DA VITRUVIO ALLO *ŚRĪYANTRA*:

GEOMETRIA ARCAICA E DANZA CLASSICA INDIANA *BHARATANĀṬYAM*

Marialuisa Sales, Ph.D. in Performing Arts

Trascrizione del talk tenuto l'11 aprile 2021 per Wunderkammer Orchestra – ADA Danze Antiche. Versione aggiornata con integrazioni bibliografiche posteriori alla data del talk, pubblicate su Academia.edu.

Il presente testo è la trascrizione rivista di una comunicazione orale tenuta nell'ambito del ciclo di incontri promosso da Wunderkammer Orchestra – ADA Danze Antiche. L'apparato critico e bibliografico è stato integrato in sede di revisione; la bibliografia finale, non suddivisa in fonti primarie e secondarie, raccoglie i principali riferimenti a cui il testo rimanda, senza pretesa di esaustività.

Abstract

Questo talk propone una lettura della danza *Bharatanāṭyam* come cosmografia incarnata: una pratica in cui geometria e matematica non fungono da metafore ornamentali, ma da infrastruttura operativa che organizza il corpo nello spazio e nel tempo. Con «geometria arcaica» intendiamo qui, in senso tecnico, quella geometria che — secondo la definizione di Claudio Lanzi — «abbina ai termini geometrici termini metafisici»,[1] e adottiamo questa locuzione come preferibile rispetto all'espressione più diffusa ma meno precisa di «geometria sacra». A partire dall'aneddoto didattico dell'opera *Citrasūtra* (V–VI sec. d.C.), nel quale la geometria è posta come condizione preliminare all'apprendimento di musica, danza e arti visive, l'analisi si sviluppa su tre piani: tecnico-somatico (*aṅga-śuddhi, tāla-śuddhi, aḍavu*), iconologico-cosmologico (corpo come *maṇḍala,* centro ombelicale, Naṭarāja, ipotesi *Śrīcakra/Śrīyantra*) e comparativo (corpo-misura da Vitruvio a Leonardo, fino alle codificazioni moderne della kinesfera). Il repertorio tradizionale (*mārgaṃ*) è discusso come tempio interiore secondo l'analogia di Balasaraswati; il brano di repertorio denominato *alārippu* è analizzato come applicazione paradigmatica di una ritmica sapiente in cui l'offerta del corpo coincide con l'emergere graduale della forma geometrica.

Le argomentazioni sviluppate nel testo non derivano da una ricerca meramente bibliografica, ma affondano le radici nell'esperienza dell'autrice come *performing scholar*. Il corpus di conoscenza pratica su cui si fonda il contributo è stato acquisito attraverso trent'anni di studio e pratica del teatro-danza indiano, e attraverso l'apprendimento diretto di brani del repertorio con figure di riferimento nella trasmissione orale di questa tradizione.

Parole chiave: *Bharatanāṭyam; Nāṭyaśāstra; Citrasūtra*; geometria arcaica; *maṇḍala; yantra; Śrīcakra; aṅga-śuddhi; aḍavu; tāla*

1. Prologo: la danza come preghiera e sacrificio

«E perché mai ti parlo dei Greci se anche gli Indi al mattino, quando si alzano, pregano il sole […]: essi, rivolgendosi verso Oriente, salutano il sole con la danza, si atteggiano in silenzio e mimano il movimento circolare del Dio: per gli Indi questo atto è preghiera, danza e sacrificio».

Luciano di Samosata, *La danza* (*De saltatione*), 17.

Questa testimonianza di Luciano di Samosata, con cui si apre la riflessione, non descrive un episodio folklorico ma un principio: in India la danza non è separabile dalla preghiera, e né l'una né l'altra sono separabili da una forma precisa. Il gesto rituale ha una grammatica, e quella grammatica è geometrica. La domanda che orienta questo studio è: perché? La risposta non è immediata, ma si sviluppa lungo un filo che intreccia cosmologia vedica, teoria del sacrificio, architettura templare, scultura, musica e danza classica. Tutte queste arti partecipano, in India, a una medesima sinfonia cosmogonico-teurgica, e nessuna di esse è comprensibile senza il substrato matematico che la

sorregge. Per una studiosa occidentale che ha scelto di avvicinarsi all'induismo — e alla danza indiana in particolare — la motivazione non è stata il richiamo dell'esotico, ma il desiderio di comprendere più profondamente aspetti della propria classicità che appaiono dimenticati. La trasmissione pratica di certi saperi proporzionali si è interrotta in Occidente: li ritroviamo in Vitruvio e in Leonardo come teoria, come immagine, ma non più come disciplina corporea viva. In India quella trasmissione non si è mai del tutto spezzata; e questo rende le tradizioni performative indiane un laboratorio prezioso per chi voglia recuperare, almeno intellettualmente, quella dimensione perduta.

2. Il *Citrasūtra* e la catena delle arti

Nel trattato *Citrasūtra*, parte del *Viṣṇudharmottara Purāṇa* e databile tra il V e il VI secolo d.C., il re Vajra chiede a un saggio di istruirlo sul modo corretto di adorare le divinità. La risposta articola una catena epistemica che merita di essere ripercorsa nella sua interezza, perché esprime con rara chiarezza la struttura del sapere classico indiano. Non si possono comprendere i principi della costruzione delle immagini sacre, risponde il saggio, senza conoscere l'arte della pittura. Il re chiede allora di essere istruito nella pittura, ma viene avvertito che non è possibile avvicinarsi nemmeno ai suoi rudimenti senza aver compiutamente appreso l'arte della danza. A quel punto il re chiede di essere istruito nella danza, e si sente rispondere che senza la conoscenza del ritmo e della musica strumentale sarà impossibile riuscirvi. Ma, soggiunge il saggio, è impossibile conoscere la musica, la danza e il canto senza la conoscenza della matematica e della geometria. E dunque il re chiede di essere istruito nella matematica e nella geometria, per poter accedere all'arte musicale, strumentale e vocale, alla danza, alla pittura e, infine, all'arte dell'icona sacra.

Questo percorso non descrive una progressione di complessità astratta. Descrive livelli di manifestazione di un unico principio ordinatore — lo *yajña* vedico, il sacrificio cosmico — che mette in relazione le proporzioni del macrocosmo con quelle del corpo umano e dell'opera d'arte. Non esiste in India un'arte classica che non sia rapportabile, almeno alla lontana, a quei principi geometrico-matematici che sostengono la cosmografia di fondo al pensiero religioso. Tutta la produzione artistica classica partecipa a questa sinfonia, e la geometria è il linguaggio con cui tale partecipazione si articola.

L'analogia con Vitruvio si impone da sé: anche il *De Architectura* (I sec. a.C.) postula una corrispondenza tra le proporzioni del corpo umano, quelle dell'edificio sacro e quelle del cosmo. La celebre immagine dell'uomo vitruviano, ripresa e perfezionata da Leonardo da Vinci, ne è la sintesi iconografica più nota in Occidente. La differenza sostanziale è che in India tale corrispondenza non è rimasta un topos letterario o un'immagine enciclopedica: si è tradotta in sistemi tecnici codificati, trasmessi nella pratica viva della danza, della scultura e dell'architettura templare. È questa la distanza che separa una teoria della proporzione da una disciplina della proporzione.

3. Corpo e tempio: Stella Kramrisch e la geometria del sacro

Prima di affrontare la danza come tale, è necessario fare un passo indietro e evocare il nodo teorico che la sostiene: il rapporto tra corpo e tempio. È una studiosa eccezionale, Stella Kramrisch, a meritare qui la prima citazione estesa. Laureatasi a Vienna nel 1919 con una tesi sulla scultura buddhista, si

trasferì ben presto in India, dove si convertì all'induismo e insegnò all'Università di Calcutta dal 1921 al 1950. Fu lei a portare all'attenzione dell'Occidente gli aspetti più sottili dell'architettura templare indù, che fino a quel momento era stata approcciata prevalentemente come evento artistico in senso decorativo, un po' come avviene nella nostra storia dell'arte classica quando tratta i canoni proporzionali.

Il tempio indù, nella lettura di Kramrisch, non è soltanto un luogo di culto: è un corpo cosmico, una mappa dell'universo, una grammatica di forme che riproduce in pietra la struttura del reale.[2] Il *vāstu-puruṣa-maṇḍala* — il diagramma geometrico su cui è fondato ogni tempio — è al tempo stesso una figura cosmica e il progetto architettonico dell'edificio: il cosmo e il corpo umano coincidono nella medesima struttura proporzionale. Non è un caso che il termine *prāsāda* (tempio) significhi anche «palazzo» e, in certi contesti, «corpo»: il dio abita nel tempio come lo *ātman* abita nel corpo.

Trasferire questa intuizione al campo coreutico significa chiedersi: che cosa costruisce il danzatore quando danza? La risposta emerge progressivamente nel corso dell'analisi: il danzatore costruisce un tempio mobile, un corpo cosmograficamente organizzato, in cui le articolazioni occupano il posto che i pilastri e gli assi cartesiani occupano nell'architettura. Il gesto non è un'espressione spontanea: è un atto costruttivo.

4. Il *Nāṭyaśāstra* e la danza come scultura in movimento

L'archivio normativo di questa costruzione è il *Nāṭyaśāstra*, trattato attribuito al saggio Bharata e datato dalla critica tra il II sec. a.C. e il II sec. d.C.[3] Il testo — che, come suggerisce Kapila Vatsyayan, è un documento residuale di un'esperienza ancora più antica e di un discorso orale più ricco — integra in un unico corpus la teoria della recitazione, i codici del gesto, la teoria dello spazio scenico, la drammaturgia, la musica e la classificazione dei movimenti del corpo. Non si tratta di discipline separate che si trovano a coesistere: nel *Nāṭyaśāstra*, le arti si implicano reciprocamente, e nessuna di esse può essere compresa isolatamente. Ciò che interessa qui è in particolare la fondazione geometrica della danza. I movimenti codificati nel trattato obbediscono a leggi compositive comuni alla danza e alla scultura, e ogni coreografia indiana può essere scomposta in una successione di elementi discreti — pose, arresti, orientamenti del corpo — in cui la chiarezza delle linee è almeno tanto rilevante quanto il dinamismo. La danza è scultura in movimento, e per essere corretta ogni pausa deve corrispondere al rigore e alla purezza di linee direttrici immutabili. Questa impostazione ha una conseguenza importante sul piano somatico: non è il muscolo che produce la forma, ma l'articolazione. Il *Bharatanāṭyam* può essere descritto come una danza delle articolazioni, in cui l'attenzione si concentra sui punti di flesso e di torsione del corpo piuttosto che sulla sua massa muscolare.

Questa intuizione è esplicitata con precisione nel materiale che fonda questa ricerca. Il corpo del danzatore dispone di dodici snodi principali: due alle spalle, due all’articolazione dell'anca (coxo-femorale), due ai gomiti, due alle ginocchia, due alle caviglie, due ai polsi. La loro combinazione forma un primo «dodecaedro posturale» che governa i macromovimenti. Ogni altra micro-unità motoria si articola a partire da questo reticolo: le posizioni degli arti inferiori (*sthānaka*), la collocazione spaziale dei gesti (*hasta-kṣetra*), gli spostamenti e le locomozioni (*cārī*), i gesti non

narrativi (*nṛttahasta*). Il gesto corretto non si verifica allo specchio ma si percepisce dall'interno, come allineamento tra lo schema corporeo interiore e la forma che il corpo assume nello spazio.

5. *Aṅga-śuddhi* e *tāla-śuddhi*: precisione come disciplina della mente

Il concetto pedagogico centrale che emerge da questa concezione somatica della danza è *aṅga-śuddhi*: purezza del corpo, precisione delle linee, ma soprattutto capacità di rappresentare mentalmente, in ogni istante, la collocazione delle proprie articolazioni nella kinesfera. Non si tratta di un ideale estetico decorativo: è una norma di presenza. La forma geometricamente corretta costringe la mente a una configurazione impersonale. La «purezza» non è qui un concetto morale, ma tecnico: significa che la forma è sufficientemente chiara da non lasciare spazio all'arbitrio individuale. Come precisa Legéret, «sin dall'inizio della sua formazione, il danzatore di *Bharata-Nāṭyam* rinuncia a qualsiasi soggettività: i suoi movimenti devono condurre alla perfezione geometrica definita dai canoni della scultura».[4]

Parallelamente, *tāla-śuddhi* designa la precisione ritmica: l'aderenza esatta al ciclo del *tāla*. Il *tāla* — la spanna, dalla base del polso alla punta del medio — è l'unità di misura che unifica spazio e tempo. Come distanza, esso misura le relazioni tra le parti del corpo e determina il posizionamento delle posture nello spazio; come unità ritmica, scandisce il tempo della performance. In questo doppio ruolo il *tāla* rivela la sua natura di principio ordinatore cosmologico: non è solo uno strumento di misura, ma il principio con cui il danzatore crea il proprio spazio-tempo.[5]

Nel sistema didattico elaborato dal cosiddetto Quartetto di Thanjavur (Chinnayya, Ponnayya, Vadivelu e Sivanandam) tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, e poi sistematizzato da Rukmini Devi nel corso della riforma novecentesca, queste micro-unità motorie prendono il nome di *aḍavu*. Gli *aḍavu* sono i mattoni elementari della tecnica: integrano *aṅga-śuddhi* e *tāla-śuddhi* in sequenze ripetibili, trasmissibili e verificabili. La lunga disciplina della loro acquisizione non impoverisce la creatività: al contrario, la rende praticabile. È in questo senso che si può parlare di una «creatività disciplinata»: la libertà espressiva nasce dall'interiorizzazione profonda del reticolo geometrico, non dalla sua negazione. La forma assorbita dal corpo libera l'attenzione per l'interpretazione (*abhinaya*) e per la presenza.

6. Il *maṇḍala* vivente: *yantra*, ombelico e kinesfera

Il principio mandalico è al cuore della pratica. Il corpo del danzatore opera entro un cerchio ideale, il cui centro coincide con l'ombelico. Questo cerchio non è un confine astratto: è la kinesfera effettiva del performer, il campo d'azione definito dall'estensione degli arti. I raggi del cerchio sono i gesti possibili; l'ombelico è il punto di immobilità da cui ogni movimento parte e a cui ogni movimento ritorna. L'ombelico come centro immobile non è una scelta anatomica arbitraria. Nella cosmologia vedica e post-vedica esso è figurato come il mozzo (*nābhi*) della ruota (*cakra*): il punto che resta fermo mentre l'asse gira e il cerchio ruota. Questo punto corrisponde al concetto di *sama* — lo stato di base e il momento di pausa — che nella danza classica indiana designa simultaneamente una postura (peso equamente distribuito, corpo allineato sull'asse centrale) e uno stato mentale

(concentrazione, silenzio interiore, inizio e fine di ogni azione). Lo stesso principio si ritrova nella musica e nella scultura: *sama* è il luogo da cui la forma emerge e in cui torna a dissolversi.

Kapila Vatsyayan, nel suo studio *The Square and the Circle of the Indian Arts*, ha analizzato questo diagramma fondamentale con grande precisione. L'uomo in piedi, con le braccia distese, inscrive il proprio corpo in un cerchio il cui centro è l'ombelico; i raggi del cerchio corrispondono a tutti i movimenti possibili. Questo modello è comune, come lei osserva, all'Oriente e all'Occidente: la figura vitruviana di Leonardo da Vinci ne è la versione più nota in ambito europeo. Ma in India questa figura non è rimasta un'icona: è diventata un criterio operativo per la costruzione del gesto. Il danzatore non la visualizza come immagine; la abita come spazio.[6]

Dal cerchio operativo si passa allo *yantra*: un diagramma in cui le figure elementari — il punto (*bindu*), il quadrato, il cerchio, il triangolo — si combinano per creare un campo di concentrazione e di potenza. Nella tradizione tantrica, lo *yantra* non è un oggetto contemplativo ma uno strumento: una struttura geometrica che organizza le relazioni tra centro e periferia, tra immobilità e movimento, tra il non-manifesto e il manifesto. La corrispondenza tra questa struttura e il corpo del danzatore non è un'analogia poetica: è una corrispondenza operativa. Le linee virtuali che si tengono tra le diverse parti del corpo nelle posture statiche della danza creano figure geometriche precise, analoghe ai «*yantra* virtuali» che Rekha Tandon ha descritto nel contesto della danza *Oḍissī*.[7]

Questo porta direttamente all'icona cosmica per eccellenza: *Śiva Naṭarāja*, il Re della danza. Il cerchio di fuoco che circonda la figura non è una cornice decorativa: è il campo cosmico entro cui il gesto diventa atto d'ordine. L'universo è visto, nella cosmologia *Śaiva*, come la danza di *Śiva*; e il danzatore che riproduce le geometrie del *Nāṭyaśāstra* partecipa, in qualche misura, a quella medesima struttura. La connessione con il *Śrīcakra/Śrīyantra* — il diagramma tantrico della tradizione *Śrīvidyā* — rimane nell'ambito di un'ipotesi di lavoro: la tradizione artigianale custodisce la testimonianza secondo cui l'idolo di *Naṭarāja* dovrebbe essere «compreso» in un numero variabile di triangoli (*mukkoṇam*) all'interno dello *Śrīcakra*, e che questa inclusione determina le proporzioni del gesto raffigurato. Verificare su basi storico-artistiche e tecnico-coreutiche se e come queste corrispondenze siano state effettivamente operative nella trasmissione rimane uno dei programmi di ricerca aperti da questa riflessione.

7. *Sūtra, bhaṅga, sthāna*: la grammatica del gesto

Il sistema costruttivo che articola il corpo del danzatore è composto, nel *Nāṭyaśāstra* e nei trattati successivi, di tre livelli fondamentali.

Il primo è quello dei *sūtra*: le linee costruttive del corpo, cinque verticali e tre orizzontali. Tra le verticali si distinguono il *madhya-sūtra* (asse della colonna vertebrale), il *pārśva-sūtra* (linea delle spalle all'attaccatura del collo), il *kakṣa-sūtra* (dall'ascella al suolo), il *bāhu-sūtra* (linea dei gomiti) e una quinta linea che va dalla punta delle dita distese al suolo, la quale intercetta la circonferenza del cerchio che circonda il corpo. Tra le orizzontali: l'*hikka-sūtra* (alla sesta vertebra cervicale), il *bhadra-*

sūtra (all'ombelico) e il *kaṭi-sūtra* (al sacro). Questo reticolo è comune alla danza, alla scultura e all'architettura: è la grammatica condivisa delle arti del corpo e delle arti dello spazio.[8]

Il secondo livello è quello dei *bhaṅga*: le combinazioni delle linee costruttive in relazione alla distribuzione del peso. Nel *sama-bhaṅga* il peso è equamente distribuito, le linee del corpo si allineano all'asse centrale, e il danzatore sperimenta la coscienza del centro — il mozzo immobile della ruota, il silenzio prima del gesto. Nell'*a-bhaṅga* vi è una leggera deflessione: la linea delle spalle scivola rispetto a quella del sacro, il peso si sposta su una gamba, e il corpo acquista una curvatura viva che è la matrice di innumerevoli variazioni. Nell'*ati-bhaṅga* lo spostamento è più radicale, coinvolge tutte le linee del corpo, e produce le configurazioni più dinamiche, includendo il *tribhaṅga* — la triplice flessione tipica delle tradizioni dell'Orissa — che i trattati di scultura non contemplano e che è invece una creazione dei danzatori stessi.

Il terzo livello è quello delle *sthāna*: le posture fondamentali della danza, ciascuna inscritta in una figura geometrica e presieduta da una divinità. La loro misura è sempre espressa in *tāla*, e la loro logica è cosmologica prima ancora che coreografica. La *samapāda* — piedi giunti o distanti un *tāla*, asse verticale puro — è presieduta da *Brahmā*, il protettore della scena, colui che rappresenta l'architetto del mondo (*Viśvakarmā*): è il luogo dove spazio e tempo hanno origine. La *vaiṣṇava* — forma triangolare, un piede fisso e l'altro in diagonale — è presieduta da Viṣṇu, il quale rappresenta la prima forma triangolare stabilita nello spazio, forza centripeta e protettore dell'universo. La *vaiśākha*, nota come *ardhamaṇḍali* (il mezzo-cerchio), con tre *tāla* e mezzo tra i piedi e la forma che oscilla tra il triangolo e la losanga, corrisponde al *demi-plié* del balletto occidentale ed è la postura di base degli stili *Bharatanāṭyam, Oḍissī, Mohinīāṭṭam e Kūcipūḍi*. La *maṇḍala*, con i piedi distanti quattro *tāla* e le natiche al livello delle ginocchia, è la postura tipica dell'arte marziale *kalaripayaṭṭu* ed è presieduta da *Indra*. L'*āliḍha*, con il piede destro avanti di cinque *tāla*, esprime la forza della diagonale ed è presieduta da *Rudra-Śiva*, principio di tendenza centrifuga. Il *pratyāliḍha* ne è la versione speculare, eseguita verso sinistra.

Tutte queste posture fondamentali si articolano nelle tre figure geometriche primarie — cerchio, quadrato, triangolo — e nel principio di simmetria. Il quadrato rappresenta l'immobilità e la potenzialità non manifesta; il cerchio il movimento e il tempo manifesto; il triangolo il flusso direzionale dell'energia nell'universo. Questa terna è comune, come Vatsyayan osserva, alla tradizione orientale e a quella occidentale, e il fatto che ricorra tanto nell'estetica del gesto quanto nella geometria dell'altare vedico (*śulbasūtra)* non è una coincidenza: è la traccia di una cosmologia condivisa.

8. Il *mārgaṃ*: il repertorio come tempio interiore

Il *Bharatanāṭyam* praticato oggi è in larga parte il risultato di una riformulazione dell'eredità delle famiglie tradizionali di musicisti e danzatori, elaborata tra la fine del XVIII e i primi decenni del XX secolo. La sequenza di elementi in un concerto-spettacolo si chiama *mārgaṃ* — sentiero, percorso — e questa denominazione non è casuale: il recital non è una serie di brani, ma un itinerario. La forma neo-classica si apre con l'ingresso della danzatrice dal lato destro del palcoscenico, mentre i musicisti sono collocati a sinistra. Il primo atto è sempre un omaggio: al *puṣpāñjali* (offerta di fiori) o all'inno

kautvam, con cui la danzatrice rende onore alla divinità, al guru, ai musicisti e al pubblico. Segue l'omaggio alla terra (*bhūmi-praṇāma*): un atto rituale in cui il corpo si inchina a Madre Terra chiedendo perdono perché, nel corso della performance, la calpesterà. Questo gesto non è un formulario: istituisce il carattere sacro dello spazio e avvia il processo di trasformazione del corpo da corpo fisico a corpo danzante.[9]

Lo spazio della performance è spazio vuoto: nessuna scenografia, nessun oggetto di scena. La danzatrice evoca cambi di ambiente e presenza di oggetti attraverso una «scenografia gestuale» interamente corporea. Questa nudità dello spazio non è povertà di mezzi: è la condizione perché il gesto si carichi di tutta la pregnanza dello spazio possibile. Per tutta la durata della rappresentazione, lo spazio è sacro: non vi si cammina con le scarpe, e sull'angolo destro del palcoscenico si trova, per convenzione moderna, l'immagine di *Śiva Naṭarāja*, cui la danzatrice si rivolge all'inizio dello spettacolo.

Balasaraswati — settima generazione di una famiglia matrilineare di musicisti e danzatori del tempio — ha descritto la struttura del recital con una chiarezza che nessuna analisi accademica ha saputo eguagliare:

> Il recital di Bharatanatyam è strutturato come un grande Tempio. Entriamo attraverso il gopuram (sala esterna) con l'Alarippu, attraversiamo l'ardhamaṇḍapam (sala di mezzo) del Jatiswaram, poi il maṇḍapam (grande sala) con lo Śabdam ed entreremo nel sacro recinto della divinità nel Varṇam. Questo è il luogo, lo spazio, che dà al ballerino un'ampia possibilità per esplorare il ritmo, gli stati d'animo e la musica della danza. (…) Nel danzare il Padam si sperimenta il contenimento, fresco e silenzioso, di entrare nel sanctum dall'area esterna. L'espansione e la brillantezza dei corridoi esterni scompaiono nel buio sacro del sanctum e le virtuosità ritmiche del Varṇam cedono alla musica interiore e all'abhinaya del Padam. Danzare un Padam è simile al momento in cui le luci a cascata del culto vengono ritirate e i battiti del tamburo si estinguono in favore del semplice e solenne canto dei versetti sacri nella vicinanza di Dio. (…) In un certo senso, il Bharatanatyam è una combinazione di yoga e mantra-śāstra. Le mudrā dei mantra-śāstra sono uguali ai gesti delle mani del Bharatanatyam. Quando si danza sui battiti del ritmo, come in un esercizio di yoga, il corpo del ballerino si libera dalle sue debolezze umane e viene purificato tramite lo spirituale e il bello.[10]

Questa testimonianza conferma ciò che l'analisi tecnica aveva suggerito: la geometria del repertorio non è una sovrastruttura analitica imposta dall'esterno, ma il principio formativo interno della tradizione. Il *mārgaṃ* è una mappa della coscienza realizzata nel corpo e nel tempo.

9. L'*alārippu*: lo sbocciare del fiore di loto come ritmica sapiente

Di tutti i brani del *mārgaṃ*, l'*alārippu* — convenzionalmente tradotto come «sbocciare del fiore di loto» — è quello che più chiaramente incarna i principi geometrico-matematici che sostengono l'intera costruzione del concerto danzato. Si tratta di una danza breve, ma di importanza fondamentale: essa rappresenta il risveglio e, soprattutto, l'offerta del corpo. Come i petali di un loto si aprono uno dopo l'altro all'alba, così il corpo del danzatore si anima segmento dopo segmento, in un estremo rigore nella ricerca della perfezione lineare di ogni movimento.

La postura di inizio è *samapāda*: posa di quiete e di perfetta attenzione, analoga all'*āsana* yogica *samaṣṭhiti*. Come in un *maṇḍala* vivente, tutti i movimenti hanno il centro ideale nell'ombelico, secondo una costruzione analoga a quella dell'uomo vitruviano di Leonardo. Prima si dispiega sull'asse, poi nello spazio, e infine torna a quell'immobilità connotata dalla tranquillità e dal silenzio con cui tutto ha avuto inizio.

Il ritmo ternario che caratterizza l'intero *alārippu,* a livello musicale e coreografico, è il *tiśra-tāla*: una scansione in tre che non è solo una misura musicale, ma la figura cosmogonica dei cicli senza fine di creazione, conservazione e distruzione. Il tre è il principio delle tre tendenze che governano l'universo secondo la cosmologia *sāṃkhya*: la forza centripeta (*Brahmā*), quella orbitante (*Viṣṇu*) e quella centrifuga (*Śiva*). Il gesto trina l'universo ogni volta che viene eseguito. Il danzatore inizia creando un triangolo con gli occhi nell'area superiore del campo visivo; questa geometria viene poi condotta progressivamente nei livelli inferiori e nello spazio circostante. In questo brano compare, per la prima volta nell'esecuzione, il *mudrā daṇḍa* — il bastone — lo stesso gesto con cui le statue delle divinità indiane sostengono le armi magiche e con cui si indica l'atto d'amore. Il gesto viene eseguito per sigillare l'area all'altezza del bacino e del centro della fronte: due punti energetici fondamentali del corpo sottile yogico che qui diventano anche punti geometrici di organizzazione dello spazio.

La conseguenza soggettiva di questa esecuzione è una forte depersonalizzazione. L'esecuzione di geometrie astratte produce uno stato di perfetta attenzione senza alcun intervento dell'intelletto — una presenza pura — e questo stato è la condizione necessaria affinché il danzatore possa entrare nel mondo degli dèi e degli eroi che aspira a rappresentare. «La danza è l'offerta delle proprie *aṅga* e *upāṅga* del corpo (tutte le possibili articolazioni) alla Madre Divina poiché essa è il Tempio della Danza. Ritengo che la danza sia una consacrazione».[11] Il gesto giusto non ha proprietario, oppure non è il gesto giusto.

Conclusioni

Il filo che unisce i temi di questo saggio — dalla catena didattica del *Citrasūtra* alla struttura del *mārgaṃ*, dalla pedagogia degli *aḍavu* all'iconografia di *Naṭarāja* — è uno solo: in India la geometria arcaica non è ornamento ma fondamento. Non organizza dall'esterno la forma dell'arte; è la condizione della sua possibilità.

Nel *Bharatanāṭyam* questo principio si incarna con straordinaria concretezza. Le micro-unità motorie (*aḍavu*) sono costruite mediante linee (*sūtra*), distribuzioni di peso (*bhaṅga*) e posture fondamentali (*sthāna*) misurate in *tāla*, entro un campo mandalico (*yantra/maṇḍala*) centrato sull'ombelico. Il *mārgaṃ* non è una scaletta di brani: è un tempio che il corpo costruisce nel tempo, percorrendolo dall'esterno verso il centro. Nell'*alārippu*, questa costruzione comincia dal silenzio e torna al silenzio, dopo aver attraversato tutti i piani dello spazio e del tempo.

Sul versante comparativo, la persistenza indiana di un sapere proporzionale in atto — non solo teorizzato ma praticato, trasmesso, abituale — offre una lente attraverso cui rileggere il paradigma occidentale del corpo-misura. Da Vitruvio a Leonardo, l'Occidente ha prodotto immagini mirabili di quella corrispondenza. Ma un'immagine non è una disciplina: e là dove la tradizione occidentale ha conservato il disegno, quella indiana ha conservato il gesto. È in questa differenza — tra il corpo rappresentato e il corpo abitato — che si situa la domanda da cui questo studio ha preso avvio, e che resta aperta.

Una riflessione finale riguarda la natura stessa di questo contributo e la sua collocazione epistemica. La domanda che lo ha originato — perché la geometria arcaica è fondamento e non ornamento nella danza indiana — non poteva trovare risposta per sola via bibliografica. Comprendere che il *sama-bhaṅga* non è una figura descritta in un trattato, ma una percezione di allineamento che si sperimenta nel corpo prima di poterla nominare; che il *tāla* non è un'unità di misura astratta, ma la pulsazione che sincronizza il proprio peso con il suolo; che l'ombelico come centro del *maṇḍala* non è una metafora, ma un'esperienza cinestetica ricorrente nella pratica quotidiana: tutto questo appartiene a un ordine di conoscenza che gli studi di *performing arts* hanno designato come *embodied* knowledge. Non una conoscenza minore rispetto a quella testuale, né la sua illustrazione pratica, ma una forma autonoma e irriducibile di sapere, trasmessa per via corporea e verificabile solo dall'interno della pratica stessa. Il *performing scholar* — il ricercatore che è al contempo praticante — non descrive questa conoscenza dall'esterno: la porta nel corpo come condizione preliminare alla sua analisi. Trent'anni di studio diretto con i depositari di questa tradizione hanno reso possibile cogliere, nella catena del *Citrasūtra* e nella struttura dell'*alārippu*, non solo un sistema intellettuale coerente, ma una disciplina vivente. La distanza tra il corpo rappresentato e il corpo abitato — là dove questo saggio ha collocato la propria domanda — è una distanza che solo chi ha abitato il gesto può misurare con precisione.

Note

[1] Claudio Lanzi, *Misteri e simboli della croce* (Roma: Simmetria, 2005), 7.

[2] Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, 2 voll. (Calcutta: University of Calcutta, 1946).

[3] La datazione del *Nāṭyaśāstra* tra il II sec. a.C. e il II sec. d.C. è quella comunemente accettata dalla critica. Cfr. Manomohan Ghosh, *The Nāṭyaśāstra*, vol. I (Calcutta: The Asiatic Society of Bengal, 1951).

[4] Katya Legéret, *Les 108 pas du dieu Śiva* (Paris: Édition Shastri, 1997), 38.

[5] Sreenath Nair, a cura di, *The Natyasastra and the Body in Performance: Essays on Indian Theories of Dance and Drama* (2015), 77.

[6] Kapila Vatsyayan, *The Square and the Circle of the Indian Arts* (Chandigarh: Abhinav Publications, 1983; ristampa 1997).

[7] Rekha Tandon, «Practice-Research in Odissi Dance: The 3 Bindu Approach to Embodying Sacred Geometry», *International Journal of Arts Architecture & Design* (2023), https://doi.org/10.62030/2023julyarticle2.

[8] Vatsyayan, *The Square and the Circle*, cit.

[9] Cristiana Natali, «Il bharatanāṭyam: l'addomesticamento di una tradizione», *Antropologia e Teatro – Rivista di Studi* 3 (2012), https://doi.org/10.6092/ISSN.2039-2281/3190.

[10] Balasaraswati, *On Bharatanatyam* (Madras: Sruti Foundation, 1991). Trad. dell'autrice.

[11] Rukmini Devi Arundale. «On Bharata Natyam». *Dance Chronicle* 2, n. 2 (1978): 28.

Bibliografia

Arundale, Rukmini Devi. «On Bharata Natyam». Dance Chronicle 2, n. 2 (1978): 25–33.

Balasaraswati. *On Bharatanatyam*. Madras: Sruti Foundation, 1991.

Banerji, Anurima. «The Laws of Movement: The Natyashastra as Archive for Indian Classical Dance». *Contemporary Theatre Review* 31, nn. 1–2 (2021): 132–152. https://doi.org/10.1080/10486801.2021.1878507.

Diaz, Sofia. «Bharata Natyam: A Hindu Fractal». *Anthropology of Consciousness* 1, nn. 3–4 (1990). https://doi.org/10.1525/AC.1990.1.3-4.19.

Di Bernardi, Vito. «Tradizione, traduzione, tradimenti. Riflessioni sull'eredità della danza hindu nel Novecento». Intervento al I Convegno AIRDanza, 2003. Pubblicato su AIRDanza. https://airdanza.it/en/content/riflessioni-sull'eredità-della-danza-hindu-nel-novecento.

Ghosh, Manomohan, a cura di e trad. *The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics.* Vol. I. Calcutta: The Asiatic Society of Bengal, 1951. Vol. II. Calcutta: The Asiatic Society, 1961.

Iyengar, Mukunda Kalpana. «Bharatanatyam and Mathematics: Teaching Geometry Through Dance». Journal of Fine and Studio Art (2015). https://doi.org/10.5897/JFSA2015.0031.

Kramrisch, Stella. *The Hindu Temple*. 2 voll. Calcutta: University of Calcutta, 1946.

Lanzi, Claudio. *Misteri e simboli della croce*. Roma: Simmetria, 2005.

Legéret, Katia. *Les 108 pas du dieu Śiva*. Paris: Édition Shastri, 1997.

Legeret, Katia. *Manuel Traditionnel du Bharata-Natyam*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1999.

Luciano di Samosata. *La danza* (*De saltatione*). A cura di Simone Beta. Traduzione di Marina Nordera. Venezia: Marsilio, 1992.

Nair, Sreenath, a cura di. *The Natyasastra and the Body in Performance: Essays on Indian Theories of Dance and Drama* (Jefferson, NC: McFarland, 2015).

Natali, Cristiana. «Il bharatanāṭyam: l'addomesticamento di una tradizione». *Antropologia e Teatro – Rivista di Studi* 3 (2012). https://doi.org/10.6092/ISSN.2039-2281/3190.

Tandon, Rekha. «Practice-Research in Odissi Dance: The 3 Bindu Approach to Embodying Sacred Geometry». *International Journal of Arts Architecture & Design* (2023). https://doi.org/10.62030/2023julyarticle2.

Vatsyayan, Kapila. *The Square and the Circle of the Indian Arts*. Chandigarh: Abhinav Publications, 1983 (ristampa 1997).

Vitruvio Pollione, Marco. *De Architectura*. A cura di Pierre Gros. Torino: Einaudi, 1997.

© 2021, versione aggiornata 2025, Marialuisa Sales. Tutti i diritti riservati. La riproduzione parziale o totale del testo, in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo, richiede il consenso scritto dell'autrice.

WunderKammer Orchestra ETS. Divisione Danza WKO-ADA (già A.D.A. Associazione Danze Antiche). Sede legale: Viale Bligny, 13 20136 Milano (MI). Sito: www.danzeantiche.org; www.wunderkammerorchestra.com