

Globalizzazione dell'arte: evoluzione di significato di un'icona di villaggio

Tomaini Chiara – Università di Venezia “Ca’ Foscari” – Dipartimento di lingue e culture dell’Asia e dell’Africa mediterranea
tomaini.chiara@gmail.com

ABSTRACT

The article is the result of a research on field in the land of Odisha with the intent to study some local artistic expressions. The Indian visual culture, naturally kaleidoscopic and composite, manifests itself in ways and meanings supported by a centennial and fascinating tradition. The village of Raghurajpur is one of the most explicative example of it. However, if we analyze some examples of local artifacts and we compare them with others evidently belonging to the ancient tradition, come to light some important and substantial differences between them. Mainly due to the appeal of the art market, we can register a substantial change on style, content and purpose of these local artifacts. Below I tried to analyze the importance of the contest in explaining the meaning of the object and the relevance of the relation between them, especially when we talk about art. I also reflected on the concept of collecting and how the global art market had changed the meaning of artifacts, usually exclusive prerogative of local traditions.

Key words: *patachitra*, *arte folklorica*, *arte rituale*, *India*, *Jagannātha*, *cultura visuale*

DOI: 10.23814/ethn.12.16.tom

Premessa

L'articolo che segue è l'esito di una ricerca condotta in Odisha, uno dei ventinove stati federali dell'India orientale, tra il settembre 2014 e il dicembre del medesimo anno. Nell'ambito dello studio della cultura visuale indiana, Jagannātha, la divinità più popolare in terra d'Odisha, ha assunto a perfetto *exemplum* di malleabilità di significato e contenuto di cui l'artefatto può godere. Di fronte ad una tradizione culturale e figurativa così longeva, infatti, non ho saputo esimermi dall'interrogarmi circa il significato di cui un'immagine religiosa può essere veicolo, nell'ambizioso tentativo di registrarne un eventuale mutamento di contesto, contenuto e fruizione. Il villaggio di Raghurajpur ha rappresentato, per la mia ricerca, il luogo certamente più significativo. L'indagine condotta mi ha consentito di ragionare circa il senso di una rappresentazione il cui contenuto, forse proprio in forza del suo essere così popolare, si è prestato a reinterpretazioni e nuove appropriazioni di significato. Tali considerazioni mi sembrano parimenti estendibili ad un bacino che accoglie generalmente esiti artistici di provenienza tribale e di villaggio.

Il contesto come fattore determinante del senso dell'arte

Esiste, da un punto di vista squisitamente artistico, un rinnovato interesse circa la materia tribale e di villaggio. L'attenzione alla produzione di manufatti ad essa inerenti, e la valorizzazione del patrimonio di una cultura visuale di provenienza tribale, non

costituiscono un fenomeno unicamente riconducibile a mera esterofilia o, ancor peggio, a quella viziata corrente di orientalismo che consegnò all'Occidente una nozione parziale e a tratti priva di oggettività di Oriente¹. Dirò, piuttosto, che, come accadde per il Primitivismo di inizio XX secolo², si manifesta, anche da parte di chi li manufatti li produce, la medesima intenzione di veder universalmente riconosciuto il valore della cultura di cui quell'arte è veicolo³. Tuttavia, sorge un problema di non poca importanza: lo sforzo impiegato nel tentativo di promuovere l'arte tribale, di raccontarne l'origine, di tutelarne il patrimonio e, perché no, le comunità dalle quali esso deriva, possono essere elementi sufficienti a garanzia di un prodotto artistico finale non snaturato? Sostengo, invece, che gli artigiani che oggi producono a ritmo incalzante per soddisfare l'esigenza di un mercato che ha richieste sempre più pretenziose, in termini numerici, non siano sempre in grado di confezionare un prodotto unico e più specificatamente pregno del suo significato originale.

Gli artigiani dell'India, e con loro tutte le comunità di *craftspeople* presenti nel Subcontinente, si trovano oggi coinvolti all'interno di un contesto economico in perenne mutamento che, irrimediabilmente, genera competizione. È un'arte, quella che si commissiona e si produce ora, che oltrepassa i confini geopolitici, investe culture, ingloba esperienze molteplici: dall'esilio all'appartenenza, dal nazionalismo ad identità politiche alternative, dall'universalismo alle circoscritte realtà locali. In questo senso un'arte così dinamica come è stata descritta dovrebbe svolgere un ruolo fondamentale nella trasmissione di ciò che sono le aspirazioni umane, i dilemmi e, contemporaneamente, rimanere fortemente ancorata ai bisogni e alle necessità che sono propri delle comunità da cui l'arte proviene. Utilizzo volutamente il condizionale, giacché questa duplice motivazione non sempre si verifica: la fruibilità all'interno del mercato dell'arte e contemporaneamente l'autenticità del valore del manufatto stesso, non sono condizioni che sempre possono coesistere. In altre parole, per accontentare la richiesta di mercato, ostacolati da numeri sempre maggiori e tempistiche ormai ridotte, gli artigiani sono stati costretti, ad esempio, ad adottare metodi e materiali diversi da quelli in uso originariamente. Non è un caso che il governo indiano abbia avvertito l'esigenza di istituire strutture come *All India Handicrafts Board*, *The Central Cottage Industries Emporia*, *Craft Museums* e *Craft Fairs*, nel tentativo, si crede, di incoraggiare i piccoli produttori a perseverare nella produzione di manufatti rispondendo alle norme che furono della tradizione.

La domanda incalzante dei collezionisti e degli imprenditori che operano del settore

¹ Faccio qui particolare riferimento all'opera di Edward Said, *Orientalismo*, del 1978 e in particolare alla definizione di orientalismo come *stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra l'Oriente da un lato e l'Occidente dall'altro*. (Cfr. SAID, E., 2013, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, p. 5).

² Cfr. BIEBUYCK, D., 1969, *Tradition and Creativity in Tribal Art*, Berkeley University Press, Berkeley, p. 34.

³ Citerò qui Arnold Hauser, storico dell'arte ungherese, che, a proposito dell'importanza della tutela culturale attraverso l'oggetto d'arte, ha scritto quanto segue: *la cultura serve a proteggere la società. Le creazioni spirituali, le tradizioni, le convenzioni e le istituzioni non sono altro che vie e mezzi dell'organizzazione sociale. La religione, la filosofia, la scienza e soprattutto l'arte, hanno una funzione reale nella lotta per la conservazione della società. L'arte, per restare in argomento, dapprima è uno strumento della magia, un mezzo per assicurare il sostentamento delle orde primitive di cacciatori. Essa diventa poi uno strumento del culto animistico che deve influenzare i buoni e i cattivi spiriti nell'interesse della comunità. A poco a poco si cambia in forme di esaltazione degli dei onnipotenti e dei loro equivalenti terreni: in immagini di dei e di re, in inni e in panegirici. Alla fine, nella forma di una propaganda più o meno evidente, essa serve gli interessi di un gruppo, di una cricca, di un partito politico, o di una particolare classe sociale. Solo di quando in quando, in tempi di relativa sicurezza o di alienazione dell'artista, essa si ritrae dal mondo e, incurante di obiettivi pratici, si comporta come se esistesse soltanto per se stessa e per la bellezza. Ma anche allora essa adempie a importanti funzioni sociali, restando espressione di potenza e ozio ostentato. [...] Dirò che l'arte, dunque, è il racconto più sincero di ciò che accade, la cronaca più vera.* (Cfr. HAUSER, A., 1974, *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino, pp. 21-22).

culturale ha fatto sì che ai produttori, indistintamente e talvolta in maniera del tutto scriteriata ed arbitraria, venisse conferito lo *status* di artisti e con loro che si considerasse *arte* qualsiasi prodotto da essi derivato. Si è verificato, cioè, un improvviso cambio identitario dell'oggetto stesso: il manufatto pensato per adempiere ad una specifica funzione, in un ben definito contesto, ad appannaggio di un'esclusiva utenza, è oggi, in una certa misura, slegato dal suo significato primo, perché ritenuto arte⁴. Come se all'arte fosse conferito quel potere di giustificata decontestualizzazione che, però, in quanto arte, non riduce il valore dell'oggetto in questione, ma anzi lo incrementa. Sono i sistemi *chi, come, quando e dove* a decidere il nuovo significato da attribuire al prodotto; il contesto, cioè, ha la forza di proporre una visione diversa, ma ugualmente credibile di un medesimo oggetto. Un recipiente di argilla, ad esempio, può svolgere, in un dato contesto tribale, una determinata funzione religiosa, ma lo stesso contenitore, acquistato per qualche rupia da un viaggiatore appassionato e fieramente esposto tra i soprammobili di casa di questo, diventerà l'affascinante oggetto di arte tribale, senza che la nuova etichetta ne infici, in qualche modo, il valore. Aggiungerò che, proprio in virtù dell'essere manufatto artistico, la sua popolarità è destinata a crescita immediata o, quantomeno, ad un interesse più motivato. Del resto, il ruolo nobilitante dell'arte, se di esso si può parlare, è questione nota soprattutto a noi occidentali, che accogliamo con entusiasmo persino l'avvento del *ready made*⁵ di Marcel Duchamp⁶.

Non v'è dubbio, tuttavia, che possano esistere alcune categorie di oggetti speciali di provenienza lontana, magari orientale e perché no indiana, di raffinata qualità, e perciò apprezzati e utili ai fini di un arricchimento culturale da parte di chi ne fruisce. Le collezioni private e le istituzioni museali, però, nell' esporli fieramente al pubblico più o meno esperto, affascinato o reticente che sia, talvolta agiscono nella direzione di un lento trasferimento degli oggetti in questione dal contesto originale in cui essi sono stati concepiti, a scenari di significato profondamente diversi dal primo⁷. E il fatto che spesso questa trasformazione non sia per nulla evidente a chiunque ne fruisca, non è un dettaglio di poco conto. La questione si complica ulteriormente quando l'oggetto decontestualizzato, non solo è sciolto dall'ambiente che culturalmente gli appartiene, lontano dal ruolo che lo qualifica, ma addirittura, obbligato ad alterare la propria natura in virtù del nuovo significato che esso incarna. Il contesto significante ha, in questo senso, un ruolo di primaria importanza: inserire un particolare oggetto in un ambiente diverso da quello originale, di significato, diremo, implica attribuire ad esso quell'idea di cultura intesa come un'entità tangibile e facilmente descrivibile, addirittura misurabile⁸. Ciò non accade di rado nell'ambito delle arti visive: facilmente si è

⁴ Cfr. DAVIS, R., 1997, *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, Princeton, pp. 8-9.

⁵ Faccio qui riferimento a *Fontana*, l'orinatoio ruotato di 90° di M. Duchamp del 1917.

⁶ La decontestualizzazione dell'oggetto è, secondo l'opinione condivisa dalla maggioranza dei critici d'arte contemporanei, un vero e proprio modo di fare arte; cfr. LANDOWSKI, E., MARRONE, G., 2002, *La società degli oggetti. Problemi di interrogatività*, Meltemi, Roma, p. 53.

⁷ Il celebre storico dell'arte svizzero H. Wölfflin asserisce che lo studio di un'opera isolata, sciolta da quei legami che culturalmente le appartengono, diventa questione addirittura *inquietante* per chi se ne occupa. (Cfr. WOLFFLIN, H., 2015, *Capire l'opera d'arte*, Castelvechi, Roma, pp. 10-13). Del resto a chiunque si interessi di storia dell'arte, prosegue Wölfflin, non desterà alcun sentimento di novità il costrutto *individuum est ineffabile*, l'idea, cioè, dell'impossibilità di descrivere l'individualità, di riuscire a comprenderla pienamente senza obbligatoriamente fare riferimento ad una rete di rapporti nettamente più ampia. Non si può, sembra suggerire Wölfflin, prescindere dalla relazione più o meno evidente che sia, che sussiste tra l'opera e il *corpus* complessivo entro il quale l'opera è stata concepita, vale a dire la biografia dell'artista, gli influssi della scuola, i contributi del movimento, il popolo, la razza, la terra e, dunque, la cultura. Lo studio individuale ha troppi ostacoli da affrontare e anzi, sarebbe, secondo la teoria di cui sopra, naturalmente portato a sopperire alle mancanze effettive con una descrizione finale dell'oggetto non sempre fedele alla realtà.

⁸ Cfr. FABIETTI, U., MALIGHETTI, R., MATERA, V., 2002, *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*,

verificata la tendenza di includere all'interno della macro categoria che chiameremo *arte*, esiti e contributi che, nella realtà assurgevano a tutt'altro ruolo rispetto a quello finalmente attribuito, o che, ugualmente, si forgiavano di altri significati. Mi sembra, dunque, che il carattere per natura inclusivo della categoria artistica e, certamente l'abuso che di essa se ne fa, abbiano, in taluni casi, raccontato una storia culturale non sempre veritiera.

Si dovrebbe, a questo punto, ripensare a cosa si intenda per arte, quale sia la sua definizione e dunque quali possano essere quelle manifestazioni culturali ad essa rispondenti. Quindi indagare se sia plausibile una suddivisione in categorie d'arte, e dunque se possa esistere quella strettamente circoscrivibile ad un ambito tribale, in cosa essa consista e se a dividerla e a riconoscerla non sia soltanto lo studioso che se ne occupa, ma anche l'artefice e chiunque ne fruisca. Arte è una qualsiasi forma di attività umana atta ad esaltare la capacità espressiva di una comunità o di un individuo; dirò che è lecito contemplarne categorie interne tra le quali identificare quella tribale che, in accordo con L.P. Vidyarthi e B.K. Rai, si definisce parte di una cultura specifica pur non rappresentandone la sua totalità⁹.

Aggiungerò, infine, che esistono tre entità combinate in relazione tra loro: un oggetto di analisi e due soggetti, uno che si occupa dello studio dell'oggetto e l'altro che dell'oggetto ne è l'artefice. Realizzare un prodotto significa rappresentarsi; studiarlo, invece, può tradurre il desiderio che è insito nell'uomo, di possedere. Le aspettative delle due parti risultano profondamente diverse, ma entrambe soddisfatte se si considera che, in questo scambio dialogico l'unico denominatore comune è rappresentato dall'oggetto stesso. Esso può perciò essere, da una parte prodotto autentico, e dall'altra frutto di quella reinvenzione culturale ed identitaria che lo studioso decide di raccontare. Si pensi, ad esempio, ai *patachitra* (fig. 5; fig. 6; fig.7), ovvero a quei dipinti policromi su stoffa a tema religioso, che tradizionalmente sono prodotti in Odisha e più specificatamente presso il villaggio di Raghurajpur. Per un artigiano che opera nell'Odisha contemporanea, un manufatto di questo tipo, rappresenta anzitutto il racconto di quella tradizione identitaria entro la quale egli può riconoscersi, cui, però, inevitabilmente, si aggiunge un valore economico. Esso, infatti, definisce la condizione attuale, da cui non è possibile prescindere ai fini di un giudizio complessivo quanto più vicino alla realtà, dell'artigiano di *patachitra* oggi. Per un qualsiasi mercante d'arte o un generico appassionato del genere, invece, l'acquisto di un simile manufatto rappresenta la conferma di un'aspettativa pregressa: *patachitra* diventa l'elemento grazie al quale all'acquirente sembrerà di aver toccato con mano una realtà tradizionale e di essersene, in una certa misura persino impossessato. Come si evince dall'esempio entrambe le aspettative, pur essendo state soddisfatte, non risultano per nulla coincidenti, al contrario,

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

⁹ Cfr. L.P. VIDYARTHI, L.P., RAI, B.K., 1985, *The Tribal Culture of India*, Concept Publishing Company, New Delhi, p. 308.

esse appaiono persino in marcata opposizione: *patachitra* per il mercante rappresenta l'essenza più vera del *côte* tradizionale d'Odisha, mentre per l'artigiano, lo stesso prodotto diventa espressione di una condizione attuale.

Tornando alla definizione di arte e nello specifico a quella tribale, aggiungeremo¹⁰ che essa conosce una triade definita di impiego entro la quale i manufatti artistici hanno trovato, nel corso della storia, collocazione. La categorizzazione trina dell'oggetto d'arte tribale, è di fatto, una semplificazione attuata forse più dagli studiosi del genere che non dai produttori stessi, tuttavia sembra essere una costante facilmente verificabile e che si reitera nel tempo: da sempre e sino ad ora, infatti, siamo in grado di ridurre gli esiti artistici di cui sopra a tre ambiti di fruizione distinti. Tutto ciò che vogliamo, dunque, includere nell'insieme *arte tribale indiana* dovrà poi trovare collocazione in almeno uno dei seguenti domini: rituale, utilitaristico e individuale. Nel primo caso tratteremo di oggetti generalmente al servizio di attività rituali, utensili in uso in contesti rigorosamente religiosi. La forma dell'artefatto rituale non è, tuttavia, sempre stata la medesima, diremo piuttosto, che essa ha conosciuto, nel corso della storia, tre possibilità di rappresentazione e configurazione¹¹. Nel caso specifico d'Odisha, dirò che rientrano tra gli artefatti ad uso rituale, ad esempio, alberi¹², pietre ed elementi già spontaneamente presenti in natura; a questi si aggiungono rappresentazioni di segni come cerchi concentrici, linee parallele e tratteggi ottenuti con l'utilizzo di colori naturali su terra: essi possono essere cifra della presenza della divinità in una zona di villaggio ben circoscritta, o, parimenti, raffigurazione del cosmo. In ultima analisi, citeremo la categoria del simbolo: la maschera come terrena presenza divina, e tramite figurativo per il devoto che contempla l'attesa per il ritorno del dio. Si ricordi che la vocazione ultima dell'arte simbolica non è l'imitazione del reale, ma cogliere l'impressione che l'uomo ha della realtà, requisito che, peraltro, giustificerebbe anche quegli esiti esteticamente più impattanti¹³. Gli oggetti tribali ad uso utilitaristico, invece, hanno un impiego generalmente circoscritto all'ambito domestico. Tuttavia, lo scopo tradizionale non coincide sempre con il fine attuale¹⁴. È capitato che oggetti destinati all'utilizzo

¹⁰ Faccio qui riferimento ad una serie di considerazioni emerse nel corso di un confronto telematico avvenuto nel dicembre 2015, tra il professore e storico dell'arte dell'India, Partha Mitter e la sottoscritta.

¹¹ Riguardo alla classificazione degli artefatti ad uso rituale, il professore P. Mitter non menziona una periodizzazione precisa come accade, per esempio, nell'arte greca classica di ambito strettamente religioso. Esiste, aggiunge P. Mitter, una concezione del tempo radicalmente differente in India per la quale l'idea di suddividere il tempo storico in categorie ben distinte e di far loro corrispondere una particolare espressione artistica, non è sempre calzante. L'India cui facciamo riferimento si distingue più per il carattere inclusivo che non per quello esclusivo, il che è valido anche nel caso delle arti: più correnti, espressioni, *modus operandi*, tradizioni, scuole e contributi convivono tra loro senza che il fatto penalizzi la buona riuscita dell'artigianato finale. Intendiamo dire, dunque, che espressioni di un'arte così profondamente *ab-origine*, tribale, e dunque per vocazione non propriamente figurative, spesso astratte, possono condividere il medesimo contesto di forme artistiche estremamente complesse ed articolate.

¹² L'identificazione della natura con il divino, del resto, è un tema di grande rilievo nella letteratura dell'arte dell'India. (Cfr. SIVARAMAMURTI, C., 1993, *L'arte in India*, Garzanti, Milano, pp. 43-46).

¹³ A proposito dell'*impressionismo*, inteso come rappresentazione dell'impressione umana della realtà, della maschera tribale, scrive a più riprese Jean Pierre Vernant, storico della filosofia, antropologo e studioso di storia delle religioni. Ci sembra, tuttavia, che le conclusioni che si possono derivare da buona parte dei suoi scritti all'argomento pertinenti, siano applicabili anche al contesto indiano di nostro interesse. In particolare quando si afferma che l'uomo dopo aver conosciuto tutte e forme di figurazione del soprannaturale, ha aggiunto la contemplazione di un'icona che avesse caratteristiche riconducibili in buona parte all'essere umano. Non si tratterebbe di arte figurativa *tout-court*, quanto di spunti che avrebbero assistito l'uomo nel passaggio dal simbolo all'immagine. (Cfr. VERNANT, J.P., 2014, *Figure, idoli, maschere*, SE, Milano, pp. 23-36).

¹⁴ A conferma di quanto appena affermato, citerò qui l'esempio della nota *campana tibetana*. Nell'ambito del Primo Seminario dottorale XXXI ciclo, *Orientalismi*, a cura di Federico Squarcini, il giorno 25 novembre 2015, Chiara Bellini, tibetologa dell'Università di Bologna, presenta il suo intervento dal titolo *Orientalismi e tibetologia europea*, volto a decostruire alcuni dei miti infondati a proposito di Oriente, in particolare a riguardo al vasto ambito dell'oggettistica religiosa. Si dirà che uno degli oggetti più venduti sul mercato, non solo del Subcontinente, ma

domestico siano stati, ad un certo punto, erroneamente catalogati tra gli oggetti rituali moderni, là dove l'accezione superficiale di modernismo, ha consentito che il tribale evolvesse a moderno e il moderno, imbevuto di tribale, diventasse così più riccamente umano¹⁵. In ultimo esistono artefatti tribali ad uso individuale, essi rappresentano l'effettiva espressione del sentimento dell'artigiano, storicamente non hanno avuto una collocazione definita nel quotidiano, ma oggi rappresentano, senza dubbio, il più grande valore economico che dalla vendita dell'arte tribale si possa ricavare.

Collezionare l'altro

L'accumulo individualistico di possessi riferito ad un'identità altra, laddove quest'ultima possa essere letta come fonte di un qualche profitto economico, è nozione pienamente accolta e condivisa in Occidente, ma non sempre estendibile anche all'Oriente¹⁶. Intendo dire, cioè, che non sarebbe corretto concepire il collezionismo, ad esempio, come un fenomeno perfettamente incasellato in una definizione che non contempli variazioni, anzi, sostengo l'idea che l'atto del collezionare si forgi di significati sempre diversi generalmente dipendenti dal contesto all'interno del quale il fenomeno si attua. E così aggiungerò che è sottesa nella pratica del collezionismo occidentale, quella sottile bramosia dell'avere che sfocia naturalmente nel desiderio sempre incompiuto di un possesso universale. Del resto che la storia delle collezioni sia di strategica importanza ai fini di comprendere quel lento processo di appropriazione di materiali e significati *esotici* che alcuni gruppi sociali hanno messo in atto nel rapportarsi con l'altro, non è certo questione mai dibattuta prima. E di nuovo incorriamo nelle solite problematiche legate alla definizione dell'autenticità del prodotto culturale, all'attendibilità dei criteri secondo i quali un oggetto possa essere ritenuto degno contributo all'interno di una collezione, alla veridicità del giudizio in virtù del quale, fino ad un certo punto, il manufatto può essere considerato artistico, scientifico, interessante allo studioso, e quando, invece, diventa *souvenir*¹⁷ svuotato di ogni suo significato¹⁸. Si tenga comunque presente che valori, posizioni e giudizi in

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

¹⁵ Cfr. CLIFFORD, J., 2001, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 221-236.

¹⁶ J. Clifford apporta, a sostegno di questa tesi, il caso della Melanesia: lì l'uomo più ricco colleziona e accumula non con il fine ultimo di conservare, ma con l'intento di donare o di ridistribuire. È un'idea di collezionismo, diremo, del tutto priva della concezione di possesso. (Cfr. CLIFFORD, J., *I frutti...*, *op. cit.* p. 252).

¹⁷ Qui usato nella comune e condivisa accezione di oggetto-ricordo ad appannaggio del turista. Esiste, tuttavia, una vastissima letteratura, peraltro di recente scrittura, la cui vocazione mira all'eliminazione della distinzione tra oggetto d'arte da esposizione museale e ricordo di viaggio per turisti. La questione che si affronta non può prescindere, ancora una volta dal significato che si sceglie di attribuire alla parola arte: occorrerebbe, una volta per tutte, indagare a proposito di dinamiche di potere cui l'oggetto in questione è sotteso e di strategie di riscatto sociale che lo conducono ad inevitabile elevazione di *status*. Citerò qui solo l'ultima, in ordine di tempo, raccolta di saggi avente come tema cardine la questione di cui sopra, CAOCI, A., 2008, *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano.

¹⁸ C'è chi, nel tempo, nel tentativo di ordinare la pleora di possibilità di definizioni cui l'oggetto artistico è inevitabilmente sottoposto, è ricorso all'uso degli studi di semiotica di A.J. Greimas, ad esempio, semiologo lituano. Egli elabora il celebre *quadrato semiotico del sistema arte-cultura*, un sistema in grado di classificare oggetti e di

merito agli artefatti collezionabili sono continuamente soggetti a cambiamento, e in questo vorticoso traffico di arte e cultura precipita inesorabilmente anche l'intero patrimonio artistico tribale.

È doveroso, al fine di circoscrivere la mia riflessione, valutare un'ulteriore differenziazione interna in merito alla destinazione dell'oggetto in questione: museo etnografico e collezione d'arte pubblica o privata che sia, rappresentano la duplice possibilità di acquisizione cui un generico artefatto tribale è sottoposto. Si tratta di due istituzioni che operano modalità di classificazione ben distinte la cui maggiore differenza sussiste nella presentazione al pubblico dell'oggetto: nel museo etnografico una scultura lignea ritraente Jagannātha¹⁹ verrà generalmente esposta accanto ad una serie di altri oggetti che, proprio in virtù del loro stare insieme e del dialogo che tra essi si instaura, hanno la funzione di raccontare, ad esempio, un complesso rituale d'Odisha. Quello che si ammira tra le vetrine di un museo etnografico è il trionfo, in termini di portata culturale, di una collettività e non la glorificazione del singolo, presupposto che invece piloterebbe una qualsiasi scelta curatoriale che si debba applicare all'interno di sale di musei e collezioni d'arte. Qui, infatti, la stessa maschera di Jagannātha sarebbe esposta sola, indice di produzione individuale, sommo trofeo di uno scultore, ultimo encomio al suo *modus operandi*, di cui certamente si leggerà in didascalia, ennesima ricchezza di una collezione magari ben fornita, nella quale il rapporto dialogico tra le opere che la compongono, non sempre risulterà così evidente. Dirò, in conclusione, che del medesimo oggetto, a seconda della destinazione scelta, apprezzeremo, il valore culturale di cui esso è veicolo da una parte, l'estetica dall'altra.

Raghurajpur, il villaggio degli artisti

Nel distretto di Puri, a circa cinquanta chilometri dall'omonima città, non lontano da Chandanpur, situato a ridosso del fiume Bhargavi, incastonato in una cornice di alberi da frutto tropicale, sorge Raghurajpur (fig. 1). Una volta raggiunta la destinazione, al visitatore è imposto un percorso obbligato: visto dall'alto il villaggio si snoda lungo due vie parallele e altrettante ad esse perpendicolari, tutte e quattro facilmente percorribili. Dalle polverose strade rosse si elevano, generalmente precedute da tre scalini di pietra, le modeste abitazioni dei locali. Si tratta di piccole costruzioni seriali in laterizio, generalmente ricoperte da intonaco bianco o colorato. Il tetto è costituito da una struttura in legno di cocco, successivamente ricoperto, a discrezione dei singoli, con lamiera o con la più caratteristica paglia. Internamente le abitazioni presentano un'architettura piuttosto semplice, quasi tutte rispondenti al medesimo disegno di pianta che prevede un atrio principale direttamente collegato alla porta d'ingresso e due stanze, l'una

attribuire loro un valore relativo. Ne stabilisce, inoltre, i contesti di appartenenza e quelli nei quali essi circolano. Sono ivi contemplate quattro distinte aree semantiche:

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

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

¹⁹ Divinità popolare d'Odisha.

immediatamente adiacente all'altra. C'è un netto contrasto tra la decorazione muraria delle pareti esterne delle case, rispetto a ciò che si osserva negli ambienti domestici: esternamente, lungo i muri, corrono le immagini della sacra triade di Jagannātha (fig. 4), alternate a selezionate scene tratte dalla grande epica classica del Rāmāyaṇa e del Mahābhārata (fig. 3), dove spesso giganteggia la figura di Kṛṣṇa. Nella resa dei cicli narrativi c'è un abbondante utilizzo di colore che, unitamente alla scelta policroma dell'intonaco di fondo, hanno procurato al villaggio il titolo di *colorful village*²⁰. Internamente, invece, le pareti sono perlopiù bianche, in qualche raro caso azzurre o gialle, e sempre caratterizzate da una striscia decorativa orizzontale dipinta sulla parete parallelamente al pavimento. Compagno le solite raffigurazioni di episodi divini, accompagnate, questa volta, da sculture di legno e manufatti coloratissimi. Anche in questo caso l'indiscusso protagonista iconografico è Jagannātha: il volto tondeggiante incorniciato da un fiore di loto è finemente dipinto su piccole noci di cocco generalmente legate a lunghi fili di cotone e lasciate appese alle pareti (fig. 9); seguono maschere di carta, anch'esse dai colori vivaci, che ritraggono elefanti (fig. 11), tigri e scimmie, quindi artefatti confezionati appositamente per soddisfare la richiesta del mercato turistico. Nelle vie del villaggio non è consentito transitare in automobile, perché, in due punti di esso, nel mezzo della strada, sono stati edificati due piccoli santuari²¹, entrambi dedicati a Jagannātha perché fosse garantita agli abitanti locali, la possibilità di dedicarsi al culto quotidiano dell'icona.

Sulla questione della nascita del villaggio circolano notizie imprecise, ciò si può affermare con certezza, però, è che attualmente²² presso Raghurajpur vivono centoventitré²³ famiglie dalle quali provengono i trecentodiciannove artisti riconosciuti. Non esiste, tuttavia, un albo ufficiale degli artisti; per *riconosciuti* intendo quelli che, a detta degli abitanti, svolgono la professione di artista come unico lavoro e traggono da essa il necessario per il sostentamento della famiglia. Esistono, in rete, alcuni siti dedicati a Raghurajpur, in uno di questi, in particolare²⁴, si stila un elenco dei *Finest Artists of Raghurajpur*: Harihar Maharana, Kedarnath Maharana, Alok Ranjan Sahoo, Purivachandra Mahapatra, Susanta Maharana, Universe Moharana, Khetru Maharana, Sukanta Sahoo, Narayan Mahapatra, Bhagirati Sahoo, Jogendra Swain, Abakash Nayak, Niranjana Das, Bansidar Maharana, Manini Bariki, Abhaduta Swain, Akshaya Kumar Mahapatra, Gopal Das, Promod Kumar Das e persino il padre di Ratnakar, Guru Sridhar Moharana. Di ognuno di essi si fornisce, accanto ad un ritratto fotografico, una sintetica scheda che riassume le generalità dell'artista, tra cui il numero di telefono e la specialità artistica in cui egli eccelle. Cliccando alla voce *view artwork*, l'internauta può vedere in anteprima alcuni dei lavori realizzati dall'artista selezionato. Circa il criterio sulla base del quale è stato stilato l'elenco otteniamo la seguente informazione: nel 2013 a Bhubaneswar, capoluogo del distretto di Khorda, in Odisha, si è bandito un concorso durante il quale una giuria composta da personalità di spicco nel mondo della cultura dell'India (tra cui Sudarsan Pattnaik, lo *scultore di sabbia* indiano più famoso al mondo), avrebbe decretato, a seguito di un attento esame dei manufatti, i venti artisti più

²⁰ Cfr. BUNDGAARD, H., 1999, *Indian Art Worlds in Contention. Local, Regional and National Discourses on Orissan Patta Paintings*, Nordic Institute of Asian Studies, Richmond, p. 65.

²¹ Lungo le vie del villaggio compaiono anche altri luoghi deputati al culto, si tratta perlopiù di semplici pali adornati con stoffe e ghirlande fiorite.

²² Mi riferisco al novembre 2014.

²³ Mi baso qui, oltre che sulle dichiarazioni di Ratnakar Das (fig. 2), abitante del villaggio, artista e per noi interprete, sul conteggio delle case che popolano il villaggio: centoventitré se escludiamo le dodici in costruzione.

²⁴ Il sito in questione è www.rahgurajpurart.com.

meritevoli di menzione. Tuttavia, da un'indagine più approfondita non escludo anche l'ipotesi che, in alcuni casi, siano stati gli artisti stessi ad aver pagato perché venisse fatta loro pubblicità. Ora, il sito è stato realizzato nell'ambito della promozione del progetto *Do Right, Half Stories* di Tata Capital, un'iniziativa senza apparente scopo di lucro che ambisce a diffondere sulla rete filmati e fotografie di un viaggio da Dharamsala a Guwahati; non risulta perciò chiara la modalità di selezione degli artisti, ma la scelta, in effetti, potrebbe essere stata puramente fortuita.

Circola un altro dato certo, ovvero che fu grazie a Jagannath Mahapatra, un contadino con la vocazione dell'arte, che il villaggio poté ingrandirsi e assurgere a primo *crafts village* dello stato d'Odisha²⁵. Prima del 1965, dato lo scarso interesse da parte dei reali a patrocinare attività artistiche in contesti di villaggio, a Raghurajpur risiedevano soltanto sei famiglie di artisti tribali²⁶. Fu grazie al supporto che la ricercatrice polacca d'origine, americana d'adozione, Halina Zaeley, concesse a contadini, barbieri, calzolai e sarti che ivi risiedevano, che essi tornarono a cimentarsi in quell'arte per loro tradizionale, ma ormai a rischio di estinzione. L'opera di sostegno cominciò durante i primi anni '50 e culminò nel 1965 quando a Jagannath Mahapatra fu consegnato il Premio Nazionale per il miglior *patachitra* mai realizzato prima. La vittoria del contadino e l'attenzione di Halina Zaeley, gettarono un nuovo cono di luce sulla questione dell'arte tribale: ci fu necessità di diffondere le rinnovate pratiche artistiche, di creare una scuola²⁷ perché i ragazzi potessero apprendere il mestiere sin dall'infanzia, e soprattutto servì una produzione seriale di quei prodotti che cominciavano ad interessare al mercato dell'arte globale. A partire dagli anni '90 Raghurajpur diventa universalmente noto per la portata culturale di cui esso è cifra indiscussa, una fama che si è perpetuata fino ad oggi con una credibilità che ha saputo abbattere l'ostacolo di una tradizione persino troppo lontana nel tempo, facendo prevalere su di esso la bellezza dell'arte e il valore culturale che essa veicola²⁸.

Tradizionalmente a Raghurajpur si producono manufatti con destinazione templare: la natura dell'arte folklorica, infatti, è, per vocazione, dichiaratamente ritualistica il che la legittima a ripetersi, nei modi e nei contenuti, sempre uguale a se stessa. L'arte culturale non ammette modificazioni di natura soggettiva, persino il concetto di *genius* latino, non trova qui collocazione pertinente alcuna. Il linguaggio con cui essa comunica al fruitore

²⁵ Ufficialmente riconosciuto nel 2000 grazie all'intenso lavoro di ricerca e documentazione condotto dall'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH), una NGO *no-profit* che ha lo scopo di conservare il patrimonio culturale e di valorizzarne la diversità nella convinzione di condurre così un'esistenza migliore; cfr. www.intach.org.

²⁶ Da Raghurajpur provenivano comunque i dipinti *anasara*, che avevano esclusiva destinazione templare. Non esisteva, a quel tempo, l'idea di un commercio di quel particolare tipo di arte religiosa.

²⁷ Sulla questione scolastica non vi è molta chiarezza: Ratnakar sostiene che non ci fu mai alcuna scuola all'interno del villaggio, non come la intendiamo noi, perlomeno. È risaputo, però, che Jagannath Mahapatra accoglieva presso la propria casa una decina di ragazzi cui impartiva lezioni a proposito dell'arte tradizionale di Raghurajpur. Il fatto era così riportato anche nei pannelli descrittivi che introducevano la mostra temporanea a proposito degli *Anasara pati*, realizzata presso il Tribal Museum di Bhubaneswar. Quello che è certo è che oggi *in loco* non vi sia alcuna scuola, ma che le tecniche si tramandino di padre in figlio, di generazione in generazione e che l'insegnamento avvenga all'interno delle singole dimore d'artista.

²⁸ In virtù della notorietà conquistata anche presso gli indiani, a partire dal 1993 Raghurajpur è sede del prestigioso *Basant Utsav – Parampara Raghurajpur Festival*: una manifestazione culturale della durata di due giorni. Tra febbraio e aprile di ogni anno i migliori tra gli artisti, musicisti e ballerini dell'Odisha danno prova della loro bravura offrendo al pubblico quarantotto ore di ininterrotte prestazioni artistiche di altissimo livello. La manifestazione è da sempre supportata dallo State Tourism Department e dall'Eastern Zonal Cultural Centre. Di seguito la dichiarazione rilasciata nel 2007 da Biswanath Swain, segretario generale della manifestazione in carica: "*our village has occupied a prominent place in the tourism map of the country as the only heritage village of its kind in eastern India. It has been our effort to present a kaleidoscopic view of Orissa's culture through this festival*". (Cfr. *Raghurajpur gears up for the Vasant Utsav*, in *'The Hindu'*, 2007).

è spiccatamente simbolico e perché possa essere pienamente compreso è necessaria la presenza di un contesto coerente ed adeguato. Chiunque ne fruisca deve poter comprenderne il significato profondo in virtù di una conoscenza che è pregressa; non è questa, diremo, un' *arte per l'arte*. Essa, infatti, non veicola la forma derivata di un'idea, ma diventa il tramite privilegiato perché l'idea stessa possa essere comunicata. L'artista che la realizza è anzitutto un capace artigiano il cui prodotto deve rispondere primariamente ad un uso che è circoscritto e limitato, e che, solo in un secondo momento, in forza di un eventuale valore estetico che in esso si rintraccia, può assumere il significato ultimo di oggetto d'arte. Il soggetto è quasi sempre Jagannātha, la divinità più popolare *in loco*, dipinta su cotone o scolpita nel legno cocco (fig. 10).

Esiste, però una seconda destinazione, di genesi relativamente recente, dei manufatti che ritraggono *il signore del mondo*²⁹: il mercato dell'arte (fig. 8). Rintraccio in essa il fattore principale che ha contribuito al cambiamento più significativo all'interno della cornice dell'arte di Raghurajpur. Quando la destinazione è il mercato, infatti, si verifica un cambiamento che interessa parimenti e i soggetti rappresentati, e la modalità con la quale si sceglie che essi debbano essere realizzati. Il ruolo dissacratore del mercato turistico dell'arte è stato oggetto, nel tempo, di critiche e motivo di acceso dibattito. La tendenza generale è quella di leggere in questa tipologia di commercio d'arte, una forma di acquisizione di sapere del tutto superficiale, spesso scarsamente supportata da competenze specifiche, volta, più che altro, a fungere da eterno *memorandum* di un viaggio o di un'esperienza (esotica nel caso specificatamente indiano). L'artista surrealista statunitense Joseph Cornell, nello sperimentare l'*assemblage* che lo ha reso celebre in tutto il mondo, fu, in una certa misura, pioniere di questa tendenza. Gli oggetti, tra i più disparati, raccolti durante i suoi innumerevoli viaggi, assemblati in semplici scatole di legno e costretti a stravaganti dialoghi tra loro, assurgevano a malinconico ricordo senza tempo. È lì che un mazzo di carte di un'anziana fattucchiera turca, un pappagallo brasiliano imbalsamato e una maschera tribale messicana, smettono di essere funzionali e, nel loro silenzioso colloquiare, allestiscono una *wunderkammer* ideale. L'acquisire un oggetto, equivale, cioè, alla duplice azione di snaturarlo della sua funzione e iniziarlo a potenziale manufatto artistico.

Con queste premesse emerge chiara la difficoltà nello studiare una realtà di villaggio contemporanea come Raghurajpur: da una parte, infatti, persiste la tendenza a configurare il villaggio come un'entità rurale, lontana e forse più autentica e tradizionale, dall'altra però, l'oggetto di studio che si sottopone alla nostra attenzione è fieramente contemporaneo e anzi, dialoga perfettamente, ci sembra, con il contesto contingente. Raghurajpur conserva solo in parte la vera identità rurale: dai racconti dei suoi abitanti si collezionano testimonianze di una memoria condivisa che descrive una realtà lontana da quella attuale; una dimensione che, se raccontata, sposa alla perfezione l'aspettativa del villaggio come forma più elementare di un qualsiasi abitato umano³⁰, ma se vissuta oggi e studiata soltanto basandosi su ciò che è manifesto, diventa il nostalgico ritratto, a tratti persino incongruente, di un passato che nessuno, delle nuove generazioni, ormai, ha consapevolezza di aver vissuto. L'impressione è che, a volte, il ricordo di *quel* villaggio che oggi non è più, sia talmente ingombrante da soffocare la realtà effettiva. *Sic rebus stantibus*, mi sono chiesta più volte che significato abbia l'essere autentico, e se, dunque, abbia senso definire Raghurajpur come realtà veramente tribale; se esso possa davvero essere esempio calzante di un centro di produzione di arte tribale o se,

²⁹ Traduzione letterale di *Jagannātha*.

³⁰ Si tratta della definizione del termine villaggio data in etnologia.

invece, non sia che l'ennesima costruzione a posteriori che consegna alla storia un'interpretazione di cultura del tutto soggettiva. Per ovviare al problema mi è sembrato utile comparare i manufatti artistici definiti tradizionali, e cioè quei prodotti artigianali in uso da tempo, con tutto ciò che oggi gli artisti di Raghurajpur producono a ritmo serrato; nel confronto *inter partes* ho valutato l'esame di termini specifici come il ruolo dell'artista, il prodotto finale, il materiale utilizzato, la tecnica in adozione e, in ultimo, lo scopo. Quello che ne ho concluso è che sembra necessario, ai fini di ottenere una percezione della realtà quanto più vicina al vero, contemplare l'idea che la *categoria tribale* non può essere letta come entità atemporale, immobile e sempre uguale a se stessa. Sembra, piuttosto, un elemento difficilmente definibile in maniera coerente, un concetto che si rinnova in contenuti sempre diversi e che, nondimeno, deve la sua origine ad una proiezione marcatamente occidentale³¹.

Conclusioni

Credo che la composita realtà di Raghurajpur possa essere ritenuta all'altezza di sostenere un dialogo con il panorama artistico contemporaneo; questo è possibile in virtù del fatto che la strategia teorica utile a comprendere l'essenza di entrambi è, in fondo, la medesima. È necessario, a questo punto, isolare la tradizione: non ricerchiamo nello studio iconografico quel carattere imitativo della realtà, né una sua elaborazione più o meno fedele. Ci interessa, come detto, accedere alla sfera di significati e non registrarne superficialmente l'estetica. È un dato di fatto, ad esempio, che Jagannātha quando smette di essere emblema di una sintesi di tradizione, diventa baluardo di una cultura artistica contemporanea. Si assiste, cioè, ad una trasformazione identitaria: da esclusivo strumento religioso a popolare espressione folklorica. L'icona che si acquista per qualche centinaia di rupie oggi a Raghurajpur non ha, da un punto di vista di valore, *stricto sensu*, alcuna attinenza con la descrizione di essa, derivata da un *corpus* letterario mitologico e tradizionale. Diremo, invece, che esiste, tra i due soggetti, un legame che è altro rispetto a quello di significato, una relazione che si tinge del paradosso secondo il quale la rappresentazione tradizionale del divino è sia iconica, sia, a un certo punto, superflua. Nella realtà globale, così composita e caleidoscopica, tutto ciò che è tradizionale è generalmente considerato irraggiungibile, e anzi funzionale a giustificare un'eventuale superiorità di valore. Ecco, allora, che Jagannātha, ridotto ad esotico *memorandum* e ormai spoglio del suo significato originale, smette di essere l'autentico e vitale termine di quel confronto di culture, cui deve la sua origine, ma incrementa, come è ovvio che sia, la sua popolarità. Mi sembra, inoltre, che siano esattamente i termini *tribale* e *tradizionale*, ormai di comune dominio, quando associati a manufatti magari provenienti da lontano, a conferire all'oggetto in questione la necessaria legittimazione perché lo si possa riconoscere entro la categoria *arte*. Arte diventa, in questo senso, un bacino collettore che accoglie indistintamente contributi tra i più diversi; il sistema cui persino la forza comunicativa della religione soccombe; il compromesso, forse, perché la tradizione sopravviva. È esattamente quando Jagannātha cessa di essere soltanto il simbolo di un credo, che esso diventa artefatto. Si colloca nei musei, circola nel mercato internazionale, rivoluziona il proprio contenuto e, spesso, accoglie modifiche persino nell'iconografia. Ciò che non può smettere di fare, però, è raccontare dell'uomo. Del resto i dati utili che ho collezionato sono perlopiù oneste testimonianze di artisti; i fruitori, oggi, delle icone sacre di Puri sono moderni devoti, turisti di

³¹ Cfr. CLIFFORD, J., *I frutti puri...*, op. cit. pp. 223-225.

passaggio, collezionisti del genere o cultori della materia. La leggenda di Jagannātha, o di qualsivoglia divinità, laddove la si considerasse tradizione o, parimenti, il frutto di un processo di mutazione identitaria e culturale, e la genesi della loro rappresentazione, sono comunque intessute inestricabilmente in una storia che è anzitutto umana. Studiare l'evoluzione di significato, di tempo e di contesto in relazione a un'immagine mi ha condotto, alla fine, a parlare dell'uomo.



Figura 1, Villaggio di Raghurajpur: parete d'ingresso di un'abitazione locale.



Figura 2, Villaggio di Raghurajpur: parete d'ingresso di un'abitazione locale.



Figura 3, Villaggio di Raghurajpur: dettaglio di dipinti parietali, estratto di Mahābhārata.



Figura 4, Villaggio di Raghurajpur: dettaglio di dipinto parietale, Jagannātha e divinità canoniche.



Figura 5, Villaggio di Raghurajpur: realizzazione di patachitra.



Figura 6, Villaggio di Raghurajpur: patachitra in vendita.



Figura 7, Villaggio di Raghurajpur: colori naturali impiegati per la realizzazione dei patachitra.



Figura 8, Villaggio di Raghurajpur: mercato di artefatti locali.



Figura 9, Villaggio di Raghurajpur: noce di cocco dipinta.
In primo piano ritratto di Jagannatha, in secondo piano Balabadra.



Figura 10, Villaggio di Raghurajpur: maschera lignea laccata, Jagannātha.

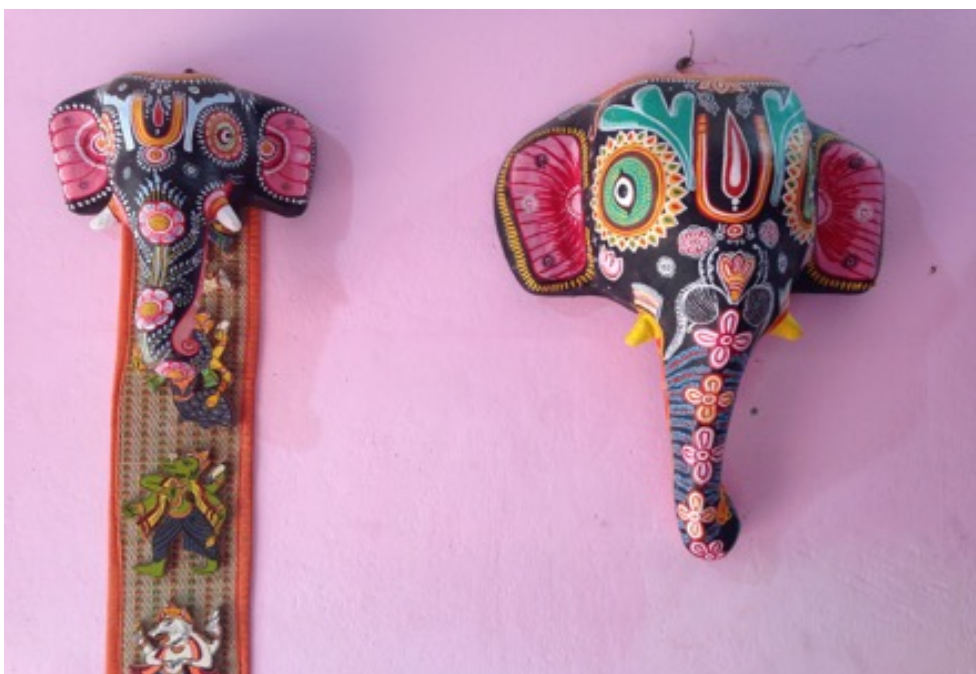


Figura 11, Villaggio di Raghurajpur, maschere di cartapesta.

Bibliografia

- BIEBUYCK, D., (1969), *Tradition and Creativity in Tribal Art*, Berkeley University Press, Berkeley
- BUNDGAARD, H., (1999), *Indian Art Worlds in Contention. Local, Regional and National Discourses on Orissan Patta Paintings*, Nordic Institute of Asian Studies, Richmond
- CAOCI, A., (2008), *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano
- CLIFFORD, J., (2001), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino
- DAVIS, R., (1997), *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, Princeton
- FABIETTI, U., MALIGHETTI, R., MATERA, V., (2002), *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*, Mondadori, Milano
- HAUSER, A., (1974), *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino
- LANDOWSKI, E., MARRONE, G., (2002), *La società degli oggetti. Problemi di interrogatività*, Meltemi, Roma
- MOLFINO, F., MOTTOLA MOLFINO, A., (2014), *Il possesso della bellezza: dialoghi sui collezionisti d'arte*, GoWare, Firenze
- SAID, E., *Orientalismo*, (2013), Feltrinelli, Milano
- SIVARAMAMURTI, C., (1993), *L'arte in India*, Garzanti, Milano
- VERNANT, J.P., (2014) *Figure, idoli, maschere*, SE, Milano
- VIDYARTHI, L.P., RAI, B.K., (1985), *The Tribal Culture of India*, Concept Publishing Company, New Delhi
- WARBURTON, N., (2004), *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino
- WOLFFLIN, W., (2015), *Capire l'opera d'arte*, Castelveccchi, Roma

Sitografia

- www.dheodisha.gov.in, 2016
- www.intach.org, 2016
- www.raghurajpurart.com, 2016
- www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-otherstates/raghurajpur-gears-up-for-vasant-utsav/article180846, 2016