
East-West: un dialogo possibile? Un censimento della situazione italiana negli anni Settanta tra tantra, yoga e raga

ANDREA LANZAFAME

INDOMANIA: UN FENOMENO DI COSTUME

Alla fine degli anni Sessanta sulla stampa generalista italiana si disquisiva di indomania paragonando ironicamente la diffusione del fenomeno alla pandemia d'influenza asiatica del decennio precedente: tra giacche da guru e dieta Zen, ginnastica yoga e tecniche per ritrovare la serenità, l'acuirsi di una viva curiosità verso l'India — e, più genericamente, verso «i paesi orientali come depositari della vera saggezza» —¹ si configurò rapidamente come un dirompente fenomeno di costume, tanto da poter sostenere che «la moda *hippy* è solo uno degli aspetti di questo diffuso orientalismo. Dai tempi di Pierre Loti non si era più vista una simile epidemia d'Oriente, e questa volta il contagio avviene a tutti i livelli».² La proliferazione di tale fenomeno coinvolse i più svariati settori dell'industria culturale e della moda, nonché della cura del benessere psicofisico.³ Elencando i maggiori centri in cui poter praticare le discipline yoga,⁴ o commentando alcune novità editoriali particolarmente in voga,⁵ tali pratiche apparivano spesso depauperate e riadattate loro malgrado a una blanda versione «per uso degli occidentali»,⁶ riducendosi a strumenti «per crearci le piccole “isole felici” che ci permettono di staccare un momento la corrente, in un'epoca in cui la brutalità della vita quotidiana conduce rapidamente all'esaurimento».⁷

Negli anni successivi tale fenomeno continuò ad accentuarsi. Inizialmente ricondotto alla controcultura giovanile, le cui letture spazia-

vano secondo le inchieste coeve *Da Freud ai Tantra*,⁸ l'interesse verso la filosofia e la mistica indiana — intesa con una connotazione parapsicologica ed esoterica —, i tantra — recepiti alla stregua di un'esotica pratica di liberazione sessuale —, lo yoga e la musica raga — suadenti strumenti di meditazione e straniamento —, si diffuse in maniera meno settoriale: secondo le statistiche, nel settembre 1973 i cultori delle discipline yoga in Italia erano circa diecimila;⁹ nacquero, a partire dal 1972, le crociere yoga in partenza da Milano e Roma per Delhi e Rishikesh;¹⁰ a distanza di qualche anno vennero approntati dizionarietti mistici «per facilitare il difficile cammino del neofita verso l'Oriente»¹¹ mentre le lezioni di yoga iniziarono a essere filmate in Super 8 per accaparrarsi una ancor più larga fruizione;¹² alla fine del decennio i concerti di sitar eseguiti da Ravi Shankar risultavano oramai talmente apprezzati da poter anteporre senza troppa esitazione i suoi virtuosismi dal sapore estatico alle polverose partiture di Gioacchino Rossini.¹³

Anche gli intellettuali del tempo non risultarono immuni alla fascinazione verso l'India, restituita principalmente sotto forma di reportage di viaggio. *L'odore dell'India* di Pier Paolo Pasolini e *Un'idea dell'India* di Alberto Moravia, composti durante un soggiorno in India condiviso nel 1961 dai due scrittori con Elsa Morante e pubblicati nel 1962,¹⁴ circolavano regolarmente nell'ambiente culturale degli anni Settanta pur rappresentando oggi, se riletti in prospettiva storica, due esempi di «sguardo orientalista ed esotizzante comune a moltissimi viaggiatori occidentali dell'epoca, inevitabilmente attratti da un Paese che all'inizio del secolo scorso era già considerato un luogo mitico».¹⁵ Più antropologico l'approccio di Folco Quilici: la pubblicazione del volume con fotografie d'autore *India, un pianeta* (1976)¹⁶ era stata preceduta da *Alla scoperta dell'India*, una fortunata serie di documentari trasmessi in nove puntate dalla Rai-TV nell'autunno del 1968.¹⁷ Il «viaggio non geografico ma di analisi e di ricerca» di Quilici e dei suoi collaboratori, registrato durante il corso del 1967, voleva porsi come «un racconto vivo che, partendo dalla epoca primordiale condurrà attraverso una rapida cavalcata di immagini, di dati, di rivelazioni, fino alla vita contemporanea dell'India e dei suoi attuali problemi».¹⁸ Una simile soluzione venne riproposta nel 1971 con *L'India fantasma*, video-diario indiano del regista francese Louis Malle che metteva in risalto, attraverso un'evocativa narrazione per immagini, «le difficoltà, per un europeo, di cogliere il senso della realtà indiana» anche attraverso testimonianze raccolte dai curiosi che esploravano l'India in *hippie trail*, «viaggiatori senza bagaglio [...] alla ricerca del misticismo con l'aiuto del libero hashish».¹⁹

Furono questi riferimenti, più che gli studi specialistici sul campo — comunque floridi e diffusi —,²⁰ a risultare determinanti per plasmare una certa idea di India nell'Italia degli anni Settanta, catturando l'attenzione degli intellettuali e del pubblico generalista. Tali influssi attecchirono rapidamente anche in ambito artistico, non soltanto emergendo tramite suggestioni formali o culturali — mediate dalla sensibilità degli artisti, tra-

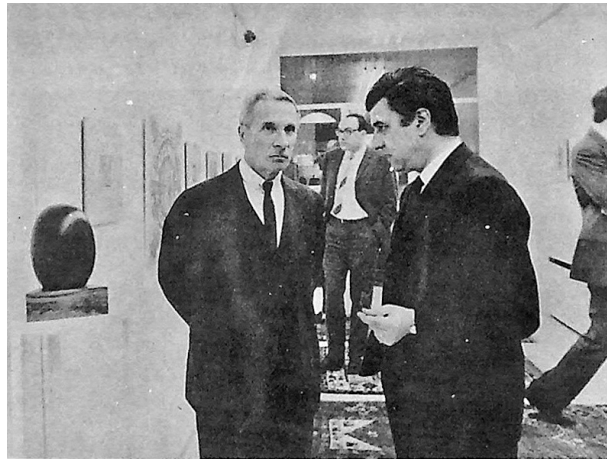
deno il più delle volte quella originaria —,²¹ ma anche attraverso mostre e iniziative aventi per oggetto opere e pratiche artistiche autoctone.

L'INDIA NELLE GALLERIE D'ARTE ITALIANE: UNA PRESENZA SOTTOVALUTATA

Tra il 1968 e il 1977 si contano numerose mostre ed eventi legati all'arte antica e alla musica tradizionale indiana, proposti da alcune gallerie d'arte tra Venezia, Milano, Torino, Roma. Si tratta di un dato importante, che procedeva di pari passo con la ricezione della cultura indiana in atto anche in Europa e negli Stati Uniti. Presentando la prima grande mostra istituzionale promossa dall'Arts Council of Great Britain presso la Hayward Gallery di Londra nel 1971, Philip Rawson faceva il punto della situazione in merito alla rapida diffusione dell'arte tantrica nei più disparati contesti artistici e culturali precisando le difficoltà riscontrate da critici, galleristi e dagli stessi specialisti nel misurarsi con quest'ultima ed evidenziando, al contempo, la portata innovativa per il pubblico più giovane.²² Le medesime considerazioni, con un giudizio sospeso tra fascinazione per l'alterità e criticità insite nell'affrontare le opere su un piano formale e interpretativo, sono ravvisabili anche in relazione alle mostre in programma in Italia negli stessi anni.

Il primo appuntamento con l'Arte Tantra in Italia risulta esser quello organizzato da Renato Cardazzo presso la galleria Navigliovenezia nel 1968, seguito a stretto giro da una speculare puntata milanese presso la Galleria del Naviglio nel 1969. Il catalogo veneziano²³ testimonia la presenza in mostra di cinquanta opere tra sculture — una pietra preistorica, un marmo, alcuni bronzi — e dipinti — mandala, yantra, cosmologie — dei secoli XVII-XIX provenienti principalmente da Rajasthan, Tibet, Gujrat; a Milano erano con tutta probabilità esposte opere estrapolate dal medesimo *corpus*. La stampa inquadrò l'Arte Tantra come «arte indiana di orientamento simbolistico e mistico» precisando in merito all'appuntamento veneziano che «l'esposizione è la prima realizzata in Italia con la collaborazione della Kumar Gallery di Nuova Delhi».²⁴ Una recensione alla mostra milanese, corredata da una fotografia di Renato Cardazzo e Dino Buzzati scattata durante la vernice che testimonia la scelta di arredare per l'occasione il pavimento della galleria con ampi tappeti di gusto orientaleggiante [fig. 1],²⁵ leggeva le opere più approfonditamente chiamando in causa il connubio tra geometria ed energia spirituale:

Per avvicinarsi all'artista tantrico occorre considerare il valore della rappresentazione geometrica. Tale trasformazione di energia è definita tantrica. Scoprire le forme elementari e raffigurarle con la vitalità della loro interazione. Cognizione che si situa nell'ambito della comprensione attiva dove l'essere umano si mette in relazione con l'invisibile fino a diventare “uno con il tutto”.²⁶



Galleria del Naviglio, Milano: Vernice della mostra « Tantra Art ». Nella foto, da sinistra: Dino Buzzati e Renato Cardazzo.

1.
Dino Buzzati e Renato Cardazzo
alla vernice di *Tantra Art*, Galleria
del Naviglio, Milano, 1969,
ripr. in *Le Arti*, aprile 1969.

Veniva inoltre ribadito il ruolo centrale della Kumar Gallery.²⁷ Fondata a Nuova Delhi nel 1955 da Virendra Kumar Jain e gestita con l'ausilio dei fratelli, la galleria si occupava prevalentemente di arte contemporanea indiana. I Kumar vantavano antiche origini nobiliari legate alla tradizione spirituale giainista — da cui l'etnonimo Jain — e più specificamente alla branca ascetica Digambara; la loro attività di galleristi si coniugò sin da subito a uno spiccato mecenatismo, finalizzato all'obiettivo di esportare e promuovere l'arte, la cultura e le tradizioni del subcontinente indiano in Europa e negli Stati Uniti. Tale proposito era favorito anche dalla posizione strategica della sede della galleria, situata in prossimità del distretto diplomatico di Nuova Delhi: i diplomatici, così come gli artisti e i collezionisti, erano spesso presenti alle vernici delle esposizioni contribuendo a diffonderne la fama all'estero attraverso le ambasciate; inoltre, la Kumar Gallery era segnalata nelle mappe turistiche tra i principali punti d'interesse storico-culturale di Nuova Delhi, accaparrandosi in questo modo un continuo flusso di visitatori e acquirenti stranieri tra i quali spiccano i nomi di artisti e intellettuali come Karel Appel, Cy Twombly, Aldous Huxley, André Malraux, Roberto Matta.²⁸

L'attività della galleria fu fondamentale per l'organizzazione di alcune mostre itineranti di arte antica e contemporanea indiana tra Europa e Stati Uniti²⁹ e, dalla seconda metà degli anni Sessanta, per la circolazione al di fuori dell'India dei saperi relativi all'arte tantrica e alla spiritualità indiana. In relazione a tali aspetti Ravi Kumar Jain giocò un ruolo di prim'ordine: mentre Virendra continuò a gestire la sede fisica della galleria a Nuova Delhi, il fratello minore decise di intraprendere dal 1958 numerosi viaggi tra Europa e Stati Uniti sino a stanziarsi stabilmen-

te a Parigi. Qui, Ravi Kumar avviò una fortunata attività di collezionista di opere e manoscritti di cosmologia Jain e di editore d'arte, rivestendo il ruolo di agente-tramite tra la Kumar Gallery e il sistema dell'arte occidentale per l'organizzazione delle esposizioni e per il commercio delle opere. Si deve a lui la pubblicazione tra il 1966 e il 1967 di *Tantra Art* di Ajit Mookerjee, prima monumentale monografia sul tema riccamente illustrata che divenne rapidamente un vero e proprio testo di riferimento per addetti ai lavori, amatori e curiosi tra Europa e Stati Uniti, tanto da vantare una prima ristampa già nel 1971.³⁰

In Italia il volume circolava sia in ambito specialistico, sia in ambito artistico. Per gli esperti appariva chiaro che si trattava di un'operazione editoriale destinata al grande pubblico, senza novità sostanziali da un punto di vista teoretico o scientifico; eppure, nella eterogeneità della documentazione trattata tra manoscritti religiosi, arte popolare, diagrammi per la meditazione yoga o yantra, saltava subito all'occhio la raffinatezza delle tavole riprodotte, che attiravano l'attenzione del lettore.³¹ L'impatto dirompente del volume sull'ambiente artistico e culturale del tempo è testimoniato, ad esempio, dalla scelta di Ettore Sottsass jr. di denominare alcune ceramiche realizzate in quel periodo con l'appellativo di "tantriche" «perché mi pareva potessero avere qualche cosa in comune con l'atmosfera di quel libro di Ajit Mookerjee che si chiama *Tantra Art* e nel quale ci sono esempi molto belli dell'iconografia tantrica». Presentate nel 1969 a Bologna,³² tali opere risuonavano per l'autore con l'idea del cosmo come energia continua e con l'idea che ognuno di noi può riconoscere la sua posizione (se c'è posizione da riconoscere) o in altre parole ognuno può sottrarsi alla alienazione soltanto attraverso operazioni speciali e difficili, quasi totalmente fuori dalla sfera razionale e che vanno dalle operazioni yoga (o simili) fino all'uso dell'aspirina (o simili).³³

Se l'iconografia tantrica poteva esser letta da un intellettuale come Sottsass in quanto alternativa alle strutture sociali e culturali dell'Occidente, Ravi Kumar tentava di individuare un filo rosso che potesse tenere insieme la produzione artistica indiana e quella occidentale: alla volontà di escapismo che animava lo sguardo di un osservatore europeo si opponeva dunque, curiosamente, la necessità di trovare una strategia funzionale a posizionare la tradizione indiana all'interno di una genealogia artistica "filo-occidentale", che coniugasse in maniera originale astrazione, formalismo e spiritualità. Presentando la mostra veneziana del 1968 il collezionista asserì che «L'artista Tantrico, dell'Ovest o dell'Est, stabilisce in primo luogo il rapporto del suono al colore ed alla forma; in questo modo egli può esprimere l'universale in immagini concrete. A questo livello la bellezza dell'arte Tantrica è verità e perciò pertinente a tutti gli esseri umani», rintracciando una continuità con le ricerche di Constantin Brâncuși, la cui «espressione di realtà al suo livello elementare attraverso l'immagine ovale avvicina strettamente la forma "lingam" dell'antica arte indiana»; di Paul Klee, che «cercò i simboli dell'infinito perché, come egli disse, arte non è riprodurre il visibile, ma rendere visibile quello che

giace al di là del mondo visivo»; di Vasilij Kandinskij, che «credette che la realtà potesse essere capita solo attraverso simboli impersonali e perciò universali, con la conclusione che la madre di tutte le forme visive fosse il suono».³⁴

La collaborazione di Ravi Kumar e della Kumar Gallery è accertata per altre mostre di arte tantrica in programma tra Parigi, Milano, Roma, Venezia nella prima metà degli anni Settanta.³⁵ In tale profluvio di occasioni le tipologie di opere in mostra ricalcavano senza grandi sorprese le scelte precedentemente effettuate da Cardazzo; è però possibile registrare in sede critica una maggiore lucidità in merito al rischio di misinterpretazione, inevitabile in assenza di strumenti e conoscenze adeguate in materia e certamente favorito da uno sguardo occidentalocentrico, incapace di andare oltre la contemplazione estetica e l'analisi formale. Maurizio Calvesi ammise che «Il nostro modo di fruire quest'arte, che non è nata con una finalità estetica, non può che essere estetico, in chiave occidentale: infatti, se non siamo specialisti [...] ne ignoriamo i significati e le funzioni. Dei significati, tuttavia, sentiamo la capillare urgenza attraverso le forme», aggiungendo che «quella che noi, formalisticamente, apprezziamo come bellezza, nell'arte tantra non è che la visualizzazione di un'energia spirituale la cui radice è ben più profonda dell'occhio, e il cui nucleo è, in sostanza, pensiero, messaggio».³⁶ Jean-Claude Ciancimino si preoccupò invece di sottolineare alcune linee di frattura tra l'arte occidentale e la tradizione artistica indiana scongiurandone la possibile assimilazione,³⁷ mentre Paolo Grossi si interrogò sulle funzioni assunte dalle opere per il pubblico occidentale confermando l'impossibilità di una comprensione esaustiva:

Tralasciando le congetture sul significato che l'Arte Tantra riveste per l'anima indiana, possiamo domandarci qual è il messaggio che il mondo occidentale vi cerca con insistenza ai nostri giorni. Le risposte possono essere, e già sono state, diverse. Certo è che l'arte contemporanea, dissolvendo tutte le "forme" ci dice che oggi l'uomo vuole rinunciare all'obiettività di un mondo precostituito, quasi intendesse ritornare alle origini della creazione. [...] Arte Tantra: strumento di meditazione per l'Oriente. E tale rimane per l'Occidente. È questo, forse, il vero enigma di quest'arte che non si lascia altro che meditare.³⁸

Intanto, a Roma Fabio Sargentini predispose una inedita strategia di presentazione mediante l'organizzazione di festival che univano alle opere d'arte tantrica la musica raga e la danza, trovando nella trasversalità delle proposte una nuova, vincente chiave tipologica.³⁹ In occasione di *Tantra Yoga Raga*, primo festival d'arte e di musica indiana in programma presso L'Attico nella primavera del 1973, Maurizio Calvesi puntualizzò che l'evento «non si adorna di superbi capolavori. Sono dipinti per lo più su tela e su carta, quasi tutti del XVIII secolo, ed anonimi, come vuole la tradizione, che possono introdurre senza fasto ma anche senza noia a quest'arte che in Italia è ancora più sconosciuta di quella cinese e giapponese» apprezzandone «i caratteri più decorativi» e stupendosi

«dei tenerissimi colori e di certe figurette erotiche impaginate come in gentilissimi rebus». ⁴⁰ Soprattutto, il critico fu in grado di cogliere il sottile collegamento che veniva a stabilirsi tra le opere esposte e i concerti in programma:

Poi, a poco a poco l'occhio, e più ancora la mente si eserciterà a cogliere quei sottili passaggi simbolici che indiziano, per così dire, una estrema spiritualizzazione del fatto artistico. Del resto, lo stesso spirito religioso, anche se più estatico, se vogliamo, si ritrova nella musica e nella danza. Molto opportunamente, allora, Fabio Sargentini, un pioniere in questo genere di manifestazioni, ha organizzato nella sua galleria-garage di via Cesare Beccaria una serie di concerti di musica vocale e strumentale. ⁴¹

EAST-WEST: ARTE, MUSICA E DANZA TRA SPERIMENTAZIONE E LIVELLAMENTO

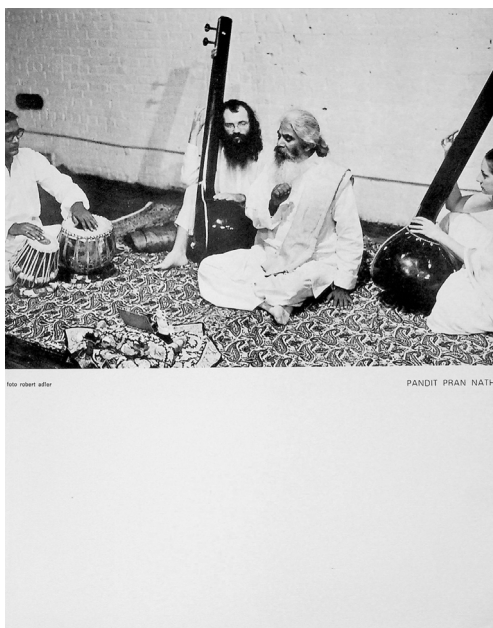
L'interesse di Fabio Sargentini per la danza e per la musica sperimentale nacque a seguito dell'incontro con Simone Forti, avvenuto a Roma nel 1968, e si acui durante il viaggio a New York compiuto dal gallerista nel 1969, che gli permise di approfondire i lavori degli artisti statunitensi in tali ambiti. ⁴² In breve tempo L'Attico divenne una sorta di «quartier generale per queste ricerche» ⁴³ accogliendo, grazie al tramite di Forti, interventi di artisti, tra performer e musicisti, del calibro di Trisha Brown, Phil Glass, Charlemagne Palestine, La Monte Young, Terry Riley, Marian Zazeela, etc. ⁴⁴

In tale scenario trovarono gradualmente spazio a partire dal 1973 anche performer indiani e pakistani come Ustad Salamat Ali Khan, T. R. Mahalingam, Pandit Pran Nath, T. N. Ramachandra Iyer, Kumari B. Swarnamukhi, etc. coinvolti nei festival di musica e danza alternando i loro concerti alle esibizioni di musica sperimentale dei colleghi statunitensi. ⁴⁵ Tale sincretismo risulta incongruo soltanto all'apparenza: la musica tradizionale indiana si amalgamava perfettamente ai concerti degli altri performer, «americani ma fautori di una musica che presenta molte analogie con il classico modello indiano». ⁴⁶ Nella seconda metà degli anni Sessanta nuovi generi musicali come il raga rock stavano diffondendosi in ambito pop; negli anni Settanta una effettiva contaminazione tra ricerche sonore occidentali e musica raga poteva dirsi compiuta. ⁴⁷

Gli interessi e i legami di Sargentini con il subcontinente indiano si svilupparono attraverso diversi canali: il rapporto con la Kumar Gallery, avviato verso il 1972-1973 durante un viaggio a Nuova Delhi, aveva preso forma a partire dalla curiosità suscitata dal volume di Ajit Mookerjee; ⁴⁸ inoltre, molti dei musicisti intercettati erano già noti ai performer statunitensi, con i quali erano spesso in contatto. ⁴⁹ In particolare, Marian Zazeela e La Monte Young erano, insieme a Terry Riley, allievi del Kirana Center for Indian Classical Music, la scuola di musica raga fondata da Pandit Pran Nath a New York nel 1970. ⁵⁰ Le esibizioni di Pran Nath con La

Monte Young e Zazeela [fig. 2] erano già note in Italia: nel 1971 a Torino i tre performer avevano infatti “sonorizzato” gli spazi della *Initiation Room 2* (1971) di Tania Mouraud, un ambiente-*white cube* immersivo adibito ad aula spirituale per la meditazione presso la Galleria LP 220 di Franz Paludetto.⁵¹ Interrogato in merito all’impatto esercitato dallo studio della musica raga sulla sua produzione, La Monte Young tentava di rintracciare una continuità tra la cultura musicale occidentale e quella indiana:

Mi rendo benissimo conto del fatto che lo stato psicologico insito nella musica indiana e nel mio lavoro convivono benissimo insieme, per cui cerco senz’altro di evocare nelle mie composizioni quell’effetto spirituale che io stesso riceveti dalla musica indiana. [...] Le vibrazioni sonore ne richiamano altre e così ci si sincronizza con queste; è questo ciò che io ritengo sia un Happening. [...] Questo rapporto di modo e stato psicologico esiste in vari sistemi musicali, nel canto Gregoriano, nella musica greca e indiana.⁵²



2.
Pandit Pran Nath durante una performance con La Monte Young e Marian Zazeela al 98 Green Street Loft, New York, ottobre

1971 (ph. Robert Adler), ripr. in *East-West Music* (cat. del festival, L’Attico, Roma, 1974).

Similmente, la critica coeva individuò un cogente parallelismo tra le sperimentazioni sonore degli statunitensi e lo speculare approfondimento della musica classica dell’India del nord:

Da molto tempo La Monte Young e Terry Riley hanno compreso i rapporti che legano le loro concezioni musicali a quelle orientali: non

complementarità né osmosi, ma piuttosto un parallelismo fra questi due procedimenti [...]. Gli artisti americani considerano che lo studio dei Raga classici esercita sulla loro musica un'influenza che non altera affatto la specificità della medesima, un'influenza che si rileva invece estremamente proficua a livello di perfezionamento tecnico, ma soprattutto per la concentrazione spirituale.⁵³

Se in *Tantra Yoga Raga* (1973) Sargentini aveva scelto di presentare le arti visive e performative della tradizione indiana singolarmente, puntando sulla specificità di tale proposta, successivamente in *East-West Music* (1974) e in *India-America. Musica e danza* (1977) il gallerista optò per un confronto esplicito tra la scena artistica statunitense e quella indiana.⁵⁴ Si trattava di un'operazione complessa, che può essere letta a posteriori come il riflesso di un compiuto, reciproco assorbimento di stilemi artistici e culturali tra le parti chiamate in causa, più o meno rielaborati a seconda dei casi. Se il catalogo di *East-West Music* recava già saggi, glossari tecnici e testimonianze dirette nel tentativo di presentare scientificamente la musica tradizionale indiana al lettore occidentale eleggendola, al contempo, a fonte d'ispirazione primaria per i performer statunitensi,⁵⁵ in *India-America* Sargentini ribadiva e commentava in prima persona «l'idea di un incontro-confronto tra l'Oriente e l'Occidente» privilegiando «la voce per l'India e il pianoforte per l'America»:

È una scelta che potrà sembrare alquanto naturale, ma si deve pensare a ciò che si conosce della musica indiana da noi, i vari sitar prima di tutti (Ravi Shankar, etc.), qualche veena, insomma musica strumentale che gruppi rock e pop hanno contribuito a divulgare ma nello stesso tempo a commercializzare. La voce è obiettivamente un'altra cosa. A me, che provengo dalle arti visive, la voce sembra lo strumento più antico e più moderno allo stesso tempo: un prolungamento di noi stessi fuori di noi. Ebbene il pianoforte l'ho sentito la controparte naturale, lo strumento solista per eccellenza della nostra parte di mondo.⁵⁶

Venivano inoltre analizzate parallelamente «la danza Bharata-Natyam, del sud dell'India, [...] con le sue karana o pose tratte dalle sculture dei templi antichi; e la danza come è intesa oggi in America, e cioè aperta a collegamenti con il teatro, le arti visive, il cinema, usando di queste discipline non più separate gli strumenti espressivi e di linguaggio».⁵⁷ Ne risultava un'analisi che insisteva soprattutto sull'individuazione di una nuova dicotomia tra antico e contemporaneo, assecondando stilemi cari al coevo clima culturale postmoderno, e che trovava negli statunitensi i principali ricettori e interpreti di tale temperie “filo-orientale”:

Come si vede, sia nella musica che nella danza, la scelta cade su un Oriente che fa sempre perno sulla sua tradizione millenaria, ma per un suo taglio particolare (la voce; la danza-scultura) offre anche elementi di grande modernità che bilanciano e giustificano il suo confronto con l'avanguardia americana. Anzi è proprio questo coesistere di tradizione e modernità che consente agli indiani di commuovere il pubblico e portarlo ad uno stato di alta concentrazione spirituale. Ed è questa la lezione

che gli americani, forse più degli europei, hanno appreso e rilanciano con l'energia e la capacità innovatrice che tutti sappiamo.⁵⁸

La volontà di contaminazione tra geografie e culture diverse, così come l'inevitabile impossibilità di coglierne le sfumature a tutto tondo, risultavano reciproci: i coevi studi in ambito musicale rilevavano infatti che

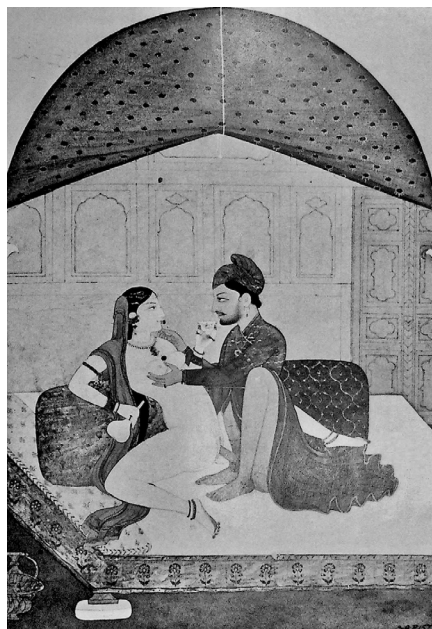
Molti sono i demeriti dei musicologi occidentali, i quali hanno contribuito ad ingenerare indebite confusioni terminologiche e interpretative. Essi si sono sforzati di tradurre nelle lingue occidentali termini corrispondenti a quelli europei, in realtà appartenenti a concezioni divergenti. I termini indiani, avulsi dal loro contesto originale, risultano completamente snaturati e creano l'illusione di un parallelismo teorico, di fatto causale e di solito fittizio. [...] Tuttavia, se non pochi sono i torti degli occidentali, non minori sono quelli di molti musicologi indiani. Questi ultimi, o hanno rifiutato a lungo di illuminare gli stranieri appassionati dell'argomento, [...] oppure hanno dato vita a trattazioni filosofiche e mistiche, indubbiamente pregevoli, ma così distanti dalla mentalità occidentale da riuscire del tutto disutili sul piano della comprensione concreta. Da esse la musica indiana risulta essere non tanto un'arte, quanto una non meglio precisata forma di liberazione dalla rinascita.⁵⁹

Tale strategia di livellamento mirava consapevolmente, dal punto di vista indiano, a «ottenere un certo prestigio, almeno nel campo spirituale, per potersi contrapporre adeguatamente all'esuberante consorella occidentale».⁶⁰ Così, se da un lato per la copertina del catalogo di *India-America* Fabio Sargentini assegnava beffardamente il proprio volto e quello di Anna Paparatti ai soggetti raffigurati in atteggiamenti licenziosi e sessualmente espliciti in una miniatura tantrica (Kangra, sec. XVIII) che circolava diffusamente in quegli anni,⁶¹ appropriandosi di tale iconografia [fig. 3, fig. 4], dall'altro l'arte e la cultura indiana realizzavano definitivamente l'intento di penetrare nell'industria culturale occidentale, riplasmandosi per favorire tale obiettivo.⁶² In tale intricato gioco di scambi e rimandi, non è azzardato affermare che l'Europa e gli Stati Uniti abbiano guardato consistentemente all'India nell'esatto momento in cui quest'ultima stava tentando di "contaminarsi" con l'Occidente attraverso un *pastiche* di tradizione e innovazione. Parlare semplicisticamente o esclusivamente di appropriazione culturale e di dinamiche imperialiste — a seconda del punto di vista adottato — risulterebbe limitante: seppur filtrate dalle rispettive sensibilità e culture di appartenenza, la maggior parte di queste esperienze evidenziano comunque frequenti e prolungati contatti tra le parti chiamate in causa, nonché una reciproca disponibilità allo scambio e alla collaborazione.⁶³

Resta da indagare in maniera più puntuale se e come la produzione artistica degli anni Ottanta in Italia possa aver recepito e accolto alcune di quelle soluzioni formali e stilistiche tipicamente "orientali" che avevano fatto irruzione nel campionario di fonti e riferimenti visivi durante il decennio precedente: sembrerebbe lecito domandarsi, ad esempio, quanto le pitture di cosmologia indiana, con la loro meditativa interazione tra



3. Copertina di *India-America*. *Musica e danza* (cat. del festival, Sala Borromini, Roma, 1977).



4. Pagina estratta da Philip S. Rawson, *The Art of Tantra*, 1973, raffigurante una gouache a tema erotico da un manoscritto Kangra del sec. XVIII, part.

forma e colore, abbiano influito su lavori di Nicola De Maria come il ciclo *Dipinti che avvolgono l'universo* intrapreso dal 1980 o, ancora, quanto elementi quali la semplificazione formale, l'impianto anti-prospettico, la tavolozza impiegati da Mimmo Paladino in esiti come *Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro* (1977) possano essere spiegati attraverso le miniature indiane esposte nelle gallerie d'arte italiane in quegli anni.

Intanto, mentre tale inaspettato "passo a due" procedeva vorticosamente,⁶⁴ in quello stesso 1977 di *India-America* Edward W. Said era impegnato nel completamento della stesura di un saggio che risulta oggi forse ancor più attuale e significativo che allora, in cui l'autore sottolinea: «the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely there, just as the Occident itself is not just there either [...] "Orient" and "Occident" are man-made».⁶⁵

NOTE

1. Isa Vercelloni, "L'Indomania", *Corriere della Sera*, 13 marzo 1968, p. 14.
2. *Ibidem*.
3. Nell'articolo vengono menzionati, tra gli altri, The Beatles, Living Theatre, Pierre Clementi, Gina Lollobrigida. Si fa inoltre riferimento ad alcuni abiti orientali o "all'indiana", particolarmente in voga a Milano, e al film di Roberto Faenza *Escalation*, «la storia di un ragazzo hippy che sogna il Tibet e viene invece integrato, con funeste e grottesche conseguenze, nella società dei consumi», *ibidem*.
4. «Ma a Roma, Zen e Yoga si imparano soprattutto alla Accademia di Meditazione e poi in via Veneto, da Scandurra; a Milano, al Centro Italiano di Studio Yoga diretto da Carlo Patrian. [...] In India e nel Tibet, lo Yoga viene praticato da millenni ma soprattutto come disciplina spirituale. Da noi lo si vede più come ginnastica e cura di bellezza, tecnica di relax e di autocontrollo, un sistema come un altro per mantenersi in forma», *ibidem*.
5. Cfr. *ibidem*. Si fa riferimento, in particolare, a Mariane Kohler, *L'ABC della serenità*, Rizzoli, Milano, 1968.
6. Antonio Barolini, "La moda dello yoga in Occidente", *Corriere della Sera*, 15 agosto 1967, p. 3. Si rimanda anche a *id.*, "La ginnastica dello spirito", *Corriere della Sera*, 23 settembre 1969, p. 3.
7. Isa Vercelloni, "L'Indomania", cit.
8. Cfr. Giuliano Zincone, "Da Freud ai Tantra", *Corriere della Sera*, 19 novembre 1970, p. 11.
9. Cfr. "Sono già diecimila in Italia i cultori delle discipline yoga", *Corriere dell'Informazione*, 19 settembre 1973, p. 5.
10. Cfr. "Crociera yoga", *Corriere della Sera*, 19 dicembre 1972, p. 17.
11. Giuseppina Manin, "I santoni sono scesi a Milano", *Corriere dell'Informazione*, 4 dicembre 1976, p. 5.
12. Cfr. Giuseppina Manin, "Lezioni di yoga in Super 8", *Corriere dell'Informazione*, 23 febbraio 1977, p. 13.
13. Cfr. Enzo Siciliano, "Prima il guru... poi viene Rossini", *Corriere della Sera*, 29 settembre 1978, p. 3.
14. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, Longanesi, Milano, 1962; Alberto Moravia, *Un'idea dell'India*, Bompiani, Milano, 1962.
15. L'autore precisa, a seguire: «Era una colonia ma si era liberata [1947] con la forza gentile della nonviolenza, aveva mantenuto usi, costumi e religioni diversissimi da quelli occidentali, ed era anche piuttosto accessibile. I britannici avevano occupato gran parte dell'Asia meridionale per due secoli, e andandosene avevano lasciato strade, ferrovie, splendidi palazzi vittoriani riconvertiti a guesthouse di lusso e [...] una classe media locale che si era formata in Occidente, o con standard occidentali, e parlava un buon inglese. Per un viaggiatore occidentale andare in India significava avventurarsi in un altro mondo, dove però era probabile incontrare qualcuno con cui non fosse così difficile comunicare nella lingua degli ex colonizzatori», Matteo Miavaldi, *Un'altra idea dell'India. Viaggio nelle pieghe del subcontinente*, add editore, Torino, 2025, pp. 14-15. Per un approfondimento recente sulla diffusione dello yoga tra Europa e Stati Uniti e sulle relative implicazioni economiche e sociopolitiche in India cfr. *ivi*, pp. 95-126.
16. Cfr. Folco Quilici, *India, un pianeta*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1976.
17. Cfr. "TV: con Quilici in India", *Corriere della Sera*, 4 settembre 1968, p. 12; "Si conclude l'inchiesta sull'India", *Corriere dell'Informazione*, 30-31 ottobre 1968, p. 15.
18. Al. Cer., "Scoperta dell'India (ci pensa Quilici per la TV)", *Corriere della Sera*, 3 gennaio 1967, p. 13.
19. V., "Con Malle in India", *Corriere della Sera*, 9 settembre 1971, p. 14. Sull'*hippie trail* cfr. Sharif Gemie e Brian Ireland, *The Hippie Trail. A history*, Manchester University Press, Manchester, 2017.
20. È questo il caso di alcuni cosiddetti "orientalisti", storici delle religioni o delle arti extraeuropee, musicologi e indologi, etc. Tra i più celebri in Italia in quegli anni si ricorda soprattutto Alain Daniélou – visse anche in Italia e collaborò, ad esempio, con Roberto Rossellini come consulente musicale per *India, Matri Bhumi* (1959) –, ma anche Heinrich Zimmer. A titolo esemplificativo cfr. Alain Daniélou, *Yoga, metodo di reintegrazione*, Astro-labio-Ubaldini, Roma, 1974; Giancarlo Marmorì, *Le città dell'amore. Viaggio attraverso le utopie amorose occidentali e le posizioni orientali*, con appendice illustrata di Alain Daniélou, Franco Maria Ricci editore, Parma, 1976; Heinrich Zimmer, *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*, Frankfurter Verlags-Anstalt AG, Berlin, 1926 (poi ripubblicato nel 1976); *id.*, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Bollingen Foundation-Pantheon Books, Washington D.C., 1946. Va inoltre menzionata la rivista *East and West*, pubblicata dal 1950 dall'Istituto

- Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO) di Roma e diretta da Giuseppe Tucci, presidente dell'Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO) e il ruolo di prim'ordine, a livello specialistico, rivestito a Torino tra gli anni Settanta e Ottanta da Oscar Botto, fondatore dell'Istituto Internazionale di Studi Asiatici Avanzati (Cesmeo), dell'Istituto di Indologia e del dipartimento di Orientalistica dell'Università di Torino.
21. Tra i casi più emblematici degli anni Settanta andrebbero citati almeno Luigi Ontani e Francesco Clemente, che avevano avuto esperienza diretta dell'India. Per Ontani, occorre almeno ricordare la mostra *En route vers l'Inde* (Roma, L'Attico, maggio 1978), durante la quale espose lavori fotografici realizzati in India e rilavorati graficamente; su Clemente cfr. Filippo Bosco, *Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977*, contenuto nel presente volume. Da segnalare anche lo "sforzo espositivo" in Luca Beatrice (a cura di), *Nothing is real. Quando i Beatles incontrarono l'Oriente* (catalogo della mostra, Torino, MAO – Museo d'Arte Orientale, 31 maggio-2 ottobre 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2016, da approcciare con uno sguardo critico più aggiornato.
22. «The art of Tantra has only come to light during the last ten years; small exhibitions have been held in London, Paris, Rome, San Francisco, New York, Montreal and elsewhere. But so sudden was its discovery that even people professionally concerned with India had known nothing about it. [...] Art-critics have been at a loss how to cope with it: it was different from anything they had seen before [...]. And the galleries which have recently put on shows have found it hard to give coherent and intelligible explanations. But to artists, art-students and younger people in general it has come as a revelation», Philip Stanley Rawson, "[Presentazione]", in *id.* (a cura di), *Tantra* (catalogo della mostra, Londra, Hayward Gallery, 30 settembre-14 novembre 1971), The Arts Council of Great Britain, London, 1971, s.p. Rawson era in quel momento curatore presso il Gulbenkian Museum of Oriental Art della University of Durham; si rimanda anche a *id.*, *The Art of Tantra*, Thames & Hudson, London, 1973.
23. Cfr. *Tantra Art* (catalogo della mostra, Venezia, Navigliovenezia, agosto 1968), Navigliovenezia, Venezia, 1968.
24. "Vetrina delle gallerie. Venezia", *Corriere dell'Informazione*, 12-13 settembre 1968, p. 3.
25. Ringrazio il caro Stefano Turina per l'individuazione e la pronta condivisione della fotografia in questione.
26. "Senza titolo", *Le Arti*, a. XIX, n. 4, aprile 1969, p. 81. La fotografia è riprodotta in *ivi*, p. 84.
27. La galleria, attiva ancora oggi, non è mai stata oggetto di studi specifici. Un breve profilo di carattere storico, di cui è autore Tarun Kumar Jain, è contenuto all'interno del sito web <https://kumargallery.com/about-us/> (ultima consultazione 11/06/2025).. L'archivio della galleria è andato distrutto durante il corso degli anni Ottanta.
28. Cfr. *Conversazione dell'autore con Tarun Kumar Jain*, Torino-New York, 16 marzo 2025. Rivolgo un doveroso e profondo ringraziamento a Tarun Kumar Jain, nipote di Virendra e Ravi Kumar Jain.
29. Cfr. Klaus Fischer, K.N. Puri (a cura di), *5000 Jahre Kunst aus Indien* (catalogo della mostra, Essen, Villa Hügel, 14 maggio - 30 settembre 1959), Essen, Villa Hügel, 1959. Inizialmente concepita con un focus rivolto esclusivamente verso l'arte antica, la mostra venne estesa inglobando anche una sezione di arte contemporanea indiana grazie all'intervento di Virendra Kumar, raggiunto dagli organizzatori nel 1958 a Nuova Delhi. Ne scaturì una monumentale esposizione itinerante che viaggiò tra Essen, Recklinghausen, Dortmund, Zurigo. Nello stesso periodo si tenne anche *Trends in Contemporary Paintings from India* presso la Graham Gallery di New York, realizzata con la collaborazione della Kumar Gallery con il patrocinio della American Federation of Arts, cfr. George M. Butcher (a cura di), *Trends in Contemporary Paintings from India* (catalogo della mostra, New York, Graham Gallery, 10-26 febbraio 1959, poi itinerante sino al marzo 1960), s.e., New York, 1959. Tale attività di esportazione dell'arte contemporanea indiana al di fuori dei confini nazionali venne esercitata dalla Kumar Gallery anche nei decenni successivi. Per una panoramica sull'arte indiana contemporanea di quegli anni, la cui fortuna non investì l'Italia, cfr. Rebecca M. Brown, *Art for a Modern India, 1947-1980*, Duke University Press, Durham, 2009.
30. Cfr. Ajit Mookerjee, *Tantra Art: its Philosophy and Physics* (1966-1967), Pub. Ravi Kumar-Kumar Gallery, Basel-Paris-New Delhi, 1971-1972 (nella prima e nella seconda edizione vengono indicate due date di pubblicazione).

- e stampa, seppur cronologicamente attigue). Va inoltre ricondotta a Ravi Kumar, con l'ausilio della Kumar Gallery, la pubblicazione della rivista internazionale *Chakra. A Journal of Tantra and Yoga*, edita in quattro numeri tra l'inverno del 1970 e la primavera del 1972.
31. Cfr. Giuseppe Tucci, "Tantra Art: its Philosophy and Physics by Ajit Mookerjee", *East and West*, v. 18, n. 1-2, marzo-giugno 1968, p. 210.
32. Cfr. Ettore Sottsass jr. *Ceramiche tantriche* (pieghevole della mostra, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, 1 - 20 febbraio 1969), s.e., s.l., 1969. Si rimanda inoltre ai contributi di Irene Caravita, *Le belle ragazze: Ettore Sottsass Jr. e Fernanda Pivano guardano le donne del mondo* e di Filippo Bosco, *Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977*, cit., contenuti nel presente volume.
33. Ettore Sottsass jr., "Ceramiche tantriche", *Domus*, n. 478, settembre 1969, p. 33.
34. Ravi Kumar, "Tantra Art", in *Tantra Art* [cat. Navigliovenezia 1968], cit., s.p. La stessa impostazione emerge anche analizzando numerosi titoli inclusi in bibliografia nel volume di Mookerjee, cfr. Ajit Mookerjee, *Tantra Art: its Philosophy and Physics*, cit., pp. 145-152.
35. Cfr. *Art tantrique* (catalogo della mostra, Parigi, Le Point Cardinal, marzo-aprile 1970), Le Point Cardinal, Paris, 1970; Michelangelo Mellino (a cura di), *Arte Tantra* (catalogo della mostra, Milano, Mario Tazzoli, ottobre - novembre 1972), SAN, Torino, 1972; *Tantra Art* (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 16 ottobre - 6 novembre 1973), Milano, edizioni Galleria del Naviglio, 1973; *Tantra Art* (catalogo della mostra, Venezia, Galleria del Cavallino, 4 - 19 dicembre 1973), edizioni Galleria del Naviglio, Milano, 1973; *Tantra* (catalogo della mostra, Roma, L'Attico Senior, 5 - 25 giugno 1974), s.e., s.l., 1974; *Erotic Tantra Art* (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 23 ottobre-11 novembre 1975), Milano, edizioni Galleria del Naviglio, Milano, 1975. La stampa segnala inoltre una seconda mostra da Mario Tazzoli nel maggio 1974, cfr. "Calendario. Arte orientale", *Corriere della Sera*, 5 maggio 1974, p. 15. La collaborazione di Ravi Kumar è stata confermata da Tarun Kumar, cfr. *Conversazione dell'autore con Tarun Kumar Jain*, cit. e, per quanto concerne gli appuntamenti romani, anche da Fabio Sargentini, cfr. *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, Roma, 3 dicembre 2024. Rivolgo un doveroso e profondo ringraziamento a Fabio Sargentini e a tutto lo staff operante in via del Paradiso, Roma, presso L'Attico. Per le mostre del 1973 nelle gallerie gestite da Renato Cardazzo, la collaborazione di Ravi Kumar è indicata esplicitamente in catalogo.
36. Maurizio Calvesi, "Le Mostre. Arte tantra, Galleria del Naviglio, Milano", *Corriere della Sera*, 4 novembre 1973, p. 15.
37. «La differenza fondamentale tra l'artista moderno e l'artista tantra è la motivazione. L'apparente analogia tra gli Yantra e certi quadri astratti dei maggiori artisti del ventesimo secolo deriva dall'uso comune di principi matematici e moduli geometrici. Artisti americani "progressivi" per illustrare il loro ideale usano la frase *non-relational painting*. Il loro interesse primario è per il rapporto bidimensionale tra linee e forme. L'artista tantra non si vede come "creatore", ma come parte del processo di creazione», Jean-Claude Ciancimino, "[Presentazione]", in *Arte Tantra* [cat. Tazzoli 1972], cit., s.p.
38. Paolo Grossi, "Gli enigmi dell'arte tantra", in *Tantra Art* [cat. Naviglio 1973], cit., s.p.
39. Cfr. *Tantra Yoga Raga* (pieghevole della mostra-festival, Roma, L'Attico, 8 maggio - 9 giugno 1973), L'Attico, Roma, 1973; *East-West Music* (catalogo del festival, Roma, L'Attico, 3-17 giugno 1974), L'Attico, Roma, 1974; *India-America. Musica e danza* (catalogo del festival realizzato con la collaborazione di Beat 72, Roma, Sala Borromini, 15 - 26 novembre 1977), s.e., s.l., 1977.
40. Maurizio Calvesi, "Mostre d'arte. Tantra Yoga Raga. Festival di arte e musica indiana", *Corriere della Sera*, 23 maggio 1973, p. 17. Il riferimento di Calvesi all'arte cinese e giapponese non è casuale: tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo il concetto di "Oriente" veniva ricondotto in Europa e negli Stati Uniti principalmente alla filosofia Zen e al Giappone poi sostituiti, negli anni Settanta, con l'arte e la filosofia indiana.
41. *Ibidem*.
42. Cfr. Fabio Sargentini, "Impressioni registrate in una settimana newyorkese", *Cartabianca*, n. 5, maggio 1969, pp. 29-36.
43. Dichiarazione di Fabio Sargentini, cfr. *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, cit.
44. Per una panoramica generale su tale stagione de L'Attico

- cfr. Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, pubblicato in occasione della mostra omonima (MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 26 ottobre 2010 - 6 febbraio 2011), Electa, Milano, 2010, con particolare attenzione a Francesca Pola, "Spazi e azioni di una creatività veloce", in *ivi*, pp. 102-143 e ai festival *Danza Volo Musica Dinamite* (9 - 23 giugno 1969) e *Music and Dance U.S.A.* (12 - 23 giugno 1972). Si rimanda inoltre a Vittorio Rubiu, "Musica e danza in U.S.A. Intervista a Fabio Sargentini", *DATA*, n. 13, autunno 1974, pp. 26-35 e a Germano Celant, "Uno sguardo da corpo, musica e danza", in *id.*, *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano, 1984, pp. 72-99 (prima versione, poi ampliata, in *Lotus International*, n. 17, 1977).
45. *Tantra Yoga Raga* (via del Paradiso; garage via Beccaria, Roma, 1973): in contemporanea ad una mostra composta da venticinque opere Tantra (XVI-XVIII secolo) erano previsti concerti raga eseguiti da Shri Asad Ali Khan (rudra veena); Pandit Pran Nath (ragas) accompagnato da La Monte Young e Marian Zazeela (tambouras) e Terry Riley (tabla); Ustad Asad Ali Khan (ragas, rudra veena) e Pandit Gopal Das (pakhaway). *East-West Music* (garage via Beccaria, Roma, 1974): si esibirono La Monte Young e Marian Zazeela; T. R. Mahalingam (flauto); Terry Riley (organo); T. N. Ramachandra Iyer (veena); Pandit Pran Nath (voce); Charlemagne Palestine. Il festival venne poi riproposto con qualche variazione a Macerata, Teatro Filarmonica, 18-22 giugno 1974, con la collaborazione di Pio Monti. Venne allestita, negli stessi giorni, la mostra *Tantra* presso L'Attico Senior di Bruno Sargentini. *India-America. Musica e danza* (Sala Borromini, piazza della Chiesa Nuova, Roma, 1977): parteciparono Ustad Salamat Ali Khan (voce), accompagnato da Sharafat Ali Khan (voce), Ayub Aulia (tambura), Gulam Abbass (tabla); M. Balamurali Krishna (voce), accompagnato da Smt. Abhayambika (tambura), P. S. Devarajan (mridangam), K. Shivakumar (violino); Kumari B. Swarnamukhi (voce), accompagnato da Kumari B. Devikarani (voce, tabla, natuvangam); Charlemagne Palestine; La Monte Young; Joan Jonas; impianti luminosi di Marian Zazeela. Voluti da Fabio Sargentini, il festival venne organizzato con la collaborazione di Ulisse Benedetti e Simone Carella del Beat 72 e di Giuseppe Bartolucci.
46. Maurizio Calvesi, "Mostre d'arte. Tantra Yoga Raga. Festival di arte e musica indiana", cit. La recensione alla mostra-festival *Tantra Yoga Raga* permette di individuare alcuni artisti partecipanti, non segnalati dal pieghevole: «C'è Pandit Pran Nath, un cantante, anche se non è la parola adatta, assolutamente eccezionale. E ci sono La Monte Young, Marian Zazeela e Terry Riley», *ibidem*.
47. Cfr. Gerry Farrell, *Indian Music and the West* (1997), Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 168-200.
48. «Avevo dei rapporti con una galleria di Nuova Delhi che si chiamava Kumar Gallery. Avevano pubblicato un volume bellissimo, grande, a colori, sul Tantra. Non c'erano soltanto i mandala, ma anche altre cose correlate. Sul perché avessi notato questo volumone, che avevo comprato a Roma: non era tanto il testo, erano le illustrazioni. Allora sono andato a Nuova Delhi e li ho agganciati, verso il 1973» Dichiarazione di Fabio Sargentini in *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, cit. Sargentini si recava in India frequentemente, in treno; l'itinerario comprendeva solitamente Delhi, Varanasi, Calcutta, Madras. La prima ristampa del volume di Mookerjee fu distribuita in Italia nel 1972; il primo viaggio di Sargentini deve dunque essere avvenuto tra tale data e il maggio 1973, quando venne inaugurata *Tantra Yoga Raga*. Tale assunto è confermato dalla partecipazione di Asad Ali Khan, introdotto a Sargentini dai fratelli Kumar, alla rassegna romana del 1973, cfr. *Conversazione dell'autore con Tarun Kumar Jain*, cit.
49. Visitando gli studi degli artisti statunitensi nel 1969, Sargentini aveva già avuto modo di venire a conoscenza e apprezzare i nastri con le registrazioni di musica indiana. Il gallerista ha ricordato, inoltre, le differenze di poetica e le rivalità tra musicisti dell'India settentrionale – come nel caso del guru Pandit Pran Nath – e meridionale – come Mahalingam –, cfr. *Conversazione dell'autore con Fabio Sargentini*, cit.
50. Cfr. <https://www.melafoundation.org/kirana.htm> (ultima consultazione 20/06/2025). Similmente, Phil Glass lavorò nella seconda metà degli anni Sessanta con Alla Rakha, musicista indiano che lo iniziò a quel processo compositivo definito da Glass come "additivo", cfr. "Intervista condotta da Willoughby Sharp e Liza Bear con

- Phil Glass in due parti nel giugno ed agosto 1972”, in *East-West Music*, cit., s.p.
51. Cfr. Giorgina Bertolino e Francesca Pola, “Intervista a Franz Paludetto”, in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino, 2010, in part. pp. 489-491.
52. Riccardo Sgorbi (a cura di), “Intervista con La Monte Young a Documenta”, *Flash Art*, n. 35-36, settembre-ottobre 1972, p. 12.
53. Daniel Caux, “Note sulla musica di La Monte Young e Terry Riley”, in *East-West Music*, cit., s.p.
54. Tale evidenza è riscontrabile anche nella sezione dedicata alla musica in *Contemporanea* affidata, assieme a quella dedicata alla danza, alla curatela dello stesso Sargentini. Cfr. Achille Bonito Oliva (a cura di), *Contemporanea* (catalogo della mostra, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 - febbraio 1974), Centro Di, Firenze, 1973, pp. 375-390. Le occasioni d’incontro tra performer statunitensi e indiani furono documentate attraverso le riprese di Luciano Giaccari. I relativi materiali d’archivio risultano attualmente non consultabili. Ringrazio calorosamente Irene Boyer per aver prontamente condiviso tale informazione e per gli stimolanti confronti sul tema.
55. Cfr. *East-West Music*, cit.
56. Fabio Sargentini, “[Presentazione]”, in *India-America. Musica e danza*, cit., s.p.
57. *Ibidem*. Si rimanda inoltre a Giordano Falzoni, “Bharata Natyam” in *ivi*, s.p.; Martina Rossi, “Ricerche sul movimento” fra l’India e l’Occidente nei racconti fotografici di Sebastiana Papa: danza, teatro e gesti quotidiani, contenuto nel presente volume.
58. Fabio Sargentini, “[Presentazione]”, in *India-America. Musica e danza*, cit., s.p. In relazione a tali parallelismi tra Stati Uniti e India risulta interessante segnalare anche le riflessioni di Joan Jonas in merito a *Mirage*, «una serie di nove rituali di danza che esplorano stati di coscienza» in cui «si fa riferimento al passato ed al futuro», cfr. Joan Jonas, “Mirage”, in *ivi*, s.p.
59. Roberto Perinu, *La musica indiana oggi. I fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, G. Zanibon, Padova, 1982, pp. 7-8.
60. *Ibidem*.
61. Cfr. Philip Stanley Rawson, *The Art of Tantra*, cit., fig. 96, s.p. L’intuizione circa le identità attribuibili ai volti raffigurati non è ancora stata ufficialmente confermata dal gallerista. Fabio Sargentini e Anna Paparatti avevano spesso viaggiato in India insieme; su quest’ultima cfr. Anna Paparatti, Guglielmo Gigliotti (a cura di), *Anna Paparatti. Arte-Vita a Roma negli anni ’60 e ’70*, De Luca, Roma, 2015.
62. Cfr. Mariola Offredi, Cecilia Cossio, Antonella Simonelli, *Contributi a uno studio sui rapporti fra Occidente e Terzo Mondo. Il caso indiano*, Cesviet, Milano, 1977.
63. Tale dato è stato confermato sia dalle testimonianze di Fabio Sargentini, sia da quelle di Tarun Kumar.
64. Da segnalare a tal proposito anche *L’Attico è in viaggio*, mostra “diffusa” scaturita da un viaggio a Madras nel 1977 compiuto da Sargentini con Francesco Clemente, Giordano Falzoni, Luigi Ontani. Dal catalogo si apprende che a Madras Clemente propose «a collection of 12 small oils on paper» (12-13 marzo 1977); Falzoni *Deepawali, Bala Rasa Rasa Bala, Deva Rasa Rasa Deva, Rasika Pooja, Karma Kolam, Shiva Kolam* (12-13 marzo 1977); Ontani *Vanity* (10 marzo 1977). Nella stessa sede si legge inoltre che «The art gallery L’Attico of Rome, Italy, has been sponsoring during the last decade a number of avant-garde exhibits and is world-known for promoting a so-called “East-West” trend in the arts, by presenting the work of people of many countries who feel the fundamental unity between East & West», cfr. *L’Attico è in viaggio* (catalogo delle mostre itineranti tenute a Madras, marzo 1977, poi parzialmente restituite anche a Roma), s.e., s.l., 1977.
65. Edward W. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York, 1978, pp. 49-50. Rivolgo un ringraziamento speciale a Bianca Lucia Maglione, Livia de Pinto, Yasmin Riyahi, mie preziose compagne di avventure e ricerche nell’ultimo anno. In assenza dei continui dibattiti e scambi reciproci, questo contributo non sarebbe mai stato scritto.