

Shilpa Bertuletti

La danza Odissi

■ *L'identità culturale femminile
nell'India contemporanea*



TRAME
Antropologia, teatro
e tradizioni popolari

Shilpa Bertuletti

La danza Odissi

■ *L'identità culturale femminile
nell'India contemporanea*



TRAME
Antropologia, teatro e tradizioni
popolari

L'Editore è a disposizione di tutti gli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per involontarie omissioni o inesattezze nelle citazioni delle fonti dei brani riprodotti nel seguente volume.

Progetto grafico di Jean-Claude Capello

© 2019, Clueb casa editrice
via Marsala, 31 - 40126 Bologna
ISBN 978-88-491-5602-7

Per conoscere le novità e il catalogo, consulta
www.clueb.it

Finito di stampare nel mese di marzo 2019
da Editografica - Rastignano (Bo)

Ai miei genitori,
che mi hanno amato tanto
da lasciarmi andare

Introduzione	7
Capitolo I: <i>Mangalacharan</i>, invocazione	13
1. Il ruolo dell'antropologo nella ricerca di campo: amico, curioso o allievo?	15
2. Chiarificazioni concettuali e quadro teorico	20
3. Da Nrityagram a Bhubaneswar: dimensioni spaziali e sociali del <i>fieldwork</i>	27
Capitolo II: <i>Batu nr̥tya</i>, la danza cosmica	29
1. Introduzione storiografica: radici, fonti e narrazioni	29
2. Dalla corte al tempio	43
3. Danzare per Jāgannātha: la <i>bhakti</i> dei nuovi corpi, la creazione di nuovi generi	58
4. Lo scandalo della danza templare nell'Orissa coloniale	70
Capitolo III: <i>Pallavi</i>, fioritura	79
1. La sanscritizzazione della danza	80
2. Un museo in movimento: iniziative statali e politiche culturali	96
Capitolo IV: <i>Abhinaya</i>, l'arte dell'espressione	105
1. <i>Oḍissi</i> , forgiatrice di identità	105
2. Storie di vita	123

6	Capitolo V: Mokshya, meditazione	135
	1. La trasmissione da maestro ad allievo: il sistema <i>guru-śiṣya parampara</i> e la distinzione di genere	136
	2. Innovazioni e nuove direzioni	150
	Conclusioni	163
	Forme coreutiche affiliate alla danza oḍissi	183
	Interviste	187
	1. Bijayini Satpathy	187
	2. <i>Abhinaya</i>	195
	Postfazione: Sul teatro danza classico indiano, Giovanni Azzaroni	199
	Glossario	207
	Ringraziamenti	215
	Bibliografia	217
	Indice dei nomi	251

Il fenomeno dell'etnocentrismo, inteso come tendenza ad interpretare le culture altre secondo criteri che sottintendano dinamiche inferiorizzanti – in virtù delle quali chi osserva è superiore a chi è osservato – e di dominio, ovviamente del primo sul secondo, è un vizio diffuso e radicato nella società europea, nel quale, per quanto si voglia prestare attenzione sia ai dettagli che alla visione d'insieme di un oggetto di studio preciso, si rischia spesso di incappare. Se oggi l'antitesi Oriente/Occidente non ha più tanta ragione di esistere dal punto di vista della descrizione del mondo, certamente essa ha significato un parametro di classificazione in passato e, per molto tempo, l'unico modo europeo di vedere e interpretare quell'Oriente spesso associato ad uno specchio magico, grazie al quale gli europei hanno appreso molto di più su loro stessi che non su quei paesi che consideravano tanto lontani, sia sul piano meramente geografico che su quello culturale. Come ricorda Said nel suo fortunato testo *Orientalismo*, il valore di tale disciplina dipende dall'Occidente molto più che dall'Oriente, ed emerge attraverso varie tecniche di rappresentazioni occidentali che dipendono da istituzioni, tradizioni, convenzioni e codici largamente condivisi. Tenendo conto di questa tesi e avvalorando l'idea di Nicola Savarese (1992: 45), secondo cui l'epoca attuale, intrisa di interculturalismo e di interessi economici planetari e sovraetnici, avrebbe bisogno di eliminare la dialettica Oriente/Occidente per privilegiare termini di altra natura che meglio descrivano la relatività e i rapporti all'interno di macro e microcosmi, si cercherà di adottare uno sguardo antropologico, dettato da un'esperienza etnografica di-

retta, nello studio dell'*oḍissī*¹, una danza classica indiana proveniente da una regione dell'India centro-orientale, l'Orissa. Sorprendente alchimia di grazia e geometria, l'*oḍissī* incarna movimenti diametralmente opposti, uniti in un'armonia serena, una sensualità sublime e un languore lirico. Così come gli altri stili di danza classica, l'*oḍissī* combina l'aspetto *nṛtta*, la forma cioè che compone il lato tecnico e qualitativo della danza, all'aspetto *nṛtya*, l'espressione poetica dell'emozione che unisce danzatore e spettatore, producendo una potente esperienza affettiva (*rasa*). La tecnica della danza *oḍissī* valorizza il radicamento al terreno, che si avvale di spostamenti di peso e principi di equilibrio per creare forme sia lineari che curvilinee nello spazio. Due posizioni distintive riproducono la dualità complementare che investe l'estetica della danza: il *chouka*, posizione squadrata che ancora le gambe a terra, e il *tribhaṅga*, immagine sinuosa che divide il corpo in tre linee secondo l'asse mediale. Nonostante la forza percepita dai movimenti delle gambe e dallo *stepping* dei piedi, la parte alta del corpo riempie lo spazio con movimenti del torso ampi e sinuosi, le cui linee richiamano le pose scultoree dei templi *oriya*. La virtuosità del danzatore è data dalla complessità nel gestire la relazione tra la velocità del movimento e i momenti d'arresto, "poiché egli cerca costantemente di raggiungere la posa perfetta che trasmetterà al pubblico il senso di atemporalità" (VATSAYAN 1967: 233). La temporalità e l'estetica dell'*oḍissī* si sviluppano grazie alla congiunzione di una serie di fonti stratificate nel tempo: il *chouka* include un riferimento all'iconografia del dio Jāgannātha, la divinità tutelare della danza *oḍissī*, il *tribhaṅga* riflette invece le immagini delle figure femminili rappresentate dall'eredità visuale e scultorea dei templi *oriya*, l'evocazione di Śiva, Rādhā e Kṛṣṇa indicano rispettivamente l'influenza dello *śivaismo* e del *vaiṣṇavismo*. La danza fonde così elementi rituali, espressi nel *bhāva* del danzatore, al formalismo artistico espresso dalle competenze tecniche. In alcune tipologie di danza *oḍissī*, come nelle *pallavi*, il danzatore incarna le strutture ritmiche rappresentate dalla melodia della musica (*rāga*) e dalle sillabe del suono (*tāla*): il corpo gioca con la struttura musicale, riempiendo, svuotando e trascendendo il tempo.

1 I termini sanscriti sono stati resi nella translitterazione correntemente in uso nella letteratura scientifica. Nelle citazioni si è scelto di rispettare la translitterazione adottata dall'autore citato.

Come esaminare dunque l'*odissi* nel suo contesto contemporaneo? Fare di un resoconto etnografico qualcosa di "autorevole" significa adottare alcune modalità di presentazione dei dati che siano in grado di produrre in primo luogo un effetto di persuasione su chi lo legge. Un resoconto etnografico, infatti, non è mai un semplice elenco di cose viste e sentite, ma è più una complessa operazione di scrittura mirante a produrre una rappresentazione particolare di ciò di cui si vuole parlare. Clifford Geertz (1988: 72) ha voluto sottolineare la necessità per chiunque si occupi di etnografie di non farsi catturare dal mito di una "oggettività etnografica", una verità raggiungibile solo grazie ad una totale esaustività e coerenza dei dati, la quale è, di fatto, impossibile. Nonostante questo limite, si è però osservato come la necessità di un'etnografia fondata sul dialogo con "l'altro" abbia esplicitato significati inespressi, risultanti altrimenti incomprensibili. Tenendo conto di queste premesse, si propone in questo lavoro lo studio dell'identità femminile e delle questioni di genere nell'*odissi*, attraverso l'esplorazione dei delicati rapporti di potere e autorità che si instaurano tra le danzatrici, incuranti delle demarcazioni sociali, castali e linguistiche che persistono nelle comunità conservatrici del subcontinente. Praticato perlopiù da ragazze e donne adulte, questo stile di danza è infatti oggi uno strumento di rivendicazione sociale per le classi basse e medio-basse che, com'è emerso dalla ricerca di campo, mediante la pratica quotidiana (*sādhana*) e l'esperienza estetica (*rasa*), attivano una nuova azione indipendente (*agency*) che indebolisce l'ideologia patriarcale dominante. Il lavoro si sviluppa su più livelli, derivati dalle influenze intellettuali inerenti il dialogo in corso tra le discipline della storia e dell'antropologia nell'India post-coloniale, il ruolo dell'antropologo come produttore di conoscenza, il tema dell'identità in relazione all'*agency*, all'individualità e al nazionalismo. Si sono identificate cinque macroaree di studio che corrispondono ai cinque capitoli finali su cui si struttura l'ossatura del testo, i cui titoli ricordano le cinque tipologie di danza che formano uno spettacolo *odissi*. Nell'elaborazione del primo capitolo dedico particolare attenzione all'esperienza antropologica del *fieldwork* e all'esamina di come il metodo dell'osservazione partecipante e la mia doppia identità italo-indiana abbiano giocato un ruolo fondamentale nell'ottenimento generale delle informazioni: le intuizioni derivate dalla pratica stessa della danza *odissi* hanno costituito una parte significativa dell'analisi quotidiana, aiutandomi a normalizzare il sistema culturale prodotto dall'esperienza stessa della danza e autorizzandomi a stabilire un terreno comune con le *informatrici* e con gli altri specialisti della materia. In altre parole, ho negoziato la mia conoscenza incarnata da *insider*, completando il processo con la conoscenza disciplinare acquisita

durante gli studi. Ciò che ho cercato di fare è portare avanti due approcci differenti che arrivassero a convergere, offrendo un'analisi il più oggettiva possibile dei concetti di potere, cultura e identità nell'India contemporanea, da combinare con l'esperienza soggettiva e le emozioni personali. Nel secondo capitolo delinea le trasformazioni della danza *oḍissī* nel corso della storia, dal suo ruolo identificativo nella pratica rituale alla moderna incarnazione di spettacolo nazionale. In particolare, considero la cronologia della danza analizzandone la relazione con lo Stato, tanto nel periodo antico e medievale, quanto in quello coloniale e post-coloniale. Sulla base dei contenuti bibliografici degli archivi di Bhubaneswar, suggerisco l'idea di Stato non solo come di un agente proibitivo che regola la pratica corporea, ma anche di un agente coreografico che genera e prescrive i movimenti idealizzati del corpo e le conseguenti relazioni sociali, sia all'interno che al di fuori dello spazio della *performance*. Nel terzo capitolo situo la pratica dell'*oḍissī* nel discorso tra il moderno e il globale, per studiarne la ricostruzione nel contesto della formazione nazionale e, successivamente, nella sua diffusione transazionale. La graduale diffusione dell'*oḍissī* attraverso iniziative statali ha aiutato, infatti, a divulgare la danza tra la popolazione femminile grazie ai *media* e alla televisione, accelerando il suo processo di democratizzazione nell'intera comunità coreutica *oriya*. Nel quarto capitolo approfondisco il cuore della mia ricerca, l'idea della danza *oḍissī* come di una pratica quotidiana che plasma l'identità culturale delle stesse danzatrici: se la disciplina, il training e la memoria associati al *sāadhanā* iscrivono il corpo delle *performer* nei valori sociali consolidati nel tempo, la routine quotidiana del *sāadhanā* può essere un potente luogo di rafforzamento della narrativa dominante del tema d'amore divino (*Kṛṣṇa-līlā*), rafforzandosi nella mente delle danzatrici come tradizione autentica dell'*oḍissī* e omogeneizzando in tal modo le loro storie con la tradizione. Nel quinto e ultimo capitolo, affronto due ulteriori tappe necessarie nello studio della soggettività femminile: la microanalisi del rapporto di trasmissione dei saperi da maestro ad allievo (*guru-śiṣya parampara*) e i nuovi paradigmi dei generi di danza classica indiana chiamati "innovazione". L'ancoraggio del metodo pedagogico del maestro all'ordine morale della società locale suggerisce una riflessione più ampia sui codici morali vigenti che plasmano e sfidano quotidianamente le danzatrici. L'identità del *guru* è infatti diventata parte integrante della forma d'arte, finendo per rappresentare la tradizione e la sua autenticazione attraverso il lignaggio ereditario. L'identità di una danzatrice è quindi definita in parte dall'identità del proprio maestro, fundamentalmente uomo, che legittima la propria genealogia fino ad arrivare ad un antenato fondatore, che a sua volta appartiene ad una deter-

minata casta sociale. In questo modo, l'ideologia della trasmissione è mantenuta nella sua continuità patriarcale, preservando l'essenza "vera" della forma d'arte. Propongo in questo contesto un esempio tutto al femminile che istituisce un nuovo modello di trasmissione dei saperi da maestra a discepola: consapevoli del valore attribuito alla danza oltre i confini della mera devozione verso il dio, le donne della comunità di Nrityagram ripensano la *performance* come esperienza individuale e collettiva, in grado di fornire un'interpretazione diversa della realtà sociale. Per quel che riguarda l'innovazione, sostengo che le forze della modernità siano strumentali nel dare origine ed espandere il movimento culturale delle nuove direzioni della danza indiana, individuando due esempi di coreografe *odissi*, Rekha Tandon e Ashwini Raghupathy, che si dirigono verso le nuove frontiere della danza contemporanea, supportandosi con il linguaggio classico e tradizionale. In ultima analisi volgo lo sguardo verso le reti globali istituitesi attraverso la danza *odissi* per suggerire la creazione di un peculiare tipo di identità tra le donne della comunità della diaspora indiana.



I. Kathak gurukul, Nrityagram (ph Ezio Gattoni).



II. Sanjukta Dutta e Lingaraj Pradhan, Konark Natya Mandap, Konark (ph Ezio Gattoni).



TRAME
Antropologia, teatro
e tradizioni popolari

Dal suo ruolo identificativo di pratica religiosa e rituale alla moderna incarnazione di spettacolo nazionale, la danza classica indiana *oḍissī* ha riservato sin dalle origini un posto d'onore alla figura femminile, la cui storia è incisa tanto nelle opere scultoree quanto nei documenti letterari. Pur conservando ancora l'impronta religiosa e spirituale delle origini, l'*oḍissī* è oggi una forma d'arte e di intrattenimento che calca i palcoscenici dei teatri, dei festival e delle manifestazioni culturali indiane. È proprio in questo contesto contemporaneo che le danzatrici agiscono nella costruzione di un'identità precisa, frutto dell'esperienza quotidiana della pratica, in un particolare contesto estetico ed emozionale. La politica della danza in relazione al nazionalismo, alla globalizzazione, alla localizzazione e alle questioni di genere mostra come le donne abbraccino l'*oḍissī* come una forma d'arte propria, trasferendo la danza dal contesto della "cultura alta" a una zona di mediazione culturale. Riflettendo la preoccupazione antropologica del recupero di storie dal basso, questo studio, mirato all'esamina di tale identità e frutto di una ricerca di campo fondata sulla partecipazione attiva, ha dato voce alla gente comune: le danzatrici intervistate sono infatti professioniste, insegnanti, madri e casalinghe, ovvero lo spettro completo della comunità coreutica femminile indiana.

Conseguito nel 2016 un dottorato di ricerca in Cinema, Musica e Teatro presso l'Università di Bologna, Shilpa Bertuletti si occupa di studi indologici, con un particolare interesse per le arti performative classiche indiane. Col supporto di premi e borse di studio, ha condotto ricerche di campo tra la comunità femminile oriya, affiancando al percorso accademico la pratica attiva della disciplina oḍissī. Rientrata dall'esperienza indiana dove si è esibita in spettacoli e festival, è oggi invitata a danzare in occasione di manifestazioni culturali di vario genere, perseguendo lo scopo di diffusione della danza sul territorio nazionale.

€ 24,00

