

CAPITOLO I

ORIGINE ED EVOLUZIONE DELLA DANZA ODISSI

I.1 Che cosa si intende per danza *Odissi*

La sostanza dell'arte indiana e in particolare della danza che “ha creato il mondo”¹ e attraverso la quale è possibile ottenere la liberazione da questo mondo², è la spiritualità.

La danza *Odissi* un tempo era chiamata *Odra Nritya*, in quanto l'Orissa era conosciuta come *Odra Desha* e nel *Natya Sastra* viene definita *Odra Maghadi*.

Come ogni altra danza tradizionale, l'*Odissi* era in origine una pratica culturale riservata esclusivamente ad alcune sacerdotesse (*Maharis*) che la eseguivano durante le cerimonie quotidiane di adorazione di *Lord Jagannath*.

Benchè le testimonianze archeologiche la documentino fra le più antiche danze dell'India, la definitiva strutturazione del linguaggio coreografico che ne ha determinato il suo attuale statuto di danza classica risale agli anni Cinquanta di questo secolo. Fino ad allora l'*Odissi* era ristretta alle *Maharis* (conosciute anche come *Devadasi*) e ai *Gotipua* (ragazzi danzatori in abito femminile) ed era chiamata *Mahari Nacha* (danza delle *Maharis*) e *Gotipua Nacha* (danza dei *Gotipua*). Negli anni cinquanta i *Guru* più importanti, come *Pankajcharan Das*, *Kelucharan Mohapatra*, *Debaprasad Das* e *Sri Mayadhar Rout*, erano appena usciti dai teatri professionali e stavano iniziando la loro carriera in differenti istituti culturali a Cuttack (antica capitale dell'Orissa), Puri e Bhubaneswar (capitale odierna dell'Orissa), ma la posizione attuale della danza *Odissi* non risale a quel tempo, in cui una rappresentazione di danza consisteva semplicemente in una dimostrazione di danza pura (*Nritta*), con accenni di *Abhinaya* (danza espressiva), il tutto per una durata massima di 10-15 minuti. Nessuno dei *Guru* delle famiglie tradizionali, eccetto *Pankajcharan*, aveva una conoscenza degli *Sastra* o dello stile e della tecnica, ritenuti autentici, dell'*Odissi*. Nel 1957 alcuni

¹ Bidut Kumari Choudhury, *Odissi dance*, Bhubaneswar, ed. Srichandra Sekhar Mohapatra, 1999, p.9.

² A proposito il Baraha Purana afferma: “nrityamanam prabakshami nacchhrnusva basundhare, manuja yena gacchanti tirtva samsara sagaram”, “O Madre Terra, io ti descriverò la scienza della danza attraverso la quale è possibile ottenere la liberazione da questo mondo”, ibidem, p.2.

Guru dell'*Odissi* formarono un'associazione chiamata *Jayantika* per lavorare allo sviluppo della danza *Odissi*, ma non ci furono molti progressi fino al 1969³, anno in cui l'*Odissi* rinacque con un repertorio completo.

Nel tempo che trascorse tra la nascita dell'associazione e il 1969, i *Guru* diventarono esperti nella forma e nel carattere della danza, cominciarono a comporre nuovi pezzi arricchendo il repertorio dell'*Odissi* ed elevandola alla posizione di danza classica. Fu in occasione del festival nazionale di danza tenuto a Hyderabad nel 1964 che l'*Odissi* ricevette il suo primo riconoscimento come scuola di danza classica, in seguito alla lettura di un documento ufficiale di presentazione e alla dimostrazione di movimenti di danza e altre tecniche speciali dell'*Odissi*, alla presenza di *Guru Kelucharan Mohapatra*⁴, *Mayadhar Rout*, *Ramani Ranjan Jena* e *Sanjukta Panigrahi*.

Come tutte le altre danze classiche indiane anche l'*Odissi*, pur conservando ancora l'impronta religiosa delle sue origini, è essenzialmente una forma d'arte e di intrattenimento e il suo luogo di rappresentazione è ora quello più laico del palcoscenico dei teatri e non più lo scenario della sala di danza interna al tempio, come ai tempi delle *Maharis*.

I.2 La tradizione della danza

La danza che segue strettamente le regole degli *Sastra* (testi classici) è conosciuta come *Sastriya Nritya* o danza classica e si caratterizza per avere una forte base spirituale che è invece pressochè assente nelle danze popolari. Si ritiene che la danza fosse presente in tutta l'India sin dai tempi più antichi e che gradualmente si siano sviluppate delle differenze nelle varie danze classiche a seconda delle circostanze, dei fattori geografici, dei fattori culturali e dello sviluppo di lingue diverse.

Senza dubbio il termine odierno *Orissa* o *Odissa*⁵ è una deformazione del termine sanscrito *Odra Desha*, il paese degli Odra. Sebbene non sia stata identificata la loro zona di origine, gli Odra come razza sono conosciuti fin dagli albori della storia dell'India.

Vengono menzionati nei poemi epici come il *Ramayana*, il *Mahabharata* e nel *Natya Sastra* di *Bharata* e sono considerati i primi colonizzatori Ariani dei territori conosciuti con i nomi di Kalinga, Utkala, Tosali, Kangoda, Odra

³ Patnaik, *Odissi dance*, Bhubaneswar, ed. Orissa Sangeet Natak Akademi, 1990, p. iv.

⁴ Ileana Citaristi, *The making of a Guru*, New Dheli, ed. Manohar, 2001.

⁵ P.Acharya, *L'origine e l'antichità dei termini Odissa e Odia*, in *The Orissa Historical Research Journal*, Vol. 11, settembre 1953 e gennaio 1954, n. 3 - 4, pp.56-58.

o Odda, Dasarna e Kosala. Col tempo questi nomi persero popolarità e gradualmente i nomi di Utkala e Odra finirono con il venire applicati all'intera zona costiera dell'attuale Orissa (situata nella parte nord-est dell'India, a circa 600 km a sud di Calcutta, si affaccia sul Golfo del Bengala) e a tutte le popolazioni di lingua Oriya, fino ad arrivare al XIV secolo d.C. in cui l'antico Odra Desha venne conosciuto come Odissa.

Gli Odra erano considerati allo stesso livello dei Pundra e dei Dravida, probabilmente perchè erano dovuti scendere a compromessi con i potenti Kalinga da loro conquistati e con i Dravida che occupavano le regioni vicine, e continuando ad abitare accanto a loro per lungo tempo avevano assimilato alcuni tratti della loro cultura, cosa che suscitò la disapprovazione e l'indignazione degli ariani vedici.⁶

Mentre gli Odra vivevano pacificamente nelle fertili pianure e nei bacini fluviali dell'odierna Orissa, un altro gruppo di Ariani, probabilmente gli Utkala, invasero il territorio e gli Odra si ritirarono nelle regioni montuose dell'Orissa occidentale. Fin dall'inizio del XII secolo varie parti dell'Orissa moderna furono governate da clan di regnanti fino a che non presero il potere gli imperatori Ganga che unificarono l'intero territorio dell'Orissa.

Chodagangadeva fu il più forte e potente dei re della sua epoca in tutta l'India sud-orientale e governò su un vasto territorio che si estendeva dal fiume Godavari fino alle rive dell'Hoogly . Non fu solo un grande conquistatore e un abile amministratore, ma anche un grande patrono di religione, arte, architettura e letteratura; regnò dal 1078 al 1147 e costruì il famoso tempio di *Jagannath* a Puri, che divenne presto il centro della cultura, della civiltà e della religione di tutto il popolo di lingua oriya e diede origine ad una nuova religione, la religione di *Jagannath (Jagannath Dharma)*.

Gli imperatori Ganga governarono dal 1078 al 1434 e portarono un grande cambiamento nella vita politica, sociale e culturale delle comunità oriya, sostenendo l'arte, la letteratura e la religione; fu l'imperatore Narasimha I di

⁶ “Nell'istituzione di Manu, gli Odra sono stati descritti come *Vratyas* perchè si spostavano in orde o *Vratyas* in modo primitivo e assomigliavano alle tribu' nomadi (*Manu Samhita* X 44), si erano inoltre degradati e avevano perso la loro posizione sociale per il fatto di aver abbandonato l'osservanza dei riti religiosi degli ariani ortodossi; questi, che per primi avevano costruito una grandiosa struttura di gerarchie sociali erano comunque coscienti del fatto che i *Vratya* appartenevano al loro gruppo e sentivano la necessita' di riassorbirli nel loro tessuto sociale. Per raggiungere questo scopo organizzarono grandi assemblee di persone per compiere sacrifici chiamati *Vratyastoma* , in cui un gran numero di *Vratyas* erano accolti a condizione che abbandonassero le loro abitudini nomadi” (Benoytosh Bhattacharya *An Introduction to Buddhist Esoterism* , Oxford University Press, 1932, cap.1 pp.8-9)” Patnaik, *Odissi Dance*, cit., p.9.

questa dinastia a commissionare la costruzione del grandioso tempio di Konarak nel XIII secolo.⁷

Jagannath, la Divinità che presiede questa regione, simboleggia la fusione di diverse religioni e tendenze culturali. Alcuni affermano che sia un'immagine buddista, il grande profeta *Vaishnava* Lo chiamò un *avatar* (incarnazione) di *Vishnu*. I sacerdoti che servono nel tempio di *Jagannath* sono sia brahmini che non brahmini, e tra di loro ci sono anche degli indigeni (*Daitapati*). All'interno del tempio, le persone di ogni casta vengono trattate allo stesso modo e questa è la peculiarità della religione di *Jagannath*.

L'Orissa forma un punto di convergenza importante geograficamente, culturalmente e storicamente poichè è qui che le influenze culturali dal nord e dal sud dell'India si sono incontrate per secoli⁸. L'interazione di queste culture protratta nel tempo, ha dato all'Orissa una sua vita speciale che ha aiutato i movimenti religiosi e culturali a svilupparsi su linee importanti in architettura, danza, musica, pittura, che si sono poi distinte in modelli di espressione vigorosa.

La spiritualità è il nucleo dell'arte indiana: che si tratti di scultura, di architettura, pittura, musica o danza, l'impulso per l'artista è spirituale quanto estetico e mentre la religione è una questione di fede, la spiritualità è un'esperienza di comunione con il divino che nelle diverse forme artistiche prende corpo come ideale estetico.

Come in altre parti dell'India, anche in Orissa la danza è nata come espressione di devozione per l'Essere Supremo, e ancora oggi al devoto si raccomanda di danzare e cantare in armonia con l'estasi spirituale. Fin dai tempi più antichi la danza trovò la sua dimora nelle sacre grotte, nei templi, e entrò a far parte delle pratiche religiose essenziali nei servizi divini organizzati come i rituali quotidiani offerti alle divinità nei templi.

Nel corso dei secoli, la danza acquistò un ruolo centrale nella celebrazione dei festival sociali e religiosi tanto che veniva considerata l'offerta più piacevole per Dei e Dee e anche per la commemorazione di personalità influenti, quali politici, membri delle famiglie reali, ecc...., tanto che ancora oggi in Orissa, nessun festival o cerimonia è considerato completo senza l'esecuzione di musica e danza.

I.3 Testimonianze archeologiche e scultoree

⁷ Mohan Khokar, *Traditions of Indian Classical dance*, New Dheli, Clarion Books, 1979, p. 51.

⁸ E' dunque la zona che rappresenta in modo particolare il luogo di incontro tra le culture Indo-ariana, Dravida e Munda, che corrispondono ai tre gruppi etnici e linguistici della popolazione.

Poichè come abbiamo visto, la forma di danza che si è stabilita nei secoli si è sempre mossa a stretto contatto con le pratiche religiose, sarà opportuno delineare un quadro della storia della danza sullo sfondo dei movimenti religiosi che si sono diffusi in Orissa dall'antichità fino ai giorni nostri.

I.3.1 Periodo Giainista e imperatore Karavela

La prima testimonianza di danzatrici professioniste (*Nartaki*) si trova nelle grotte di *Khandagiri* e *Udayagiri*, nei pressi di Bhubaneswar (capitale dell'Orissa) e risale al 100 a.C. Dalle iscrizioni dell' *Hatigumpha* incise sul soffitto di una delle grotte naturali, apprendiamo che l'impero kalinga nel I secolo a.C. eccelleva nelle arti della danza e della musica sotto il patronato dell'imperatore Kharavela, dalla personalità brillante ed esperto nel *Gandharva Veda* .

Le epigrafi dell'*Hatigumpha* sono ampiamente confermate dalle rappresentazioni scultoree di elaborate scene di danza e musica di altre grotte delle due colline. Le scene più belle di danza sono in un rilievo nell'ala destra del piano inferiore della grotta *Ranigumpha*, dove troviamo un padiglione riccamente progettato con colonne, in cui si vede una danzatrice in una posa vigorosa di affermazione⁹.

Il concerto per la danza è eseguito da tre donne musiciste sedute nel padiglione. La danzatrice ha i capelli divisi in mezzo alla fronte e due ciocche di capelli che ricadono sui fianchi e sul retro fino alla vita, la testa è decorata con un mazzo di nastri che fluttua a ritmo con la danza, dal collo ben tornito pendono collane sopra il busto tondo, che mostra una grazia giovanile. Indossa orecchini e cavigliere. La mano destra è alzata con il palmo in avanti in *Pataka Hasta (mudra)* e la mano sinistra è tesa con un oggetto in mano non ben identificato, ma probabilmente si tratta di un mazzo di fiori. Tra le donne musiciste sedute nel padiglione, una batte su un tamburo cilindrico (*Muraja*), la seconda suona un'arpa dalle molte corde e la terza al di sopra, suona un lungo flauto con il disegno di una testa di leone all'estremità, tutte appaiono profondamente intente a suonare. Un'altra

⁹ Ananda Coomaraswamy, *The dance of Shiva*, New York, The Sunwise Turn, 1924, p.9.

figura danzante è raffigurata in una posizione seduta, in cui il ginocchio sinistro tocca terra e il ginocchio destro è sollevato. Le mani sono sollevate e unite insieme. Il costume, gli ornamenti, la pettinatura e la posizione della prima danzatrice non presenta alcuna somiglianza con la forma attuale di *Odissi*, mentre la posa della seconda danzatrice può essere identificata con una posa dell'*Odissi* usata nel *Batu Nrutya* (pezzo di danza pura).

La seconda scena elaborata di danza si trova nella stessa *Ranigumpha* al piano superiore. Qui troviamo due danzatrici che eseguono due pose differenti: la prima mostra la posa *Chauka*, una delle due pose fondamentali della danza *Odissi*, mentre la seconda mostra una posa aggraziata, e tre musiciste di cui una occupa la posizione di mezzo e batte un timpano (*Dunduvi*), quella sulla destra batte un tamburo appoggiato sulla coscia destra e la terza suona un'arpa dalle molte corde con un plettro.

Incontriamo la terza scena di danza nella grotta *Tattwa Gumpha* numero 2, dove una vivace ballerina danza con un movimento grazioso: la mano destra è alzata davanti al petto con il palmo in avanti e la mano sinistra è tesa in alto e danza al ritmo di un musicista che suona un'arpa. Entrambi i giovani artisti mostrano un grande gusto estetico nei costumi e negli ornamenti: la pettinatura della danzatrice è molto elaborata e rassomiglia all'acconciatura della danza contemporanea *Odissi*; sono raffigurati insieme seduti sotto l'ombra di un albero che crea un'atmosfera di romantica armonia con il ritmo della danza e la musica dell'arpa.

Dalle forme elaborate di rappresentazioni scultoree e dalle iscrizioni, si evidenzia che esisteva un particolare stile di danza e che musiciste e danzatrici di professione erano impegnate a esibirsi davanti un pubblico, probabilmente di re e cortigiani.

Nella grotta di *Manchapuri* è raffigurata una scena di *Gandharva* alati che battono un tamburo sospeso a un palo e da *Vidydhara* volanti che mostrano movimenti ritmici e portano vassoi con offerte. T.N.Ramachandran identifica questa scena con la rappresentazione dell'adorazione della divinità *Jina* di Kalinga; dopo la guerra di Kalinga, l'imperatore Asoka riportò da Kalinga il rispettato seggio di *Jina* come trofeo di guerra in seguito recuperato da Kharavela, il più grande tra i monarchi che governarono in Orissa.

E' detto che il giainismo è stata la prima grande religione di stato in Orissa, ma Kharavela in un'iscrizione si dichiara orgoglioso di aver mostrato di eccellere nella conoscenza della musica e della danza (*Gandharva Veda Budha*) piuttosto che nella profonda filosofia che insegnava il giainismo.

I.3.2 Periodo Buddista

Dopo i giorni gloriosi dell'impero di Kharavela, la storia politica e culturale dell'Orissa rimane nell'oscurità fino all'avvento del buddismo Mahayana, nel VI secolo d.C.

Il periodo oscuro non fornisce ampie testimonianze di danza, fino a quando non si solleva il sipario sugli antichi reperti risalenti al buddismo Mahajana, che a quel tempo era una religione supremamente estetica, che si esprime non soltanto nella plasticità architettonica e iconografica, ma anche nell'eccellenza artistica di danza e musica. In molte sculture di questo periodo troviamo esseri umani e divinità come *Marichi*, *Vajra Varahi*, *Achala*, *Aparajita*, *Heruka*, rappresentati in pose di danza che costituiscono una testimonianza eloquente di una particolare scuola di danza nell'antica Orissa.

Il Mahajana, unito all'idealismo Tantrico, ebbe grande presa in Orissa e in particolare sulle colline Assia, tra cui *Udaya Giri*, *Ratna Giri*, *Lalita Giri* e *Alita Giri*.

Sui due lati del telaio della porta della grotta di *Lalitagiri*, si trovano eleganti figure di un danzatore con due danzatrici che lo accompagnano, scolpite con grande abilità e tecnica in un pannello quadrato incorniciato da ghirlande di fiori.

La danza indica uno stile speciale, con la gamba destra flessa e il piede sinistro incrociato sul destro, la posa delle mani, l'ammiccare evidente degli occhi delle danzatrici e soprattutto i gioielli, i costumi e le pettinature che evocano un senso di eccitazione romantica.

Simili coppie danzanti si trovano in parecchi pannelli delle porte di *Udayagiri*, ora conservate nel museo di Patna, e indicano la consumazione e il godimento amoroso come mezzo di liberazione secondo le pratiche del Tantrismo, proprio come lo sono l'ascetismo e la meditazione per altre dottrine.

La danza non era un'attività proibita per i monaci e i devoti, sembra infatti che la danza fosse praticata dai monaci anche durante il periodo della vita di Buddha.

Il Dio *Heruka* e la Dea *Nairatmya*, della tradizione buddista, sono stati raffigurati in vigoroso atteggiamento di danza (*ardhaparyanka*) in molte sculture in varie parti dell'India¹⁰, a testimonianza del fatto che la danza in questo periodo non esprime soltanto i sentimenti di amore romantico, ma

¹⁰Nabin Kumar Sahu, *Orissan Buddhism and Odissi Dance*, New Delhi, K.V.K.Souvenir, 1958.

attraverso un senso esilarante di vigore e bellezza negli atteggiamenti delle divinità, esprime un profondo senso spirituale.

I.3.3 Tantrismo e danza

E' senza dubbio vero che il Tantrismo, fin dalla sue origini, ispirò uno stile di danza proprio e l'evoluzione di questa tradizione è testimoniata dagli *Yogini Pitha* in Orissa stabilitisi quando il tantrismo Brahamanico divenne molto popolare nella società. Il *Kalika Purana*, uno dei trattati più autentici sul tantrismo brahamanico, scritto in Assam nell'XI secolo, annota che il primo *pitha* del tantrismo brahamanico in India ebbe origine e si sviluppò in Odra Desha (Orissa) in cui la divinità tutelare era *Jagannath*.

Nel chiostro circolare del tempio Ipetrale di Hirapur, nei pressi di Bhubaneswar, risalente all'VIII-IX secolo, a Ranipur Jharial nel distretto di Bolangir e a Bheraghat, ci sono centinaia di figure di *Yogini* in atteggiamento danzante in compagnia di suonatori di tamburo e musicisti. Nel muro circolare attorno al recinto di Hirapur ci sono 64 nicchie ciascuna con un'immagine di *Yogini* scolpita in clorite nera, in posizione eretta e parecchie di loro sono adornate di gioielli raffinati e danzano in estasi spirituale¹¹.

I.3.4 La danza nello *Shaivismo*

Lo *Shaivismo* giunse in Orissa sin dal IV secolo d.C. e a conferma di ciò, è stata scoperta un'immagine di *Siva Nataraja* nel villaggio di Asanpat, nel distretto di Keonjhar, nella forma nuda *Urdhalinga* con otto braccia, attribuita al IV secolo.

Nelle due braccia in alto tiene un serpente e le altre due braccia sono impegnate nel suonare una *Veena*, una tiene un *trisula* (tridente), una tiene una *akshya mala* (collana fatta di semi di Rudrakshya), una un *damaru* (strumento musicale) e una è tesa nel *mudra Pataka hasta*, a suggerire liberazione.

Siva è considerato il Dio più importante dalla dinastia Sailodbhava che regnò in Orissa fino alla metà dell'VIII secolo, fino a quando i regnanti di questa

¹¹ K.N.Mohapatra, *A Note on the Hypaethral temple of sixty four Yoginis at Hirapur*, in *The Orissa Historical Research Journal*, vol.4, luglio 1953, n.2.

dinastia furono sconfitti da Harsha Vardhana, che molto probabilmente invase il regno di Kangoda nel 643 d.C.

Sebbene i Sailodbhava tornassero ad essere indipendenti dopo la morte di Harsha, il potere finì nelle mani di Kara o Bhauma di Utkala, perciò i Sailodbhava decisero di partire per stabilire un impero nella penisola di Malaya e nelle India orientali; abbracciarono il buddismo e vennero conosciuti come la dinastia Sailendra¹².

I governanti Sailodbhava fecero costruire quattro templi di *Siva* a Bhubaneswar: Bharateswar, Laxmaneswar, Satrugneswar e Parasurameswar, risalenti al VI-VII secolo d.C.

Oltre alle immagini di *Siva Nataraja*, vi troviamo fanciulle danzanti e danzatori in pannelli di squisita fattura che testimoniano le fasi della danza di quel periodo. Due di questi pannelli si trovano ai lati della porta di ingresso al tempio di Parasurameswar¹³.

Un'altra griglia dello stesso periodo ora fissata ad un muro di laterizi nel tempio di Kapileswar a Bhubaneswar contiene straordinarie immagini di danzatori, in quanto a vigore, ritmo e disegno¹⁴.

Di tutti e quattro gli antichi templi di Bhubaneswar, quello di Parasurameswar ci offre il maggior numero di figure femminili in elaborati atteggiamenti di danza e nelle posizioni di base della danza *Odissi*, il *chauka* e il *tribhanga*.

Questi antichi templi sono sicuramente i monumenti più decorati che siano giunti fino ai nostri giorni; oltre alle innumerevoli immagini di culto, vi sono raffigurati episodi della vita di *Siva*, del *Ramayana* e del *Mahabharata*: la facciata del tempio di Parasurameswar contiene la scena di *Ravana* che solleva il monte Kailash, la dimora di *Siva*, nelle rovine del tempio di Bharateswar si trova un'elaborata processione del matrimonio di *Siva* e ancora nel tempio di Parasurameswar troviamo il matrimonio di *Siva* e *Siva* che riceve l'elemosina da *Annapurna*.

I.3.5 I Bhaumakara

Durante la prima metà dell'VIII secolo la dinastia Kara o Bhauma di Utkala salì al potere e sottomise i regni di Kangoda, Kalinga e Tosali unificando

¹² Nabin Kumar Sahu, *Orissan Buddhism and Odissi Dance*, cit., p.16.

¹³ Percy Brown, *Indian Architecture, Buddhist and Hindu*, New Dheli, Oxford Press, 1954, pp.259-261.

¹⁴ G.S.Ghurye, *Bharata Natya and its costume*, New Dheli, Clarion Books, 1961, pp53-54.

l'intero territorio dell'Orissa sotto un solo comando supremo, fino alla metà del X secolo.

Benchè i Bhaumakara fossero buddisti, erano governanti estremamente tolleranti e di conseguenza le altre sette religiose, specialmente lo *Shaivismo*, continuarono a fiorire senza alcuna opposizione da parte dei regnanti.

I Bhaumakara regnarono per circa 200 anni e fecero costruire un gran numero di templi e monasteri per tutta l'estensione del loro territorio; ne fecero costruire dieci dedicati a *Siva* nella zona che oggi corrisponde alla città di Bhubaneswar, di cui i più importanti sono Vaital, Markandeswar e Sisireswar. Tutti e tre questi templi hanno immagini di *Siva Nataraja* scolpite nella facciata anteriore racchiuse in medaglioni, con bordi di perle racchiuse da ornati archi *chaitya*.

I.3.6 La dinastia Kesari e il tempio di Mukteswara

Dopo i Bhaumakara salì al potere la dinastia Kesari di Mahakosala, non attraverso una lotta di successione ma perchè i Bhaumakara erano rimasti senza eredi. Yajati Kesari sposò la figlia dell'ultimo re della dinastia Bhauma e fu in virtù di questo matrimonio che ascese al trono. Il governo della sua dinastia continuò fino all'XI secolo, quando fu rovesciato dalla dinastia imperiale Ganga.

I re Kesari erano *Vaishnava* e diventarono poi *Shaiviti*.

Fu Yajati Kesari a iniziare la costruzione del grande tempio di Lingaraj a Bhubaneswar, il più alto di tutti i templi dell'Orissa, ma non visse abbastanza per completarne l'opera. Il tempio presenta numerose scene di danza e musica, oltre alle immagini di *Siva Nataraja*, a testimonianza dello stile di danza di quell'epoca.

Un magnifico tempio di quest'epoca è il Mukteswar, considerato di costruzione precedente al Lingaraj, gemma in miniatura dell'architettura Kesari. La particolarità di questo tempio è la presenza di due figure di danzatrici scolpite in atteggiamento *Tandava*, uniche in tutta l'Orissa (molto probabilmente le due danzatrici stavano interpretando la danza di *Siva*).

I.3.7 *Siva Nataraja* nella scultura dell'Orissa

Siva Nataraja, il danzatore cosmico, danza in tutti e tre gli aspetti di creazione, mantenimento e distruzione¹⁵.

Le sue immagini si trovano in tutta l'India e se la datazione è corretta, in Orissa, nel distretto di Keonjhar ad Asanpat, vi è la più antica rappresentazione di *Siva* danzante di tutta l'India, attribuita al IV secolo d.C. Un altro esempio di immagine di *Nataraja* si trova in uno dei templi più piccoli disposti all'interno del tempio di Mukteswar ed è attribuita al VI secolo. L'importanza di questa immagine sta nel fatto che i suoi lineamenti e attributi assomigliano a quelli del *Nataraja* che si trova nella grotta di Badami nel distretto di Bijapur in Maharashtra; in entrambe le immagini i dettagli della raffigurazione sono simili: con le mani superiori tiene un serpente ritratto con la testa sollevata, il tridente e la *Vina* (Lira) hanno una forma quasi identica, la posa delle mani è simile, ha un'aureola attorno alla testa, i capelli sono ordinati in modo quasi identico, il terzo occhio sulla fronte, il filo sacro, una catena in vita, una cintura legata attorno al corpo tra la vita e il petto, le gambe mostrano un identico angolo di danza, attorno ad entrambe le immagini troviamo un *Ganesha* e un servitore con strumenti musicali simili.

L'immagine sopra descritta è inoltre l'unica tra le numerose immagini di *Nataraja* presenti a Bhubaneswar a non essere ritratta nuda, una particolarità che si riscontra anche nel *Nataraja* di Badami. Le differenze sono nel numero di braccia; mentre il *Nataraja* di Badami ne ha sedici, quello di Bhubaneswar ne ha dieci. La datazione del *Nataraja* di Badami è fissata approssimativamente nel 578 d.C., mentre quello di Bhubaneswar deve essere considerato anteriore, se si segue il movimento dell'arte che andava da est a ovest e non viceversa.¹⁶

A Bhubaneswar, nel tempio di Bharateswar troviamo un'immagine di *Nataraja* a dodici braccia, in una posizione quasi identica al *Chauka* della danza *Odissi*: due mani, una a destra e una a sinistra, sono tese dritte come bastoni a destra nell'*Arala Hasta* e due mani nell'*Ardhapataka Hasta* sono appoggiate sulle cosce rispettive, nelle due mani superiori tiene un serpente, le altre mani sono raffigurate in *Musti*, *Arala* e *Samdamsa Hasta* e tengono oggetti vari. Il toro *Nandi* è disteso a destra, imperturbato. Un'altra immagine simile si trova nella facciata del tempio di Parasurameswara, con qualche piccola differenza nella posizione delle mani; il volto è calmo e meditativo a indicare il *Sattwika Bhava* (equilibrio delle emozioni) del Dio.

¹⁵ “ Le figure nella scultura e nella pittura indiana prendevano a modello il corpo e i movimenti dei danzatori, perché gli Dei e la natura nel suo aspetto creativo erano conosciuti nella religione e nella filosofia indiana nell'immagine della danza”, Patnaik, *Odissi dance*, cit., p. 26.

¹⁶ Patnaik, *Odissi dance*, cit., p.28.

Sempre nel tempio di Parasurameswara troviamo un'immagine di *Siva* danzante con otto braccia scolpita in una nicchia della facciata; qui *Siva* assume uno dei sedici ritratti di gioco del Dio (*Leela Murti*), ovvero la forma di *Ardhanariswara* (metà maschio e metà femmina).

Nel tempio di Satrugneswara del VII secolo d.C. , troviamo due immagini di *Siva Nataraja*, una è molto danneggiata e si trova in una nicchia del lato sud, l'altra invece si trova sul lato nord del tempio e raffigura una posa speciale di danza: nel movimento, il peso del corpo è spostato sulla gamba destra, mentre il tronco e il corpo sono inclinati a sinistra per formare una bella posizione di *Tribhanga*.

Una figura speciale di *Nataraja* si trova nel tempio in rovina di Sukleswar, nel distretto di Cuttack, risalente al VII secolo; è scolpita su una lastra circolare di pietra che forse adornava la facciata anteriore del tempio. Una differenza notevole rispetto alle altre immagini di *Siva* fino ad ora prese in considerazione è che non ha il serpente che i *Nataraja* di Bhubaneswar reggono sopra la testa. La figura con sei braccia ha un bellissimo sorriso nell'*Ananda Tandava* (danza vigorosa che esprime felicità); a destra si vede un *Ganesha* che danza in stile vigoroso, facendo ondeggiare la proboscide; sotto, vicino al piede sinistro, c'è un *Gana* che danza con la gamba sinistra che tocca il terreno con il ginocchio e il piede è sollevato in alto, a toccare la testa inclinata all'indietro insieme al tronco; la mano sinistra è tesa in avanti e la mano destra è in alto sopra la faccia. Il toro è accanto ai piedi del *Nataraja*.

Troviamo due figure di *Nataraja* in granito nel *Bhogamandapa* (altare delle offerte) del tempio di Puri dedicato a *Lord Jagannath*. Entrambi i *Nataraja* danzano sul toro in una elaborata scena *Sandhya Tandava* (danza della sera), con *Brahma* (precettore del mondo) raffigurato mentre suona la *Mridanga* (strumento a percussione), *Vishnu* (il conservatore) suona un paio di *cimbali* e *Narada* suona la *Veena* (arpa). *Gandharva* e *Vidyadhara* volanti appaiono come testimoni dello spettacolo divino.

L'immagine più bella di *Nataraja* dell'Orissa è conservata nel British Museum, a Londra ed è stata prelevata dal magnifico tempio di Konark. In questa immagine, scolpita nel granito duro, il *Nataraja* ha otto braccia e nelle due superiori regge due serpenti con la testa sollevata, da entrambi i lati. Si tratta di un'immagine molto particolare poichè tutte le altre immagini di *Nataraja* tengono un serpente solo nelle due mani superiori.

Il *Nataraja* danza su un piedistallo di loto nella caratteristica posizione *Suchipada* (un piede tocca terra con il solo pollice), con un sorriso espressivo sul volto. Sulla parte inferiore della figura sono ritratti due *Gana* (devoti di *Ganesha*) che danzano ai lati imitando la posa di *Siva*; ai loro alti

altri *Gana* sono intenti a suonare il tamburo *Muraja*. In basso a destra del piedistallo un musicista suona il *Kahali* e alla sinistra un altro musicista suona un paio di cimbali. Un arco di squisita fattura incornicia la danza.

I *Nataraja* dell'Orissa non somigliano alla famosissima scultura in bronzo del sud dell'India, in cui *Siva* danza su un demone nano, sollevando la gamba sinistra da terra e piegandola a destra, come abbiamo visto nelle descrizioni fino ad ora riportate.

Nella maggior parte dei templi occupano posti di riguardo come le facciate anteriori, le nicchie laterali; le immagini della facciate anteriori in genere hanno dieci braccia, mentre quelle delle nicchie laterali hanno due, quattro o sei braccia.

Le varie pose di *Nataraja* e le figure circostanti di *Ganesha* e *Gana* mostrano una stretta osservanza degli *Sastra* nei *Karana* (posizioni del corpo), nelle *Hasta* (posizioni delle mani) nei *Bhava* (espressione dei sentimenti), a testimonianza di una particolare scuola di danza sastrica nell'antica Orissa.

I.3.8 La danza nel *Vaishnavismo*

Gli imperatori Ganga sconfissero i Kesari e altre dinastie governanti e estesero il loro dominio su un vasto territorio che andava dal fiume Gange al nord fino al fiume Godavari al sud, e dal golfo del Bengala a est fino agli altipiani occidentali. Per poter governare il paese da una posizione vantaggiosa, i potenti Ganga spostarono la capitale dall'antica Kalinganagara a Cuttack nel 1135 e ressero il vasto impero per circa 400 anni (1078-1434). Non furono solo abili conquistatori e amministratori, ma anche grandi patroni di religione e architettura come è attestato dalla costruzione di numerosi e importanti templi, su tutto il territorio. Erano inizialmente *Shaiviti*, come è testimoniato da un gran numero di iscrizioni su lastre di rame, ma dal tempo di Anantavarna Chodagangadeva (1076-1147), il più potente della dinastia Ganga, si spostarono dallo *Shaivismo* al

Vaishnavismo, grazie all'erudita predica del *Vaishnavismo* di Ramanuja. Fu proprio Anantavarna Chodagangadeva a commissionare la costruzione del tempio di *Jagannath* a Puri e il figlio, Rajaraja II (1170-1194), nominò 20 danzatrici per il servizio al tempio, come è testimoniato dal *Madala Panji*, la cronaca quotidiana del tempio. L'iscrizione *Dirghai* afferma che Banapati, il generale di Rajaraja fece costruire per la Dea locale, chiamata *Bhogavati* o *Kai*, un *Mukha mandapam* o sala colonnata, un *Prakara* o muro di cinta e un *Natyamandap* o sala di danza, per sostenere la tradizione della danza rituale che si era sviluppata sotto l'influsso dello *Shaivismo*.

Jayadeva, l'immortale compositore del poema *Geeta Govinda*¹⁷, visse in Orissa nel periodo del regno Ganga, in cui il *Vaishnavismo* venne stabilito con il patronato reale. *Jayadeva* compose il suo impareggiabile classico all'interno del tempio di *Jagannath* a Puri, dedicandolo completamente alla danza, e dai quei tempi fino ad oggi è il tema preferito dalle danzatrici.

Il poema *Geeta Govinda* ha influenzato tutta la letteratura sanscrita, ma in particolar modo quella dell'Orissa, ispirando la musica, la danza, la scultura, la pittura e la religione.

Narasimha I della dinastia Ganga (1238-1264), fece costruire il magnifico tempio del Sole a Konark, "grandioso nel concetto e grandioso persino come rovina, il tempio è stato giustamente definito come la più grandiosa opera della scuola orientale di architettura"¹⁸. La massiccia struttura fu progettata come il carro del Dio Sole, che viaggia nel cielo tirato da sette cavalli riccamente ornati. Il tempio principale o *Vimana* è crollato e rimangono soltanto il *Jagamohana* (sala delle udienze) e le rovine del *Natyamandap* (sala della danza), che si trova a 300 piedi dalla sala delle udienze, mentre negli altri templi dell'Orissa è adiacente il tempio principale. Il *Natyamandap* era utilizzato per le danze rituali in onore della divinità che si svolgevano in due momenti della giornata: la mattina e la sera e a svolgere questi rituali, vi era un numero considerevole di danzatrici (*Devadasi*).

Il favoloso *Natyamandap* abbonda di sculture di danza, come in nessun altro tempio dell'India; ogni parte dell'esterno delle travi e delle colonne è adornata con sculture danzanti e musicisti che ci forniscono una visione chiara di un particolare stile di danza di quel periodo. Purtroppo queste immagini furono scolpite su arenaria e non sul granito, perciò nel corso dei secoli sono state danneggiate dagli elementi atmosferici e dal vento salino proveniente dal mare che dista solo pochi chilometri.

¹⁷ Jayadeva, *Gitagovinda*, a cura di G. Boccali, Milano, ed. Adelphi, 2002.

¹⁸ Patnaik, *Odissi dance*, cit., p.54.

Salendo al *Natyamandap* dal lato est incontriamo la figura del *Natacharya*, una piccola figura di *Nritya Guru* (maestro di danza), in una nicchia alta un piede e nove pollici e larga nove pollici. La figura è su un piedistallo, immersa in una profonda meditazione, circondata da musicisti e danzatori; tiene in mano un paio di cembali, indossa un *dhoti* (abito maschile) attillato dalla vita alle caviglie, un turbante attillato attorno alla testa, un paio di orecchini e una collana con un grosso pendente, che lo identificano come una persona rispettata e onorata dal re per la sua abilità nella danza.

I.3.9 Il periodo Gajapati

All'inizio del XV secolo il regno Ganga giunse al termine a causa dell'incapacità di governare di Bhanudeva IV, ultimo re della dinastia. Quando morì senza progenie nel 1435, il trono passò nelle mani del ministro anziano Kapileswara Routray, che con il nome di Kapilendradeva iniziò il governo della dinastia solare (*Surya Vamsa*), in Orissa.

I monarchi *Surya Vamsa*, amanti della letteratura e mecenati delle arti, regnarono solo per 105 anni, eppure sotto questa breve dinastia, l'Orissa raggiunse il massimo della gloria e dell'espansione territoriale.

Il rinascimento della letteratura oriya risale a questo periodo, infatti furono i regnanti a incoraggiare lo sviluppo della lingua locale e a introdurre l'oriya nelle iscrizioni su pietra e su lastre di rame.

Kapilendradeva era un geloso guardiano della cultura induista e un ardente devoto di *Jagannath*, tanto che fece generose donazioni al tempio di Puri. Non ci sono dirette testimonianze del suo amore per la danza, ma le iscrizioni e la letteratura forniscono sufficienti prove per ritenere che la tradizione della danza continuasse, sotto la forte influenza dell'adorazione di *Lord Jagannath* da parte delle danzatrici dedicate al tempio (*Devadasi*).

Kapilendradeva lasciò il trono al figlio Purosottavamadeva nel 1467; anch'egli adoratore di *Jagannath*, era un governante illuminato, amante della letteratura e delle arti.

Purosottamadeva morì nel 1497 e gli succedette il figlio Prataparudradeva, il quale emanò un editto che rese obbligatoria l'esecuzione del canto e della danza del poema *Geeta Govinda* nel tempio di *Jagannath*, rendendo così necessario l'insegnamento dell'*Abhinaya* alle *Devadasi*.

Il compito molto probabilmente spettò a Ramananda Raya, erudito studioso *Vaishnava*, poeta, drammaturgo, musicista ed esperto della danza. Scrisse un'opera teatrale dal titolo "*Jagannath Ballava*", sui giochi di *Radha* e *Krishna*, a imitazione del *Geeta Govinda* di *Jayadeva*, che venne rappresentata dalle *Devadasi* nel tempio di *Jagannath*.¹⁹

I.4 Le *Maharis*

La tradizione delle *Devadasi* o *Maharis* raffigurate nei templi dell'Orissa, risale ai tempi antichi, come testimoniano le sculture del tempio di *Brahmeswar* a *Bhubaneswar*, costruito nell'XI secolo, durante il regno della dinastia *Soma*.

A quell'epoca le *Devadasi* eseguivano regolarmente i loro rituali anche all'interno del tempio di *Jagannath* a *Puri*, durante il regno di *Chodagangadeva*, come menziona il *Madala Panjka*.

Anche altri templi come quello di *Siva* a *Bhubaneswar*, e il tempio di *Sarala* a *Jhankad*, avevano delle *Maharis*, conosciute anche come *Nachuni*, consacrate al servizio delle divinità.

Tutte le servitrici del tempio sono conosciute come *Maharis*, ma si dividono in vari gruppi a seconda del loro servizio: le danzatrici si chiamano *Nachuni*, le servitrici che cantano nell'appartamento interno al tempio sono conosciute come *Bithara Gauni*, quelle che cantano all'esterno del tempio sono chiamate invece *Bahara Gauni*, infine vi sono le *Gaudasani* che hanno il dovere quotidiano di sventagliare il *Signore*.

Tutti i musicisti che le accompagnano sono maschi: Il *Vinakara* che suona la *Veena* e il *Madala* che suona il *Mardala* o *Pakhawaj*.

Le *Nachuni* si esibiscono nel *Nata Mandir* (sala della danza), che è comunque parte della costruzione del tempio, oppure vicino alla *Garuda Stambha*, l'asta della bandiera cerimoniale fuori del tempio. Le *Bithara Gauni* costituiscono un gruppo esclusivo, sono infatti le uniche ad avere l'accesso al *sanctum sanctorum* del tempio e a cantare e danzare ogni sera al momento del *Bada Singara* (il momento di andare a dormire).

Durante il XVII secolo, *Ramachandra Deva* stabilì sette *Mohalla* o *Sahi* (quartieri) adiacenti al tempio di *Jagannath*, per l'abitazione dei *Sevayat* o servitori del *Signore* e uno di questi era destinato alle *Maharis*, venne allora

¹⁹ "Fino ad allora, secondo la *Chaitanya Charitamrutadi* *Krisnha Das Kaviraj*, le opere teatrali erano state rappresentate solo da uomini", *Mohan Khokar, Traditions of Indian Classical dance*, cit, p.72.

chiamato *Mahari Sahi* o *Angalasa Patana* e fu protetto dai *Mina Nahak* o *Sahi Nahak*, i responsabili di assicurare la castità e la purezza delle *Maharis*.

Un editto reale in possesso di un'anziana *Mahari* fa luce sulle varie regole che governavano i doveri delle *Maharis*: “Le *Maharis* hanno la proibizione di godere della compagnia di uomini. Devono danzare per le cerimonie e i festival collegati al *Signore Jagannath*. Dopo l'iniziazione devono sempre adornarsi con il segno del *tilak* e non prendere cibi preparati in casa. Devono indossare abiti puliti nel giorno in cui devono danzare e non devono parlare con nessun uomo. Devono essere condotte al tempio dal *Mina Nayak*.

Al momento dell'esecuzione della danza, non devono guardare il pubblico. La loro danza deve seguire strettamente gli *Sastra*. Devono danzare nei seguenti *tala* (ritmi): *Pahapata*, *Sarimana*, *Parameswara*, *Malashree*, *Harachandi*, *Chandan Jhoola*. *Shreemangala*, *Bachanika* e *Jhuti Atha-tali*. Devono eseguire *Bhava* soltanto per la *Geeta Govinda*”²⁰.

Le *Maharis* venivano iniziate all'ordine soltanto dopo il matrimonio con il Dio che aveva luogo alla tenera età di 9 anni; non venivano accettate le bambine con deformità o particolari cicatrici, inoltre le *Maharis* che volevano iniziare la propria figlia o una figlia adottiva dovevano presentare una domanda scritta al Raja di Puri, con un versamento di denaro. Ricevuta la domanda, il Raja la trasmetteva al *Puja Panda* e al *Deula Karana*, due importanti servitori del tempio, che dovevano verificare le qualifiche della bambina. Se la bambina veniva accettata, si sceglieva un giorno per il matrimonio.

Sebbene la *Mahari* si sposasse con Dio, rimaneva nubile tutta la vita e se per caso si sposava, perdeva il suo *Seba* (professione). Dopo il matrimonio, la ragazza riceveva un addestramento intensivo nella danza e nella musica da parte del *Guru*. Una volta qualificata nelle arti cominciava il suo servizio di danzatrice e da quel momento il re aveva il dovere di provvedere al suo benessere con donazioni di terre, palazzi residenziali e appannaggi per il suo mantenimento.

Benchè le *Maharis* fossero dedicate alla danza nel tempio, durante il regno di Ramachandra Deva cominciarono ad esibirsi anche davanti al re e nelle cerimonie pubbliche, come spettacolo di intrattenimento.

Secondo le regole del servizio al tempio, le *Maharis* si dividevano in due categorie: quelle che partecipavano ai rituali quotidiani e quelle che erano riservate soltanto ai festival.

²⁰ Patnaik, *Odissi dance* cit., p.63.

I rituali quotidiani erano la danza durante il rituale del mattino, chiamato *Sakala Dhupa*, il canto durante il rituale della sera, chiamato *Sandhya Dhupa*, il canto durante il rituale in cui si spalma polpa di sandalo sulle immagini delle divinità e infine il canto durante il periodo del sonno degli Dei a notte inoltrata.

Le danze che si svolgevano durante questi rituali erano sostanzialmente di due tipi: la danza che si svolgeva nel *Nata Mandir* durante l'offerta del mattino che seguiva i canoni della danza pura (*Nritta*), senza accompagnamento di canti, e la danza che si svolgeva durante il *Bada Singar* (il momento di andare a dormire) nel santuario interno, esclusivamente per la divinità, che invece era ricca di espressione e seguiva le canzoni tratte dal *Geeta Govinda*²¹:

*“Di nuvole soffice il cielo, le foreste scure
d'alberi di tamala;
di notte, lui ha paura: e tu, Radha,
accompagnalo a questa dimora!”.*
*Così' agli ordini di Nanda trionfano sulla riva
della Yamuna gli amori segreti
di Radha e Madhava giunti all'albero della
pergola lungo il sentiero.
Col pensiero come tempio affrescato dalle
Imprese della dea della parola,
sovrano dei cantori girovaghi che adorano
Padmavati,
il poeta Jayadeva compone questo poema
che raccoglie le storie della passione d'amore
del divino Vasudeva.*

Le cronache mostrano che esisteva un'altra categoria di *Maharis* conosciuta con il nome di *Samparada Niyoga* che aveva il dovere di danzare durante le cerimonie di processione (*Patuar*) delle divinità. Le più importanti cerimonie di processione erano il Rhata Yatra, il Chandan Yatra, l'Uthapana Utsaba, il Dola Yatra, il Jhoolan Yatra, ecc....

²¹Jayadeva, *Gitagovinda*, cit., p.37.

Le *Maharis* di questa categoria, conosciute anche come *Patuari* (coloro che accompagnano la processione), si sono completamente estinte e ora non si tengono più queste danze in occasione delle processioni.

Ci furono molti attacchi contro i regni dell'Orissa da parte dei musulmani; il primo fu contro il potente governo Ganga e durante questo periodo i servizi nel tempio di *Jagannath* vennero sospesi per anni a causa delle incursioni e delle razzie all'interno del tempio stesso.

Sri N.B.Roy ha pubblicato nel *Journal of Royal Asiatic Society of Bengal*²² l'originale e la traduzione inglese di un manoscritto persiano dal titolo *Sirat-i-Firuz Sahi* conservato nella biblioteca di Bankipore, che narra dettagliatamente la cronaca della spedizione in Orissa del sultano Firuz Shah, nel 1360. Sulla distruzione del tempio di *Jagannath* si trovano le seguenti righe:

“Orde delle figlie dei Rais e dei Brahmini, sviate e sedotte, si affollano qui da luoghi lontani, truppe di seguaci delle diaboliche femmine Sannyasi chiamate *Devadasi*, e chioccianti persone chiamate Bhurja si accovacciano sul terreno e confondono la gente”.

Il secondo attacco al tempio di *Jagannath* fu sferrato da Hussain Shah, sultano del Bengal, nel 1510, approfittando dell'assenza del re Gajapati Prataparudradeva che era in una spedizione militare al sud. Si trattò di una semplice incursione che non ostacolò il servizio al tempio, se non per pochi giorni.

L'Orissa perse l'indipendenza nel 1568 con l'ascesa al potere degli Afghani del Bengal. Kalapahad, generale musulmano al servizio di Suleiman Karnani, famoso per la sua ferocia e ricordato ancora come un personaggio terrificante nelle leggende dell'Orissa, iniziò una campagna di distruzione contro tutto ciò che era sacro agli induisti, cominciando da ogni singolo tempio che incontrava sul suo cammino, arrivando a dissacrare il tempio di *Jagannath* a Puri.

L'orrore della distruzione fu tale che la città rimase deserta per alcuni anni e in assenza delle divinità sfigurate, il servizio al tempio fu sospeso per molto tempo.

La conquista degli Afghani terminò con la loro sconfitta ad opera del generale Mughal Todaramalla. In questo periodo Ramachandradeva ascese al trono dell'Orissa con l'aiuto dei generali induisti della corte Moghul e installò nuove immagini delle divinità nel tempio di *Jagannath*. Nominò nuovamente tutti i *sebayat* (servitori del tempio) e fece costruire sette strade

²² Vol.III, 1942, n. I,pp.57-98.

vicino al tempio per alloggiarvi i servitori del tempio di ogni categoria, comprese le *Maharis*.

Dall'inizio del XVII secolo fino alla conquista dei Maratha nel XVIII secolo, la vita politica dell'Orissa rimase instabile, cosa che influenzò negativamente lo sviluppo religioso, sociale e culturale della vita della sua popolazione.

Durante questi 150 anni, i musulmani e anche i vassalli induisti della corte Moghul razziarono ripetutamente il tempio e le immagini delle divinità dovettero essere rimosse per paura che fossero dissacrate, pena la sospensione del servizio al tempio.

A causa della debolezza dell'autorità politica e dello scarso controllo sulla gestione religiosa del tempio, le *Maharis*, da questo momento, smisero di essere rispettate come le *Dasi* del *Signore* e cominciarono ad essere impiegate anche nelle corti reali, perdendo quell'esclusività che le vedeva destinate agli Dei.

Verso la metà del XVIII secolo salirono al potere i potenti Maharata, che portarono un cambiamento rivoluzionario nella vita culturale e religiosa della popolazione oriya.

I continui attacchi al tempio di *Jagannath* cessarono, i servizi del tempio tornarono ad essere regolari e vennero costruiti nuovi templi, a sostegno di un rafforzamento della vita religiosa dell'Orissa.

Anche l'arte e la letteratura trovarono nuovo sostegno, fiorirono infatti molti poeti e drammaturghi che arricchirono la letteratura sanscrita e oriya. Benchè non si trovino riferimenti specifici alla danza delle *Maharis*, le opere letterarie del tempo mettono in evidenza il fiorire di arti come la danza, la musica e il teatro.

Il potere passò nelle mani dei britannici nel 1803. Il primo resoconto sul tempio di *Jagannath* è stato scritto da William Hunter nel 1872. commentando la sua cronaca, L.S.S.O'Malley scrive nel 1908:

“Il *niti* successivo più importante è il Saal Dhupa, nel quale il *Signor Jagannath* fa colazione, nel frattempo il pasto immaginario è allietato da una ragazza che danza una misura antiquata al suono di un tamburo”.

“Il festival più importante è il Chandan Yatra, che dura 21 giorni. In questa occasione Madana Mohan esce dal tempio ogni giorno e viene scortato in processione fino al lago Narendra, poi l'idolo viene messo su una barca e portato attorno al lago con musica e danze”.

“Un'altra categoria sociale sulla quale ci sono state delle incomprensioni è quella delle danzatrici. Per esempio, sir William Hunter scrive:

“Cerimonie indecenti costituiscono la disgrazia del rituale e giovani danzatrici con occhi roteanti fanno arrossire di vergogna le devote modeste. L’aspetto più degradato di un’adorazione mirata alla realizzazione sensuale di Dio appare in una banda di prostitute che cantano davanti all’immagine. Nella sala colonnata, un coro di danzatrici rallegra il pasto degli idoli con leggiadre piroette. I riti indecenti che si sono infiltrati nel Vaishnavismo rappresentati dal festival della nascita (Janam) in cui un sacerdote interpreta la parte del padre e una danzatrice quella della madre di Jagannath, e la cerimonia della sua natività è rappresentata dal vivo”.

In realtà non si trova alcuna indecenza in alcuno dei riti e nessuna danzatrice prende parte al rituale.

E’ vero che una ragazza compie una danza con l’accompagnamento di un piccolo tamburo durante il pasto del mattino di *Jagannath* (Sakal Dhupa), ma questa non è considerata una parte essenziale della cerimonia e la sua assenza non interferisce con il rituale. Di nuovo la notte, quando tutte le cerimonie sono terminate, una delle danzatrici arriva (dopo aver fatto il bagno, qualsiasi ora sia) e canta una canzone in presenza della divinità, ma se una di queste danzatrici dovesse entrare nel santuario interno, tranne che in queste due occasioni, l’intero tempio è contaminato e prima che possano continuare i riti bisogna compiere un *Mahasnana* o cerimonia di purificazione”²³.

Ancora negli anni settanta del secolo scorso, vi erano alcune anziane *Maharis* a Puri che continuavano il loro servizio nel tempio, ma le loro figlie adottive si sono sposate e hanno intrapreso professioni onorevoli come quella dell’insegnante o dell’infermiera, cosicchè la tradizione non è stata continuata, come avremo modo di analizzare più approfonditamente nel capitolo successivo.

I.5 Cenni sulla danza dei *Gotipua*

Gotipua è una parola oriya che significa “ragazzo singolo”, da *goti* che significa “uno” e *pua* che significa “ragazzo”.

La tradizione della danza *Gotipua* è dunque la tradizione di un ragazzo che da solo esegue una danza indossando un costume femminile.

In seguito al declino della danza delle *Maharis*, fu necessario continuare la tradizione e per questo fu creata questa categoria di danzatori ed è

²³ L.S.S.O’Mallay, *Bengal District Gazetteers*, Puri, ICS, pp.102-104.

largamente da loro che la forma attuale di danza *Odissi* fu ricreata. E' infatti noto che la maggior parte dei *Guru* di danza *Odissi* di oggi, sono stati danzatori *Gotipua* da giovani.

Non si è certi sul periodo in cui questi ragazzi danzatori arrivarono sulla scena della danza; molto probabilmente fu dopo la diffusione delle prediche di Ramananda e Sri Chaitanya, quando i *Vaishnava* cominciarono a osteggiare la danza delle *Maharis* e introdussero i ragazzi al posto delle donne.

I ragazzi vestiti da donna erano ammessi a danzare, durante i festival, solo all'interno del recinto generale del tempio e mai nella parte interna alla quale avevano accesso solo le *Maharis*.

I *Vaishnava*, dal XVII secolo, cominciarono a predicare e praticare il culto del *sakhi bhava* (l'offerta di sé a *Krishna*), componendo innumerevoli liriche dedicate al *Signore Krishna*, e scelsero proprio la danza *Gotipua* come mezzo di diffusione della loro filosofia e del loro culto, attraverso il canto e la rappresentazione danzata.

Il re Bhoi Ramachandradeva della dinastia Mughal, dopo gli innumerevoli attacchi da parte dei musulmani al tempio di *Jagannath*, cercò di ravvivare i rituali quotidiani del tempio che erano rimasti sospesi per molti anni e fu così che stabilì che ogni strada della città dovesse avere una palestra per incoraggiare l'educazione fisica e per aiutare a proteggere il tempio dagli intrusi. Le palestre, conosciute con il nome di *Akhada*, servivano anche come centro culturale e formativo per tutte le attività artistiche che riguardavano il tempio e addestravano i danzatori *Gotipua*. Da questo momento i *Gotipua* vennero conosciuti anche con il nome di *Akhadapila* o ragazzi delle palestre.

Durante la seconda metà del XIX la danza *Gotipua* si sviluppò come danza eseguita da gruppi di professionisti, di solito costituiti di quattro o cinque membri e il *Guru*, che canta e suona l'*Harmonium*. Ci sono poi due musicisti per l'accompagnamento che suonano un *Mardala* e un *Gini*.

I *Gotipua* sono soliti spostarsi quà e là per tutta l'Orissa, guadagnandosi da vivere unicamente attraverso spettacoli pubblici, sotto a direzione del *Guru*.

Lo stile della danza è *Odissi*, ma la tecnica, il costume e la rappresentazione sono diversi da quelli delle *Maharis*, poichè sono stati contaminati dalla *Sakhi Nacha* delle province meridionali dell'Orissa e dalla danza delle *Devadasi* delle vicine regioni Telegu.

Negli ultimi decenni del secolo scorso, la danza *Gotipua* è stata corrotta grazie all'introduzione di alcuni manierismi presi a prestito dallo stile di danza della produzione filmica.

L'aspetto più interessante, invece, tutt'ora presente nella danza *Gotipua*, è il *Bandha Nrutya* che comprende una serie di pose e movimenti acrobatici.

Elaborate descrizioni di questa danza, si trovano nell'*Abhinaya Chandrika*, il trattato sulla danza *Odissi* scritto da Sri Maheswar Mohapatra nel XV secolo, e nel *Sangeeta Darpana*, trattato su danza e musica scritto nel XVI secolo circa, da Chatura Damodara Pandita.

Anche nel *Natya Sastra* sono menzionati movimenti puramente acrobatici, come *Mayura Lalita*, *Harinapluta*, *Urudbrutha*, *Gangabatarana*, *Udghatita*, *Lalatalilaka*, ecc.....Questo dimostra l'importanza della danza acrobatica fin dai tempi del saggio *Bharata*.

I.6 Le fonti letterarie

La letteratura drammatica è certamente fra i generi letterari che gli indiani coltivarono con particolare predilezione, lungo un arco cronologico che va dai primi tempi dell'era cristiana fino ai giorni nostri. La tradizione ha nobilitato l'origine del dramma attribuendogli una paternità divina, quella di *Brahma*.

Sollecitato dagli dei a voler creare un genere di svago artistico adatto anche ai *sudra* (ai quali sono preclusi i quattro *Veda* principali, a causa della loro impurità) e tale da poter dilettere ad un tempo l'udito e la vista, *Brahma* in persona pensò:

“Devo comporre un quinto *Veda* sul *natya* (dramma) insieme alle leggende (*itihasa*), che condurrà al rispetto del dovere (*dharma*), al conseguimento della ricchezza e della fama (*artha*), conterrà saggi consigli e raccolte (di massime), farà da guida alle generazioni future nelle loro azioni, sarà arricchito dagli insegnamenti di tutti i trattati autorevoli (*sastra*) e conterrà una rassegna di tutte le arti e i mestieri.

(...) Prese la recitazione (*pathya*) dal *Rgveda*, il canto dal *Sama (Veda)*, la gesticolazione teatrale (*abhinaya*) dallo *Yajur (Veda)* e i sentimenti (*rasa*) dall'*Atharvaveda* e così fu creato il *Natyaveda*, connesso con i *Veda* principali e secondari, dal dio *Brahma* che è onniscente”.²⁴

Di questo mitico *Natyaveda*, il *Natyasastra* attribuito al saggio (*muni*) *Bharata*, cioè il vero e proprio trattato canonico della drammaturgia indiana, non sarebbe che una riduzione, un adattamento a uso dei mortali.

²⁴Bharatamuni, *The Natya Sastra*, New Dheli, Sri Satguru Publications, 1996,cit., I, 14-18.

L'identità stessa di *Bharata* è stata oggetto di studio da parte degli storici indiani, che ancora non sono in grado di stabilire con certezza se la parola *bharata* sia un nome proprio o un termine generico, ad indicare un membro della comunità degli attori e danzatori.

Un'altra questione fondamentale che si pone agli storici è la datazione dell'opera, se sia cioè da considerarsi precedente al teatro sanscrito, fiorito tra il III e il IV secolo d.C. con le personalità di Bhasa, Kalidasa e Sudraka, o se invece sia a esso contemporaneo o successivo.²⁵

Numerose testimonianze sulla presenza della danza nella società e nella cultura dell'India ci vengono fornite proprio dai *Veda*, nei quali la danza è una delle attività divine.

Dai *Veda* emerge anche la presenza di un linguaggio simbolico delle mani e del corpo nella pratica rituale dei sacerdoti (*brahmana*), per denotare il significato dei versi (*mantra*) recitati. Si può forse individuarvi il nucleo dal quale si sviluppò l'*Abhinaya*, ovvero l'insieme della gestualità codificata che caratterizza i diversi stili di danza classica indiana.

La danza e il dramma sono documentati anche nell'epica sanscrita (IV-I secolo a.C.), in particolare il *Mahabharata* (IV secolo a.C.) e il *Ramayana* (I secolo a.C.) offrono scorci sulla vita di corte, sugli intrattenimenti più diffusi, fra i quali l'arte della danza.²⁶

E' proprio nei poemi epici che compaiono per la prima volta i termini di *nrta*, a indicare la danza vera e propria, e *nataka*, rappresentazione teatrale.

I termini *nata* (attore), *nataka* (composizione drammatica), *natya* (arte drammatica, rappresentazione mimica), derivati dalla radice sanscrita *nrta* (pali *nat*) che significa danzare, confermano l'importanza primitiva della danza pantomimica.

La natura essenziale del *Natya* deriva dalla sua etimologia, infatti troviamo nell'*Harivamsa* (circa 200 a.C.) l'espressione *natakam* (essi danzano in un dramma) e nel *Karpuramanjari* (circa 1000 a. C.) vi è l'espressione *sattaam naccidavvam* (sta per essere danzato o messo in scena un *sattaka*).

²⁵ Guzman, *Sculture che danzano*, Pozzuolo del Friuli (UD), Il principe costante Edizioni, 2001, p.18.

²⁶ Ibidem, p.20 "Nel *Mahabharata* Arjuna, uno dei cinque fratelli Pandava protagonisti della vicenda epica, si reca alla corte del dio Indra dove apprende l'arte della musica e della danza dalle *apsaras*; divenuto un esperto, si presenta alla corte di Virata, travestito da eunuco, come maestro di danza per le figlie del re. Nel *Ramayana* la città di Lanka, dimora del demone Ravana, è descritta come traboccante di piacere e di sensualità: in tutto il palazzo reale echeggia il suono dei temburi (*mrdanga*) e delle cavigliere (*nupura*); musicisti e danzatori, dopo aver suonato e danzato, si addormentano assumendo pose piene di grazia. Ravana stesso viene descritto come un grande compositore, musicista, suonatore di tamburo e liuto nonché danzatore eccezionale (Vatsyayan 1968, p.165)".

Una peculiarità del dramma *Hindu* è la sua generale dipendenza dalla danza (*nrtya*), dal canto (*gita*) e dalla musica strumentale (*vadya*)²⁷, che non giocano lo stesso ruolo in tutti i diversi generi di spettacoli.

A seconda dell'enfasi posta su parole, musica o danza, una rappresentazione poteva essere connotata come uno specifico genere teatrale, che noi chiameremmo "opera", "balletto", "dramma", "spettacolo drammatico".

Cosa intendessero veramente gli antichi teorici indiani con il termine *natya* affermando che era l'essenza dell'arte drammatica, da opporre all'arte della poesia, della narrativa o della pittura, ci può essere più chiaro se consideriamo che il *Natya Sastra* lo definisce l'arte dell'imitazione delle imprese degli Dei (*asura*).

Il *Natyasastra*, che come la maggior parte degli autori indiani sostiene, pare sia stato compilato tra il II e il III secolo, anche se la stesura definitiva è da attribuirsi al periodo successivo alla fioritura del teatro sanscrito del IV-V secolo d.C., propone regole molto elaborate su come il dramma debba essere costruito a imitazione delle imprese degli Dei e degli uomini, è per questo necessario fare riferimento alle convenzioni del dramma *hindu*, che nei secoli successivi al *Natyasastra* verranno continuamente riprese e in certi casi elaborate.

I teorici *hindu* hanno diviso la pratica tecnica in *lokadharmi* (letteralmente "popolare") e *natyadharmi* ("convenzionale", letteralmente "teatrale"), in riferimento al significato di realismo o della sua assenza in connessione con la messa in scena di uno spettacolo, dove per realismo si intende la riproduzione del comportamento di uomini e donne sulla scena, in atteggiamento naturale. La danza, le canzoni, i gesti, i discorsi è ovvio comunque che richiedano un certo grado di artificialità, conseguente alle numerose convenzioni.

A conferma di ciò che è stato appena detto, vi è la totale assenza di ogni scenario sul palcoscenico.

Il significato del dramma veniva comunque comunicato attraverso la rappresentazione dei quattro sentimenti (*rasa*) con l'uso del trucco e dei costumi degli attori e nei movimenti ritmici codificati nella teoria delle quattro rappresentazioni (*abhinaya*): *angika*, *vacika*, *aharya* e *sattvika*.

L'*angika* consiste nell'uso dei gesti e delle posture dettagliatamente descritti nel *Natya Sastra*²⁸, con i numerosi significati che ciascuno connota.

²⁷ Manomohan Ghosh, *Note sul teatro indiano antico*, Calcutta, The Royal Asiatic Society of Bengal, , 1950, pp .XLII-LXIII.

²⁸ Bharatamuni, *Natya Sastra*, cit., 8, 8-173.

Fra questi vi sono i movimenti della testa, i movimenti degli occhi, i movimenti delle mani che sono gli arti più importanti per creare i gesti²⁹, i movimenti dei piedi³⁰, che condizionano i movimenti di tutto il corpo.

Vacika riguarda l'uso del discorso, relazionato alle note musicali, al registro vocale, ecc..., adoperati nel recitare o declamare allo scopo di evocare sentimenti diversi negli spettatori.

Con *aharyabhinaya*, si intende il costume e il trucco degli attori, indispensabili elementi scenici, senza i quali sarebbe impossibile creare alcuna illusione scenica.

Il quarto e più importante mezzo di rappresentazione è il temperamento (*sattva*), o complesso delle risorse psicologiche dell'attore.

Fra le opere che trattano di coreutica, c'è anche l'*Abhinaya Darpana* di Nandikeshvara, trattato sanscrito scritto tra il III e il V.VI secolo d.C., ricco di minuziose spiegazioni ed esemplificazioni, riguardo l'*angika abhinaya*, che include gesti, posture e movimenti dei piedi.

L'attenzione esclusiva all'*Angika abhinaya* è dovuta alla sua importanza in riferimento all'addestramento per *natya* e *nritya*³¹. "Per comprendere il valore dei gesti che forniscono la base dell'*angika abhinaya* occorre per prima cosa osservare la loro applicazione nelle altre attività sociali. I gesti sono la prima cosa che si incontra nel linguaggio primitivo di una popolazione. E' sicuro che giocano un ruolo importante nell'evoluzione della specie umana"³².

Esistono parecchi altri testi nel panorama della letteratura sanscrita e oriya, dove si fa riferimento alla danza, alcuni dei quali ancora nella forma di manoscritti su foglia di palma.

Sebbene i riferimenti alla danza *Odissi* siano rari, i riferimenti alla danza in generale sono abbondanti: si parla di stili e movimenti, si indicano *tala* e *raga*, si descrivono in dettaglio le occasioni in cui veniva eseguita la danza, si enumerano le varietà degli strumenti musicali, si riportano i dettagli dei costumi, degli ornamenti e del trucco.

L'*Ekamra Purana*, scritto nel XIII secolo, è un testo sui templi più importanti di Bhubaneswar e sui riti che vi si svolgono. Il testo si riferisce all'adorazione di *Siva* e *Devi (Parvati)* attraverso la musica e la danza delle *Devadasi* e descrive anche *Siva* come *Nritya Visarada* (esperto nella danza).

Simili riferimenti alla danza si trovano anche in altri due testi di periodi successivi, lo *Swarnadri Mohadaya* e il *Durgotsava Chandrika*, dove risulta

²⁹Ibidem, 9, 1-214.

³⁰Ibidem, 11, 1-100.

³¹Nandikesvara's, *Abhinayadarpanam*, Calcutta, Manisha, 1975, p.22.

³²Nandikesvara's, *Abhinayadarpanam*, cit., p.22.

chiaro l'aspetto devozionale da parte dei costruttori dei templi verso gli Dei, nell'offerta di danzatrici e musicisti.

Nella metà del XV secolo, venne scritto il *Mahabharata* oriya di Sarala Das, dove il poeta offre un quadro netto dei sistemi socio-religiosi, delle scienze e delle arti diffuse in Orissa.

Anche se la trama della storia principale è presa dal *Mahabharata* originale sanscrito, l'autore aggiunse numerosi riferimenti a musica, danza e strumenti musicali, specialmente in riferimento a contesti quali intrattenimenti regali, festival di matrimonio, cerimonie di vittoria, e così via.

Lo stile di danza menzionato è il *Tandava* e le danzatrici sono menzionate come *Barayosita*, *Bara nari*, *Ganika*, *Bilasini*, tutti termini che indicano prostitute.

Il poeta menziona gli strumenti musicali quali il *Pakhawaj*, *Mridanga*, *Tala Kansala*, *Bansi* e *Rudra Veena*, inoltre menziona i costumi di danza e gli ornamenti descritti in modo elaborato nel *Virata Parva*, in cui Arjuna si veste da Brihannari per entrare nella corte di Virata come insegnante di danza e musica.

Nel XV secolo Sri Maheswar Mohapatra scrisse l'*Abhinaya Chandrika*, un trattato sulla danza *Odissi*, definita *Odra Nrutya*.

Nel trattato elenca sette scuole di danza in India, cioè *Magadhi*, *Sauraseni*, *Karnata*, *Kerala*, *Gauda*, *Panchanada* e *Odra*, mentre nel *Natya Sastra* ne sono menzionate solo quattro: *Avanti*, *Dakhinatya*, *Panchali* e *Odra Maghadi*, di cui l'ultima fioriva in Odra, Kalinga, Banga Nepal e in alcuni stati orientali dell'India, ma finora non vi è traccia di questo stile in altri stati se non in Orissa, che a quei tempi era conosciuta come Odra e Kalinga.

L'autore dell'*Abhinaya Chandrika*, a proposito delle caratteristiche principali dei sette stili di danza da lui enumerati, scrive che la *Magadhi* è la migliore per le emozioni, la *Sauraseni* per i movimenti, il *Karnata* sotto ogni aspetto, il *Kerala* per la rappresentazione, *Gauda* per la danza a coppia, il *Panchanada* per la danza pura (*nritta*) e l'*Odra* per raffigurare emozioni e sentimenti³³. La descrizione mostra come *Odra* e *Magadhi* fossero identici e probabilmente è per questo motivo che *Bharata* li classificava in un solo stile, l'*Odra Magadhi*, anche se in effetti nel corso del tempo diedero origine a due stili diversi.

Nel *Parimala Kavya* di Narasinha Sena, scritto nella prima metà del XVI secolo, è descritta una bellissima scena di danza: la danzatrice Tilottama si esibisce in una festa di matrimonio danzando in uno stile che indica chiaramente lo stile *Odissi* di quel tempo. Il poeta scrive:

³³ Maheswar Mohapatra, *Abhinaya Chandrika*, Cuttack, ed. Dharendra Nath Ptanic, 1999, versi 193-194.

“le cantrici iniziarono a cantare con l’accompagnamento di Mridanga, Banshi, Kansala e Veena, e si creò un’atmosfera celestiale. Tilottama entrò cominciando a danzare in modo divertente, tenendo il tala con il movimento dei piedi. Appoggiando le mani alla vita, con i suoi sguardi obliqui conquistò il cuore del pubblico. La ragazza bellissima danzò con movimenti flessibili, adottando con grazia le pose tribhanga, e mentre cantava esguiva gli hasta esprimendo le emozioni di rati (amore) e leela (gioco)”.³⁴

Il *Dandi Ramayana* di Balaram Das fu scritto anch’esso nel XVI secolo. Come i suoi predecessori, descrive nei dettagli gli eventi che riguardano la danza, sullo sfondo dell’Orissa. Nel *Sundara Kanda*, descrive la *Sandhya Tandava* di Siva dove *Brahma, Vishnu, Indra, baruna, Pabana* e *Narada* fanno da accompagnatori musicali.

Nell’*Ali Kanda*, il poeta descrive il costume, gli ornamenti e il trucco delle apsara che danzano, in uno stile molto simile all’*Odissi*.

Jagannath Das, un grande profeta dell’Orissa al quale Sri Chaitanya conferì l’attributo di “grande” (ati badi), è il compositore dell’*Oriya Bhagabata*.

Nell’ottavo capitolo il poeta paragona *Sri Krishna* con un direttore di danza e teatro:

“come il direttore tra gli attori conquista il pubblico con la recitazione (nata) e la danza (nrityakari) così il Signore Krishna conquista gli esseri viventi con le Sue attività divine” e nel XV capitolo ripete “come un attore assume differenti personaggi, così anche il Signore prende differenti forme”,

a conferma dell’esistenza di attori e danzatori professionisti durante il XVI secolo³⁵.

Sri Jagannath Mishra era poeta di corte di Gajapati Harekrishnadeva, che governò l’Orissa dal 1716 al 1720.

Sotto il patronato reale, Pandit Jagannath scrisse un’importante opera di retorica sanscrita, il *Rasa Kalpadruna*. Nel suo erudito testo da una bellissima descrizione di una danzatrice che si esibisce davanti al re, a prova del fatto che durante questo periodo le danzatrici (*nartaki*) erano collegate alle corti reali, come intrattenitrici del re e dei suoi cortigiani. Dalla descrizione risulta evidente che lo stile di danza era essenzialmente *lasya*, cioè uno stile che esprime le qualità di grazia, leggerezza e flessuosità, che caratterizzano il modo di danzare della divina *Parvati*, sposa di *Siva*.

Il *Nrusimha Purana* scritto verso la fine del XVIII secolo da Pitambara Das, descrive i festival sociali e religiosi in stile oriya, fornendo dettagli sulle tradizioni, i riti, gli abiti, gli ornamenti, ecc...Nella maggior parte delle occasioni di buon augurio sono presenti delle danzatrici conosciute con il

³⁴ Patnaik, *Odissi dance*, cit., p.82.

³⁵ Patnaik, *Odissi dance*, p.83.

nome di *vesya* (prostitute) e questo fa pensare che a quel tempo vi fosse una classe esclusiva di donne che avevano il compito di danzare e cantare durante le feste. Il poeta afferma che le danzatrici erano le mogli dei *nata*, che avevano il compito di danzare durante le processioni reali, ma sia danzatrici che danzatori godevano di ben poco prestigio nella società: “...è pericoloso fare amicizia con un *nata*, una *vesya* o un *duta* (messaggero)”³⁶.

Nell’*Harivamsa* oriya scritto nel XVIII secolo ci sono innumerevoli riferimenti a danza, teatro e musica.

Anche se non ci sono chiare indicazioni sullo stile della danza di quel tempo, nella descrizione delle danze di *apsara* e *gandharva* alla corte di *Indra* il poeta menziona il numero dei movimenti codificati, cioè trentasei movimenti dei piedi, sessantaquattro *chahani* (sguardi), sessantaquattro *gati* (passi), quarantadue movimenti del corpo, novanta varietà di piegamenti e posizioni e ottantaquattro *mudra* o *hasta*.

Poichè non vi sono forniti i dettagli, è difficile stabilire a quale *Sastra* fanno riferimento i movimenti, ma è sicuro che la danza a quel tempo avesse già una tecnica codificata.

³⁶ Patnaik, *Odissi dance*, cit., p.86.