

TERRORE E SALVEZZA

COMMENTI SU ALCUNE DIVINITÀ DELL'INDUISMO E SULLE LORO RAFFIGURAZIONI

Cinzia Pieruccini

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, cinzia.pieruccini@unimi.it

Abstract: Terror and Salvation: Remarks on Some Hindu Gods and Their Depictions

As well known, some major gods of Hinduism can have both peaceful and terrible manifestations, and some of them have essentially terrible traits. For the purposes of the present collection of essays, this paper will shortly discuss how terrible deities appear to have well-defined roles in helping their devotees to feel protected and to govern fear. In particular, the discussion will focus on Śiva dancing with the elephant hide, Viṣṇu-Narasimha and Kālī, taking as starting points some sculptural images and briefly presenting their meanings.

Keywords: Hinduism, Śiva, Narasimha, Kālī, Hoysala

Le grandi personalità divine dell'induismo, com'è ben noto, possono avere caratteristiche ambivalenti, capaci di oscillare fra poli estremi di benevolenza e di distruzione; oppure, in certi casi, connotazioni essenzialmente terribili. Questi aspetti delle divinità sono rispecchiate dall'arte dell'India storica, che ha tradotto l'induismo con i suoi miti e le sue elaborazioni teologiche in immagini; ne sono risultate raffigurazioni delle divinità in forma *saumya* o *sānta*, cioè amichevole e serena, ovvero

raundra o *ugra*, cioè colerica e spaventosa, e quindi, in quest'ultimo caso, con espressioni, gesti e attributi che richiamano esplicitamente l'aggressività e la morte. Queste ambiguità e duplicità o intrinseche valenze terribili delle divinità hindu sono state studiate da molti punti di vista, e segnatamente in termini di evoluzioni storiche, di sviluppi dottrinali, nonché di significazioni psicologiche o psicanalitiche. Le dimensioni e le implicazioni del fenomeno sono vastissime; si tratta, in verità, di una componente fondamentale dell'induismo, come pure delle forme artistiche a esso correlate. Com'è ovvio, non è nemmeno lontanamente pensabile delineare i termini di un aspetto così cruciale della cultura indiana in poche pagine; d'altro canto, mi è sembrato che, proprio per la sua centralità, in una raccolta di saggi come questa almeno un accenno non potesse mancare. Mi limiterò dunque a cercare di mettere per sommi capi in luce, della concezione terribile della divinità, alcune importanti sfaccettature, prendendo come punti di riferimento principali alcune raffigurazioni, ed evidenziando quale rapporto con la 'paura' esse appaiono evocare e proporre.

Com'è risaputo, il dio dell'induismo che incarna nella massima misura la duplicità e l'ambiguità è Śiva; carico di violenza e distruzione fin dalle sue lontane attestazioni vediche, nella sua forma aggressiva è, nell'induismo classico, comunemente chiamato Bhairava (il «Terrifico», appunto), mentre la sua collera crea un'emanaione spaventosa nota con il nome di Vīrabhadra. Appropriatamente, le arti visive condensano il suo mito e le sue caratteristiche salienti in raffigurazioni che lo ritraggono in forma *sānta* o *ugra*; già nel VI secolo, il tempio in grotta di Elephanta accosta nei suoi grandi pannelli scolpiti manifestazioni del dio della

Cinzia Pieruccini

diversa tipologia, e il celeberrimo rilievo dei suoi tre volti li risolve magnificamente in un'unità¹.

L'immagine qui riprodotta (FIG. 1) si trova su una parete esterna del tempio di Hoysaleśvara a Halebid (XII secolo, FIG. 2), una delle massime espressioni della grande arte templare promossa sotto la dinastia Hoysāla² dell'attuale Karnataka meridionale, e ritrae il dio in un'iconografia del secondo tipo, in genere definita Gajāntakamūrti, «Immagine dell'uccisore dell'elefante», Gajasamhāramūrti, dello stesso significato, e varianti.

¹ Sull'iconografia di questo tempio in grotta e la sua interpretazione, v. in particolare Stella Kramrisch, *La presenza di Śiva*, Milano, Adelphi, 1999 (*The Presence of Śiva*, Princeton, Princeton University Press, 1981, trad. di Vincenzo Vergiani), pp. 459-485, tavv. 1-25; *id.*, *The Great Cave Temple of Śiva in Elephanta: Levels of Meaning and their Form*, in *Discourses on Śiva*, ed. by Michael W. Meister, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 1-11, tav. 1; Carmel Berkson, Wendy Doniger O'Flaherty, George Michell, *Elephanta: The Cave of Shiva*, Delhi, Motilal Banarsi Dass, 1999 (Princeton, Princeton University Press, 1983); Doris Meth Srinivasan, *From Transcendency to Materiality: Para Śiva, Sadaśiva, and Maheśa in Indian Art*, in «Artibus Asiae», 1990, Vol. 50, n. 1-2, pp. 108-142.

² Sull'arte fiorita sotto la dinastia Hoysāla, cui appartengono le immagini prese come spunto principale in queste pagine, alcuni titoli significativi sono: Kelleson Collyer, *The Hoysala Artists: Their Identity and Styles*, Mysore, Directorate of Archaeology and Museums, 1990; S. Settar, *The Hoysala Temples*, Bangalore, Kalā Yātra Publications, 1991-1992; Gerard Foekema, *Hoysala Architecture: Medieval Temples of Southern Karnāṭaka Built During Hoysala Rule*, New Delhi, Books and Books, 1994; *id.*, *A Complete Guide to Hoysala Temples*, New Delhi, Abhinav Publications, 1996; *id.*, *Architecture Decorated with Architecture: Later Medieval Temples of Karnāṭaka, 1000-1300 AD*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 2003; Adam Hardy, *Indian Temple Architecture: Form and Transformation. The Karnāṭaka Drāvida Tradition, 7th to 13th Centuries*, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts and Abhinav Publications, 1995; Kirsti Evans, *Epic Narratives in the Hoysala Temples: The Rāmāyaṇa, Mahābhārata, and Bhagavata Purāṇa in Halebid, Belur and Amṛtāpura*, Leiden - New York - Köln, Brill, 1997.

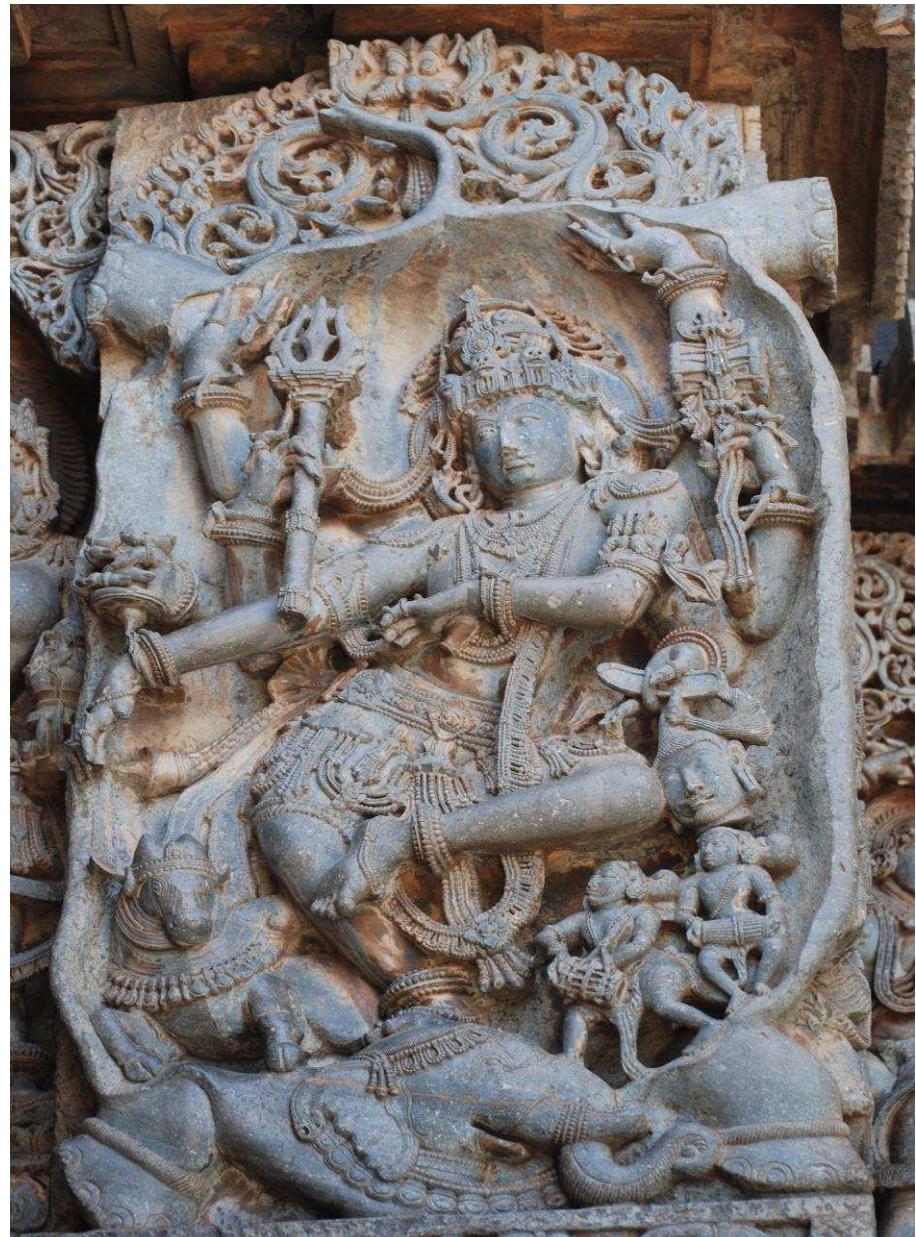


Fig 1. Śiva Gajāntakamūrti, esterno del tempio di Hoysaleśvara, XII secolo, Halebid (Karnataka)³.

³Tutte le foto sono dell'autore.



Fig. 2. Veduta parziale del tempio di Hoysaleśvara, XII secolo, Halebid (Karnataka)

Śiva è ritratto mentre danza, accompagnato da due musicanti, all'interno della pelle di un elefante scuociato, che va a formare una sorta di aureola (*prabhāmaṇḍala*) dietro di lui. La coda e due delle zampe sono in alto, in basso si trovano le altre due zampe e la testa, sulla quale Śiva poggia saldamente un piede; accanto sta quietamente accucciato il Nandin, il toro a lui sacro. Nelle mani il dio regge alcuni suoi attributi canonici, quali il tridente e il tamburello, mentre segni eloquenti della sua natura terribile sono le piccole zanne e gli unghioni, i teschi sull'acconciatura, e la testa mozzata che pende da una delle mani sinistre. In accordo con l'epoca della sua creazione, che eredita un lungo processo di elaborazione iconografica, nelle linee principali (il mito raffigurato, la danza) come nei dettagli (il toro, gli attributi, i teschi e così via), quest'immagine si configura come una composizione di elementi derivati dalla tradizione, già da tempo consacrati e integrati fra loro dall'arte.

panindiana o più specificamente dell'India meridionale, e perfettamente leggibili nel contesto śivaita.

Secondo il mito, l'elefante è un demone, o meglio un anti-dio, *asura*, il quale compare in narrazioni che partecipano di un ben noto schema ricorrente nel mito delle massime divinità dell'induismo. Questo schema vuole, in sostanza, che un anti-dio abbia assunto un enorme potere, che minaccia l'ordine giusto e stabilito delle cose, il *dharma*, e l'imprescindibile supremazia della divinità (o degli dèi). L'evento richiede una risoluzione violenta; spesso *l'asura* beneficia di qualche tipo di immunità, che il dio deve annullare; l'anti-dio può infine essere graziato e resuscitato, e diventare un fervente devoto. Sebbene la struttura del mito preveda il poderoso intervento di una grande divinità, si noti che allo scopo quest'ultima non necessariamente assume, né nel racconto mitico né nell'iconografia, connotazioni spaventose, o tali tout-court. Le modalità della risoluzione del conflitto comportano diverse varianti e gradazioni, che concorrono a costruire la personalità, per così dire, delle divinità implicate, o che comunque a essa si conformano. Per esempio, la Dea suprema celebrata in cosmiche battaglie dalle opere purāniche – cioè appartenenti alla tradizione brahmanica e ‘ufficiale’ – fondamentali del suo mito e del suo culto, quali il *Devī Māhātmya* (VI secolo) e il *Devī Bhāgavata Purāṇa* (il cui nucleo può risalire al XII secolo), ancorché colma di furore guerriero, resta comunque una figura femminile fascinosa, in armonia con la tensione erotica presente in questi testi, soprattutto nel secondo, e come tale l'iconografia la rappresenta⁴. A sua volta, il giovane

⁴ Nell'ampia bibliografia sul *Devī Māhātmya* fondamentali sono Thomas B. Coburn, *Devī Māhātmya: The Crystallization of the Goddess Tradition*, Delhi, Motilal Banarsiādass, 1984; e *id.*, *Encountering the Goddess: A Translation of the Devī-Māhātmya and a Study of Its Interpretation*, Albany, SUNY Press, 1991; in italiano: *Devī Māhātmya: Il MS. 4510 della Biblioteca Civica «Vincenzo Joppa» di Udine*, a cura di Alessandro Passi, Udine, Società Indologica «Luigi Pio Tessitori», 2008. Sul *Devī Bhāgavata Purāṇa*, v. in particolare Cheever Mackenzie Brown, *The Triumph of the Goddess: The Canonical Models and Theological*

Cinzia Pieruccini

Kṛṣṇa sconfigge il nefasto serpente Kāliya danzando sul suo capo, senza sforzo, come parte del suo proprio gioco divino (*līlā*)⁵. Un paio di immagini sono qui accluse per illustrare questi casi (FIGG. 3, 4).

Visions of the Devī-Bhāgavata Purāṇa, Albany, SUNY Press, 1990. Tra i miti presenti in questi testi l'iconografia classica, com'è noto, rispecchia esclusivamente quello della sconfitta del tremendo *asura* Mahiṣā, il «Bufalo», ma la raffigurazione della dea che uccide il bufalo precede di secoli la redazione del *Devī Mahātmya*: per un'ampia presentazione della problematica e della bibliografia relativa v. Elena Restelli, *La dea con il bufalo: origini iconografiche e sviluppi letterari*, in *Norissima studia. Dieci anni di antichistica milanese. Quaderni di ACME* 129, a cura di M.P. Bologna e M. Ornaghi, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 277-303; e *id.*, *Adoption, Adaptation, Transformation: The Mahiṣamardini Imagery in Pre-Kuṣāṇa and Kuṣāṇa Art*, in «Cracow Indological Studies», 2012, Vol. 14, Part One, pp. 17-34.

⁵ V. per tutti David R. Kinsley: *The Sword and the Flute: Kali and Krṣṇa. Dark Visions of the Terrible and the Sublime in Hindu Mythology*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1975, pp. 22-23.



Fig. 3. Durgā che uccide l'asura Bufalo (Mahiśāsuramardini), tempio cosiddetto di Durgā, VII-VIII secolo, Aihole (Karnataka)



Fig. 4. Krṣṇa danza sul capo del serpente Kāliya, esterno del tempio di Cennakeśava, inizio del XII secolo, Belur (Karnataka)

L'ambivalenza di Śiva, invece, si traduce volentieri in termini *ngra*. Secondo il mito purāṇico, che al solito è da intendersi come una trama sulla quale sono intessute dai diversi testi un fascio di varianti significative, un *asura* elefante di nome Nīla («Blu scuro») è ucciso nel

conto della lotta contro il potentissimo anti-dio Andhaka, «Cieco», tale perché nato mentre Pārvatī copriva per gioco i tre occhi di Śiva, e che è quindi una sorta di figlio mostruoso della coppia di divinità; egli si rende colpevole di desiderio verso Pārvatī, dunque il mito evoca l'incesto, ma la vicenda può concludersi con la resurrezione e la reintegrazione di Andhaka nella famiglia divina⁶. La pelle dell'elefante scuoia è sorretta dietro di sé da Śiva in celebri raffigurazioni in cui egli trafigge Andhaka (Andhakāsuravadhamūrti, «Immagine dell'uccisione dell'*asura* Andhaka»), come nel tempio in grotta di Elephanta⁷, oppure nella grotta cosiddetta Dhumar Leñā di Ellora (VII secolo circa, FIG. 5).

⁶ Sul mito di Andhaka e le sue fonti v. in particolare Kramrisch, *La presenza di Śiva*, cit., pp. 388-397, e Wendy Doniger, *Śiva: L'asceta erotico*, Adelphi, Milano, 2009² (Wendy Doniger O'Flaherty, *Śiva. The Erotic Ascetic*, New York, Oxford University Press, 1981 [1973], trad. di Francesca Orsini), pp. 251-253; la partecipazione accessoria di Nīla è evidenziata in T.A. Gopinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, 2 voll. in 4 tomi, Delhi - Varanasi - Patna - Madras, 1985 (Madras, The Law Printing House, 1914-1916), I, 2, pp. 379-380.

⁷ Kramrisch, *La presenza di Śiva*, cit., pp. 472-474, tavv. 19-20; Doniger O'Flaherty in Berkson ecc., *Elephanta*, cit., pp. 35-36, tavv. 59-63, e *passim* nel volume.



Fig. 5. Śiva Andhakāsuravadhamūrti, grotta cosiddetta Dhumar Lenā, VII secolo circa, Ellora (Maharashtra)

Altrimenti il Gajāsura, il «Demone elefante», è nei testi, come nel *Kūrmapurāṇa*, protagonista di un mito indipendente da quello di Andhaka; di fatto, sia le descrizioni iconografiche di diverse fonti (vari *āgama*, e *Śilparatna*, XVI sec.), sia le raffigurazioni più diffuse, caratteristiche soprattutto dell'India meridionale e in particolare dell'arte Coḷa dell'attuale Tamil Nadu a partire grossomodo dal X secolo, non implicano l'eliminazione di Andhaka, ma appaiono fare riferimento soltanto all'uccisione dell'*asura* elefante, e l'immagine di Halebid, per le sue caratteristiche complessive, rientra appieno in questa tradizione⁸.

⁸ Sulle fonti testuali qui ricordate e su alcune raffigurazioni dell'India meridionale v. Rao, *Elements*, cit., II, 1, pp. 150-156, tavv. XXX-XXXIII, e Calambur Sivaramamurti,

Nelle raffigurazioni di questa categoria, Śiva si presenta in una caratteristica postura dinamica con una gamba flessa (FIG. 6), oppure, come qui a Halebid, colto in un momento vero e proprio della sua danza. Śiva che danza al crepuscolo avvolto da una pelle di elefante compare già in una delle opere più celebri di tutta la letteratura sanscrita, il *Meghadūta* di Kālidāsa (IV-V sec.), dove la scena ha luogo al tempio di Mahākāla a Ujjayinī e il nuvolo protagonista del poemetto è invitato a rinfrescare il dio: «all'inizio della danza, togli a Paśupati (=Śiva) il desiderio dell'umida pelle di elefante»⁹.

Nataraja in Art, Thought and Literature, New Delhi, Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1994 (1974), pp. 80, 95, 97-98, 142-144, 219, 226, 233, 253-254, 256, 264. Sivaramamurti opportunamente contestualizza l'immagine nell'ambito della danza di Śiva; così pure fa Heinrich Zimmer, *Miti e simboli dell'India*, a cura di Joseph Campbell, Milano, Adelphi, 1993 (*Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Princeton, Princeton University Press, ed. by Joseph Campbell, 1946, trad. di Fabrizia Baldissera), pp. 156-158. Si veda qui oltre.

⁹ Mia traduzione. Testo secondo TITUS, *Thesaurus Indogermanischer Text- und Sprachmaterialien*, <http://titus.uni-frankfurt.de/indexe.htm>, *Meghadūta*, I,36 {39}, c: *nṛtārambhe hara paśupater ārdranāgajinecchāṇ*.

Cinzia Pieruccini



Fig. 6. Śiva Gajāntakamūrti, da Darasuram (Tamil Nadu), XII secolo, Thanjavur Art Gallery, Tanjavur (Tamil Nadu).

La danza di trionfo dopo l'uccisione dell'elefante si configura, naturalmente, solo come una delle numerose declinazioni della danza di Śiva, la terribile danza *tāṇḍava*, un tema dalla lunga storia e dalle implicazioni vastissime nel mito, nella teologia e nell'iconografia del dio¹⁰. In particolare in connessione con la corrente filosofico-religiosa dello Śaiva Siddhānta, che si afferma qui nel Sud grossomodo in questo stesso periodo, la valenza terribile e distruttiva di questa danza frenetica si compone in una sintesi pregnante con la promessa della cessazione dell'illusione e dell'ignoranza, e con la garanzia di grazia e di salvezza da parte di Śiva. Il piede fermamente piantato sulla testa del demone elefante è analogo a quello che, nell'iconografia dello Śiva Naṭarāja («Re della danza») elaborata all'incirca dal X secolo dall'iconografia Coḷa, schiaccia inesorabilmente il cosiddetto Apasmārapuruṣa, il demone dell'oblio, della confusione mentale e della nescienza.

A fronte di tutto ciò, ci si può domandare quale messaggio di base potesse significare, nelle intenzioni e nella ricezione, un'immagine *ugra* di Śiva come quella del tempio di Hoysaleśvara qui discussa. La chiave di lettura più immediata sembra implicare, esattamente, una dinamica fra paura e rassicurazione. Il dio è potentissimo, invincibile: porsi contro di lui non offre nessuna possibilità di successo, non a un *asura* dalla forza immensa, e tanto meno a un uomo, con i suoi mezzi ben più miseri. D'altro canto, l'*asura* rappresenta il caos, il non-*dharma*, e l'azione violenta della divinità non fa altro che mantenere l'ordine ultimo delle cose, offrendo al devoto una garanzia di protezione, e di stabilità e certezza. Qualora poi il mito evidenzi che all'anti-dio sono concessi, per così dire, il perdono (o meglio egli ottiene la riconciliazione con il dio) e una vita

¹⁰ Fondamentali sulla danza di Śiva sono Ananda Kentish Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, in id., *The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays*, Bombay - Calcutta, Asia Publishing House, 1948, pp. 83-95; Sivaramamurti, *Nataraja*, cit., e David Smith, *The Dance of Śiva: Religion, Art and Poetry in South India*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Cinzia Pieruccini

nuova, il cerchio si chiude: anche il malvagio può essere reintegrato nel favore divino. Ciò significa da una parte che il *dharma* è recuperato stabilmente, dall'altra che anche l'uomo ‘ingiusto’ può essere per grazia divina (*anugraha*) riammesso accanto alla divinità. In quest'ottica, un ruolo fondamentale assume la via salvifica della *bhakti*, la devozione verso la divinità, che incontreremo meglio espressa dal mito viṣṇuita cui si accennerà fra breve. Quanto all’immagine in esame, il suo messaggio complessivo appare dunque conciliare il terrore e la sicurezza, e da tutto il discorso svolto emerge chiaramente che la composizione (anche) di questi opposti appare uno dei grandi leit-motiv śivaiti.



Fig. 7. Śiva Rāvaṇanugrahamūrti, esterno del tempio di Kedareśvara, fine del XII - inizio del XIII secolo, Halebid (Karnataka)

Vale la pena di sottolineare, e basterà qui un breve accenno, che, nella varietà di risoluzione dei conflitti con i demoni cui si accennava sopra, non necessariamente in queste rappresentazioni che giocano sulla dinamica della paura e della rassicurazione quella terribile è l'immagine

del dio, anche se il messaggio in definitiva non è diverso. Si confronti un rilievo (FIG. 7) di una parete esterna del tempio di Kedārēśvara, anche questo a Halebid e sempre della dinastia Hoysāla (fine del XII - inizio del XIII secolo), dove è raffigurato il vano tentativo di Rāvaṇa, il grande demone (*rākṣasa*) dalle dieci teste di scuotere il monte Kailāsa, sopra il quale Śiva siede tranquillo (in aspetto dunque *sānta*) con la sposa: dalle connotazioni terribili, ancorché inutilmente tali, è qui il demone già vinto e imprigionato sotto il monte. Nel nome attribuito a questa iconografia ritroviamo la parola «grazia»; infatti essa è normalmente definita Rāvaṇānugrahamūrti, cioè «Immagine della grazia a Rāvaṇa», perché il mito contempla che Rāvaṇa riesca infine a conciliarsi di nuovo Śiva e a essere lasciato libero. Diversamente da altre raffigurazioni di epoca precedente¹¹, questa immagine di Halebid si concentra proprio, in particolare, sull'aggressività e sulla potenza di Rāvaṇa.

Rispetto a Śiva, Viṣṇu, com'è ben noto, rappresenta una figura divina di gran lunga più luminosa e serena. Nei miti fondamentali che lo riguardano, sono soprattutto i suoi *avatāra* a occuparsi delle ricorrenti minacce al *dharma*, secondo la celebre affermazione della *Bhagavadgītā* (IV,7-8): «Ogni volta che si verifica un declino del *dharma*, o discendente di Bharata, e il non-*dharma* si afferma, allora io emano me stesso; io sorgo di era in era, per salvare i buoni e mandare in rovina i malvagi, e per consolidare il *dharma*¹². Tuttavia, quando agiscono allo scopo di

¹¹ Cfr. per esempio Rao, *Elements*, cit., II, 1, pp. 217-220, tavv. LIII-LV; per Elephanta, Kramrisch, *La presenza di Śiva*, cit., p. 474, e Doniger O'Flaherty in Berkson ecc., *Elephanta*, cit., p. 34, tavv. 70-74.

¹² Traduzione di chi scrive. Testo secondo GRETEL - Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages, <http://gretel.sub.uni-goettingen.de/gretel.htm#Kavya>, *Bhagavadgītā* IV,7-8: *yadā yadā bi dharmaya glanir bhavati bharata / abhyutthānam adharmaya tadātmānam srjāmy abam //7// paritrāṇāya sādbhūtām vināśaya ca duṣkṛitām / dharmasāṁsthāpanārbhya sambhavāmi yuge yuge //8//*. Sulle ‘discese’ di Viṣṇu e sui loro aspetti cui si accenna in queste pagine, resta fondamentale Madeleine Biardeau, *Études de mythologie hindoue: II, Bhakti et avatāra*, Pondichéry, Publications de l’École Française d’Extrême-Orient, 1994; pp. 83-88 per Narasiṁha, sul quale si veda qui oltre.

mantenere l'ordine e punire chi vi attenta, né il dio e né suoi *avatāra* sono di regola concepiti come collerici e sanguinari; un'eccezione è Narasiṁha, l'«Uomo-leone», sia nel mito, sia nell'iconografia la ‘discesa’ autenticamente terrifica di Viṣṇu, la cui vicenda è narrata da numerosi testi purāṇici¹³. La raffigurazione qui illustrata (FIG. 8), anche questa su una parete esterna del tempio di Hoysaleśvara, presuppone senz’altro, per motivi cronologici, la completa elaborazione del relativo mito. Questo, di base, partecipa dello schema cui si è accennato sopra: l’antidio Hiranyakaśipu ha ottenuto grazie all’ascesi enorme potere, è diventato una minaccia per l’universo intero, e occorre eliminarlo; ma nella struttura si inserisce prepotentemente l’elemento della *bhakti*, questa via salvifica legata in modo così profondo alla figura di Viṣṇu. Difatti,

¹³ Tra gli studi sul mito e sul culto di Narasiṁha si annoverano Paul Hacker, *Prabhāda. Werden und Wandlungen einer Idealgestalt*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1960; Madeleine Biardeau, *Narasiṁha, mythe et culte, Narasiṁha et ses sanctuaires*, in «Puruṣārtha», Centre d’Études de l’Inde et de l’Asie du Sud, 1975, pp. 31-48, e *id.*, *Narasiṁha et ses sanctuaires*, *ibid.*, pp. 49-66; Wendy Doniger, *Le origini del male nella mitologia indù*, Milano, Adelphi 2002 (Wendy Doniger O’Flaherty, *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, Berkeley, University of California Press, 1976, trad. di Vincenzo Vergianini), pp. 195-203, e *passim* per Prahlāda; Deborah A. Soifer, *The Myths of Narasiṁha and Vamana. Two Avatars in Cosmological Perspective*, Albany, SUNY Press, 1991; Ewa Dębicka-Borek, *Born in the Mountains, Living in a Forest. Some Remarks on Narasiṁha in Andhra with Special Reference to Abobilam*, in «Pandanus ’13», 2013, n. 7/1, pp. 123-138 ; sull’iconografia si possono menzionare di nuovo il classico Rao, *Elements, cit.*, I, 1, pp. 145-161, tavv. XLII-XLVII, e Michael W. Meister, *Man and Man-Lion: The Philadelphia Narasiṁha*, in «Artibus Asiae», 1996, Vol. 56, n. 3-4, pp. 291-301. Notiamo qui di passaggio che anche Viṣṇu possiede forme iconografiche composite, nelle quali è in vario modo integrato l’aspetto terribile del dio. In queste, Viṣṇu è raffigurato (da epoca pre-Gupta) con tre volti, due dei quali sono rispettivamente quelli degli *avatāra* come Varāha, il «Cinghiale», e come Narasiṁha, oppure, nel Kashmir medievale e dintorni, con quattro volti, il quarto (posteriore) dei quali è irato. Queste immagini intrattengono una dibattuta connessione con le doctrine dei Pāñcarātra; v. fra gli altri Doris Meth Srinivasan, *Early Viṣṇava Imagery: Caturvyāha and Variant Forms*, in «Archives of Asian Art», 1979, n. 32, pp. 39-54; *id.*, *Many Heads, Arms and Eyes: Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*, Leiden - New York - Köln, Brill, 1997, pp. 252-257 e tavv.; Adalbert Gail, *On the Symbolism of Three- and Four-Faced Viṣṇu Images: A Reconsideration of Evidence*, in «Artibus Asiae», 1983, Vol. 44, n. 4, pp. 297-307.

Cinzia Pieruccini

nella sua versione più matura la narrazione mitica vuole che Viṣṇu manifesti la sua furia distruttiva come Narasiṁha per difendere Prahlāda, figlio di Hiranyakaśipu, che è un suo fervente devoto; può avvenire che Prahlāda stesso si faccia infine mediatore presso il dio per ottenere la redenzione del padre, una redenzione peraltro implicitamente offerta a Hiranyakaśipu anche quando la versione del mito evoca in lui una vittima sacrificale¹⁴. Di nuovo dunque, e in forma qui estremamente chiara, il dio è terribile per chi è un suo nemico, e al devoto sono garantite protezione e sicurezza assolute.

¹⁴ Biardeau, *Narasiṁha, mythe et culte*, cit., p. 43; Soifer, *The Myths of Narasiṁha and Vāmana*, cit., pp. 97-98.



Fig. 8. Narasimha Hiranyavadhamūrti, esterno del tempio di Hoysaleśvara, XII secolo, Halebid (Karnataka)

Uno dei segmenti più risaputi di questa vicenda vuole che Viṣṇu abbia successo grazie a un espediente, che è poi la giustificazione mitica della forma che egli assume. Su sua richiesta, a Hiranyaśipu è stata infatti concessa da Brahmā un'ampia garanzia di immunità: se vogliamo riassumere a larghi tratti le fonti, questa prevede che egli non sia ucciso né da dèi, né da uomini, né da demoni, né da animali; né nell'aria né sulla terra, né di giorno né di notte, né in casa né fuori casa; né da armi, né da rocce, né da alberi; e così via. Narasiṁha, che è appunto una forma intermedia fra un uomo e un animale, lo dilania con i suoi artigli al crepuscolo, uscendo da una colonna, e tenendolo poggiato sulle cosce. Questo aspetto da *trickster*, com'è noto, è parte essenziale dell'opera di un altro *avatāra* di Viṣṇu, Vāmana, il «Nano», che tuttavia ha connotazioni solari e non terribili. L'immagine del tempio di Hoysaleśvara è del tipo iconograficamente definibile Hiranyaśipadhamūrti, «Immagine dell'uccisione di Hiranya», oppure, di nuovo con significato analogo, Hiranyaśamhāramūrti, e riassume il culmine sanguinario della vicenda. Narasiṁha tiene appunto in grembo la sua vittima, la cui natura demoniaca è segnalata solo dalle piccole zanne; le mani/zampe che dovrebbero dilaniarla sono spezzate. Il volto leonino del dio, che dispiega la sua potenza in una selva di braccia armate, mostra i tratti fantastici che questo animale assume molto presto nelle raffigurazioni dell'India meridionale; in basso, alla destra per lo spettatore, figura Garuḍa, l'uccello veicolo (*vāhana*) di Viṣṇu, alla sinistra un simbolo di morte alle spalle di due devoti, in uno dei quali possiamo almeno idealmente vedere Prahlāda.

Narasiṁha conoscerà una notevole fortuna cultuale all'epoca dell'impero di Vijayanagara (1336-1565, e ramificazioni successive), dove sarà una divinità di riferimento dei sovrani. Ciò verosimilmente accade proprio perché, nel loro generale orientamento viṣṇuita, Narasiṁha si

presenta come un'efficace figura di combattente-protettore, ma anche per il fatto che la sua natura semiferina ben si adatta all'integrazione con forme di religiosità tribali, realtà cospicue nel territorio dell'impero; il suo culto appare diffuso soprattutto in quello che è l'odierno Andhra Pradesh¹⁵. Si noti che in questo contesto egli è concepito in varie forme, anche *sānta*, come nella sua manifestazione in quanto Yogānandanarasimha («Narasimha della beatitudine dello *yoga*», FIG. 9).

¹⁵ Biardeau, *Narasīṁha et ses sanctuaries*, cit.; Dębicka-Borek, *Born in the Mountains*, cit.

Cinzia Pieruccini



Fig. 9. Statua di Yogānandanarasimha, Hampi (Karnataka), altezza 6,70 m circa, inizio del XVI secolo, Hampi (antica Vijayanagara, Karnataka).

L'ultima immagine che intendo commentare (FIG. 10), di nuovo del tempio di Kedāreśvara a Halebid, è della divinità hindù che per natura è

in assoluto la più terribile, cioè Kālī¹⁶. Com'è noto, il suo nome significa la «Nera», ma si connette anche con il termine *kāla* che indica il tempo; si tratta del nome più diffuso per questa dea in termini panindiani, ma essa è chiamata dai testi anche in altro modo, in particolare Cāmuṇḍā, e fino a oggi sono localmente venerate sue per così dire varianti¹⁷. Le sue matrici remote sono da identificare in culti tribali o comunque marginali, e ancora oggi a essa sono tipicamente deputate offerte cruenti, segno per eccellenza di un'origine 'impura', non brahmanica; in un certo senso, si tratta della divinità che esprime nel modo più eclatante il processo della cosiddetta sanscritizzazione, cioè la dinamica che ha visto divinità 'alte', brahmaniche, e divinità degli strati più bassi della società essere accettate e in varia misura omologarsi e fondersi in una dimensione panindiana. In tutta la sua storia letteraria, fin dalla sua prima grande, significativa comparsa nel *Devī Mahātmya*, cui si accennerà qui oltre, nonché nella sua storia iconografica, essa manifesta i caratteri spaventosi che questa immagine di epoca Hoysala inscena con efficacia.

¹⁶ Fra i numerosi studi, o sezioni di studi, specificamente dedicati a questa figura divina problematica e disturbante si possono ricordare: David R. Kinsley, *The Sword and the Flute, cit.*, Capitoli III-IV, e *passim*; *id.*, *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1986, pp. 116-131; *id.*, *Blood and Death out of Place: Reflections on the Goddess Kālī*, in *The Divine Consort: Rādhā and the Goddesses of India*, ed. by John Stratton Hawley, Donna Marie Wulff, Delhi, Motilal Banarsi Dass, 1984 [1982], pp. 144-152, ripreso in *Kālī: Blood and Death Out of Place*, in *Devī: Goddesses of India*, ed. by John Stratton Hawley, Donna Marie Wulff, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1996, pp. 77-86; Rachel Fell McDermott, *The Western Kālī*, in *Devī: Goddesses of India*, *cit.*, pp. 281-313; *Encountering Kālī: In the Margins, at the Center, in the West*, ed. by Rachel Fell McDermott, Jeffrey John Kripal, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2003; Małgorzata Sacha, *Kālī. L'ira della Dea*, in *Passioni d'Oriente: Eros ed emozioni in India e in Tibet*, a cura di Giuliano Boccali e Raffaele Torella, Torino, Einaudi, 2007, pp. 93-124. Quest'ultimo saggio riveste qui particolare importanza perché si concentra proprio sulla valorizzazione religiosa della paura.

¹⁷ Molto significativa è la sua versione kerala: v. Sarah Caldwell, *Bhagavati. Ball of Fire*, in *Devī: Goddesses of India*, *cit.*, pp. 195-226; *id.*, *Waves of Beauty, Rivers of Blood: Constructing the Goddess in Kerala*, in *Seeking Mahādevī: Constructing the Identities of the Hindu Great Goddess*, ed. by Tracy Pintchman, Albany, SUNY Press, 2001, pp. 93-114.



Fig. 10. Kālī – Cāmuṇḍā, esterno del tempio di Kedārēśvara, fine del XII - inizio del XIII secolo, Halebid (Karnataka).

Nella raffigurazione del tempio di Kedārēśvara la dea è raffigurata con un corpo emaciato, in cui le ossa sembrano vedersi in trasparenza attraverso la carne, e con seni cadenti; ha occhi che sporgono, sopracciglia spesse, la bocca atteggiata in un ghigno. Si tratta, in ogni particolare, di una meticolosa negazione degli ideali di bellezza che

governano la raffigurazione del corpo umano e divino nell'arte indiana. Numerosi sono i simboli esplicativi di morte: i teschi sulla corona, la mazza sormontata da un teschio (*khaṭraṅga*), la testa mozzata che pende da una mano, i serpenti; il suo *vāhana* è un cadavere e ha scheletri per attendenti, il che ben le si addice, dal momento che, secondo la concezione comune, essa si aggira nei campi di cremazione. Gli attendenti sono in realtà musicanti; Kālī è qui infatti ritratta in una postura di danza.

La spaventosa danza della dea è descritta dall'invocazione di un suo adepto in un passo celeberrimo dell'atto V del *Mālatīmādhava* di Bhavabhūti (VIII secolo), dove l'eroina Mālatī sta per essere sacrificata a lei¹⁸. Qui la dea è chiamata Cāmuṇḍā (V, 21+, 25; così nel contesto della danza), oppure Karālā (V, 33), nome che primariamente significa «spalancata», «spaccata»; il tempio presso il quale sta per avvenire il sacrificio è il «tempio di Karālā» (*karālāyatana-*, V, 4+, 21, 32+). Esso si trova nei pressi del terreno di cremazione, che è descritto come infestato da spettri e demoni spaventosi che si nutrono di carne umana. Fra fiamme, teschi e serpenti, con la sua danza la dea è detta rendere instabile la terra, mentre le sue braccia fanno volar via le montagne, la sua mazza sconvolge le stelle e gli oceani sono risucchiati entro la sua bocca; Śiva, insieme con l'atterrita sposa Gaurī, è menzionato come spettatore (V, 22-23)¹⁹. Kālī e Śiva sono connessi in diversi contesti mitologici, speculativi e figurativi, e in vario modo affiancati nella loro danza, che può diventare

¹⁸ I riferimenti sono al testo edito da M.R. Kale, *Bhavabhūti's Mālatīmādhava, With the Commentary of Jagaddhara*, Bombay, The Oriental Publishing Company, 1913.

¹⁹ Si noti che in questo passo la dea danzante veste una pelle di elefante, *karikṛtti*, V, 23. L'immagine del tempio di Kedārēśvara è danneggiata, ma si può pensare che la dea indichi la propria bocca alludendo al fatto che con essa tutto divora; si veda anche qui oltre, a proposito di Raktabijā.

una sfida tra le due divinità²⁰: il tempio di Kedārēśvara è appunto, come indica il nome, un tempio śivaita, e in generale piuttosto ricco di figure danzanti.

Com'è ben noto, l'ingresso e l'integrazione di Kālī nella tradizione purāṇica, ossia, come si diceva, in un induismo *mainstream*, si verificano con il *Devi Mahātmya* (v. nota 3), che fa di lei un'emanaione della collera della Dea suprema dinanzi alla sfida gettata dagli anti-dèi. Prodotta dal suo sopracciglio aggrottato, Kālī compare sulla scena, orrida megera armata di spada, di laccio e del bastone sormontato dal teschio, inghirlandata di teste mozzate e vestita di una pelle di tigre; essa dilania e sbrana gli *asura* Caṇḍa e Muṇḍa e il loro esercito (da qui è fatto derivare il suo nome Cāmuṇḍā), e più avanti elimina Raktabīja, «Seme di sangue», che si moltiplica da ogni goccia del proprio sangue, cosa che Kālī risolve bevendolo e divorando i cloni²¹. Dunque questo testo, il testo fondante della religione della grande Dea, introduce Kālī nello schema del mito che prevede l'azione di una divinità potentissima, in questo caso appunto la Dea, per eliminare creature destabilizzanti; essa è qui presentata, in quanto sua emanazione, come un'ipostasi della Dea stessa in forma distruttiva, ma al fine comunque di difendere il mondo, e precisamente questo riorientamento al positivo della sua attività terribile consente, in sostanza, la sua accettazione ufficiale, insomma il suo passaggio da contesti marginali a forme di induismo condiviso.

In tutta la sua storia, Kālī resta comunque una dea selvaggia, con cui è difficile venire a patti. Se consideriamo in generale la vicenda, di fatto assai complessa, della sua concettualizzazione e del suo culto, è possibile enucleare tre tendenze di base nel modo di accostarsi a lei²². La prima è

²⁰ Sulla danza di Kālī cfr. Kinsley, *The Sword and the Flute*, cit., pp. 95, 104-106, 108, ecc.; Wendy Doniger, *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980, pp. 140-145; Smith, *The Dance of Śiva*, cit, *passim*.

²¹ *Devi Mahātmya* 7-8, secondo la numerazione di Coburn, *Encountering the Goddess*, cit.

²² Questa utile e chiara schematizzazione è tratteggiata in Sacha, *Kālī*, cit., pp. 119-124.

di tipo sacrificale, ed è comune ad altre divinità, soprattutto femminili, di origini ‘basse’: la dea, in quanto intrinsecamente terribile e distruttiva, è fatta oggetto di omaggio per ottenerne la pacificazione, e benefici in cambio delle offerte. Ciò accade nel *Mālatīmādhava*, dove si evoca in effetti il sacrificio umano, e la pratica continua fino a oggi, con oblazioni cruento o loro sostituti. Un’altra fondamentale chiave di lettura di Kālī è quella eroica, di sfida, che si colloca nel contesto tantrico, soprattutto della cosiddetta mano sinistra (*vāmācāra*). Numerosi testi tantrici esaltano Kālī, con le sue varie omologhe o moltiplicazioni, come figura centrale, ossia come la suprema *sakti*, la somma potenza, ovvero la Dea assoluta. Qui la trasgressione ritualizzata e quindi il contatto con l’orrido e ciò che è sentito come profondamente contaminante, perché ha a che fare con la morte o è comunque considerato impuro dalla tradizione brahmanica, sono visti come vie per trascendere ogni relatività e dualità, e qui Kālī incarna gli aspetti terribili del mondo e dell’esistenza, com’è ovvio la morte innanzi tutto, dei quali il *vīra*, l’eroe tantrico, deve vincere il terrore trasformandoli in strumenti di salvezza. Questo approccio a Kālī è tuttavia un percorso ristretto, per iniziati. Il terzo fondamentale modo di accostarsi a Kālī appartiene a una fase religiosa più recente, e segnatamente al devozionalismo moderno del Bengala: figure cruciali sono qui Ramprasad Sen (1718-1775) e Ramakrishna (1836-1886), che renderanno questa dea destinataria di una *bhakti* ardente in cui, senza peraltro perdere le sue caratteristiche terribili, essa sarà invocata come madre.

In ogni caso, la domanda cruciale è come possa integrarsi quest’orriva signora con la visione del mondo hindu generalmente condivisa, cioè con quel mondo dharmico che l’epifania degli dèi sulle pareti di un tempio come quello di Halebid sottende, e in verità come possa spiegarsi, in generale, la fortuna storica di questa terribile figura. Una risposta di

Cinzia Pieruccini

grande sensibilità è offerta da David Kinsley. In breve: il sistema hindu offre raffinate possibilità di venire a patti con gli eventi disturbanti o dolorosi dell'esistenza umana, come la presenza di sangue o un lutto, attraverso un alto grado di ritualizzazione e dunque la messa a punto di strumenti per purificarsi dalla loro contaminazione. Ma un conto è quando questi eventi si manifestano nell'ordine 'normale' delle cose, quando per esempio il sangue è quello mestruale, o la morte è di un vecchio; un altro conto è quando la sciagura irrompe improvvisa e devastante a sconvolgere in modo ineluttabile l'ordine delle cose. Kālī incarna precisamente l'evento funesto impossibile da prevedere, e cui non si riesce a dare un senso.

Kālī may be one way in which the Hindu tradition has sought to come to terms, at least in part, with the built-in shortcomings of its own refined view of the world. It is perhaps best and even redemptive to recognize that the system does not work in every case. [...] Kālī puts the order of dharma in perspective, perhaps put it in its place, by reminding Hindus that certain aspects of reality are untamable, unpurifiable, unpredictable, and always a threat to society's feeble attempts to order what is essentially disorderly: life itself²³.

A conclusioni non dissimili arriva il più recente studio di Małgorzata Sacha:

L'eruzione o l'esplodere dell'ira della dea è, ultimamente, nient'altro che una costruzione simbolica, l'interpretazione mitica generalizzata che la mente religiosa proietta su ogni sconvolgimento che possa minacciare la propria rappresentazione interiore della continuità del mondo. In ultima

²³ Kinsley, *Hindu Goddesses*, cit., p. 129, passo ripreso con qualche variante dallo studioso anche altrove.

istanza, sono la paura, l'ansia e la mancanza di sicurezza della condizione umana che sottendono alla costruzione simbolica dell'ira della dea²⁴.

In questi termini, notiamo che si tratta di una valutazione degli eventi della vita in cui la fondamentale dottrina del *karman*, in cui ciò che accade a ciascuno dipende dai meriti accumulati, è come messa da parte: questa è infatti, in definitiva, una dottrina che cerca di sovrascrivere un ordine logico ai casi della vita, mentre Kālī esprime, sempre in questa prospettiva, l'irriducibile senso di irrazionalità suscitato da quanto si può vedere accadere a se stessi e intorno a sé. Dunque, Kālī è l'immagine della paura stessa, è la paura; con lei, questo sentimento è riconosciuto e per così dire collocato in uno spazio adeguato. Accettare questa dea, come eroe tantrico o come devoto che vede in lei la Dea suprema, o semplicemente riconoscerne l'esistenza e cercare in qualche modo di placarla, significa accettare quello non si comprende, che nessuna logica umana aiuterà mai ad accettare.

²⁴ Sacha, *Kalī, cit.*, p. 119.