



Consonanze 11.2

# ANANTARATNAPRABHAVA

## STUDI IN ONORE DI GIULIANO BOCCALI

*a cura di Alice Crisanti, Cinzia Pieruccini,  
Chiara Policardi, Paola M. Rossi*

II



*Anantaratnaprabhava*

Studi in onore di Giuliano Boccali

A cura di Alice Crisanti, Cinzia Pieruccini  
Chiara Policardi, Paola M. Rossi

II

LEDIZIONI

# CONSONANZE

Collana

del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici  
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza

11.2

## Comitato Scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

## Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-680-4

In copertina: Rāvaṇānugrahamūr̥ti, Ellora, Grotta 29, VII-VIII sec. ca. (Foto C. P.)

Impaginazione: Alice Crisanti

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.*

## INDICE

### VOLUME PRIMO

- p. 7 Note introduttive  
*Veda e Iran antico, lingua e grammatica*
- 13 *Fra lessico e grammatica. I nomi dell'acqua nell'indiano antico e altrove*  
Romano Lazzeroni (Università di Pisa)
- 23 *Questioni di dialettologia antico indiana e l'indo-ario del regno di Mitanni*  
Saverio Sani (Università di Pisa)
- 31 *Chanson de toile. Dall'India di Guido Gozzano all'India vedica*  
Rosa Ronzitti (Università degli Studi di Genova)
- 41 *Abitatori vedici dell'acqua*  
Daniele Maggi (Università degli Studi di Macerata)
- 63 *A Curious Semantic Hapax in the Āśvalāyanaśrautasūtra: The Priest Hotṛ as the Chariot of the Gods (devaratha) in a Courageous Metaphor*  
Pietro Chierichetti, PhD
- 77 *On Some Systems of Marking the Vedic Accent in Manuscripts Written in the Grantha Script*  
Marco Franceschini (Università di Bologna)
- 89 *Cobra e pavoni. Il ruolo linguistico e retorico di A 2.1.72*  
Maria Piera Candotti (Università di Pisa),  
Tiziana Pontillo (Università degli Studi di Cagliari)
- 107 *Subjecthood in Pāṇini's Grammatical Tradition*  
Artemij Keidan (Sapienza Università di Roma)
- 127 *Sull'uso didattico di alcuni subhāṣita*  
Alberto Pelissero (Università degli Studi di Torino)
- 137 *Avestico rec. pasuuāzah-. Vecchie e nuove considerazioni a proposito dell'immolazione animale nella ritualistica indo-iranica*  
Antonio Panaino (Università di Bologna)

- 153 *Khotanese baṣṣā and bihaḍe*  
Mauro Maggi (Sapienza Università di Roma)
- Religioni, testi e tradizioni*
- 165 *'As a She-Elephant, I Have Broken the Tie'. Notes on the*  
*Therī-apadāna-s*  
Antonella Serena Comba (Università degli Studi di Torino)
- 183 *Le Therī e Māra il Maligno: il buddhismo al femminile*  
Daniela Rossella (Università degli Studi della Basilicata)
- 195 *Asceti e termitai. A proposito di Buddhacarita 7, 15*  
Antonio Rigopoulos (Università Ca' Foscari Venezia)
- 217 *Alla ricerca del divino: figure ascetiche e modelli sapienziali*  
*nella tradizione non ortodossa dell'India e della Grecia antica*  
Paola Pisano
- 231 *A proposito del kāśīyoga dello Skanda-purāṇa*  
Stefano Piano (Università degli Studi di Torino)
- 241 *Della follia d'amore e divina nella letteratura tamil classica e medievale*  
Emanuela Panattoni (Università di Pisa)
- 255 *"The Poetry of Thought" in the Theology of the Tripurārahasya*  
Silvia Schwarz Linder (Universität Leipzig)
- 267 *Cultural Elaborations of Eternal Polarities: Travels of Heroes,*  
*Ascetics and Lovers in Early Modern Hindi Narratives*  
Giorgio Milanetti (Sapienza Università di Roma)
- 287 *Fra passioni umane e attrazioni divine: alcune considerazioni sul*  
*concetto di 'ishq nella cultura letteraria urdū*  
Thomas Dähnhardt (Università Ca' Foscari Venezia)
- 309 *Il sacrificio della satī e la «crisi della presenza»*  
Bruno Lo Turco (Sapienza Università di Roma)
- 321 *Jñānavāpī tra etnografia e storia. Note di ricerca su un pozzo al*  
*centro dei pellegrinaggi locali di Varanasi*  
Vera Lazzaretti (Universitetet i Oslo)
- 335 *Cakra. Proposte di rilettura nell'ambito della didattica dello yoga*  
Marilia Albanese (YANI)
- Appendice*
- 349 *Critical Edition of the Ghaṭakharparaṭikā Attributed to Tārācandra*  
Francesco Sferra (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
- 391 *Tabula gratulatoria*

## VOLUME SECONDO

### *Filosofie*

- 9 *The “Frame” Status of Veda-Originated Knowledge in Mīmāṃsā*  
Elisa Freschi (Universität Wien)
- 21 *Diventare è ricordare. Una versione indiana dell’anamnesi*  
Paolo Magnone (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
- 33 *Sull’epistemologia del sogno secondo il Vaiśeṣika. Appunti per  
una tassonomia del fenomeno onirico*  
Gianni Pellegrini (Università degli Studi di Torino)
- 45 *Coscienza e realtà. Il problema ontologico e l’insegnamento  
di Vasubandhu*  
Emanuela Magno (Università degli Studi di Padova)
- 57 *Contro la purità brahmanica: lo Śivaismo non-duale  
e il superamento di śaṅkā ‘esitazione’, ‘inibizione’*  
Raffaele Torella (Sapienza Università di Roma)
- 69 *La cimosā e il ‘nichilista’. Fra ontologia, evacuazione e  
neutralizzazione dei segni figurati in Nāgārjuna*  
Federico Squarcini (Università Ca’ Foscari Venezia)
- 87 *Poesia a sostegno dell’inferenza: analisi di alcuni passi scelti dal  
Vyaktiviveka di Mahimabhaṭṭa*  
Stefania Cavaliere (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”)
- 107 *La ricezione dell’indianistica nella filosofia italiana di fine  
Ottocento. Il caso di Piero Martinetti*  
Alice Crisanti, PhD
- 121 *Prospettive comparatistiche tra storia della filosofia ed  
estetica indiana*  
Mimma Congedo, PhD  
Paola M. Rossi (Università degli Studi di Milano),

### *Palazzi, templi e immagini*

- 147 *Descrizioni architettoniche in alcuni testi indiani*  
Fabrizia Baldissera (Università degli Studi di Firenze)
- 163 *Devī uvāca, Maheśvara uvāca. Some Katyuri Representations of  
Umāmāheśvara and the Śaivism of Uttarakhand*  
Laura Giuliano (Museo Nazionale d’Arte Orientale ‘Giuseppe Tucci’)
- 185 *Bundi. Corteo regale in onore del Dio bambino*  
Rosa Maria Cimino (Università del Salento)

*Tra ieri e oggi. Letteratura e società*

- 213 *La miniaturizzazione dell'ānanda tāṇḍava di Śiva in talune poesie indiane del '900*  
Donatella Dolcini (Università degli Studi di Milano)
- 229 *Rabindranath Tagore. The Infinite in the Human Being*  
Fabio Scialpi (Sapienza Università di Roma)
- 239 *Minority Subjectivities in Kuṇāl Siṃh's Hindi Novel Romiyo Jūliyaṭ aur Aṁdherā*  
Alessandra Consolaro (Università degli Studi di Torino)
- 249 *Jhumpa Lahiri's "Unaccustomed Earth": When the Twain Do Meet*  
Alessandro Vescovi (Università degli Studi di Milano)
- 261 *La 'Donna di Sostanza' si è opposta ai 'Miracoli del Destino': casi celebri in materia di diritto d'autore in India*  
Lorenza Acquarone, PhD
- 273 «Only consideration is a good girl». *Uno sguardo sulla società contemporanea indiana attraverso un'analisi degli annunci matrimoniali*  
Sabrina Ciolfi, PhD
- 285 *L'arte abita in periferia*  
Maria Angelillo (Università degli Studi di Milano)
- 297 *Alcune considerazioni preliminari allo studio delle comunità indigene (ādivāsī) d'India oggi*  
Stefano Beggiora (Università Ca' Foscari Venezia)

*Studi sul Tibet*

- 319 *La Preghiera di Mahāmudrā del Terzo Karma pa Rang byung rdo rje*  
Carla Gianotti
- 341 *The Dharmarājas of Gyantsé. Their Indian and Tibetan Masters, and the Iconography of the Main Assembly Hall in Their Vihāra*  
Erberto F. Lo Bue (Università di Bologna)
- 361 *In Search of Lamayuru's dkar chag*  
Elena De Rossi Filibeck (Sapienza Università di Roma)
- 375 *Torrente di gioventù. Il manifesto della poesia tibetana moderna*  
Giacomella Orofino (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")
- 395 *Tabula gratulatoria*

# Bundi.

## Corteo regale in onore del Dio bambino

*Rosa Maria Cimino*

### *L'arte pittorica di Bundī*

Bundi è un'amena, ridente cittadina a est del Rajasthan, particolarmente favorita da una natura lussureggiante al centro di una serie di alti colli, le propaggini dei Monti Aravalli che si stendono da nord-est a sud-ovest lungo la dorsale dell'India centrale. Il suo territorio gode di abbondanti piogge in epoca monsonica ed è ricco di fiumi, laghi, riserve d'acqua e cisterne (*bāvṛī*) costruite nei secoli da illuminati sovrani e regine. Il clima agevola la crescita di una vegetazione rigogliosa in gran parte del territorio che accoglie perciò di una notevole varietà di animali, rendendosi quindi particolarmente adatto alle battute di caccia, tra i passatempi favoriti dei sovrani *rājput*. L'istinto guerriero delle popolazioni *rājput* – gli abitanti del Rajasthan da tempi immemorabili – ben si addice a questo sport cruento, praticato assiduamente nei periodi senza conflitti.<sup>2</sup> I sovrani del luogo erano soliti organizzare favolose cacce alle quali invitavano volentieri altri *mahārāja*, come anche gli imperatori Moghul, di cui divennero fedeli alleati dopo esser stati da loro sconfitti.

Essi, come le altre dinastie *rājput*, vantano una discendenza dagli dèi, definendosi *devaputra*, loro figli; si dichiarano Agnikula, della famiglia del dio Agni, il Fuoco, appartenenti alla casata degli Hada o Haraoti, uno dei 24 rami del clan dei Chauhan.

1. Nel corso di questo articolo si useranno i segni diacritici nella traslitterazione dei nomi comuni e degli aggettivi derivati, e di quelli di divinità, di festività e di opere letterarie; per semplicità, i nomi propri di regnanti e i nomi di luoghi (toponimi, monumenti) saranno invece trascritti nella forma anglicizzata con cui sono più correntemente noti. Nella traslitterazione delle parole hindī si ometterà normalmente la *a* muta, e così pure in genere nei nomi propri, così adeguandosi alla pronuncia hindī; quando sembrerà opportuno, tuttavia, si preferirà la grafia di tipo sanscrito. Tutte le immagini sono dell'autrice.

2. Il forte spirito guerriero e individualista dei *rājput* non ha permesso loro di creare alleanze comuni contro i nemici esterni, e li ha portati a capitolare a uno a uno e a sottomettersi alle invasioni islamiche succedutesi nei secoli. Di Bundi e del suo Palazzo parla anche Rudyard Kipling, che vi si recò nel 1887. Kipling 1919, 171-172. Sugli inizi della storia degli Hada cf. Tod 1987, vol. III, 1441-1447; Hooja 2006, 359-363; Hendley 1897, 2-29; Seth 2003, 94-138; Shyamaldas 1886, vol. I, 168-184; Agrawala 1996, 11-12.



La storia del regno di Bundi si rivela in gran parte simile a quella degli altri stati del Rajasthan spesso in lotta tra loro anche per futili motivi, nonostante le alleanze matrimoniali che venivano a mitigare per alcuni periodi la volontà guerriera dei sovrani. Nel XV-XVI secolo il piccolo stato risentì fortemente dell'ingerenza della più potente dinastia dei Sisodia del vicino Mewar che ne condizionò la politica, imponendo la successione al trono di alcuni sovrani; si può supporre che l'interferenza politica abbia permesso un certo influsso nella sua vita culturale e di conseguenza anche nelle arti, seminando i primi germi per la nascita di una scuola pittorica che diverrà prestigiosa agli inizi del XVII secolo, acquisendo una sua piena autonomia e peculiarità per i contatti con altre realtà artistiche, in particolare con l'arte Moghul.

Come è noto, la perenne litigiosità degli stati *rājput* non permise la creazione di un fronte comune contro le varie invasioni islamiche che a più riprese interessarono il territorio dall'VIII secolo, fino all'ultimo assalto delle milizie dell'imperatore Akbar. Il grande imperatore, seguendo il suo genio politico oltre che militare, non inferì sui vinti, anzi, dopo aver ridato ai sovrani piena autorità nel loro Stato, li considerò valenti alleati conferendo loro incarichi di prestigio nel grande territorio conquistato. Molti accettarono – a eccezione dei *mahārāṇā* di Udaipur – e ne divennero fidati comandanti o amministratori di intere regioni. Lo spopolamento di Akbar con principessa *rājput* ne consolidò l'amicizia e la lealtà.

Anche per lo stato di Bundi con il Rao Surjan Sal (1554-1585) cominciò un periodo decisamente florido non solo politicamente, ma anche per il successivo sviluppo artistico; a lui si deve l'inizio della costruzione del magnifico Palazzo, più volte peraltro in seguito ampliato (fig. 1).<sup>3</sup> Egli conquistò l'amicizia dell'imperatore Akbar insieme anche a una piena autonomia dal Mewar. Ricevette dallo stesso imperatore, oltre al titolo di Rao Raja o Maha Rao, anche nomine prestigiose, divenendo nel 1576 Governatore dei territori di Kashi (Benares) e della vicina Chunar, dei quali fu bravo amministratore.<sup>4</sup> Fu proprio la scuola di Chunar a influenzare notevolmente la nascente arte pittorica di Bundi con un set di *Rāgamālā* portato a Bundi e attraverso la presenza in loco di due pittori provenienti dalla stessa Chunar.

Il contatto con nuovi modelli di vita nell'ambito della corte imperiale contribuì in modo determinante al rinnovamento culturale del piccolo Stato – così come avvenne in tutti i regni *rājput* – influenzandone anche le arti, in particolare proprio l'architettura e la pittura. La vita piuttosto spartana dei sovrani subì un rapido mutamento soprattutto nell'etichetta, risvegliando il senso di emulazione per una corte sfarzosa volta a glorificare con la magnificenza dei suoi arredi e delle decorazioni,

3. Hooja 2006, 514-516; Tod 1987, vol. III, 1483-1486. Sulle varie fasi di costruzione del Palazzo, cf. anche Petruccioli 2009; Catania-Petruccioli-Rubini 2016, 34-46.

4. Hooja 2006, 632.

insieme al fasto del complesso cerimoniale, lo stesso ruolo del sovrano, peraltro ‘figlio di dèi’.

In pittura l’incontro con l’arte Moghul, innestata con elementi persiani e poi occidentali – terza dimensione, chiaroscuro, *plein air* – darà adito a un totale rinnovamento della creatività dei pittori, invero ancora molto tradizionali, che re-interpretarono i nuovi suggerimenti stilistici in base alla propria sensibilità artistica, pregna comunque di una originaria e ineguagliabile freschezza poetica.

Altro importante fattore di novità è la presenza di nuovi soggetti pittorici ispirati alla vita di corte o in generale al mondo laico, precedentemente quasi del tutto assenti. Ciò produsse un forte cambiamento nelle iconografie, anche perché spesso le scene erano riprese dal vero, o quantomeno “appuntate” in disegni preparatori. Nella loro composizione, che divenne sempre più complessa, si coglie a mano a mano l’esigenza di rappresentare la terza dimensione per descrivere ambienti o paesaggi sinora appena accennati e resi in modo del tutto semplificato. L’apporto occidentale fu mediato all’inizio dalla scuola pittorica di Akbar e poi dei suoi successori; in seguito, a partire dal XIX secolo, la presenza di occidentali e di opere d’arte importate dall’Europa ha favorito, anche nell’ambiente artistico del Rajasthan, la visione diretta di nuovi elementi stilistici; gli artisti comunque sono riusciti spesso a re-inventare le novità stilistiche acquisite, rinnovando il proprio stile che rimane del tutto originale.

Anche il successore di Surjan Sal, Bhoj Singh (1588-1607), si pose al servizio di Akbar, continuando il suo impegno nel territorio di Varanasi-Chunar e acquistando onori e meriti durante la campagna in Gujarat e Orissa, oltre che una sincera amicizia da parte dell’imperatore: questi infatti gratificò il piccolo regno di Bundi con le sue visite annuali per recarsi a caccia tra le sue splendide montagne, particolarmente ricche di selvaggina e soprattutto di leoni, la preda più ambita.<sup>5</sup> A questo sovrano, ma soprattutto al figlio Ratan Singh (1607-1631) si deve, come si vedrà, anche l’inizio della decorazione pittorica muraria del Palazzo, che raggiunse peraltro subito una delle massime vette artistiche.

L’esempio più eclatante è rappresentato dal Badal Mahal, il Palazzo delle Nuvolette, la magnifica sala adibita probabilmente alle udienze private, Dari Khana, la cui costruzione è attribuita a Bhoj Singh.<sup>6</sup>

5. Tod invero parla anche di attriti con l’imperatore, presto superati. Tod 1987, vol. III, 1485.

6. Sorprende qui tra gli elementi architettonici la presenza di nicchie, archi cuspidati, sguinci, triangoli e rombi di raccordo delle cupole, che risultano del tutto affini a quelli di un ambiente ricavato in una torretta del Forte di Lahore, il Kala Burj, ed a quelli nel Rang Bagh di Agra. Evidenti somiglianze con l’architettura Moghul si notano anche in alcuni elementi del portico prospiciente la sala, quali le colonne decorate con raffinati rilievi floreali e vegetali. Su questi argomenti e sugli inizi della pittura della scuola di Bundi, in particolare sull’importante ruolo dei soggiorni dei due imperatori a

Eccezionali spunti di novità in questa splendida sala si colgono non solo nella sua architettura, ma anche nei dipinti che la ricoprono interamente, forse appena iniziati da Bhoj Singh e in parte continuati all'epoca del successore Ratan Singh, anch'egli fedele alleato di Jahangir.<sup>7</sup> Tali pitture murali sono in assoluto le più belle, originali, sofisticate e magistralmente animate di tutto il Rajasthan, databili intorno alla prima-seconda decade del XVII secolo e tra le poche rimaste di quest'epoca.<sup>8</sup>

Nelle varie fasi pittoriche di Bundi sono presenti, come già accennato, non solo le componenti artistiche di ispirazioni Moghul-occidentali, ma anche influssi di altre scuole rajasthane, come quella del Mewar e di Amber-Jaipur, stati questi comunque legati alle vicende politiche del piccolo regno. Vi si colgono pure elementi stilistici della pittura del Deccan, ancor più sviluppati durante il regno del nipote di Rao Ratan, Chhattarsal (1631-1658), stimato alleato di Shah Jahan e poi del suo figlio reietto Dara Shikoh. Il soggiorno del combattivo sovrano in queste zone facilitò l'acquisizione da parte dei suoi artisti – che comunque spesso seguivano il loro signore – di nuovi elementi stilistici presenti nelle miniature e che si colgono anche nei dipinti murali.<sup>9</sup>

A questa fase così significativa dal punto di vista storico e anche artistico seguirono sin dagli inizi del XVIII secolo periodi difficili in alterne vicende, con ancora forti ingerenze degli stati vicini – soprattutto dello stato di Amber-Jaipur – che hanno portato in pittura a un significativo rinnovamento stilistico; le nuove costruzioni e anche alcuni vecchi ambienti del Palazzo mostrano ancora l'alta qualità pittorica di questa fortunata scuola, soprattutto nella seconda metà del XVIII se-

Chunar, Lahore e in Deccan, cf. Bautze 1986, 168-175; Kock 1983, 173-195; Kock 1986, 51-65; Kock 2001, 12-25, n. 22; Beach 2008, 101-143; Beach 2011, 291-304; Beach 2016, 48-79.

7. Si devono a questo sovrano soprattutto i dipinti della lunga fascia sopra le nicchie, che rappresentano avvenimenti di corte con protagonista probabilmente il padre Bhoj Singh. Ratan Singh fu un importante comandante delle truppe di Jahangir, il quale inviò un suo elefante, dono assai prestigioso, al suo fedele alleato, insignendolo anche col titolo di Sarbuland Rai e Ram Raj, cf. Hooja 2006, 632.

8. La decorazione di questa sala dovette comunque prolungarsi per alcuni decenni, come mostra una certa varietà stilistica, cf. Beach 2008, 142-143; Beach 2014, 15-16. Per i problemi di identificazione dei due Rao nei dipinti, cf. anche Bautze 1986, 168-175.

9. Oltre a essere nominato governatore della capitale imperiale durante le assenze dell'imperatore, Chhattarsal combatté valorosamente anche in Deccan, dove rimase a lungo; qui trovò una morte gloriosa contro le truppe di Aurangzeb, indossando per l'ultima battaglia gli abiti di colore zafferano, simbolo di vittoria o morte. Le sue gesta gloriose vengono narrate dai poeti e dai bardi (cf. Seth 2003, 23, nn. 32-33). A lui si deve la costruzione del Chhattar Mahal, di fronte al primo complesso costruito dal Rao Bhoj. I dipinti di questo ambiente però appartengono a un periodo posteriore, quello di Rao Bishen Singh, e forse furono anche rinnovati dal successore Ram Singh, responsabili entrambi anche del dipinto da noi preso in esame, dove si è operato un notevole cambiamento stilistico e iconografico, ritornando spesso a temi tradizionali piuttosto che alla vita di corte (cf. Beach 2014, 19-20; Agrawala 1996, 17).

colo con il Rao Umaid Singh (ca. 1748-1771 – muore nel 1804); sono stati prodotti dipinti murali di grande qualità per la prepotente opulenza dei colori, il vivace movimento delle scene, la fantastica inventiva nel rendere l'ambiente naturale intorno; vi si nota anche una predilezione per i soggetti tradizionali ispirati agli dèi. Nonostante l'indubbia qualità delle pitture, non si raggiunge però l'impalpabile poesia dei dipinti del Badal Mahal.

Nell'ultima fase, con il Rao Bishen Singh e il figlio Ram Singh – ai quali si devono i dipinti presi in esame in questo articolo – sono adottati colori più tenui e uniformi, uno stile più accademico e, anche nell'eccellenza qualitativa, una più stanca ripetizione di motivi.<sup>10</sup>

### *Il fastoso corteo del Phool Mahal*

Chi scrive, pur rimanendo affascinata dal Badal Mahal per l'originalità della sua architettura e l'assoluto incanto poetico delle pitture che la rivestono quasi per intero – peraltro già messi in evidenza da molti studiosi – è stata attratta in particolare dai dipinti del Phool Mahal, anch'esso magnifico ambiente dipinto, apprezzabile in particolare per i soggetti ivi rappresentati.

Nell'India attuale in continua e rapida trasformazione in senso globalizzante, che sembra andare perdendo le sue più profonde radici culturali, soprattutto nelle nuove generazioni, il mio interesse si è rivolto verso le scene delle feste nell'intento di descriverne le varie fasi, cogliendone alcuni particolari che ora si possono “godere” grazie ai validi ingredienti ottenuti con le macchine fotografiche digitali che rivelano particolari inattesi.<sup>11</sup>

L'ampia sala rettangolare (ca. 4x8 m, h. 3,5 m) si trova proprio sotto il Badal Mahal e quindi fa parte delle prime costruzioni del palazzo dell'epoca di Rao Bhoj, iniziate invero dal padre Sujan Sal negli ancorché brevi periodi di permanenza al Palazzo. L'ambiente, molto allungato, è a tetto piatto con decori geometrici e floreali che ricordano quelli Moghul, eseguiti con tessere di arenaria e marmi colorati, ripetuti anche sul pavimento; è preceduta da un grazioso e ampio portico con pilastri marmorei e bell'ingresso, sempre in marmo scolpito, che immette sul lato lungo della sala. Questa bella sala è stata dipinta successivamente, forse iniziata dal Maharao Bishen Singh (1771-1821) e completata dal figlio Ram Singh (1821-1889) nell'intento di rappresentare alcune grandi feste particolarmente sentite nel regno, come lo sono oggi, sebbene realizzate in modo molto meno sfarzoso.

10. Beach 2014, 22-23, 243.

11. La compagnia di Mr Keshav Bhati nella visita al Palazzo è stata in questo senso preziosa.

Sulla parete di fronte all'entrata, in lunghe fasce orizzontali, sono raffigurati due fastosi cortei regali divisi da una serie di nicchie, anch'esse dipinte con scene di *Rāgamālā* ma molto rovinate. Le pitture palesano lo scopo di magnificare la dinastia regnante per l'impressionante numero di personaggi che vi partecipano, tra nobili, truppe di vario tipo, cavalli, dromedari, elefanti, palanchini, attendenti, danzatori, musicisti e popolo (fig. 2).

Per questo articolo si è scelta la scena più spettacolare, il grande corteo regale che corre lungo tutta la parete di fronte all'entrata tra il soffitto e la serie di nicchie al centro della parete stessa e che la dividono da un'analogha scena, più danneggiata, nella zona inferiore.

Lo stile di tali dipinti, come osservato da M. C. Beach, rappresenta una nuova fase pittorica dove si ravvisano in parte influssi della pittura del vicino stato di Kotah; questo all'epoca ha avuto un ruolo di primaria importanza anche politica alla corte di Bundi per mezzo del suo Primo Ministro Zalim Singh, a causa dapprima della giovane età di Bishen Singh e poi del legame familiare da questi contratto, sposandone la figlia.<sup>12</sup> Questa vivace scuola pittorica nel frattempo aveva raggiunto una autonomia stilistica insieme a una sua peculiarità compositiva nei soggetti ispirati soprattutto alla caccia; tale sport era ampiamente praticato nel piccolo regno dai monti lussureggianti di vegetazione, rappresentati con grande sfoggio di colori e uno stile quasi impressionistico che aveva ispirato anche in parte i dipinti voluti da Umaid Singh. Nella stessa scuola di Kotah però già nella prima metà del XIX secolo, soprattutto per le scene devozionali, si percepisce una tendenza a uno stile più accademico nell'attenzione alla forma e ai particolari.

Tale tendenza è presente in parte nei dipinti del Phool Mahal, ma soprattutto nella processione da noi presa in considerazione: nella stessa scuola pittorica sopravvivono dunque varie correnti artistiche. Vi si coglie subito un freno al movimento – rispetto soprattutto ai dipinti attribuiti a Umaid Singh – nella scansione ordinata delle scene, con la predilezione per un maggiore schematismo geometrizzante nella disposizione dei personaggi. Non tutto però è schematico e ordinato: i singoli personaggi, sebbene siano così numerosi, spesso sono mutevoli nella fisionomia e anche negli atteggiamenti; sorprende a volte notare l'attenta osservazione della realtà da parte dei pittori nella rappresentazione di talune posizioni che spezzano il ritmo ordinato dell'insieme, come si vedrà in seguito (fig. 4). Inoltre, pur in una così vasta superficie, vi è adottata la tecnica e lo spirito "miniaturista" nell'attenzione a ogni particolare: mirabili sono le sfumature chiaroscurali che si percepiscono appena,

12. Il territorio di Kotah fu scorporato da quello di Bundi per volere di Jahangir per essere concesso nel 1631 a Madho Singh, figlio del Rao Ratan Singh. L'apparente privilegio in realtà diminuì d'importanza il regno di Bundi e fu causa di rivalità posteriori, cf. Tod 1987, vol. III, 1514-1516; Hooja 2006, 808-901.

creando nondimeno un delicato volume alle figure (fig. 6). Nonostante la cura nel differenziare i volti nell'età e nei tipi, essi risultano però piuttosto stereotipati, quasi atoni, senza una significativa vivacità psicologica, come nei ritratti del sovrano che si ripetono nelle diverse scene della sala, dove però il personaggio non è identificabile con sicurezza (fig. 15).<sup>13</sup>

In questo dipinto meraviglia anche l'uniformità dei colori che si stemperano invero nel bianco delle vesti adottate per la processione, a differenza delle altre scene rappresentate ugualmente nel Phool Mahal, soprattutto la festa di Tīj, dove compaiono anche le donne: i colori vivaci dei loro abbigliamenti e degli arredi, quali i tappeti e anche la loro disposizione disordinata danno vivacità alle scene rispetto al corteo formato da soli uomini; anche nel nostro dipinto sono le danzatrici, sebbene poche, a creare un movimento disordinato (figg. 11, 13).

La grande processione è stata indetta in occasione della festa di Jal Jhulanī Ekādaśī dedicata al Dio Kṛṣṇa, che si tiene undici giorni dopo l'inizio dello *śukla pakṣa*, – cioè dalla luna nuova – del mese di *bhādrapada* (agosto-settembre) e otto giorni dopo la Janmāṣṭamī, la nascita del Dio stesso. Essa ricorda l'invito da parte di Kṛṣṇa alle sue *gopī* (pastorelle) a seguirlo al fiume Yamuna per una gita in barca; al ritorno il Dio chiese alle sue compagne dello yogurt, che diviene quindi il simbolo della festa stessa, consumato volentieri e donato come *prasād* agli amici. La ricorrenza è molto sentita anche ai nostri giorni soprattutto a Jaipur e Udaipur. Al tempo dei dipinti essa veniva celebrata con grande sfarzo a Bundi, come rivela il maestoso corteo in quanto il Dio, eletto a protettore della casata degli Haraoti, era ivi particolarmente venerato nell'aspetto di Raṅgnāthjī.<sup>14</sup>

La devozione a Śrī Raṅgnāthjī si deve al Rao Umaid Singh (1748-1771) il quale, avendo finalmente consolidato il suo potere dopo le molte traversie politiche, decise di installarne solennemente una immagine a Palazzo costruendo un tempio accanto al Chitra Mahal, la magnifica corte voluta dal nonno e che lui stesso aveva cominciato a decorare con dipinti murali. L'importante cerimonia ebbe luogo nell'anno VS. 1810 (1754), il settimo giorno della luna nuova del mese di *jyestha* (maggio-giugno), come indica una iscrizione. Per ridare poi un po' di allegria alla città dopo tante guerre e per rimpiazzare la festa di Gaṅgaur, abolita da Budh Singh (1695-1739) a seguito di un grave incidente causato da un elefante, il Rao dette grande enfasi alla festa di Tīj che si apriva con un fastoso corteo simile a quelli dipinti nel Phool Mahal.<sup>15</sup>

13. Beach 2014, 23. Vi sono rappresentate altre feste, come Holi e Tīj e una scena di caccia con protagonista sempre lo stesso personaggio.

14. Agrawala 1996, 21.

15. Agrawala 1996, 18-20; Seth 2003, 18, fig. 180.

La processione del Phool Mahal che rende omaggio al piccolo Dio si sta recando con ogni probabilità al lago Jaitsamand – ca. 6 km dal Palazzo – da compiersi rigorosamente a piedi e dove le immagini di Kṛṣṇa saranno venerate con rituali, danze e musica. La folta presenza di palanchini vuoti trasportati su elefanti o da altri animali sta a indicare che il ritorno era compiuto con più agio dal sovrano e i suoi più stretti accoliti, ma anche dalle immagini del Dio.

Il corteo è composto, oltre che dal sovrano e dai suoi figli, dalle milizie del regno, dai nobili, dal folto stuolo dell'*entourage* imperiale, da attendenti e funzionari di vari livelli e infine dai servitori, ognuno con un compito ben preciso che solitamente veniva poi trasmesso di padre in figlio. Un tale importante avvenimento è occasione per tutti i protagonisti di mettere in evidenza il proprio ruolo sociale attraverso ornamenti e oggetti ben definiti, pur indossando lo stesso abito bianco sopra gli stretti pantaloni, con turbanti privi di ornamenti in segno di sobrietà in ossequio al Dio, a eccezione del sovrano che comunque limita anch'egli ogni pompa. Elementi identificativi dello status dei personaggi sono le due pur semplici collane con preziosi pendenti, le armi più o meno impreziosite da ageminature d'oro o d'argento e il sottile bastone solitamente di colore rosso, *charī*, spesso con grazioso pomello in metallo pregiato (figg. 11, 14, 17). I bastoni più alti con grande pomello, *cob*, sono per i *cobdār*, coloro che annunciano la presenza del sovrano o degli ospiti e le lunghe lance, *bhāla*, per i lancieri o guardie del corpo, *bhāladār* e *caukīdār*. Sono presenti anche alte aste con in cima una breve barra orizzontale per aiutare il trasporto delle due alte torri presenti nel corteo, oppure aste a due punte per i guardiani degli elefanti, *mahaut*, per guidarli o stimolarli nel loro cammino.<sup>16</sup> Tra i simboli regali, *rāj cinha*, portati in processione da addetti dell'*entourage* regale vi sono gli ombrelli, *chatrī*, gli 'scacciamosche' di coda di yak, *caurī* o *camar*, i ventagli di piume di pavone, *morchal*, i più grandi ventagli rotondi o a cuore e, meno frequente, l'emblema a forma di pesce rappresentato nell'ultimo settore del corteo insieme alle altre insegne del sovrano (figg. 3, 4, 14, 17).<sup>17</sup>

Il corteo si apre con due elefanti e le loro guide con in mano il pungolo per guidarli, *anikuś*, e i portatori di due grandi bandiere giallo-ocra; le zanne dei pachidermi, come quelle di tutti gli elefanti del corteo, sono ornate da anelli in metallo (fig. 3).

La bandiera di ocra gialla, così come quella rossa furono concesse dall'imperatore Moghul Jahangir a Ratan Singh (1608-1632) dopo che questi ebbe conquistato

16. Allen–Dwivedi 1984, 215. Cf. anche il disegno che mostra un combattimento tra due elefanti, da Kotah, metà del XVII sec., Desai 1985, fig. 44, e la miniatura che illustra il Rao Chhattarsal su elefante circondato da servitori con tali aste in Busch 2016, figg. 5-9.

17. Allen–Dwivedi 1984, 210-215; Irvine 1962, 28-30; Tod 1987, vol. III, 1486-1487. Foto delle insegne regali sono in AA.VV. 2009, fig. 61; si veda anche la fig. 27.

la cittadina di Burhanpur nel Deccan – di cui poi divenne Governatore – sconfiggendo il principe Khurram, il figlio ribelle dell'imperatore che era riuscito ad avere l'appoggio di ben ventidue regni *rājput*. Questo privilegio, peraltro molto ambito, permetteva al Rao di aprire i cortei con tale bandiera, simbolo dell'impero Moghul, mentre quella rossa, ugualmente collegata all'imperatore, poteva essere posta nel suo accampamento. I due colori, giallo e rosso, hanno formato la bandiera dello stato di Bundi, presente nel nostro dipinto all'inizio del corteo e nell'ultimo settore dietro al Rao e alle immagini sacre (figg. 3, 14). Anche la cattura da parte di Ratan Singh di un nobile di nome Daryau Khan, divenuto ribelle e ladro, gli valse l'onore di farsi precedere in corteo dai suonatori di *nakkārā* (tamburi con cassa concava, solitamente uno per lato sui cavalli) o *daphlī* (tamburi rotondi), ugualmente presenti nel nostro dipinto all'inizio del corteo e anche altrove (fig. 3).<sup>18</sup>

I due elefanti sono affiancati e seguiti da lancieri a piedi e da un folto ma ordinato stuolo di cavalieri a cavallo e su dromedari con fucile o lancia. Osservando bene però si scopre una certa varietà di pose che rende le scene più vive: per esempio, un cavaliere accarezza il collo del cavallo e un altro si china a rimettere a posto la staffa (fig. 4). Queste piccole diversità non solo interrompono la monotonia delle scene, ma sono anche indicative di un notevole spirito di osservazione da parte degli artisti che, come gli altri funzionari al servizio del sovrano, facevano parte del corteo con il compito di eseguire schizzi degli avvenimenti, sorta di appunti visivi per poi raffigurarli in pittura.

La rappresentazione dei personaggi segue comunque per lunga tradizione il rigido modello standardizzato della pittura indiana – volto di profilo, petto frontale e gambe e piedi di profilo. Molti volti però sono spesso caratterizzati nell'età e nell'espressione, rivelando da parte dei pittori una certa attenzione nel voler differenziarli a seconda dei vari personaggi; alcuni sono raffigurati anche di tre quarti o addirittura frontalmente (figg. 4, 8). Tale novità indica l'influsso dell'arte occidentale che comincia a essere sempre più presente in questa scuola pittorica, ancora per molti aspetti piuttosto tradizionale.

Quasi tutti i partecipanti al corteo indossano, come accennato, la classica lunga veste bianca allacciata da un lato (*kamarband* o *cogā*) portata sopra stretti pantaloni (*pājāmā*); solo alcune vesti sono verde chiaro o grigio scuro. L'abito è stretto in vita da una fuscaccia (*paṭṭā*), damascata per i nobili, dove può essere infilato il pugnale a doppia impugnatura con ageminatura d'oro (*katār*) o a manico semplice, *khañjar*, da dove può anche pendere una spada ricurva, *talvār*, armi tipiche della stirpe guerriera *rājput*; in alcuni appena visibile sul retro è lo scudo (*dhāl*).<sup>19</sup> Dalla spalla destra scende una stretta fascia decorativa in stoffa damascata o pelle con fermaglio-gioiel-

18. Tod 1987, vol. III, 1487.

19. Allen-Dwivedi 1984, 213-216.



lo (*partalā*). Il turbante (*pagrī*) ha la forma allungata verso la parte posteriore che si solleva all'insù, caratteristica del periodo, ed è per lo più rosso a cerchietti o strisce gialle per la cerimonia; ritornano qui i colori delle bandiere donate dai Moghul e divenuti emblematici della dinastia, mentre pochi sono quelli di altri colori.

Tra le due file di dromedari in seconda fila si scorge un personaggio di grande autorevolezza con baffi e folta barba bianchi, a piedi nudi con un turbante ugualmente bianco a “ciambella”, tipico dei mullà sufi, accolti anch'essi nell'*entourage* statale (fig. 5).<sup>20</sup> Magnifica è anche la varietà degli atteggiamenti di questi animali, con il collo variamente arcuato e alcuni con la lingua pendente, altro elemento che mette in luce ancora una volta l'attenta rappresentazione dal vero da parte degli artisti (fig. 6); l'impressione di una certa monotonia nella scansione delle scene viene meno se ci si sofferma a osservare i particolari; sono proprio questi a rivelare non solo l'alta qualità dei dipinti, ma anche molti elementi tipici della cultura del tempo, ormai spesso dimenticati.

Seguono cinque plotoni di soldati a piedi disposti in formazione ordinata, preceduti da un alfiere portabandiera e dalle rispettive bande musicali (figg. 7, 8). Quello centrale è contraddistinto da una uniforme di foggia inglese, con corta giubba rossa con code sul retro, fasce bianche incrociate sul petto – nelle divise inglesi sono solitamente in pelle verniciata di bianco (bandoliere) – alle quali sulle spalle è appesa la giberna porta pallottole, appena visibile; i pantaloni sono ugualmente bianchi, mentre il copricapo a tuba è nero, più basso e con minori decorazioni rispetto alle divise inglesi. Tale contingente – presente sul territorio a seguito del patto stipulato nel 1818 tra il Rao Bishen Singh e la British East India Company – sembra essere composto in gran parte da *rājput* dalle folte barbe e grossi baffi, con solo tre inglesi, riconoscibili dalla carnagione chiara, due con piccoli baffi e l'altro del tutto glabro (fig. 8).<sup>21</sup> Questo plotone è affiancato da altri due per lato, con divise *rājput* dai tipici voluminosi turbanti, l'uno con casacca azzurro scuro e l'altro blu-nera. Tutti i soldati sono propriamente incolonnati, e poggiano il fucile sulla spalla destra; due sono gli indisciplinati nella truppa *rājput* con divisa blu (in alto), che hanno posto il fucile orizzontalmente sulla spalla sinistra, e ciò rivela ancora una volta lo spirito di osservazione del pittore che sa cogliere anche questi aspetti particolari.

Diversi sono i fucili in dotazione: decisamente più moderni quelli della truppa inglese, con baionetta innestata del tipo conosciuto come *flint lock* o *East India pattern*, ad avancarica con cartucce già preparate, in uso con varianti dalla prima

20. Cf., per esempio, Goswamy 2000, fig. 94.

21. Come appare nel dipinto, nelle manifestazioni di rilievo degli stati *rājput* poteva essere presente il contingente di truppe assoldate dagli inglesi dove militavano anche indiani, indice del rispetto da parte dell'Agente nei confronti dei governi locali. Per le notizie sulle divise inglesi si ringrazia il Dott. Emanuele Martinez (Museo Centrale del Risorgimento, Roma).

metà del XVIII secolo sino alla metà del XIX. Di più vecchio tipo sembrano i fucili degli altri soldati, fabbricati in India, i *toredār*, dalla forma più stretta e lunga del calcio, per i nobili solitamente ornati con motivi decorativi finemente realizzati a intarsi in avorio o incisi in oro e argento – particolari non visibili nei dipinti – e con fiaschetta porta polvere da sparo e altro contenitore porta pallottole fissati alla vita con la solita fuscacca (*paṭṭā*).<sup>22</sup>

Precedono queste truppe oltre ai portatori di bandiere, questa volta a due colori, rosso e giallo, le bande dei vari plotoni, con tamburi allungati a due facce (*dhōl*) e rotondi e piatti appesi al collo, suonati con bacchette (*daphlī*), e anche con flauti traversi (*bāmsurī*); un musico con divisa inglese suona piccoli piatti in ottone, mentre un *rājput* ha i cimbali (*jbāñjh*) (fig. 8).<sup>23</sup>

Il bel prato dal colore verde tenue, presente anche in altre zone della grande pittura, sta a indicare l'aperta campagna dove marcia il corteo; vi si stagliano con grande risalto cinque palanchini trasportati da animali, seguiti da nobili sulle loro cavalcature: elefanti, cavalli, cammelli (fig. 7).

Il palanchino al centro è il più grande e importante, con colonnine polilobate che sorreggono tre cupolette; è trainato da ben due elefanti riccamente addobbati con gualdrappa rossa e guidati da due *rājput* (figg. 7, 8). Non ha un vero sedile, ma un piccolo trono, *gaddī*, formato da una piattaforma esagonale ricoperta da un ricco tessuto trapunto, con al centro un piedistallo anch'esso esagonale dove si intravede appena, ricamata o dipinta, una figurina che sembra rappresentare lo stesso Dio. Il palanchino è probabilmente riservato alla immagine più venerata di Kṛṣṇa che nel dipinto è portata in processione dal Rao in un palanchino a spalla; infatti, dopo i rituali che si svolgeranno fuori città, l'immagine raggiungerà il suo tempio, il Govindnāthjī Mandir, con questo regale mezzo di trasporto e qui verrà posta nella cappella a lui riservata.<sup>24</sup> Ai lati di questo palanchino ve ne sono altri più piccoli trainati da cavalli e buoi, riservati alle altre immagini, oppure a importanti personaggi o ai sacerdoti del tempio (*mahant*).

22. Tale tipo di contenitore, spesso a forma di conchiglia, è visibile anche nel Museo del Palazzo di Kotah, realizzato con scaglie di madreperla. I fucili invero sono raffigurati in modo piuttosto approssimativo; quelli del contingente inglese sembrerebbero una variante più corta dei cosiddetti *brown bess*, in uso presso la Compagnia delle Indie dagli ultimi anni del XVIII secolo; per questo modello veniva adoperata una sorta di cartuccia, sempre a carica anteriore. Potrebbero anche essere però gli Enfield, modello del 1853 con modifiche sino al 1868. In questo caso avremmo una datazione *post quem* anche per i dipinti. Le notizie sui fucili sono state fornite dal Museo Stibbert di Firenze e dal Museo Centrale del Risorgimento di Roma che qui ringrazio. Cf. Welch 1978, figg. 15, 38; si vedano inoltre Welch 1964, 145-173 e Welch 1986, 354-355.

23. Per le notizie sugli strumenti musicali si ringrazia il Prof. Paolo Pacciolla, etnomusicologo, docente presso il Conservatorio di Musica Arrigo Pedrollo di Vicenza.

24. Cf. nn. 27-28.

Dietro procedono tre elefanti affiancati da quattro cammelli e otto cavalli guidati da nobili *rājput*; in alto a cavallo quattro suonatori di *śabmāi* (oboe indiano) (fig. 7).

La parte centrale del dipinto ospita ugualmente una moltitudine di personaggi anch'essi in file ordinate preceduti da suonatori di *bāṃsurī* e di *śabmāi*; è lo staff di vario livello del Palazzo che partecipa all'importante cerimonia, ognuno con un preciso ruolo, tutti con gli immancabili baffi, mentre alcuni hanno anche una folta barba o una più contenuta sulle sole gote (figg. 7, 12).

Tutti i personaggi fanno corona a due alte torri cerimoniali, sostenute ognuna da una sorta di ruota orizzontale con assi sporgenti che permettono il loro trasporto; lunghi tiranti, retti da addetti, riducono la loro oscillazione (fig. 9). Le feste e in generale le cerimonie indiane soprattutto nel Rajasthan sono famose per le decorazioni e gli addobbi, oltre che per la fabbricazione di immagini sacre anche di grandi dimensioni riccamente ornate, eseguite in materiali leggeri e deperibili le quali, dopo le cerimonie solitamente in riva a laghi o fiumi, sono lasciate scivolare nelle acque, magnifico "segno" dell'impermanenza di ogni cosa. Non meraviglia quindi di trovare nel dipinto le due alte torri trasportabili fatte in onore del Dio, una sorta di *toran*, porte auspiciose da dove passerà la divinità.

I nobili sono riconoscibili dalla presenza del *kaṭār* e della spada ricurva, *talvār*, la cui punta spesso si vede appena in quanto appesa sul fianco sinistro o è appoggiata su una spalla, con elsa decorata e la punta resa innocua da un cappuccio solitamente d'oro. Hanno anche il sottile bastone con pomello rotondo, *charī*, che dall'epoca di Budh Singh divenne di colore rosso per ricordare i favori concessi dall'imperatore Moghul Bahadur Shah, divenendo simbolo di prestigio sociale.<sup>25</sup> Altri personaggi dello staff portano alte aste con in cima una piastra rotonda o una breve bacchetta orizzontale, oppure a forchetta, utilizzate all'occorrenza per sostenere le torri o per pungolare gli elefanti, oppure reggono ombrelli rituali, *chatrī*, o piccole bandiere triangolari rosse; uno in particolare ha uno stendardo arrotolato legato in orizzontale su una lunga asta (figg. 9, 10, 12).

Soffermandoci a osservare i particolari, curiosamente si scorgono alcune scimmiette arrampicate su queste lunghe aste e legate con un cordino, peraltro già viste altrove (fig. 12). La loro presenza nei dipinti rajasthani invero è abbastanza rara. Le scimmie vivono molto bene a Bundi soprattutto sui tetti delle case e in generale nella regione dove, come sembra, usano anche addomesticarle e quindi sfoggiarle in occasione di qualche festività. Questo animale è comunque bene accetto e tollerato in India nonostante sia spesso dispettoso e pericoloso, in quanto ricorda la sua benefica presenza nelle gesta del *Rāmāyaṇa*.<sup>26</sup>

25. Cf. Hooja 2006, 739.

26. Mr Madan Meena, interessato al folclore locale, ricorda di aver visto nel vicino villaggio di

I personaggi che formano le due ali esterne di questo lungo corteo hanno tutti la spada alla cintola, appena visibile in quanto è posta sul lato sinistro, e un lungo involucro appoggiato alla spalla destra: si tratta forse della custodia del fucile, i cui accessori – fiaschetta della polvere da sparo e sacchetto per i pallini – sono legati alla fascia della vita. In altri cortei invero tali involucri possono racchiudere tappeti o *darī* (tappeti tessuti) da svolgere all'occorrenza per le soste del sovrano e dei nobili. Le figure senza alcun elemento distintivo sono semplici servitori (fig. 10).

Il corteo continua in un altro settore, dove viene trasportato da quattro nobili una sorta di tavolino con il piano superiore ricoperto di fiori. Alcuni ricordano che sotto questo oggetto passavano i bambini come buon auspicio, in segno di reverenza verso il Dio che porterà loro salute e gioia (fig. 10). È forse possibile pensare che esso servisse come base d'appoggio per le cerimonie in riva al lago.

Tra i numerosi nobili *rājput* più in basso compare uno strano personaggio glabro, con veste nera e con una scimmietta arrampicata sulla sua asta, probabilmente un asceta. Subito dietro ancora una banda di musicisti – vari tamburi, flauti e trombe – affiancati da due cavalli di nuovo con suonatori di tamburi, *nakkārā*, quindi cinque portatori di bandiere, due gialle e due rosse e gialle, e due file di cavalli tenuti per le briglie dai loro *mabaut*, mentre i nobili per devozione seguono a piedi la processione.

A questo punto il corteo di nobili e addetti si rivolge verso i palanchini che trasportano le quattro immagini sacre al di là di un grande spazio erboso, formando intorno una sorta di cerchio. In onore del Dio si esibiscono le danzatrici e i musicisti che le accompagnano con strumenti tradizionali prevalentemente a corde: *sāraṅgī*, un piccolo *tablā* e un *ektārā* (in alto, con cassa rotonda decorata con piuma di pavone) (fig. 11).

Le danzatrici, le uniche donne di tutto il corteo, indossano il tipico abito rajasthano con ampia gonna, giacca o corpetto e velo sul capo. Ai loro lati sono due danzatori-ginnasti solitamente appartenenti alla comunità dei *nāth* o *bābājī*, seminudi, con ciuffo legato alla nuca e coroncina sul capo, e con in mano una sorta di mazza e un piccolo rosario (fig. 13). Alcuni personaggi di questa parte del corteo hanno in mano steli con piccole foglie dentellate che vogliono imitare per gioco le spade o i bastoni in modo da esorcizzare i veri combattimenti, usati proprio per le feste e soprattutto quella di Tīj.

L'*entourage* nobiliare d'alto rango e i "maggiori" del regno, ugualmente incolonnati, precedono e seguono i sacri palanchini riservati alle divinità (*savāri*). Il

Thikarda alcuni animali come serpenti, lucertole, cani e scimmie addomesticate partecipare con i loro padroni alla festa di Bhāī Dūj che si tiene due giorni dopo Dīvālī. In altri villaggi, come Talwas vicino a Bundi e in un altro nei pressi di Tonk, si organizzano matrimoni per scimmie. Anche oggi a Bundi si possono vedere scimmie portate in motocicletta.

migliore stato di conservazione di questa parte del dipinto permette di distinguere con più agio i particolari decorativi e i colori originari, in particolare le due collane con pendenti gioiello. Quasi tutti portano dietro le spalle lo scudo, appena visibile, e la tipica stretta fascia ornata che scende a tracolla dalla spalla destra, con chiusura-gioiello rotonda o ovale (*partalā*). Anch'essi tengono il sottile bastone di cui è rimasto il colore rosso, con o senza pomello. In questo settore, più protetto dalla luce, è anche evidente il colore oro delle ageminature dei pugnali, delle else delle spade e dei loro cappucci in punta se sguainate, o dei foderi, come pure i ricami dorati dei *paṭṭā*, delle gualdrappe dei cavalli e dei loro finimenti (figg. 12, 16).

I veri protagonisti della festa sono il Maharao con probabilmente quattro dei suoi figli e i nobili di alto lignaggio. Il breve tratto di prato lasciato libero davanti dà maggior risalto a questo settore del corteo, dove sono portati a spalla i quattro palanchini delle piccole immagini di Kṛṣṇa. Il primo è il più sontuoso, con graziosa cupoletta decorata a rombi rossi e grigi con apertura ad arco polilobato, lungo spiovente arcuato e decorazioni a gocce pendenti dal soffitto; esso trasporta la piccola statua di Raṅgnāthjī rappresentato in piedi su un tappeto decorato e alle spalle un voluminoso cuscino rosso, accompagnato da due giovani ancelle (fig. 15). Si tratta, come accennato, di una venerata immagine del Dio un tempo custodita presso il Palazzo e ora alloggiata nel tempio cittadino a lui dedicato e tuttora in funzione.<sup>27</sup> Tale immagine, eletta a protettrice della casata degli Haraoti, è stata ispirata da quella ben più conosciuta di Śrī Nāthjī, custodita nel tempio di Nathdwara nello stato del Mewar, uno dei più santi dell'India e famoso luogo di pellegrinaggio. Così come a Nathdwara, anche a Bundi la piccola statua non alloggia in un tempio tradizionale, ma in una *havelī*, una grande magione a imitazione dei palazzi nobiliari che ospita diversi *sancta* con più immagini dello stesso Dio. Qui Kṛṣṇa è considerato a tutti gli effetti un "essere vivente" e in quanto tale viene accudito durante tutta la giornata dai sacerdoti – a Nathdwara se ne contano più di cento, un tempo anche mille – che ritmano le otto funzioni sacre giornaliere officiate davanti alle immagini a seconda delle attività svolte dal Dio stesso, così come vengono narrate nei testi sacri.<sup>28</sup>

27. Le tre icone trasportate, come accennato, sono custodite presso il tempio-*havelī* di Govindnāthjī a loro dedicato che si trova in una traversa della via principale di collegamento al Palazzo. Si tratta, più che di un tempio tradizionale, di una casa nobiliare (*havelī*). Ivi si aprono vari *sancta sanctorum* che ospitano numerose altre immagini del Dio stesso. Il luogo è tuttora officiato e molto venerato dai fedeli. Fu costruito da «Rajmata Pariharji e inaugurato la domenica 9, Phalguna Shukla V.S. 1982» (1925), come indica un'iscrizione, e completato da «Bhadrapada Krishna nel V.S.1985» (1928). L'immagine di Raṅgnāthjī vi fu trasferita dal Palazzo il 2 febbraio del 1986, quando iniziarono i lavori di restauro di una parte del Palazzo stesso. La statuetta di Pītabārnāth era stata ivi già collocata, ma non è più presente in quanto rubata, come afferma il *purohit* del tempio. Di tali notizie si ringrazia Mr Keshav Bhati.

28. Bibliografia su Śrī Nāthjī in Cimino 2011, 190-204.

Il palanchino è trasportato dallo stesso Maharao Bishen Singh. Il suo ritratto, così come gli altri che compaiono nelle pitture della sala stessa (festa di Tīj e Holī), è eseguito in modo piuttosto accademico che lascia qualche dubbio sulla sua identificazione: a lui infatti si affianca a sostenere il palanchino un altro dignitario con un identico volto (il figlio maggiore?) (figg. 11, 15). La fisionomia è invero simile al personaggio nel Chhattar Mahal che dovrebbe rappresentare lo stesso Rao, artefice di quei dipinti.

La corporatura dei due personaggi che sostengono il palanchino anteriormente sovrasta tutti gli altri, anche i due della parte posteriore; questi quattro sono peraltro i soli ad avere gioielli sui turbanti, quasi nascosti da un largo ornamento a fascia (*bālabandī*) formato da pietre preziose notevolmente grandi e da un pennacchio (*sarpec*) ugualmente arricchito di pietre; pochi altri hanno un solo ornamento sui turbanti. Il Rao è l'unico a indossare vistose collane ed anche bracciali al polso e all'avambraccio; così come i nobili intorno, ha lo scudo appena visibile sul dietro e l'ornata fascia che ricade dalla spalla destra. Subito dietro di lui, di dimensioni più piccole, un importante sacerdote sorregge anch'egli l'asta del palanchino; indossa una *dhotī* bianca e uno scialle dal bordo dorato che copre anche il capo (fig. 15).

Alla destra del sovrano in prima fila sono tre giovani vestiti interamente di rosso e senza ornamenti, probabilmente altri figli del Rao (fig. 11).

Seguono ancora tre palanchini con altrettante immagini del piccolo Dio, trasportati da *pūjārī* e fiancheggiati da altri addetti al culto. Si tratta di altri aspetti di Kṛṣṇa i cui nomi indicano i suoi attributi: Govindnāthjī, il 'custode delle vacche', Pītāmbārnāthjī, 'vestito di giallo', e Ānandadānāthjī, 'colui che dona beatitudine'; due immagini sono raffigurate in piedi, mentre quella in alto è seduta su un trono formato da grandi cuscini: il suo volto è rappresentato frontalmente. A fianco del palanchino superiore compare un sacerdote, con un *morchal* in mano, che sembra essere più importante degli altri in quanto di corporatura maggiore e con lo scialle sulla testa (fig. 16).

Subito dietro i palanchini vi sono ancora portatori di insegne regali, *chadidār*: l'ombrello rosso, il disco a cerchi concentrici, e il grande ventaglio a forma di cuore.

Anche nell'ultima parte del lungo corteo vi sono cavalieri a cavallo e palanchini vuoti; i primi due sono portati ancora a spalla, mentre i più prestigiosi sono su quattro elefanti, probabilmente per riportare a palazzo i componenti della famiglia reale al termine delle cerimonie (fig. 14); qui ugualmente la maggiore dimensione dei pachidermi è indice di prestigio sociale. Dietro sono quattro elefanti più piccoli con portatori di insegne. Una in particolare è interessante in quanto a forma di grande pesce in metallo, *māhī marātīb*, emblema onorifico solitamente donato

dagli imperatori Moghul ai *rāja* o ai nobili d'alto rango.<sup>29</sup> Chiude il corteo l'ultimo elefante con un suonatore di *nakkārā* e una mucca, animale particolarmente caro a Kṛṣṇa e quindi essere sacro beneaugurante (fig. 17).<sup>30</sup>

Questa grande, bella immagine dipinta rappresenta un lascito importante di un'epoca ormai scomparsa che si tende a dimenticare, ma che ugualmente rappresenta, nelle pur mille contraddizioni della storia, un'eredità ricca di fascino, arte, magnificenza, bellezza. Conservarne la memoria, ormai scevra dalle negative passate contingenze, è un dovere delle nuove generazioni che al giorno d'oggi, scarnificate come sono dall'eredità del passato, possono attingervi con animo purificato e sospeso, come in un sogno ricco di poesia e bellezza.

29. Si tratta di una delle nove insegne dei Moghul – il numero nove simbolizza la perfezione – che indica la conquista del mondo da parte dell'imperatore, ed è considerato tra i più alti doni onorifici conferiti ai nobili *rājput*. Una testa di pesce in metallo di questo tipo – solitamente in ottone o rame, ma anche in argento – è tuttora in mostra nel Museo all'interno del palazzo di Kotah. Questa alta onorificenza, posta orizzontalmente su una lunga asta e solitamente trasportata su elefante – come appare nel dipinto – si chiama *māhi marātib*, 'pesce e dignità'. La didascalia del Museo specifica che tale onorificenza fu concessa al Maharao Bhim Singh di Kotah dall'imperatore Moghul Muhammad Shah nel 1720. Cf. Welch 1986, 323-324; Irvine 1962, 31-33.

30. A Nathdwara esiste tuttora un grande luogo di ricovero-protezione e allevamento di mucche sacre al Dio, che vengono particolarmente accudite, curate e portate al pascolo quotidianamente.

## Riferimenti bibliografici

- AA.VV. 2009 = *Maharaja. The Splendour of India's Royal Courts*, V&A Publishing, London 2009.
- Agrawala 1996 = R. A. Agrawala, *Bundi, the City of Painted Walls*, Agam Kala Prakashan, Delhi 1996.
- Allen–Dwivedi 1984 = C. Allen, S. Dwivedi, *Lives of Indian Princes*, Arena Books, London 1984.
- Andhare 1984 = S. K. Andhare, *Bundi Painting*, Lalit Kala Akademi, New Delhi 1984.
- Archer 1959 = W. G. Archer, *Indian Painting in Bundi and Kotah*, Her Majesty's Stationery Office, London 1959.
- Bautze 1986 = J. Bautze, *Mughal and Deccani Influence in Early 17<sup>th</sup> Century Murals of Bundi*, in R. Skelton et alii (eds.), *Facets of Indian Art. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum*, V&A Museum, London 1986, 168-175.
- Bautze 1987 = J. Bautze, *Drei "Bundi" Ragamalas. Ein Beitrag zur Geschichte der rajputischen Wandmalerei*, Steiner Verlag, Stuttgart 1987.
- Bautze 2000 = J. Bautze, *Early Painting in Bundi*, in A. Topsfield (ed.), *Court Painting in Rajasthan*, MARG Publications, Mumbai 2000, 12-25.
- Beach 1974 = M. C. Beach, *Rajput Painting in Bundi and Kotah*, Artibus Asiae Publishers, Ascona 1974.
- Beach 2008 = M. C. Beach, *Wall-Paintings at Bundi. Comments and a New Discovery*, «Artibus Asiae» 68, 1 (2008), III-143.
- Beach 2011 = M. C. Beach, *The Masters of the Chunar Ragamala and the Hada Master*, in Id., E. Fischer, B. N. Goswamy (eds.), *Masters of Indian Painting*, vol. I, Artibus Asiae Publishers, Zurich 2011, 291-304.
- Beach 2014 = M. C. Beach, H. Lauwaert, *An Unknown Treasure in Rajasthan. The Bundi Wall Paintings*, Thomas & Hudson, Brussels–London 2014.
- Beach 2016 = M. C. Beach, *Wall Paintings of the Badal Mahal*, in Id. (ed.), *Bundi Fort. A Rajput World*, MARG Publications, Hyderabad 2016, 48-79.



- Busch 2016 = A. Busch, *The Rulers of Bundi in Mughal Period Literary Culture*, in M. C. Beach (ed.), *Bundi Fort. A Rajput World*, MARG Publications, Hyderabad 2016, 96-111.
- Catania–Petruccioli–Rubini 2016 = D. Catania, A. Petruccioli, C. Rubini, *Architectural Structures and Spaces*, in M. C. Beach (ed.), *Bundi Fort. A Rajput World*, MARG Publications, Hyderabad 2016, 35-47.
- Chandra 1959 = P. Chandra, *Bundi Painting*, Lalit Kala Akademi, Bombay 1959.
- Cimino 1985 = R. M. Cimino, *Vita di corte del Rajasthan. Miniature indiane dal XVII al XIX secolo*, Mario Luca Giusti, Firenze 1985.
- Cimino 2001 = R. M. Cimino, *Wall Painting in Rajasthan. Amber and Jaipur*, Aryan Books International, New Delhi 2001.
- Cimino 2011 = R. M. Cimino, *Leggende e fasti della corte dei "Grandi Re". Dipinti murali di Udaipur*, CESMEO, Torino 2011.
- Desai 1985 = V. N. Desai, *Life at Court. Art for India's Rulers, 16th-19th Centuries*, Museum of Fine Arts, Boston 1985.
- Goswami 2000 = B. N. Goswami, *The Piety and Splendour*, National Museum of India, New Delhi 2000.
- Heber 1828 = R. Heber, *Narrative of a Journey Through the Upper Provinces of India*, John Murray, London 1828, 2 vols.
- Hendley 1897 = T. H. Hendley, *The Rulers of India and Chiefs of Rajputana*, Low Price Publications, London 1897.
- Hooja 2006 = R. Hooja, *A History of Rajasthan*, Rupa & Co., New Delhi 2006.
- Irvine 1962 = W. Irvine, *The Army of the Indian Mughals. Its Organization and Administration* (1903), Eurasia Publ. House, New Delhi 1962.
- Kipling 1919 = R. Kipling, *From Sea to Sea and Other Sketches* (1899), MacMillan and Co., London 1919.
- Kock 1983 = E. Kock, *Jahangir and the Angels. Recently Discovered Wall Paintings Under European Influence in the Fort of Lahore*, in J. Deppert (ed.), *India and the West. Proceedings of a Seminar Dedicated to the Memory of Hermann Goetz*, Manohar Publications, New Delhi 1983, 173-195.
- Kock 1986 = E. Kock, *Notes on the Painted Sculptured Decoration of Nur Jahan's Pavillions in the Ram Bagh (Bagh-i Nur Afshan) at Agra*, in R. Skelton et alii (eds.), *Facets of Indian Art. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum*, V&A Museum, London 1986, 51-65.
- Kock 2001 = E. Kock, *Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Mathur 1986 = R. S. Mathur, *Relations of Hadas with Mughal Emperors 1568-1720*, Deputy Publications, Delhi 1986.
- Mathur 1994 = R. Mathur, *Costumes of the Rulers of Mewar*, Abhinav Publications, New Delhi 1994.

- Michell 1994 = G. Michell, *I palazzi reali dell'India*, Edizioni Frassinelli, Milano 1994.
- Pant 1970 = G. N. Pant, *Studies in Indian Weapons and Warfare*, Army Educational Stores, New Delhi 1970.
- Parmar 1976 = B. M. S. Parmar, *Murals of Hadoti*, in G. Gehlot (ed.), *Cultural Heritage of Hadoti*, Hindi Sahitya Mandir, Jodhpur 1976, 35-38.
- Patnaik–Welch 1985 = N. Patnaik, S. C. Welch, *A Second Paradise. Indian Country Life, 1580-1947*, Metropolitan Museum of Art–Doubleday & Company, New York 1985.
- Petruccioli 2009 = A. Petruccioli, *Bundi - India, Il Palazzo e gli Haveli, XVI-XIX secolo*, Poliba Press, Bari 2009.
- Randhawa 1996 = M. S. Randhawa, *Painting in Bundi*, «Roopa Lekha» 35, 1-2 (1996), 6-14.
- Seth 2003 = M. Seth, *Wall Paintings in Rajasthan*, National Museum Society, New Delhi 2003.
- Shyamaldas 1886 = K. Shyamaldas, *Vir Vinod*, Motilal Banarsi Das, Delhi 1886, 2 vols.
- Skelton 1973 = R. Skelton, *Rajasthani Temple Hangings of the Krishna Cult from the Collection of Karl Mann*, Exhibition Catalogue, American Federation of Arts, New York 1973.
- Skelton 1981 = R. Skelton, *Shaykh Phul and the Origins of the Bundi Painting*, Bharat Kala Bhavan, Benares 1981, 123-129.
- Sodhi 1999 = J. Sodhi, *Bundi Painting*, Abhinav Publications, Delhi 1999.
- Tillotson 1987 = G. H. R. Tillotson, *The Rajput Palaces. The Development of an Architectural Style, 1450-1750*, Yale University Press, New Haven–London 1987.
- Tod 1987 = J. Tod, *Annals and Antiquities of Rajasthan* (1920), Humphrey Milford, London 1987, 3 vols.
- Topsfield 2000 = A. Topsfield, *Court Painting in Rajasthan*, MARG Publications, Mumbai 2000.
- Welch 1964 = S. C. Welch, *The Art of Mughal India. Painting and Precious Objects*, Asia Society, New York 1964.
- Welch 1978 = S. C. Welch, *Imperial Mughal Painting*, Braziller, New York 1978.
- Welch 1986 = S. C. Welch, *India. Art and Culture, 1300-1900*, The Metropolitan Museum of Art–Holt, Rinehart and Winston, New York 1986.
- Welch 1997 = S. C. Welch (ed.), *Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, Exhibition Catalogue, Prestel, Munich 1997.
- Vyas 2002 = L. D. Vyas, *Dating of the Bundi-Style Chunar Ragamala. A New Approach*, «MARG» 54, 1 (2002), 48-52.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

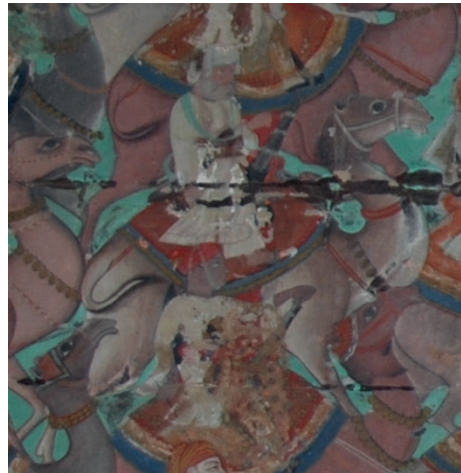


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15





Fig. 16



Fig. 17