodo dell'anno in cui si ritiene maggiormente opportuno osservarne il culto, quindi le modalità con le quali i devoti e i funzionari templari debbano manifestare la propria devozione e, in ultimo, eventuali variazioni ammesse rispetto al *modus operandi* tradizionale¹⁹¹. *Snāna Yātrā* è considerata la prima delle celebrazioni annuali in ordine di tempo¹⁹²: ha inizio il primo giorno di luna piena, *pūrṇimā*, del mese di *Jyeṣṭha*¹⁹³, anniversario, in accordo con *Nīlādri-Mahadayam*¹⁹⁴, della nascita di Jagannātha. In questo giorno le tre monumentali icone di legno, usualmente site presso il tempio di Puri-Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā¹⁹⁵- vengono temporaneamente rimosse dal loro corrispettivo altare di pietra, *ratnavedī*¹⁹⁶, e portate in processione, *pahaṇḍi*, fino al raggiungimento dello *snāna maṇḍapa*, un'area porticata munita di vasca, inclusa nel complesso architettonico del tempio¹⁹⁷. La trasferta delle sacre immagini si accompagna a musiche e canti tradizionali che, ininterrottamente, proseguono fino a tarda notte e i pellegrini, giunti per assistere alla cerimonia del bagno, al passaggio delle monumentali icone, usualmente aspergono acque profumate e lanciano fiori. Una volta collocati a ridosso della vasca, i tre simulacri possono essere cosparsi di polvere rossa e successivamente avvolti in stoffe vermiglie,

191 Cfr. *Ivi*, p. 62.

192 Secondo alcuni calcoli astrologici, l'anno indiano avrebbe inizio proprio con *Jyeṣṭha pūrṇimā*; uno dei significati dello *Snāna Yātrā* sarebbe, dunque, quello di segnalare l'esordio del nuovo anno. (Cfr. B.L. Ray, *Jagannātha Cult...*, *op.cit.*, pp. 14-142).

193 Tra giugno e luglio.

194 Cfr. B.L. Ray, *Jagannātha Cult...*, *op.cit.*, p. 140.

195 Ratnakar e il padre dichiarano a più riprese che la cerimonia del lavaggio delle statue non debba includere necessariamente anche Sudarśana; in effetti esistono in rete diversi filmati che documentano la cerimonia: lo *snāna maṇḍapa* è collocato in un'area completamente aperta e facilmente visibile anche dalla strada. È sempre da questa prospettiva che vengono registrati i video, e mentre Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā appaiono perfettamente visibili nella loro imponenza, di Sudarśana non v'è traccia. Non v'è menzione di Sudarśana nemmeno in E. Fischer, D. Pathy, *In the Absence of Jagannātha. The Anasara Paintings Replacing the Jagannātha Icon in Puri and South Orissa (India)*, Niyogi Books, New Delhi, 2012, p. 19.

196 Lo *snāna vedī* è incastonato nel tipico *torana*, il porticato tradizionale dell'architettura induista e buddista, ed è fittamente decorato con raffinati motivi floreali, bandiere e candele (Cfr. B.L. Ray, *Jagannātha Cult...*, *op.cit.*, p. 142).

197 Cfr. B. Suar, *Dwadas Yatras of Sri Jagannātha (Twelve Festivals of the Lord)*, in 'Orissa Review', 2005.

*gamucha*¹⁹⁸, l'atto immediatamente antecedente al bagno rituale¹⁹⁹. Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā vengono perciò aspersi con una miscela di acqua²⁰⁰ e olio essenziale di sandalo, tradizionalmente contenuta nelle centotto ciotole auree²⁰¹. Il contatto tra l'acqua e la superficie policroma delle statue, provoca un progressivo scolorire dei colori che, lentamente, scompaiono. La prima trasformazione iconografica e iconologica significativa segue immediatamente il bagno delle divinità: *hātīvesa* o *Gaṇeśa rūpa*²⁰², qui le divinità assumono sembianze elefantine. Colossali maschere di cotone variopinto, sostenute da robuste bacchette di bamboo, sono calate dall'alto e ricoprono interamente soltanto Jagannātha e Balabhadra. Generalmente bianca, verde e rossa per Jagannātha e gialla, verde e rossa per Balabhadra, le maschere sono un tripudio di sfarzose decorazioni scintillanti. Un gigantesco bulbo di fiore di loto funge da basamento sul quale le maschere possono idealmente poggiarsi. A Subhadrā, invece, è riservata una stoffa, anch'essa riccamente decorata e generalmente di forma romboidale, interamente intessuta di fili argentei, ma che lascia scoperto il resto del ceppo perciò impreziosito con ghirlande di fiori freschissimi. La nuova parvenza elefantina delle divinità è, a tutti gli effetti, un omaggio dichiarato al dio Gaṇeśa²⁰³. A sera inoltrata le tre icone così adornate, dopo essere state

198 Si tratta del tradizionale asciugamano indiano: fatto di un filo di cotone grezzo, dalla trama grossolana, e generalmente di colore rosso e bianco. Può essere utilizzato come salvietta, o appoggiato lungo la spalla o ancora applicato, in qualità di turbante, sul capo. È un oggetto di abbigliamento tipicamente maschile di cui si ha menzione persino nel Mahābhārata di Sarala Dasa. (Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with...*, *op. cit.*, p. 139).

199Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with God. The Daily Puja Ceremony*, *op. cit.*, pp. 132-136.

200 L'acqua impiegata nel corso dello *Snāna Yātrā*, è tradizionalmente attinta dal pozzo *sunākuā*, dove si ritiene confluiscono le acque di tutti i *tīrtha*, i luoghi sacri *par excellence*, dell'India. (Cfr. B.L. Ray, *Jagannātha Cult...*, *op. cit.*, p. 141).

201 Il corredo del cerimoniale per lo *Snāna Yātrā*, prevede, fra gli altri, candele, noci di cocco, fiori, specchi, *ghī*, profumi, stoffe, acqua del Gange, legni di sandalo, canfora, *sari*, contenitori e offerte di cibo. Anticamente era il re di Puri che provvedeva a fornire il corredo necessario al rituale, oggi, invece, è l'amministratore templare ad assolvere al compito. Le ciotole d'acqua generalmente sono pronte a partire dal quattordicesimo giorno di *śukla pakṣa*, primo quarto di luna crescente, del mese di *Jyeshtha*. (Cfr. Ivi, p.140).

202 A questo proposito si ricordi che presso le case del villaggio di Raghurajpur erano spesso esibite maschere di carta pesta ritraenti il capo di elefante: esse rappresentano, con tutta probabilità, la sembianza *hātīvesa* di Jagannātha.

203 Sulla motivazione dell'importanza di Gaṇeśa all'interno del culto di Jagannātha, pervengono due interpretazioni: la prima, riportatami da Ratnakar e riscontrabile anche in D. Pathy, E. Fischer, *The Bathing Festival and the Repainting of the Icons*, in *In the Absence of Jagannātha*, Zürich, 2012, p. 19, ma anche in B.L. Ray, *Jagannātha Cult...*, *op. cit.*, p. 142, che si rifà ad un'antica leggenda secondo la quale il bramano Ganapati Bhatta, dal Karnataka era giunto a Puri. Egli, pur riconoscendo la sacralità e l'importanza del luogo presso il quale si trovava, si rifiutava, si dice, di ottenere la *darśana* di Jagannātha e, anzi, insisteva nella sua ostinata devozione a Gaṇeśa. Jagannātha, impressionato dal fortissimo afflato devozionale del bramano e desideroso di premiarlo per la sua fede ostinata, si sarebbe manifestato nelle sembianze del dio elefantino. In G.C. Tripathi, *Communication with God...*, *cit.* p. 139, leggiamo, invece, che la motivazione che giustificerebbe l'*hātīvesa* di Jagannātha, sarebbe riconducibile ad una più complessa questione politica risalente al XVIII secolo, quando i Maratha assunsero il controllo amministrativo del territorio e con esso gli affari templari di Puri. A riprova del fatto che il dio elefantino

lungamente esposte al pubblico, vengono ricondotte in direzione del *ratnavedī*, collocate sul vestibolo ad esso immediatamente adiacente²⁰⁴ e rinchiusi in apposite strutture cilindriche, *anasara piṇḍi*. Davanti alle tre icone viene calata una tenda di bamboo, *tāti*: da questo momento non è più consentita al devoto la contemplazione delle *mūrti*. Per sopperire alla mancanza delle icone le quali, in sede di *pūjā* si ritengono essenziali al fedele, si collocano, in loro vece, installazioni pittoriche temporanee: gli *anasara pati*, appunto. Le tre monumentali raffigurazioni di Nārāyaṇa, Bhuvaneśvari e Ananta, trittico *avatarico* di Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā, sono esposte ai fedeli per le due settimane seguenti. Contemporaneamente, istruiti artigiani e artisti sapienti, provvedono al restauro completo delle statue di legno, ormai danneggiate e stinte, ultimato il quale, la triade può tornare manifesta agli occhi dei devoti²⁰⁵. Tradizionalmente la produzione di *anasara pati* è ad appannaggio di artisti templari eletti, i *sevaka*²⁰⁶. L'arte del servitore-artigiano di Jagannāth è uno di quei mestieri che non si sceglie volontariamente, ma per il quale, solitamente, si è predestinati²⁰⁷. Una professione tradizionale in senso stretto, la cui trasmissione si annoda alla secolare catena del *tradere* da maestro in discepolo. Nonostante la vocazione marcatamente elitaria del mestiere di *chitrakāra*²⁰⁸, sappiamo con certezza che chiunque tra gli artisti di Raghurajpur, sarebbe oggi in grado di raffigurare alla perfezione Nārāyaṇa, Bhuvaneśvari e Ananta, forse in virtù del fatto che la richiesta per la realizzazione degli *anasara pati* destinata a Raghurajpur, è altissima. È bene chiarire sin dall'inizio che la committenza può, tuttavia, contemplare finalità differenti: esistono *anasara pati* confezionati appositamente per il tempio di Puri, ci sono rappresentazioni della triade pensate per santuari e

non abbia attinenza giustificata e legami diretti con la triade di Jagannātha, aggiunge Tripathi, sussistono alcuni elementi di cui è necessario tenere conto. In prima istanza si ricorda che la cerimonia della vestizione dei simulacri, avviene, ogni volta, al di fuori dell'effettiva zona templare, come ad evitare un qualsiasi contatto diretto con il luogo deputato all'esclusivo culto di Jagannātha; inoltre, il finanziamento per la realizzazione dei costumi elefantini non proverrebbe dalle casse gestite dalle autorità del tempio, ma da fondi stanziati da congregazioni religiose autonome, del tutto avulse dal contesto templare. Ci sembra possibile accogliere entrambe le interpretazioni, cui, però aggiungeremo un terza, nostra, ma diremo condivisibile, considerazione sulla base di un tratto comune: entrambe le divinità, infatti, sono anche rappresentazione di Viṣṇu e cifra di saggezza suprema, *jñāna*.

204 È quella zona del tempio generalmente deputata ad ospitare le offerte di cibo ancora non cotto, *bhoga*, che, solitamente, inaugurano la *pūjā* mattutina.

205 Si tratta del momento finale della celebrazione, *ubhā amāvāyasa*, ovvero quando, le tre statue vengono liberate dalla struttura nella quale sono rimaste per le due settimane precedenti, e nuovamente esposte sull'altare sacro del tempio. (Cfr. G.C. Tripathi, *Communication with...*, *op. cit.*, p.142).

206 Letteralmente *servo di*, cfr. E. Fischer, D. Pathy, *In the Absence of...*, *op. cit.*, p. 33.

207 Ratnakar ne elenca tre, ma, aggiunge, che soltanto un nipote di una delle famiglie oggi abita nel villaggio di Raghurajpur, mentre gli altri si dividono tra i villaggi limitrofi tutti, però, facenti parte del distretto di Puri. Badabada, Majhibada e Jagannathabada sono i nomi delle famiglie di cui, comunque, si trova riscontro anche in G. Tripathy, *Nabakalebara of Chaturddha Murtis*, in *'Orissa Review'*, 2015. Alla prima famiglia è tradizionalmente affidata la realizzazione dell'*anasara pati* di Balabhadra, alla seconda quello di Subhadrā e alla terza quello riferito a Jagannātha.

208 Letteralmente *artista*.

luoghi di culto minori, e infine, c'è la richiesta sempre crescente, del mercato dell'arte a sua volta di duplice destinazione, museale e turistica. Tra gli esperti *chitrakāra* di *anasara pati* incontriamo anche Promod Kumar²⁰⁹, il quale per quasi un decennio si è occupato di soddisfare le richieste di committenze templari minori, e che, solo ultimamente, si sta dedicando al mercato turistico, a sua detta più dinamico, flessibile e certamente più redditizio. I prodotti che derivano dall'una e dall'altra committenza non sono qualitativamente identici: gli *anasara pati* templari sono realizzati secondo la tecnica tradizionale, con l'impiego di colori e tessuti naturali, e rispondono a motivi narrativi prestabiliti che non ammettono variazioni o interpretazioni che si distacchino dal disegno originario. Il trittico acquistabile e che circola usualmente nella rete dei commerci dell'arte, invece, deriva dalla semplificazione del precedente, impiega materiali sintetici e non si attiene forzatamente a norme iconografiche prestabilite. La produzione seriale a scopo di lucro di Nārāyaṇa, Bhuvaneśvari e Ananta, inoltre, non esige una preparazione specifica che introduca il lavoro dell'artista e non implica nemmeno condizioni particolari nelle quali o per le quali l'*anasara pati* può essere realizzato. A quest'ultima tendenza di progressiva semplificazione e di sempre maggiore libertà espressiva da parte dell'artista, si contrappongono le rigide prescrizioni tradizionali che ispirano gli *anasara pati* con destinazione templare²¹⁰. La committenza da parte dei funzionari religiosi, generalmente, precede di due settimane l'inizio della cerimonia di *Snāna Yatra*. Durante i quattordici giorni che seguono l'artista è completamente assorto dal compito per il quale egli è stato prescelto: lavora a ritmi serrati senza ammettere distrazioni e nel suo totale coinvolgimento, condiziona, inevitabilmente, la

209 Promod Kumar è un artista, un signore di circa cinquant'anni, vive a Raghurajpur con la sorella e l'anziana madre. Nella sua casa troviamo un'infinità di giocattoli di legno, oggetti di cocco dipinto, carte da gioco tradizionali, *ganjappa*, e *patachitra* sui quali non vediamo mai comparire Jagannātha. I temi trattati sono quelli alternativi che hanno per protagonisti gli *alter ego*, diremo, della triade divina: Nārāyaṇa, Ananta e Bhubaneswari. Queste sono riproduzioni in scala ridotta degli *anasara pati* che Promod è solito realizzare. Abbiamo successivamente verificato se nella già citata lista stilata dal sito www.raghurajpurart.com fosse incluso anche lui, e, in effetti compare (anche se presentato con il nome di Promod Kumar Das, lo riconosciamo dall'inequivocabile fotografia). Anche in questo caso, l'artista, inizialmente reticente a rispondere alle mie domande (forse per l'oggettiva difficoltà di comunicazione, a differenza di Ratnakar, infatti, Promod parla un inglese piuttosto zoppicante), si offre gentilmente di illustrarci in cosa consista il lavoro di un artista di *anasara pati*. Come per la testimonianza rilasciata da Ratnakar, si è deciso qui, di sviluppare le risposte sotto forma di un unico discorso. Ho avuto modo di incontrarlo quattro volte, nell'arco di una settimana nel novembre 2015. Con l'aiuto della sorella e di Ratnakar, e con il supporto di studi pregressi a proposito del medesimo argomento, siamo infine riusciti ad ottenere una descrizione piuttosto tecnica e dettagliata a proposito delle modalità di realizzazione dei dipinti.

210 Il testo che segue traduce ciò che Promod Kumar intende come pratica di *anasara pati* con destinazione specificatamente templare. Come si è detto, Promod Kumar è stato lungamente affiliato a circuiti di santuari e templi minori, ma confrontando la sua testimonianza con studi del medesimo argomento ma unicamente riferiti agli *anasara pati* del tempio di Puri, non sembrano emergere particolari differenze nel *modus operandi*. Diremo, pertanto, che la diversità di pratica risulta circoscritta limitatamente alle due destinazioni: culturale e commerciale.

quotidianità di un intero nucleo domestico. A riprova del fatto che, seppur in misura differente, tutti i componenti del nucleo domestico sono coinvolti, diremo che le due settimane di operato artistico sono vissute come un periodo di ascetica astensione: la credenza generale è che, in quei giorni, siano le divinità stesse ad abitare la casa e ad ispirare l'artista. Per questo motivo le restrizioni sono rigide e severe: sono banditi bevande inebrianti, carni, rapporti sessuali e, in alcuni casi, è persino vietato dormire nel letto. La casa dev'essere anzitutto pulita e purificata²¹¹, spoglia di qualsiasi oggetto d'arredo che possa compromettere l'operato dell'artista o causarne deconcentrazione; non esistono piani d'appoggio professionali, treppiedi o cavalletti, ma, viste le dimensioni degli artefatti²¹², i *chitrakāra* dipingono da terra. La spaziosa stanza d'ingresso, che caratterizza più o meno tutte le abitazioni del villaggio, si trasforma in un autentico laboratorio in cui, per circa dodici ore al giorno, Promod Kumar e chi, come lui dipinge *anasara pati*, lavora indisturbato. Procurare la tela,²¹³ *paṭa*, sulla quale verrà impresso il disegno, spetta usualmente ai funzionari del tempio e la sua consegna all'artista è generalmente accompagnata dalla retribuzione utile²¹⁴ per l'acquisizione delle materie prime necessarie alla creazione dei colori naturali. La tela deve sempre essere di cotone, o, in casi piuttosto eccezionali, di seta²¹⁵. Per l'ottenimento della tipica consistenza finale piuttosto rigida, il tessuto subisce un trattamento specifico della durata di quattro giorni in cui la tela è immersa completamente in una soluzione di semi di tamarindo e acqua. Il quinto giorno è estratta e lasciata asciugare al sole, compressa tra due pietre levigate, per circa ventiquattro ore. Dalla combinazione di *imli*, estratto di semi di tamarindo, *kaītha*, liquido estratto dal legno del melo, e acqua, si ottiene il collante di cui la tela

211 Per quattordici giorni nella stanza in cui l'artista opera, viene fatto bruciare ininterrottamente profumato legno di sandalo.

212 Non esistono imposizioni particolare riguardo alle dimensioni degli *anasara pati*, ma in genere, quelli non destinati al tempio di Jagannātha di Puri, difficilmente superano la misura di 120x90 cm. Ne abbiamo visionati dieci, tutti realizzati all'interno del villaggio di Raghurajpur e destinati, ci dicono, al commercio, ma esattamente identici, ci viene assicurato, a quelli che sarebbero stati eventualmente creati per i templi limitrofi: sei di questi misuravano 120x90 cm, due 130x90, uno 100x60 e uno soltanto 140x100 cm. La proporzione, a prescindere dalla dimensione finale del dipinto, risulta, grosso modo, sempre la stessa.

213 Generalmente sono due, dimensionalmente identici, gli strati di tela di cui l'artista può disporre. Attraverso un processo descritto successivamente, le due tele vengono incollate una sopra all'altra per creare uno spessore maggiore.

214 Nel 1980, secondo lo studio condotto da E. Fischer e D. Pathy, la retribuzione dell'artista equivaleva a circa sei rupie (cfr. D. Pathy, E. Fischer, *The Bathing Festival and...cit.*, p. 28). Kumar sostiene, invece, di aver ricevuto dall'ultima commissione centoventi rupie; interrogando a tale proposito altri quattro artisti concluderemo che la cifra non si discosta mai di molto rispetto a quella confermata da Kumar. Tutti quanti concordano comunque che il compenso è molto basso e spesso non è neppure sufficiente a coprire la spesa effettiva per la quale viene elargito.

215 Si preferisce utilizzare la seta, una superficie nettamente più difficile da lavorare, solo nelle riproduzioni dimensionalmente più piccole degli *anasara pati*. La seta, inoltre, rappresenta il materiale d'elezione per le riproduzioni seriali a scopo di vendita: essendo la seta un materiale più pregiato, ed essendo altresì complicata la sua lavorazione, il prezzo di vendita, quando dovesse essere particolarmente elevato, potrà essere facilmente giustificato.

necessita successivamente, di essere cosparsa. Generalmente è un compito, questo, ad appannaggio femminile: in un contesto come quello di realizzazione di oggetti cultuali, la suddivisione dei ruoli è netta e richiede assoluta obbedienza. I colori impiegati per la realizzazione delle opere, devono essere tutti di esclusiva derivazione naturale²¹⁶, vegetale e minerale, ottenuti tramite la miscela di componenti diverse all'interno di contenitori ricavati da noci di cocco²¹⁷. Il colore predominante in uso per questo tipo di arte è il bianco: tutte le tele, infatti, ricevono una prima mano di questo colore. Il processo per l'ottenimento dei colori è piuttosto articolato²¹⁸ e mentre il reperimento delle materie prime spetta agli uomini, la filtrazione, la bollitura, la miscela, sono procedimenti ad appannaggio delle donne. Il verde, ad esempio, è ottenuto con estratti di foglia di neem, reperibile attraverso la battitura prima e la spremitura poi. La difficoltà principale nel trattare i colori naturali, risiede nel fatto che essi si presentano generalmente molto materici, densi, difficilmente malleabili. Per ovviare a questa difficoltà si aggiunge un estratto gelificante²¹⁹ che deriva dal frutto della *kapittha*²²⁰. L'azzurro è facilmente ottenibile dalla polvere di lapislazzuli, di cui si tende a preferire la qualità più ricca di calcite, in modo da ottenere un colore più deciso, dal sottotono freddo, che viri sulle tonalità del blu più che del celeste. Il bianco deriva, invece, da un complesso procedimento che prevede prima la bollitura, quindi la filtrazione e infine la polverizzazione di un particolare tipo di conchiglia, *sīpī*²²¹; con una miscela di curcuma, acqua e semi di tamarindo si ottiene il giallo

216 La naturalità dei colori è ciò che forse contraddistingue maggiormente un prodotto con destinazione rituale e un altro con finalità commerciale. Negli ultimi anni, infatti, per soddisfare le esigenze di un mercato estero, soprattutto turistico, dove la domanda è sempre più alta e le tempistiche ormai ridotte, sono stati introdotti alcuni coloranti sintetici. Il primo *patachitra* che acquistai presso il villaggio di Raghurajpur, certamente realizzato con colori artificiali, ha un aspetto nettamente differente dal secondo *patachitra* oggi in mio possesso, interamente realizzato con colori naturali. Nel primo caso, anche strofinando la mano sulla tela, inumidendola con dell'acqua, sembra che i colori non subiscano alcun tipo di mutazione. Nel secondo caso, invece, nonostante le due mani di fissante applicato al termine del lavoro, anche il più leggero strofinio delle dita sulla tela, può essere causa di rimozione del colore. Inoltre la seconda tela ha una consistenza finale più elastica rispetto alla prima, segno che i colori hanno penetrato a fondo il cotone. In ultimo, noteremo che, se esposte entrambe in controluce, la trama del cotone, nel caso della tela dipinta a colori naturali, sarà ben visibile nonostante il colore ricopra praticamente l'intera superficie. Nel caso dei colori artificiali, invece, la trama è praticamente impercettibile: la composizione di questo tipo di colori fa sì che essi risultino molto meno porosi dei primi, creando una patina piuttosto spessa sul livello più superficiale della tela e impedendo che altri colori penetrino in profondità. (Sulla questione delle nuove tecniche dell'arte si veda anche M. Pugliese, *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 183).

217 In ambito di produzione seriale a scopo commerciale, è curioso osservare che quegli stessi contenitori derivati dalla lavorazione della noce di cocco, non solo non sono per nulla utilizzati dagli artisti perché sostituiti da più pratici barattoli di plastica, ma sono tra gli oggetti più richiesti da chi è interessato ad acquistare questo genere di arte.

218 Abbiamo assistito soltanto alla preparazione del verde e dell'azzurro.

219 Ci sembra che questo estratto possa essere verosimilmente riconducibile alla pectina.

220 Pianta di agrumi.

221 *Strombidae*. A proposito di nomi specifici di alcune materie prime abbiamo attinto allo studio di D. Pathy, E. Fischer, *The Bathing Festival and...cit.*, p. 28.

brillante, mentre il rosso è, tra tutti, il colore più semplice da reperire, esso, infatti, deriva dall'argilla rossa, già presente *in loco* in quantità considerevole. Con la miscela di polvere di cocco bruciato, la fuliggine ottenuta dalla combustione di un metallo e la pectina, si ottiene, infine, il nero²²². L'autonomia di conservazione dei colori naturali è piuttosto ridotta: per questo motivo si preferisce procedere nella preparazione di un singolo colore cui fa seguito il suo immediato utilizzo. A conclusione del lavoro, qualora ci dovesse essere necessità di aggiungere elementi o perfezionare dettagli, si provvede aggiungendo acqua e pectina alla miscela iniziale, operazione che, forse a causa dell'interazione con agenti esterni, può indebolire l'intensità e la brillantezza del colore. Per la stesura dei colori possono essere parimenti impiegati, a discrezione dell'artista, i pennelli, *leḱāni*²²³, o le dita. Prima di procedere all'asciugatura della tela, è compito di una donna stendere una patina trasparente che funga contemporaneamente da fissante e lucidante, *jausālā*, dei soggetti raffigurati. Una volta asciugata, la tela viene arrotolata attorno ad un ramo di bamboo e coperta con panni di cotone caldi. A questo punto la composizione del trittico divino è conclusa, e l'artista può dirsi finalmente sciolto da obblighi e restrizioni. La sera prima dell'inizio della cerimonia, una delegazione di funzionari del tempio raggiunge l'abitazione del *chitrakāra*, ne preleva l'artefatto e lo porta in processione fino al tempio. Il transito dell'opera è, come ci si aspetta, accompagnato da musiche e canti. Il significato dell'incedere ritmato verso il luogo di culto è, in parte, un omaggio all'artista: lo si può infatti facilmente individuare tra la folla perché distinto da un ombrello rosso o bianco, *chātri*. Il ritmo della camminata è scandito dal gong tradizionale, *ghaṇṭa* e dai cori femminili. La vigilia dello *Snāna Yātrā* è vissuta dai fedeli con un afflato devozionale entusiasmante: l'idea è che la divinità partecipi attivamente alla processione, che ci sia *hic et nunc*, nella forma del dipinto; per questo motivo i fedeli gli dedicano recitazioni di *mantra*, offerte di cibo e di fiori, accensione di incensi e candele. Giunti al tempio gli *anasara pati* sono collocati poco distanti dal *ratnavedī*, pronti, l'indomani, a manifestarsi d'innanzi agli occhi dei fedeli.

Ci sembra doveroso, a questo punto, sulla base delle differenze sostanziali che intercorrono tra il significato e la modalità di esecuzione di un prodotto ad uso sacrale, e uno, molto simile, ad uso commerciale. La natura dell'arte folklorica ci sembra dichiaratamente ritualistica il che la legittima a ripetersi, nei modi e nei contenuti, sempre uguale a se stessa. L'arte cultuale non

222 Cfr. *Ibidem*.

223 *Sthuālā*, *madhyā* e *sukshma* sono le tre tipologie di pennello in uso, differiscono, tra loro, per dimensione e materiale di composizione, ma tutti, in ogni caso, di origine naturale, cfr. *Ivi*, p. 29. Del resto, dipingere utilizzando colori o pennelli che non siano completamente naturali, può, secondo la credenza locale, infastidire persino le divinità. In particolare si dice che il cattivo odore dei prodotti artificiali possa essere causa del repentino allontanamento di Śiva. (Cfr. H. Bundgaard, *Indian Art Worlds in Contention*, *op. cit.*, p. 72).

ammette modificazioni di natura soggettiva, persino il concetto di *genius* latino, non trova qui collocazione alcuna. Il linguaggio con cui essa comunica al fruitore, è spiccatamente simbolico e perché possa essere pienamente compreso è necessaria la presenza di un contesto coerente ed adeguato. Chiunque ne fruisca deve poter comprenderne il significato profondo in virtù di una conoscenza che è pregressa; non è questa, diremo, un'*arte per l'arte*. È, da un punto di vista di cultura visuale, quanto di più autentico e meno corrotto possa esistere. Essa, infatti, non veicola la forma derivata di un'idea, ma diventa il tramite privilegiato perché l'idea stessa possa essere comunicata. L'artista che la realizza è anzitutto un capace artigiano il cui prodotto deve rispondere primariamente ad un uso che è circoscritto e limitato, e che, solo in un secondo momento, in forza di un eventuale valore estetico che in esso si rintraccia, può assumere il significato ultimo di oggetto d'arte.

Il mercato dell'arte

Ci sembra, con le premesse di cui sopra, che si possa attribuire, a buon diritto, al mercato dell'arte, il ruolo di fattore che ha contribuito al cambiamento più significativo all'interno della cornice dell'arte di Raghurajpur. Che sia un merito o un demerito, non spetta certo a noi giudicare, ci interessa, in questa sede, piuttosto, attestare l'improvvisa evoluzione che coinvolge, da una parte la modalità di esecuzione di un prodotto altrimenti tradizionale, dall'altra i motivi iconografici trattati. Anzitutto, dalle testimonianze raccolte *in loco* ci sembra utile osservare che gli artisti coinvolti, pur producendo su commissione, raramente conoscono con certezza la destinazione ultima dell'artefatto. Suddivideremo, per comodità, le committenze in: turistica e di mercato internazionale²²⁴. Nella prima categoria includeremo tutti quei manufatti che pur ispirandosi, nella forma e nei contenuti, alla tradizione, rinunciano, perché decontestualizzati, al fine originale. Si assiste, cioè, per questi oggetti, ad una neutralizzazione della funzione primordiale, in forza di un nuovo ruolo che essi ricoprono. Il mercato turistico dell'arte, del resto, risponde all'esigenza narcisistica dell'uomo di collezionare e ridurre a trofeo la conoscenza esperita in un luogo *altro* rispetto al proprio dominio²²⁵. L'acquirente che contratta per l'acquisto

224 Utilizziamo i due termini traducendoli letteralmente dall'inglese *touristic commission* e *international market commission*, così pronunciati durante un incontro da Promod Kumar. Si ritrova tuttavia riscontro della duplice possibilità di destinazione degli artefatti di Raghurajpur anche in H. Bundgaard, *Indian Art Worlds in Contention...*, *op. cit.*, pp. 173-175.

225 Il ruolo dissacratore del mercato turistico dell'arte è stato oggetto, nel tempo, di critiche e motivo di acceso dibattito. La tendenza generale è quella di leggere in questa tipologia di commercio d'arte, una forma di acquisizione di sapere del tutto superficiale, spesso scarsamente supportata da competenze specifiche, volta, più che altro, a fungere da eterno *memorandum* di un viaggio o di un'esperienza (esotica nel caso specificatamente indiano e genericamente orientale). L'artista surrealista statunitense Joseph Cornell, nello sperimentare l'*assemblage* che lo ha reso celebre in tutto il mondo, fu, in una certa misura, pioniere di questa tendenza. Gli oggetti, tra i più disparati, raccolti durante i suoi innumerevoli viaggi,

di un *patachitra*, lo fa guidato, anzitutto, da un'attrazione che è primariamente estetica. L'icona di Jagannātha è, ancor prima d'essere divinità, impattante nella forma e nel colore. È, a discrezione dei singoli, bella o brutta, o ancora, fantastica o terrificata, giudizi, che, com'è chiaro, esulano dal contenuto effettivo. L'esposizione della sacra triade d'Odisha al di fuori del contesto naturale, legittima l'oggetto in questione ad assumere la nuova veste, statica e inopinabile, di artefatto. La questione, però, si complica ulteriormente, quando, in forza della naturale inclinazione all'estetica del bello, non solo il manufatto muta di significato, ma il gusto dell'acquirente ne condiziona la composizione. Per corroborare il pensiero appena espresso, apporteremo il racconto di due episodi relativi a Raghurajpur. Il primo, forse più evidente, riguarda i soggetti rappresentati: sulle tradizionali tele d'Odisha, cioè, non compaiono più soltanto Jagannātha Balarāma, Subhadrā e Sudarśana, ma, a richiesta, qualsiasi divinità del *pantheon* hindu²²⁶ può essere ritratta nella medesima maniera. Il lavoro dei *chittrakāra* sembra, diremo, fortemente condizionato nel ritrarre quel soggetto che, con maggiore probabilità, attrarrà un nuovo acquirente. All'interno di questa cornice si collocano, dunque, le innumerevoli rappresentazioni di Gaṇeśa, ad esempio, spesso inserite in narrazioni indipendenti. Il dio dalla testa elefantina diventa cifra di un'India comunque inequivocabile, ma che sceglie di rappresentarsi senza ricorrere all'intervento del più classico Ravi Varma. Non v'è dubbio, concluderemo, che il linguaggio artistico di cui i *chittrakāra* di Raghurajpur fanno uso, piaccia, quello che spesso non convince, però, o che non è sufficiente a incoraggiare l'acquisto di un manufatto, è il soggetto: e allora, diremo, tanto più iconico è il personaggio ivi rappresentato, quanto più probabile sarà la conclusione di una vendita. Il secondo esempio in analisi, riguarda, invece, un dettaglio della narrazione. Tradizionalmente Jagannātha Balarāma, Subhadrā e Sudarśana, sono rappresentati stanti su un podio che nella resa finale, generalmente, evoca, con chiarezza, un fiore di loto. Curiosamente, però, in moltissimi dei *patachitra* contemporanei aventi per destinazione il mercato dell'arte turistica, il supporto è sostituito da un registro a scacchi neri e bianchi. Si tratta di una tendenza, questa, tipicamente occidentale, che si innesta nella straordinaria scoperta della

assemblati in semplici scatole di legno e costretti a stravaganti dialoghi tra loro, assurgevano e malinconico ricordo senza tempo. È lì che un mazzo di carte di un'anziana fattucchiera turca, un pappagallo brasiliano imbalsamato e una maschera tribale messicana, smettono di essere funzionali e, nel loro silenzioso colloquiare, allestiscono una *wunderkammer* ideale. L'acquisire un oggetto, ci sembra, equivale, cioè, alla duplice azione di snaturarlo della sua funzione e iniziarlo a potenziale manufatto artistico. La critica d'arte indiana tra le più celebri, Geeta Kapur, si è espressa più volte a sfavore di questa tendenza, rintracciando nel commercio dell'arte turistica la fine del significato autentico di ciò che l'arte indiana rappresenta. (Cfr. A. Poshyananda, T. McEveill, G. Kapur, J. Supangkat, M.P. Roces, J.R. Roe, *Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions*, Asia Society, New York, 1997, pp. 198-203).

²²⁶ La selezione dei soggetti rappresentati sui *patachitra*, in realtà, non è così limitante. Ci è capitato, infatti, di imbatterci in raffigurazioni di chiara ispirazione cristiana, ma, diremo, soggetti come Gesù o Maria risultano, ad oggi, ancora una straordinaria minoranza di tendenza.

prospettiva²²⁷. Siamo quasi certi che l'intenzione ultima dei *chitrakāra*, non sia quella di conferire tridimensionalità al racconto, che, per definizione, invece, si sviluppa in piattezza e bidimensionalità. Ci sembra²²⁸, piuttosto, che la volontà sia, prima di tutto, quella di allinearsi al gusto popolare cui persino una certa scuola miniaturistica rajasthani soccombette²²⁹. I *patachitra* che circolano oggi nel mercato turistico globale, rappresentano una credibile ed ultima sintesi della sensibilità artistica del momento. Sono, diremo, l'ennesima testimonianza di un'arte condizionata e compromessa, un'altra vittoria dell'estetica sul contenuto, nonché l'accattivante testimonianza di una storia che non decade, ma si reinventa.

Il mercato dell'arte internazionale, invece, risponde a dinamiche talvolta più complesse: il traffico globale delle opere è, anzitutto, un potente catalizzatore di ricchezze. La tendenza ben visibile dai dati raccolti al termine delle grandi fiere internazionali, Art Basel, Art Dubai, Abu Dhabi Art, Art Hong Kong, Art Basel Miami e NaDa New York, per citarne solo alcune, è quella di forte incremento della vendita della categoria *Tribal and Folk*²³⁰. All'interno della sezione confluiscono indistintamente manufatti provenienti da Africa, Oceania, Sudamerica e India²³¹. Bisogna tuttavia osservare, che, rispetto a quello degli altri paesi, il contributo dell'India, in questo specifico ambito, è ancora limitato²³². Ciò che ci interessa evidenziare, in ogni caso, è la

227 Cfr. H. Darmisch, *La nascita della prospettiva*, Guida, Napoli, 1992, p. 34.

228 A proposito del fatto che l'inserimento del pavimento a scacchiera fosse una scelta più di tendenza che di contenuto effettivo, H. Bungaard apporta l'esempio di un gruppo di alcuni artisti di Raghurajpur che, tra il 1990 e 1991, sono stati invitati a visitare il National Museum of India presso Nuova Delhi. L'esperienza aveva lo scopo di educare l'occhio dei *chitrakāra* ad approcci artistici che differissero dalla tradizionale modalità in loro dominio. La studiosa conclude osservando un interessante cambiamento, riferito soprattutto all'inserimento del motivo a scacchiera, prima praticamente inesistente, nella produzione di Raghurajpur *post* visita alla collezione di Nuova Delhi. L'ipotesi avanzata, per noi plausibile, dal momento che in materia d'arte la contaminazione dovuta all'esperienza visiva diretta è questione appurata, è che gli artisti scelgano volontariamente l'inserimento di elementi presi a prestito da tradizioni differenti, che esteticamente si dimostrino convincenti. (Cfr. H. Bundgaard, *Indian Art Worlds in Contention: Local, ...op. cit.*, pp. 184-191).

229 Ci riferiamo, qui, all'ultima sperimentazione, in ordine di tempo, della miniatura mughal, la cui resa fu ampiamente influenzata dal cosiddetto *Company style* (XVIII-XIX secolo). Esso prevedeva anzitutto l'inserimento di ritratti verosimili di britannici perfettamente a proprio agio nelle sale dei maestosi palazzi imperiali; rappresentazioni di animali e motivi vegetali, ma soprattutto una certa attenzione alla resa dei volumi e della prospettiva, ottenuta, ad esempio, con l'inserimento del registro a scacchiera. (Cfr. J.M. Rogers, *Mughal Miniatures*, Interlink, Northampton, 2006, pp. 112-116).

230 Per la terminologia specifica facciamo riferimento a T. Smith, *What Is Contemporary Art?*, University of Chicago Press, Chicago, 2009, p. 144.

231 Cfr. *Ibidem*.

232 Tra i cataloghi relativi alle fiere Art Basel, Art Dubai, Abu Dhabi Art, Art Hong Kong, Art Basel Miami e NaDa New York anno 2015 che ci siamo premurati di consultare, non compare mai alcun oggetto d'arte di provenienza odiā. Risultano, tuttavia esposti ad Abu Dhabi e New York dalla medesima galleria, la Ben Janssens Oriental Art di Londra, tre maschere di bronzo tutte ascrivibili tra il XVIII e il XIX secolo provenienti dal Kerala e un Gaṇeśa in bronzo del XV secolo rinvenuto in Himachal Pradesh. (Cfr. *Abu Dhabi Art Fair: Catalogue 2015*, Suqoon Printing, Dubai, 2014, pp. 63-68; cfr. *NaDa 2015, The Fair*, Artibook, New York, 2015, pp. 21-25).

consapevolezza, da parte degli artisti di produrre artefatti la cui destinazione, si sa per certo, non coincide con la finalità originale. Di diverso, rispetto al mercato turistico, notiamo, forse, un'attenzione maggiore nell'utilizzo dei materiali, ancora più pregiati e ricercati, così che si possa giustificare un eventuale aumento del prezzo di vendita. Raramente i *patachitra* acquisiti da mercanti d'arte professionisti ritraggono le varianti tematiche invece altrove contemplate, qui Jagannātha, Balarāma, Subhadrā e Sudarśana rappresentano, senza dubbio, i soggetti più richiesti. Ci sembra, cioè, che, per soddisfare la richiesta del mercato internazionale, la condizione sia quella di un racconto, almeno iconografico, autentico e veritiero. Chi acquista per il mercato globale lo fa guidato da una consapevolezza e da una conoscenza che sono maggiori rispetto all'acquirente di passaggio; sembra, cioè, che a garantire il successo di una vendita non sia tanto la popolarità del soggetto trattato, quanto la qualità e la credibilità dell'artefatto *tout court*. Di seguito alcuni dati raccolti *in loco* con l'intento di chiarire ulteriormente i flussi del mercato dell'arte di Raghurajpur²³³

233 I dati sono relativi ad un periodo di tempo compreso tra novembre 2014 e aprile 2015 e riguardano il numero di *patachitra* venduti nell'arco del mese evidenziato. Le tabelle sono state consegnate a Promod Kumar e a Ratnakar Das ai quali è stato dato compito di compilarle correttamente. Le vendite registrate non riguardano soltanto gli artefatti confezionati dai due artisti, ma includono le operazioni di vendita di almeno altri sei artisti, tutti facenti parte del villaggio di Raghurajpur. Il lasso di tempo scelto è simbolico, sei mesi ci sembravano sufficienti per introdurre con più consapevolezza, il nostro studio. Per maggiore chiarezza abbiamo suddiviso la sezione *touristic commission* in mercato indiano e mercato internazionale. Come appare evidente, le tabelle relative al commercio turistico di *patachitra* (cfr. tab. 1 e tab.2), sottolineano la tendenza da parte degli acquirenti a preferire soggetti più popolari rispetto a Jagannātha; questo dato subisce un notevole incremento in termini numerici quando è relativo al turismo internazionale. Chi non è indiano, dunque, predilige le raffigurazioni di Gaṇeśa e Rādhā Kṛṣṇa (cfr. tab. 1); gli indiani e acquistano nel circuito turistico, invece, apprezzano maggiormente Jagannātha, Lakṣmī, ma anche raffigurazioni di animali e scenari fantastici (cfr. tab. 2). Noteremo, infine, che all'interno del circuito del mercato globale, con destinazione gallerie e fiere d'arte, Jagannātha, a buon diritto, si impone come il soggetto maggiormente richiesto (cfr. tab. 3).

Tab. 1: Vendite registrate nel circuito del mercato turistico internazionale, *touristic commission*

Anno Mese	Soggetto rappresentato su <i>patachitra</i>					
	Jagannātha	Gaṇeśa	Rādhā Kṛṣṇa	Lakṣmī	Animali Fiori	Miscellanea
Novembre 2014	10	24	12	9	10	4
Dicembre 2014	12	45	23	13	7	Ø
Gennaio 2015	36	32	16	17	9	2
Febbraio 2015	15	19	21	5	27	3
Marzo 2015	44	51	26	19	21	2
Aprile 2015	38	29	32	12	2	Ø

Tab. 2: Vendite registrate nel circuito del mercato turistico indiano, *touristic commission*

Anno Mese	Soggetto rappresentato su <i>patachitra</i>					
	Jagannātha	Gaṇeśa	Rādhā Kṛṣṇa	Lakṣmī	Animali Fiori	Miscellanea
Novembre 2014	76	23	11	34	29	4
Dicembre 2014	44	12	5	15	17	2
Gennaio 2015	36	3	4	8	7	Ø
Febbraio 2015	12	9	6	12	11	9
Marzo 2015	27	13	2	1	1	Ø
Aprile 2015	46	29	7	14	31	Ø

Tab. 3: Vendite registrate nel circuito *international market commision*

Anno Mese	Soggetto rappresentato su <i>patachitra</i>					
	Jagannātha	Gaṇeśa	Rādhā Kṛṣṇa	Lakṣmī	Animali Fiori	Miscellanea
Novembre 2014	12	2	Ø	Ø	2	Ø
Dicembre 2014	8	2	1	Ø	1	Ø
Gennaio 2015	14	Ø	4	Ø	Ø	1
Febbraio 2015	3	Ø	Ø	2	Ø	Ø
Marzo 2015	16	5	Ø	Ø	Ø	Ø
Aprile 2015	11	Ø	1	3	Ø	3

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Ci sembra, a questo punto della nostra ricerca, di poter affermare con certezza, che l'icona di Jagannātha ha subito, nel corso del tempo, un lento mutamento. Del resto, a partire dalla sua fase formativa, ha evidenziato un carattere incline al processo sintetico di contributi tra i più diversi. La genesi del *Signore del mondo*, qualora si accogliesse la versione mitica più classica, presenta comunque delle criticità che possono essere ovviate unicamente attraverso la formulazione di un'interpretazione che è, converremo, personale e soggettiva. Bisogna cioè tenere conto del fatto che la lettura della storia del sacro quadratico di Puri, a qualsiasi corrente di pensiero essa sia debitrice, è comunque l'unico strumento efficace che, nel divenire storico, ha giustificato, legittimato, escluso ed accolto, un volere che è, anzitutto, umano. L'opera d'arte, cioè, anche laddove denunciasse uno spiccato temperamento religioso e, per certi versi, divino, non può esimersi dall'essere la più sincera e schietta proiezione del sentire che è primariamente, dell'uomo. Dunque converremo che, per quanto attendibili, le ipotesi circa il significato di Jagannātha, devono essere lette anzitutto in relazione al contesto in cui esse sono state formulate. Alla luce di questo, aggiungeremo che, qualsiasi codificazione di significato che si possa attribuire al *Signore del mondo*, difficilmente sarà sufficiente a palesarci il suo valore più intrinseco.

Il fatto di rintracciare dei lasciti dichiaratamente tribali, ad esempio, nell'iconografia di Jagannātha è soprattutto funzionale a giustificare un'estetica altrimenti inaccettabile, ma non basta a giustificarne, ad esempio, la straordinaria popolarità di cui il culto continua a godere. Ci sembra di poter affermare che Jagannātha, Balarāma, Subhadrā e Sudarśana si inseriscano all'interno di un bacino di significato che va ben oltre la mera parvenza estetica: la rappresentazione di icone religiose è, diremo, la soluzione primordiale dell'uomo che attesta, anzitutto, la sua coscienza del divino. È semmai in forza di una tale affermazione che sarebbe interessante rileggere l'evoluzione, quando dovesse essersi verificata, del significato dell'icona di Jagannātha. Mentre i tratti iconografici peculiari si ripropongono fedeli all'originale, e consentono l'immediato riconoscimento della divinità anche a distanza di secoli, dobbiamo constatare, invece, che le modalità di esecuzione, i materiali e dunque la destinazione dell'idolo di Puri, sono radicalmente cambiati. E così si giustificano sempre nuovi sviluppi nei motivi creati, ci sembra, per rispondere anzitutto, alle richieste di mercato. L'introduzione del commercio riferito a Jagannātha è, senza dubbio, il fattore di maggior discriminazione quando volessimo rintracciare un eventuale mutamento di significato. Trasformazioni, queste, che, ancora una volta, coincidono, con la profonda alterazione della cornice di contesto. La realtà di

Raghurajpur, cioè, ci sembra sia all'altezza di sostenere un dialogo con il panorama artistico contemporaneo; questo è possibile in virtù del fatto che la strategia teorica utile a comprendere l'essenza di entrambi è, in fondo, la medesima. È necessario, a questo punto, isolare la tradizione: non ricerchiamo nello studio iconografico quel carattere imitativo della realtà, né una sua elaborazione più o meno fedele. Ci interessa, come detto, accedere alla sfera di significati e non registrarne superficialmente l'estetica. È un dato di fatto che Jagannātha quando smette di essere emblema di una sintesi di tradizione, diventa baluardo di una cultura artistica contemporanea. Si assiste, cioè, ad una trasformazione identitaria: da esclusivo strumento religioso a popolare espressione folklorica. L'icona che si acquista per qualche centinaia di rupie oggi a Raghurajpur non ha, da un punto di vista di valore, *stricto sensu*, alcuna attinenza con quel tronco rinvenuto sulla spiaggia di Puri, che pure non sortisce da una realtà storica, bensì da *corpus* mitologico. O, ancora meglio, diremo che esiste, tra i due soggetti, un legame che è altro rispetto a quello di significato, una relazione che si tinge del paradosso secondo il quale la rappresentazione tradizionale del divino è sia iconica, sia, a un certo punto, superflua. Nella realtà globale, così composita e caleidoscopica, tutto ciò che è tradizionale è generalmente considerato irraggiungibile, e anzi funzionale a giustificare un'eventuale superiorità di valore. Ecco, allora, che Jagannātha, ridotto ad esotico *memorandum* e ormai spoglio del suo significato originale, smette di essere l'autentico e vitale termine di quel confronto di culture, cui deve la sua origine, ma incrementa, come è ovvio che sia, la sua popolarità. Ci sembra, inoltre, che siano esattamente i termini *tribale* e *tradizionale*, ormai di comune dominio, quando associati a manufatti magari provenienti da lontano, a conferire all'oggetto in questione la necessaria legittimazione perché lo si possa riconoscere entro la categoria *arte*. Arte diventa, in questo senso, un bacino collettore che accoglie indistintamente contributi tra i più diversi; il sistema cui persino la forza comunicativa della religione soccombe; il compromesso, forse, perché la tradizione sopravviva. È quando Jagannātha, Balarāma, Subhadrā e Sudarśana cessano di essere soltanto i simboli di un credo, che essi diventano artefatto. Si collocano nei musei, circolano nel mercato internazionale, rivoluzionano il proprio contenuto e, spesso, accolgono modifiche persino nell'iconografia. Ciò che non possono smettere di fare, però, è raccontare dell'uomo. Del resto i dati utili che abbiamo collezionato sono perlopiù oneste testimonianze di artisti; i fruitori, oggi, del sacro quadratico di Puri sono moderni devoti, turisti di passaggio, collezionisti del genere o cultori della materia. La leggenda di Jagannātha, dunque, laddove la si considerasse tradizione o, parimenti, il frutto d un processo di mutazione identitaria e culturale, è comunque intessuta inestricabilmente in unastoria che è anzitutto umana. Studiare l'evoluzione di significato, di tempo e di contesto in relazione a un'immagine ci ha condotto, alla fine, a parlare dell'uomo.

Galleria Fotografica¹

¹ Le immagini che seguono sono relative unicamente alla capitolo terzo dell'elaborato. La loro realizzazione risale ad un periodo di tempo compreso tra novembre e dicembre del 2014 nell'ambito della nostra ricerca condotta presso il villaggio di Raghurajpur.



Fig.1 – Facciata di un'abitazione di Raghurajpur



Fig. 2 – Ingresso dell'abitazione di Promod Kumar, Raghurajpur

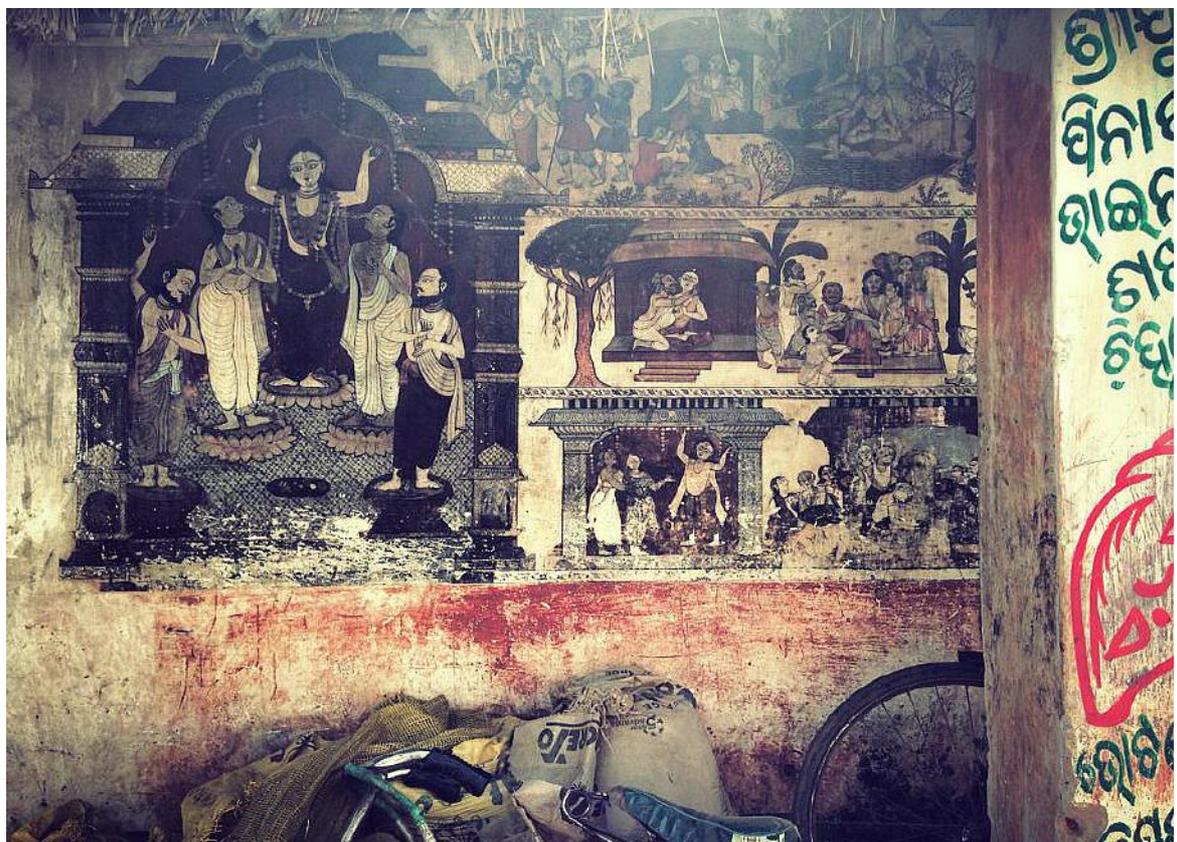


Fig. 3 – Dettaglio del porticato esterno di un'abitazione, Raghurajpur



Fig. 4 – Jagannātha, dipinto parietale. Raghurajpur



Fig. 5 – Abitazione di Ratnakar Das, Raghurajpur

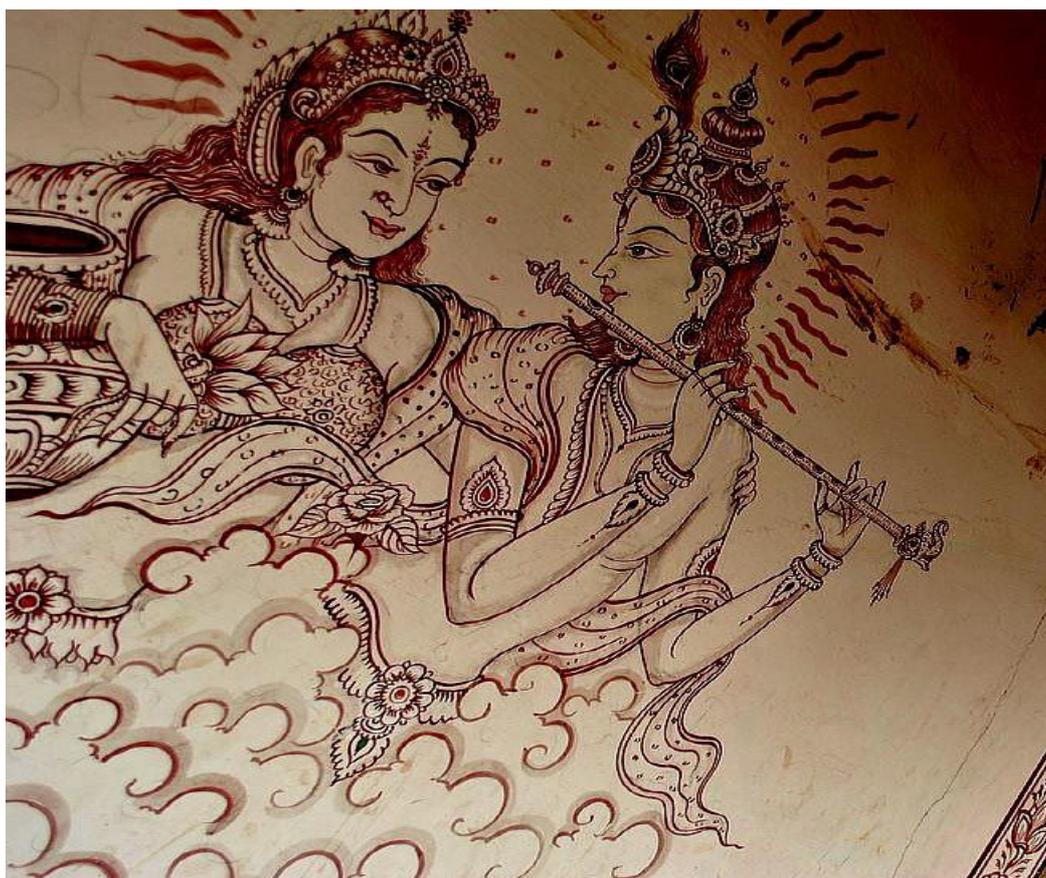


Fig. 6 – Rādhā e Kṛṣṇa, dettaglio di un dipinto parietale. Raghurajpur

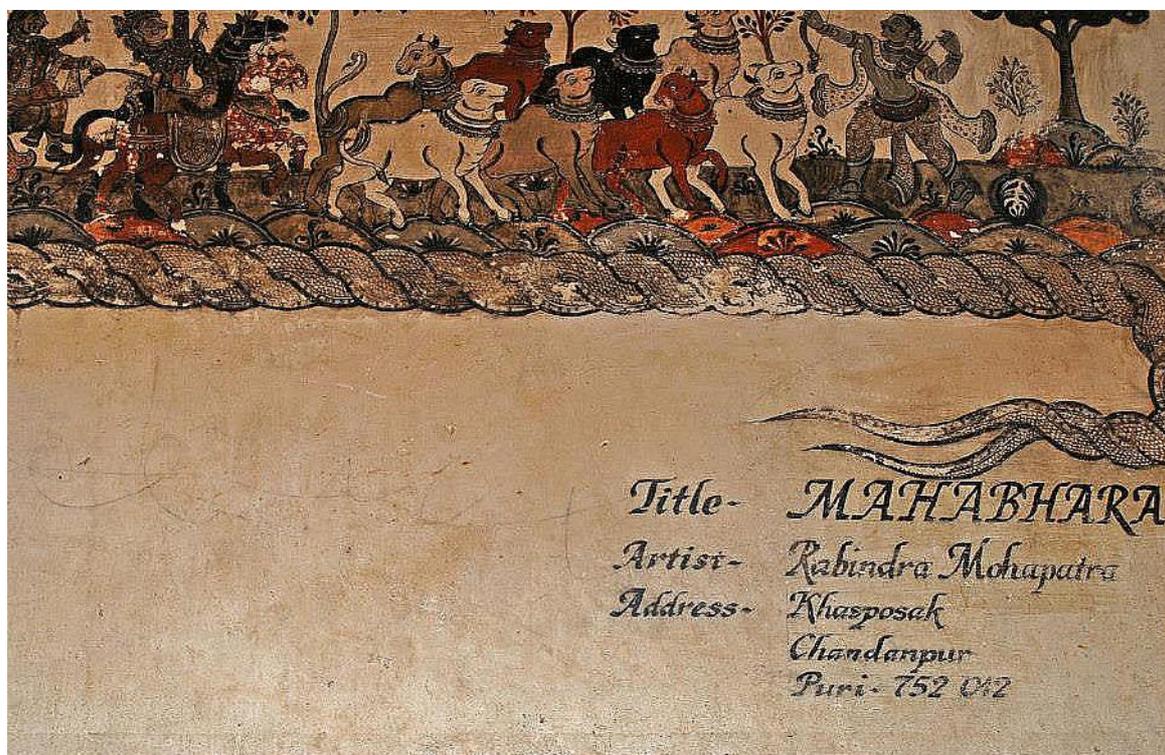


Fig. 7 – Dettaglio del Mahābhārata, con nome d'artista e indirizzo della galleria di Chandarpur di proprietà dell'artista. Raghurajpur



Fig. 8 – Ratnakar Das intento nella realizzazione di un pathacitra raffigurante Gaṇeśa



Fig. 9 – Patachitra, Raghurajpur



Fig. 10 – Colori naturali, Raghurajpur

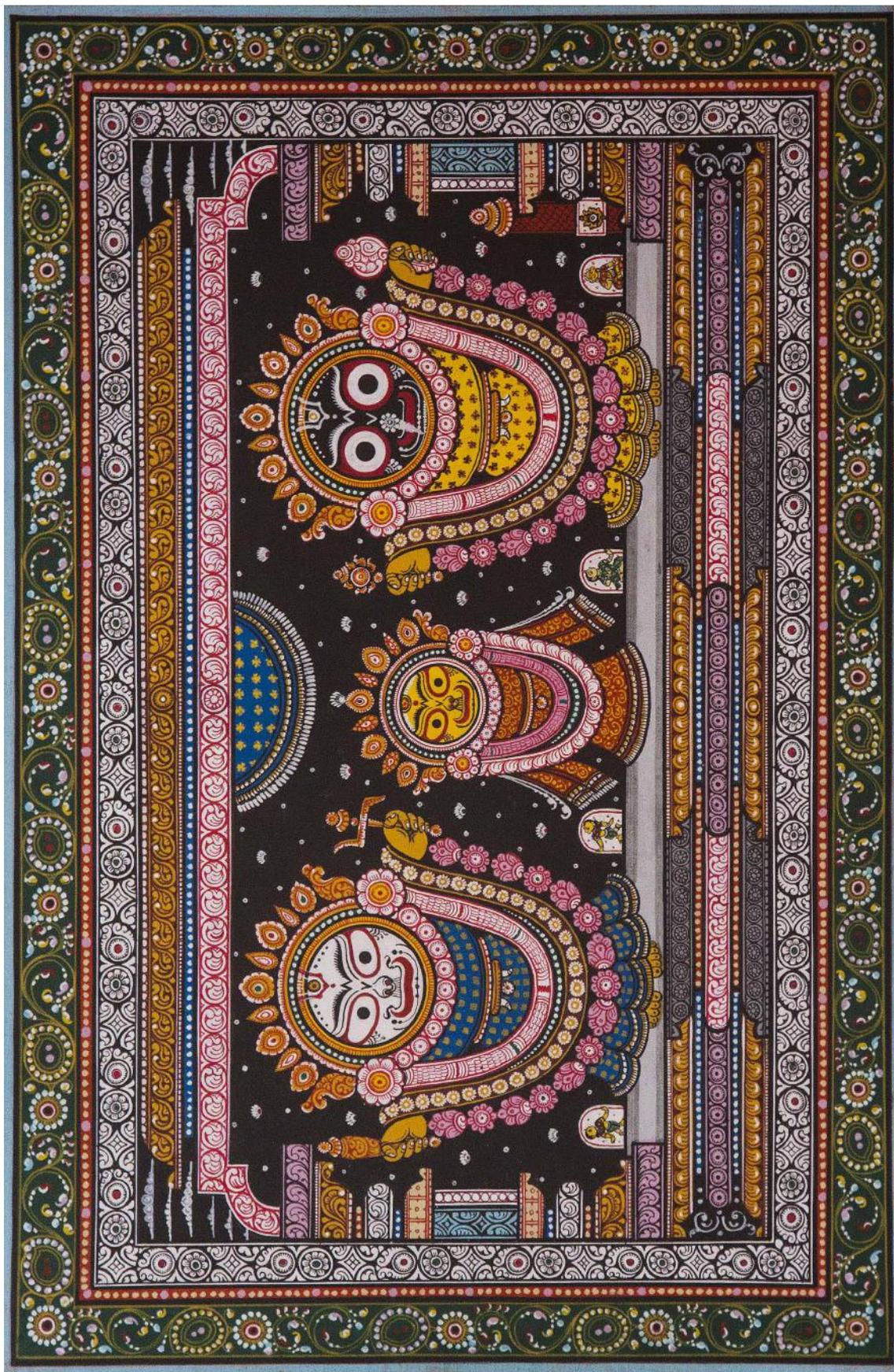


Fig. 11 – Patachitra ritraente Jagannātha, Balarāma, Subhadrā e Sudarśana; Raghurajpur

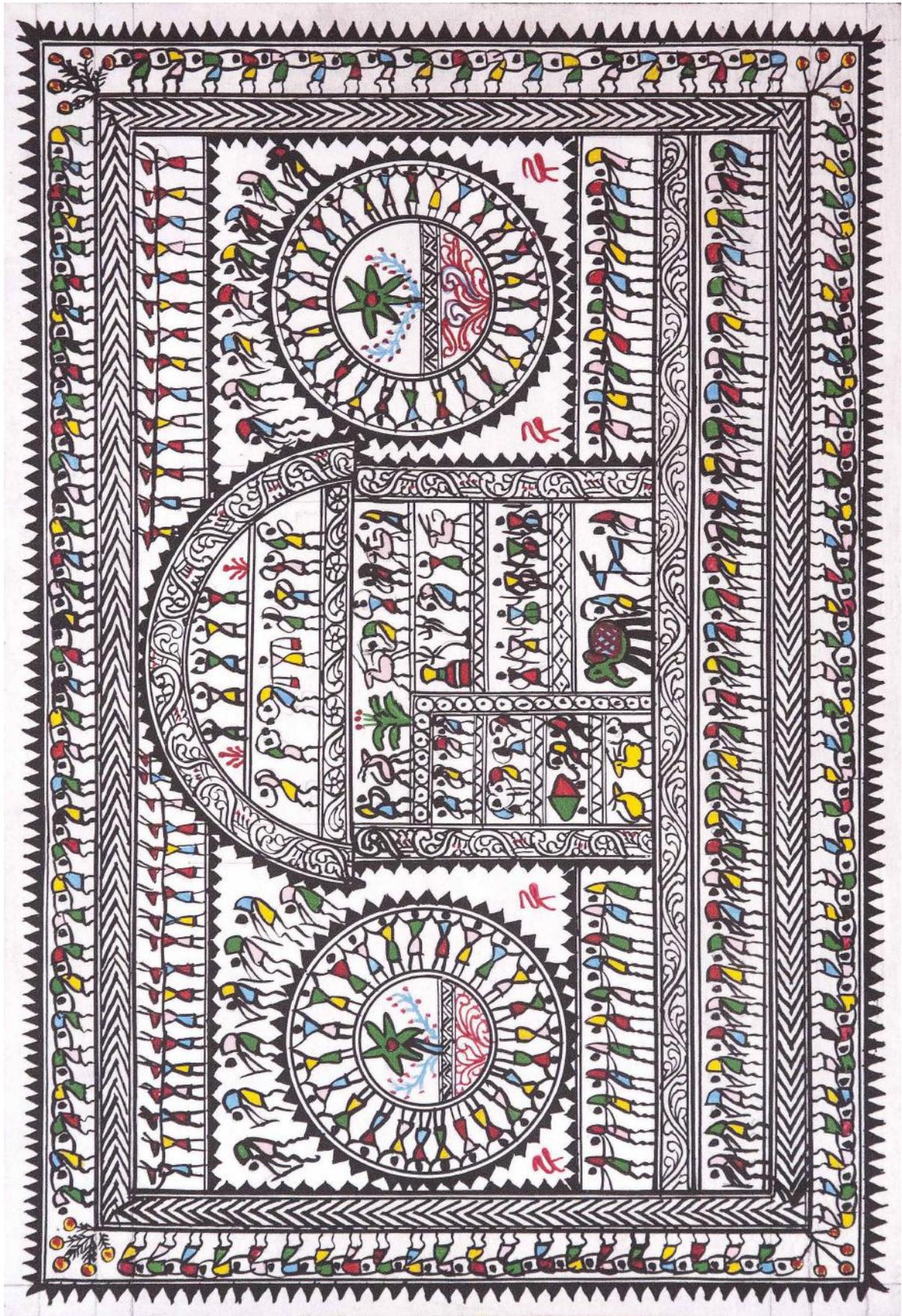


Fig. 12 – Patachitra con motivi tribali, Raguhrajpur



Fig. 13 – Raghurajpur, mercato degli artisti



Fig. 14 – Jagannātha, maschera di legno dipinta a mano; Raghurajpur



Fig. 15 – Jagannātha (in primo piano) e Subhadrā, noci di cocco dipinte a mano, Raghurajpur

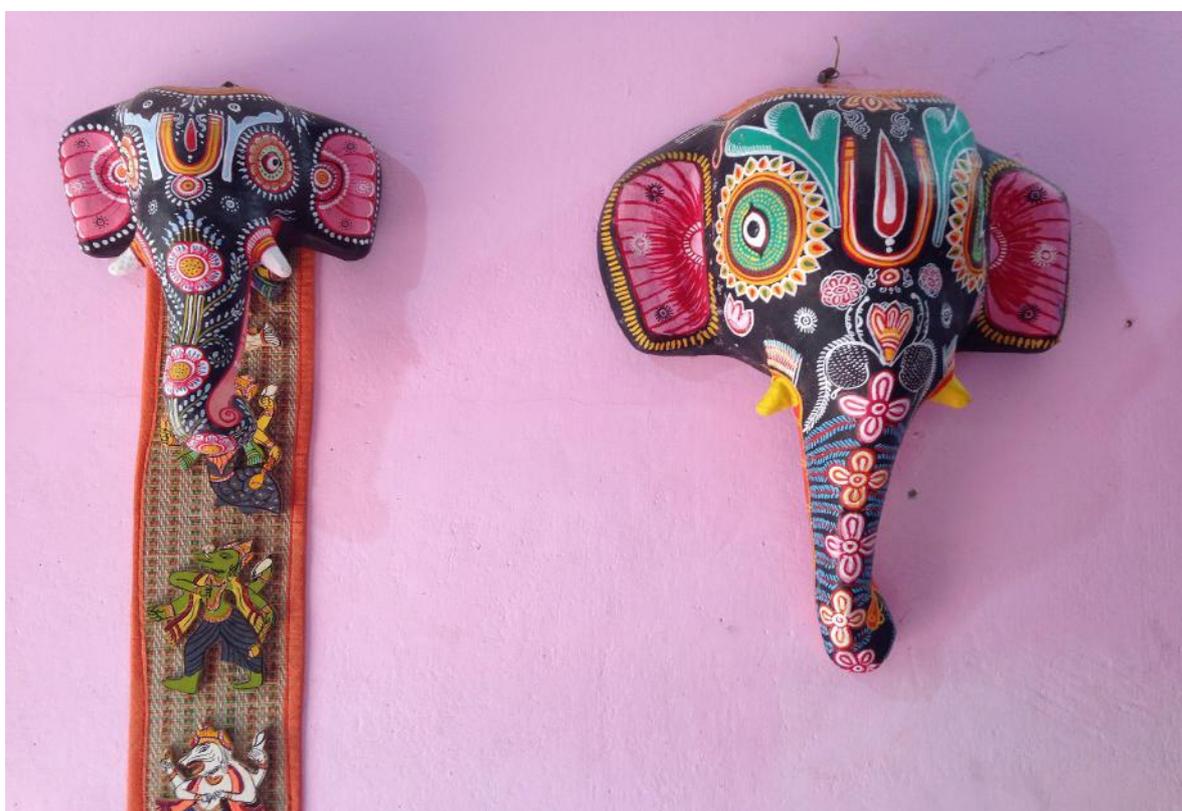


Fig. 16 – Hātīvesa, cartapesta dipinta a mano. Raghurajpur

Ringraziamenti

Ringrazio il professore Stefano Beggiora, anzitutto, per il sostegno costante, la pazienza, la collaborazione e per l'avermi insegnato la bellezza della ricerca. Intendo quindi estendere la mia gratitudine al resto dei docenti incontrati, per me stimolanti esempi di passione e curiosità, ognuno dei quali mi ha fatto dono, in questi anni, di insegnamenti preziosi.

Alla mia famiglia va il ringraziamento più sincero, a chi, cioè, ha instillato in me, sostenuto e permesso, sin da piccola, il desiderio di conoscere.

Ringrazio chi ha incrociato la propria strada con la mia, Marta, Melania e Chiara; chi, seppur da lontano, non ha mai smesso di sostenermi ed incoraggiarmi, Carlotta e Miranda e chi ha camminato con me persino in India, Michele.

Per la ricerca sul campo desidero ringraziare chiunque in India, in Italia o altrove, abbia collaborato perché potessi portare a termine il mio progetto.

Vorrei esprimere gratitudine a chiunque abbia deciso di restarmi accanto.

E, infine, grazie all'India per avermi fatto scoprire cosa significhi *entusiasmo*.

INDICE ANALITICO DEI TERMINI

Quello che segue è un indice analitico dei termini in lingua, sanscrito e oḍiā, utilizzati nel presente lavoro. Abbiamo deciso di seguire le regole di translitterazione del sanscrito; per facilitarne la lettura e la comprensione, alcuni termini sono seguiti da un breve definizione, sintetica e comunque relativa al contesto del nostro studio.

Abhaya mudrā: gesto della non paura; il palmo della mano destra è rivolto all'osservatore; 12, 79

Abhinava: nuovo, giovane; 31

Abhinaya Candrikā: 72

Adhyāya: capitolo; 9, 10, 19

Ādimūrti: forma primeva; 12

Ādivāsī: primi abitanti, tribali d'Odisha; 85

Akṣamāla; emblema divino; 23

Āliḍha: postura seduta; 69

Aṃśa-bhāga: manifestazione parziale di Viṣṇu; 61

Aṃśāvatāra: incarnazione; 13

Anargharāghava: 72

Anasara piṇḍi: strutture cilindriche che racchiudono Jagannātha, Balabhadra e Subhadrā; 110

Anasara pati: installazioni pittoriche temporanee che sostituiscono Jagannātha; 110, 111, 113

Aṅgada: bracciali; 32

Anuṣṭubh: metrica vedica, 9

Avatāra: discesa, incarnazione divina; 9, 23, 25, 46, 49, 51, 52, 53, 55, 62, 63, 66, 75, 110,

Ayana Yātrā: festività riferita a Jagannātha; 107

Āyudha: arco; 61, 72

Badarikāśrama: località sita presso l'Himalaya; considerata la dimora di Nara-Nārāyaṇa; 9

Baḍu: corrispettivo tribale di Śūdra, casta più umile; 46, 47

Bālya līlā: carattere fanciullesco; 43

Banyan: pianta di fico tipicamente indiana; 70

Bhakti: compartecipazione, corrente devozionale; 36

Bhoga: cibo cucinato ad uso rituale; 39, 44, 46

Brahama-Purāṇa; 9, 15, 50, 62, 68, 6

Cakra: ruota, attributo di Viṣṇu; 41, 49, 51, 73, 75, 82, 83

Calantī pratimā: icona removibile; 18, 41, 44, 82,

Candana Yātrā: festività riferita a Jagannātha; 107

Caturdhā mūrti: quadruplici forma di Viṣṇu, Puruṣottama; 10, 30,

Chātri: ombrello usato in ambito rituale; 114

Chitrakāra: artista; 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117

Cronache Śabara: 15

Dadhivāmana: variante del nome Jagannātha, riferita quando nell'iconografia compare solo; 30

Daita: discendenti diretti della tribù che per prima adorò Jagannātha; 47, 58

Damanaka Yātrā: festività riferita a Jagannātha; 107

Darśana: visione, apparizione divina; 11, 12, 13, 17, 36, 66, 81,

Dārurūpi: immagine scolpita nel legno; 33

Daśavatāra: i dieci āvatāra di Viṣṇu; 71

Deśī: paese, sentiero di paese, via secondaria; 101

Deulatolā: 16

Devī-Māhātmya: 29

Dhūpa: componente dell'Upacāra; 39

Dīpa: componente dell'Upacāra; 39

Doḷa Yātrā: festività riferita a Jagannātha; 107

Dvādaśa Yātrā: le dodici festività principali dedicate a Jagannātha; 107

Eka-āmra: pianta di mango; 46

Ekāmrapurāṇa: 46

Gadā: mazza; 70, 75, 76, 80

Gandha,: componente dell'Upacāra; 39

Garbhagrha: zona più interna e protetta dei templi hindu; 42, 46

Ghaṇṭ: strumento musicale; 114

Girija: nato dalla collina, riferito a Nṛsiṃha; 50

Gotra: clan; 23

Grāma devī: nume tutelare del villaggio; 39

Guluband: tradizionale gioiello da girovita; 72

Harivaṁśa: 61

Hātivesa: sembianza elefantina che può assumere Jagannātha; 109

Imli: estratto di semi di tamarindo; 112

Jagamohana: area templare tipica dell'architettura d'Odisha; 27, 63, 65, 69, 80

Jagannātha-dharma: religione di Jagannātha; legge; 8

Jagannātha-samskriti: cultura di Jagannātha; letteratura; 8

Jagatonātha: variante del nome Jagannātha; 29
Kadamba: albero, 69, 71
Kaītha: liquido estratto dal legno di melo; 112
Kākapakṣa: acconciatura; 69
Kamaṇḍalu: ciotola; 72, 75, 76
Kapila Saṃhitā: 15
Kapittha: pianta di agrumi; 113
Kevala: solitario, appartato; 51
Krṣṇa-līlā: repertorio di storie riferite al carattere amoroso di Kṛṣṇa; 69, 70, 71, 76
Kṣetra: luogo sacro connesso al culto di una divinità; 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 54, 57
Lalitāsana: postura tipica della divinità quando assisa; 76
Leḷāni: pennello; 114
Liṅga: pietra, pilastro, emblema di Śiva; 45, 46
Liṅgodbhava: colonna associata a Śiva; 50
Loka: mondo, sfera di esistenza; 14
Lokanātha: variante del nome Jagannātha; 29
Lokeśvara: variante del nome Jagannātha; 29
Mādalā Pāñji: 15
Mahābhārata: 15
Makara Saṃkranti: festività riferita a Jagannātha; 107
Makara-kuṇḍala: orecchino, pendente prezioso; 70
Mālavadeśa: territorio del Mālava, regione; 10
Maṇḍapa: porticato templare; 18
Maṅgalabāra: martedì, giorno propizio perché l'efficacia del rito sia massima; 39
Mantra: preghiera; 13, 19, 20, 38, 42, 57, 58, 82, 114
Mārga: strada, via maestra; 101
Mayuri veena: strumento musicale; 103
Mukuṭa: corona; 32
Mūla-bimba: immagine originaria; 43
Mūrti: immagine, forma, statua, simulacro; 14, 70, 75, 79
Musali Parva: 16
Nāga: serpente, divinità; 61
Nāgiṇī: controparte femminile di Nāga; 61
Naivedya: componente dell'Upacāra; 39

Nārada Purāṇa: 9, 15
Navakalevara: festività dedicata al rinnovamento delle icone lignee di Jagannātha; 19, 20, 53,58,
Nīladri Mahodaya: 15
Nilādri: montagna blu; 11
Nīti: procedura rituale; 10
Padma-Purāṇa; 9
Padma: loto; 50, 52, 63, 64, 68, 73, 78, 80
Pahaṇḍi: processione rituale; 108
Paramavaishṇava: il più devoto tra i viṣṇuiti; 24
Paraśu: ascia; 72
Paṭa: tela; 112
Patachitra: dipinto tradizionale su tessuto; 92, 97, 99, 116, 117, 118, 119, 120
Pīḍha-muṇḍī: nicchia; 80
Prādurbhāva: epifania divina; 10
Prāṇa-pratiṣṭha: consacrazione del simulacro nel tempio; 13
Prasāda: cibo destinato alle offerte divine; 11
Prāvarana: festività riferita a Jagannātha; 107
Pūjā: cerimonia, preghiera, rituale; 37
Puñji: porzione di riso non cucinato ad uso rituale, 40
Puruṣottama-Māhātmya; 9, 10, 81
Puṣpa: componente dell'Upacāra; 39
Puṣyābhiṣeka: festività riferita a Jagannātha; 107
Putra: figlio; 77
Rāuta: servitore, 77
Sākṣāt: parvenza, forma reale; 10
Śakti: potenza, forma femminile della divinità, 45
Samabhaṅga: postura; 81
Samkrānti: giorno di buon auspicio per celebrare una festività, 39
Śaṅkha: conchiglia; 70, 71, 75, 76, 80
Sapta mātṛkā: sette madri, divinità femminili; 48
Saraswati veena: strumento musicale; 103
Śayana Utsava: festività riferita a Jagannātha; 107
Sevaka: artista templare; 110
Sindūr: polvere rossa; 42

Sīpī: tipo di conchiglia; 113
Sitar been: strumento musicale; 103
Skanda-Purāṇa; 9, 10, 15, 16, 32, 33, 56, 57, 61, 67, 69, 72, 74, 77, 79, 81
Śloka: categoria di versi della metrica vedica, 9
Snāna maṇḍapa: area porticata in cui è collocata la vasca per i bagni rituali; 108
Snāna Yatra: festività riferita a Jagannātha, bagno rituale; 107, 108
Śrīvatsa; stemma, emblema della presenza di Lakṣmī nel petto di Viṣṇu; 32, 51
Stambha: colonna, 24
Sthala-Māhātmya; 9
Stuti: inno, preghiera; 10, 14
Śūdra muni: sacerdoti non brāhmaṇi incaricati di condurre il culto a Khambheśvarī; 44
Śūdra: casta più umile, 46
Svayambhū liṅga: Liṅga generatosi spontaneamente; 45, 46, 20
Tabla: strumento musicale; 103
Tampura: strumento musicale; 103
Tāti: tenda di bamboo; 110
Tīrtha: luogo in cui è avvenuto il passaggio di una divinità, meta di pellegrinaggio; 36
Tribhaṅga: postura, nell'iconografia hindu è il corpiispettivo del contrapposto; 72, 81
Ubha: posseduto; 39
Udvāsanam: proiezione del dio nel cuore del devoto; 14
Ugra: aspetto terrifico di Viṣṇu; 50, 58, 77
Upacāra: cerimonia, momenti rituali; 36, 39
Vajraparyāṅka: postura; 83
Vāmadeva Saṃhitā: 15
Vana Parva: 16
Vanamālā: fiori selvatici; 32
Vara mudrā: gesto del coraggio, il palmo destro è sollevato di fronte all'osservatore, il sinistro è rivolto verso l'alto; 12, 78, 79
Vīṇā: strumento musicale a quattro corde; 69
Viṣṇudharmottara: 62
Yajñavedī: altare sacrificale; 12
Yajñopavīta: cordoncino sacro indossato dalla spalla sinistra al fianco destro; 80
Yoga-paṭṭa: postura; 78

BIBLIOGRAFIA

Libri

- Beggiora, S., *Sonum: spiriti della giungla . Lo sciamanesimo delle tribù Saora dell'Orissa*, Franco Angeli, Milano, 2003
- Behera, S., *Construction of an Identity Discourse : Oriya Literature and the Jagannath Cult (1866-1936)*, Munshiram Manoharial, New Delhi, 2002
- Behera, S., *Oriya Literature and the Jagannātha Cult: 1866-1936, Quest for Identity*, Oxford University Press, Oxford, 1999
- Benetton, L., Ajmani, N., Chopra, S., *Flowering Cultures, Contemporary Artists from India*, Fabrica, Treviso, 2015
- Bhattacharya, B., *The Indian Buddhist Iconography*, K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1958
- Biebuyck, D., *Tradition and Creativity in Tribal Art*, Berkeley University Press, Berkeley, 1969
- Brighenti, F., *Śakti Cult in Orissa*, DK Print World, New Delhi, 2001
- Bulfony, C., Fasulo, F., Piccinini, C., *Le arti nella storia e nella società dell'Asia. Arts in Asian History and Society*, Bulzoni, Milano, 2015
- Bulfony, C., *Tradizioni religiose e trasformazioni sociali dell'Asia contemporanea. Religious Traditions and Social Transformations in Contemporary Asia*, Bulzoni, Milano, 2012
- Bundgaard, H., *Indian Art Worlds in Contention. Local, Regional and National Discourses on Orissan Patta Paintings*, Nordic Institute of Asian Studies, Richmond, 1999
- Caoci, A., *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano, 2008
- Clifford, J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001
- Clothey, F.M., *Religion and Change in South Asia*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1976
- Comaroff, J.L., Comaroff, J., *Ethnicity, Inc.*, University of Chicago Press, Chicago, 2009
- Coomaraswamy, A.K., *Come interpretare un'opera d'arte*, Milano, Rusconi, 1977
- Coomaraswamy, A.K., *The Transformation of Nature in Art*, SE, Milano, 2004
- Darmisch, H., *La nascita della prospettiva*, Guida, Napoli, 1992
- Dash, R.N., *Archaeology, History and Culture of Orissa*, Pratibha Prakashan, New Delhi, 2008
- Davis, R., *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, Princeton, 1997
- Davison, S., Rylands, P., Bogner, D., *Peggy Guggenheim & Fredrick Kiesler: The Story of Art of This Century*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2004
- Del Puppo, A., *L'Arte Contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013
- Donaldson, T.E., *Balarāma, Kṛṣṇa and Jagannātha Iconography*, in *The Iconography of Vaiṣṇava*

- Images Orissa*, New Delhi, 2001
- Elwin, V., *Tribal Myths of Orissa*, Oxford University Press, Bombay, 1954
- Ernashi, B., *Folk and Tribal Designs of India*, Taraporevala, Bombay, 1974
- Eschmann, A., Kulke, H., Tripathi, G.C., *The Cult of Jagannātha and the Regional Tradition of Orissa*, Manohar, New Delhi, 2014
- Fabietti, U., Malighetti, R., Matera, V., *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*, Mondadori, Milano, 2002
- Foglio, A., *Il marketing dell'arte. Strategia di marketing per artisti, musei, gallerie, case d'asta, show art*, Franco Angeli, Milano, 2007
- Groys, B., *Art Power*, Postmedia Books, Milano, 2008
- Harle, J.C., *The Art and the Architecture of the Indian Subcontinent*, Yale University Press, New Haven, 1986
- Hauser, A., *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1974
- Hegewald, J.A.B., Mitra, S.K., *Re-Use the Art and Politics of Integration and Anxiety*, Marg Publications, New Delhi, 2012
- Jain, J. *Museums of India: National Handicrafts and Handlooms Museum, New Delhi*, Ahmedabad: Mapin Publishing, Ahmedabad, 1989
- Jain, J. *Other masters: Five Contemporary Folk and Tribal Artists of India*. Crafts Museum and the Handicrafts and Handlooms Exports Corporation of India, New Delhi, 1998
- Jain, J., *India's Popular Culture: Iconic Spaces and Fluid Images*. Marg Publications, New Delhi, 2008
- Jain, J., *Painted Myths of Creation: Art and Ritual of an Indian Tribe*, Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1984
- Jhaveri, A., *A Guide to 101 Modern and Contemporary Artists*, Manohar, Mumbai 2005
- Joshi, T., *Timeless Traditions Contemporary Forms*, Manohar, New Delhi 2005
- Kramrisch, S., *The Presence of Śiva*, Princeton University Press, New Jersey, 1992
- Landowski, E., Marrone, G., *La società degli oggetti. Problemi di interrogatività*, Meltemi, Roma, 2002
- Levi-Strauss, C., *Tristi tropici*, Feltrinelli, Milano, 2003
- Longhi, R., *Lettere e scartafacci: 1912-1957: i carteggi tra Roberto Longhi e Bernard Berenson*, Milano, Adelphi, 1993
- Massarone, G., Bolzoni, G., Polo D'Ambrosio, L., *La Storia e l'interpretazione dell'arte*, D'Anna, Milano, 2002
- Maury, C., *Folk Origins of Indian Art*, Columbia University Press, New York, 1969

- Michell,, G., *Living Wood: Sculptural Traditions of Southern India*, Exhibition Catalogue, Marg Publications, Mumbai, 1992
- Mitter, P., *Art and Nationalism in Colonial India*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994
- Mitter, P., *Indian Art*, Oxford University Press, Oxford, 2001
- Mitter, P., *Much Maligned Monsters: History of European Reaction to Indian Art*, Oxford University Press, Oxford, 1992
- Mitter, P. *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922: Occidental orientations*, Oxford University Press, Oxford, 1998
- Mohapatra, G., Prasad, R., *Fashion Styles of Ancient India*, South Asia Books, New Delhi, 1992
- Molfino, F., Mottola Molfino, A., *Il possesso della bellezza: dialoghi sui collezionisti d'arte*, GoWare, Firenze, 2014
- Mukherjee, P., *History of Medioeval Vaishnavism in Orissa*, Asian Educational Services, New Delhi, 1981
- Neumayer, E., Schelberger, C., *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and the printed Gods of India*, Oxford University Press, Oxford, 2003
- Panda, S.K., *New Perspectives on the History and Culture of Orissa*, Punthi Pustak, Calcutta, 2000
- Pareyson, L., *Teoria dell'arte*, Marzorati, Milano, 1965
- Patra, K.M., *Orissa Under the East India Company*, Munshiram Manoharlal, New Delhi 1971
- Physick, R., *The Victoria and Albert Museum: The History of Its Building*, V&A, Londra, 1982
- Pieruccini, C., *Storia dell'arte dell'India*, vol I, Einaudi, Torino, 2013
- Pieruccini, C., *Storia dell'arte dell'India*, vol II, Einaudi, Torino, 2013
- Poshyananda, A., McEveill, T., Kapur, G., Supangkat, J., Roces, M.P., Roe, J.R., *Contemporary Art in Asia: Traditions, Tensions*, Asia Society, New York, 1997
- Pratapaditya, P., *Indian Sculpture: 700-1800*, University of California Press, San Diego, 1988
- Pratapaditya, P., *Indian Sculpture: A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, vol 2, University of California Press, San Diego, 1988
- Pratapaditya, P., *Orissa Revisited*, Marg, Mumbai, 2001
- Pugliese, M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2012
- Ray, B.L., *Studies in Jagannātha Cult*, Classical Publishing Company, New Delhi, 1993
- Ray, B.L., *Jagannātha Cult. Origin, Rituals, Festivals, Religion and Philosophy (A Critical Study of Sthāḷa Purāṇa, Nīlādri Mahodayam)*, Kant Publications, New Delhi, 1998
- Rigopoulos, A., *Lo Hinduismo*, Queriniana, Brescia, 2005
- Rogers, J.M., *Mughal Miniatures*, Interlink, Northampton, 2006
- Said, E., *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 2013

- Singh, C., *Treasures of the Albert Hall Museum, Jaipur*, Exhibition Catalogue, Jaipur, 2001
- Singh, U., *A History of Ancient and Early Medieval India*, Pearson Education, New Delhi, 2008
- Sivaramamurti, C., *L'arte in India*, Garzanti, Milano 1993
- Smith, T., *What Is Contemporary Art?*, University of Chicago Press, Chicago, 2009
- Sontheimer, G.D., Kulke, H., *Hinduism Reconsidered*, Manohar, New Delhi, 1989
- Starza, O.M., *The Jagannātha Temple at Puri. Its Art, Architecture and Cult*, E.J. Brill, Leiden, 1993
- Torciovich, G., *India arte oltre le forme*, Cafoscarina, Venezia, 2004
- Tripathi, G.C., *Communication with God: The Daily Pūjā in the Jagannātha Temple*, Manohar, New Delhi, 2004
- Verant, J.P., *Figure, idoli, maschere*, SE, Milano, 2014
- Vidyarthi.L.P., Rai, B.K., *The Tribal Culture of India*, Concept Publishing Company, New Delhi, 1985
- Warburton, N., *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004
- Wölfflin, H., *Capire l'opera d'arte*, Castelvechi, Roma, 2015
- Zorloni, A., *L'economia dell'arte contemporanea: mercati, strategie e star system*, Franco Angeli, Milano, 2007

Articoli

- Beggiora, S., *Miti stellari dell'Orissa: dagli aborigeni a Jagannatha*, in Marchetto M., *Miti stellari e cosmogonici. Dall'India al nuovo mondo*, Il Cerchio, Rimini, 2012, pp. 365-402, Convegno: L'uomo e le stelle: miti astrali e cosmogonici, 2011
- Behera, P.P., *The Pillars of Homage to Lord Jagannātha*, in "Orissa Review", pp., 65-67, 2004
- Broccardi, F., *Diritto di seguito e arte tribale*, in 'Artribune', pp., 1-2, 2015
- Choudhury, J., *Jagannātha Cult: an Historical Perspective*, in "Orissa Review", pp., 2-7, 2009
- Choudhury, J., *Jagannātha Cult: an Historical Perspective*, in "Orissa Review", pp., 4-9, 2009
- Das, B.K., *Lord Jagannātha Symbol of National Integration*, in "Orissa Review", pp., 13-14, 2009
- Garnayak, D.B., *Evolution of Temple Architecture in Orissa*, in "Orissa Review", pp., 117-121, 2007
- Gupta, S.P., *National Museum Bulletin n.9*, New Delhi, pp., 24-18, 2014
- Jayadev, K., *The Celebrated Saint Poet of Orissa*, in "Orissa Review", pp., 20-21, 2008
- Kar, I.B., *The Cult of Lord Jagannātha and Its Impact on Oriya Literature*, in "Orissa Review", pp., 1-4, 2005
- Khamari, S., *Early Orissa Temple: an Analysis of Spatial Context and Structural Elaboration*, in

“Kalash”, pp., 34-43, 2012

Kulke, H., *Religious Cults and Royal Authority: the Case of the Chief of Orissa*, Heidelberg, pp. 1-24, 1972

Lerner, M., Kossak, S., *The Art of South and Southeast Asia*, in “*The Metropolitan Museum of Art Bulletin*”, New York, pp., 34-48, 1996

Mahananda, B., *Growth of Museums in Odisha During the 21st Century*, in ‘*Orissa Review*’, pp., 1-9, 2014

Mohapatra, P., *Daily Rituals of Sri Jagannātha Temple*, in “*Orissa Review*”, pp., 28-35, 2011

Mohapatra, P., *Tribal Museum: An Exotic Tourist Destination*, in “*Orissa Review*”, pp., 1-4, 2005

Pal, B., *Goddess Stambhesvari in Odishan Inscriptions*, in “*Orissa Review*”, pp., 21-16, 2015

Panda, S.S., *Puruṣottama Jagannātha Is Puruṣottama Nṛsiṃha*, in “*Orissa Review*”, pp., 3-7, 2006

Patel, C.B., *Origin and Evolution of the Name Odisha*, in “*Orissa Review*”, pp. 28-30, 2011

Raghurajpur gears up for the Vasant Utsav, in ‘*The Hindu*’, p., 5, 2007

Rath, A.C., *Twin Goddesses Tara-Tarini on Purnaghiri*, in “*Orissa Review*”, pp., 11-14, 2009

Rath, A.K., *Stambhesvari Cult in Orissa*, in “*Orissa Review*”, pp., 8-11, 2006

Rath, J., *The Epitome of Supreme Lord Viṣṇu*, in “*Orissa Review*”, pp., 1-3, 2006

Sahur, R.K., *Iconography of Sūrya in the Temple Art of Orissa*, in “*Orissa Review*”, pp., 24-38, 2011

Suar, B., *Dwadas Yatras of Sri Jagannātha (Twelve Festivals of the Lord)*, in ‘*Orissa Review*’, pp., 1-3, 2005

Tripathy, *A Reassessment of the Origin of the Jagannātha Cult of Puri*, in “*Orissa Review*”, pp., 28-36, 2012

Tripathy, G.S., *Śaktism in Orissa*, in “*Orissa Reiview*”, pp., 4-9, 2013

Tripathy, G.S., *Śivaism in Orissa*, in “*Orissa Reiview*”, pp., 9-17, 2013

Articoli in hindi

Chari, P., Raghurajpur kī jīvārom kī ek jhalak, pp., 11-19, 2015

चारी, प., रघुराजपुर की दीवारों की एक झलक, pp. 11-19, 2015

Nayyar, A., Bhārat mein lok kalā hai kī bhar mem ek chāp chodhi hai ke 7 phārm, pp., 2-4, 2014

नैयर, अ., भारत में लोक कला है कि दुनिया भर में एक छाप छोड़ी है के 7 फार्म, pp., 2-4, 2014

Patnaik, S., Jagannātha panth ek kārak ke lie yogadān ke rōp mein udhiya pahachān, pp., 1-5, 2010

पटनायक, स., जगन्नाथ पंथ एक कारक के लिए योगदान के रूप में उड़िया पहचान, pp. 1-5, 2010

Patra, A., Utpatti evam bhagavān Jagannātha ke pamath purātanatā, pp., 7-19, 2009

पत्र, अ., उत्पत्ति एवं भगवान जगन्नाथ के पंथ की पुरातनता, pp., 7-19, 2009

Sitografia

<http://asi.nic.in/>, 2015

<http://portal.unesco.org/culture/en/>, 2016

<http://www.arts-asiatiques.com/>, 2016

<http://www.asianart.org/>, 2015

<http://www.guggenheim.org/>, 2016

<http://www.indian-heritage.org/>, 2015

<http://www.orissaculture.gov.in/>, 2014

http://www.scstrti.in/tribal_museum.html, 2014

<https://www.vam.ac.uk/>, 2016

www.intach.org, 2015

www.raghurajpurart.com, 2014