

Introduzione

Introduzione

Ogni volta che si legge a proposito dell'India, si viene continuamente rassicurati: questa terra rimane sempre un luogo dove la religione induista si manifesta attraverso culti pittoreschi, suggestivi riti e innumerevoli festività. Appena ci si interessa un po' più in profondità della cultura induista, si scopre che tra gli innumerevoli dèi vi è un personaggio particolare che viene usato come esempio di comportamento dagli stessi indiani. Il suo nome è Rāma. In origine non era un dio, ma solo un eroe dell'epica, ma col tempo, e con le successive riprese dell'*epos*, il principe Rāma si è tramutato in un personaggio da venerare, alla stregua di una divinità.

Oggi Rāma è una divinità, tanto che, nel corso degli anni '80, quando un *serial* televisivo narrò le gesta dell'eroe, l'India si bloccava ogni domenica mattina: uffici, negozi, ogni attività si sospendeva in India per recarsi nei pressi della televisione più vicina.

Ma le gesta del principe non hanno trovato nella televisione il primo medium per diffondersi; erano già state scritte nel corso dell'epoca Gupta, tra il III e il VI secolo d.C., e sono note col nome di *Rāmāyaṇa*. Il nucleo dell'*epos*, come spesso accade, è sicuramente più antico, ma fu per merito di un altro personaggio entrato a fare parte del mito se le vicende di Rāma sono state raccolte e messe per iscritto. Vālmīki è il nome di colui che avrebbe inventato il metro e poi ha composto il *Rāmāyaṇa*. Ovviamente di lui si sa pochissimo e quel poco è già slittato sotto un'aura non storicizzabile ma, appunto, mitica. D'altronde la cultura indiana ha sempre avuto in scarso interesse per la storia, preferendole di gran lunga la sfera mitica, e oggi, i resoconti che ai nostri occhi di Occidentali paiono compilati in modo soddisfacente sono assai rari, da considerarsi delle rarità.

Parimenti ad altre culture, accanto al testo scritto, proliferò un altro tipo di divulgazione, quella orale, che garantiva una diffusione della storia anche attraverso gli starti illetterati della società. Quest'arte, nota col nome di *kathā* era un fenomeno assai diffuso e dall'ampio spettro di storie su cui appoggiare la propria esistenza. Esiste ancora oggi, anche se nel corso del tempo ha ristretto le proprie fonti, preferendo – appunto – quelle riguardanti il *Rāmāyaṇa*. Gli espositori più bravi sono da sempre molto ricercati, ieri dalla nobiltà, oggi dalla ricca borghesia industriale hindu.

Ma la saga di Rāma ebbe maggior fama nel nord del subcontinente che al sud, qui si svilupparono forme di celebrazioni dell'eroe-dio articolate e strutturate. Di queste la più imponente è senza dubbio il *Rāmāyaṇa*, diffuso in tutta la regione dove si parla l'hindi, e cioè dal Rajasthan al Bengala. L'origine del *Rāmāyaṇa* non è particolarmente chiaro: in parte ricalca altre forme di devozione popolare, come il *Rāslīlā* (incentrato su Kṛṣṇa), ma sicuramente godette del nuovo vigore che l'epopea del *Rāmāyaṇa* ebbe quando Tulsīdās riscrisse in hindi l'epopea dandole il nome di *Rāmcaritmānas*. È per merito suo se oggi Rāma è un modello sociale a cui guardare, poichè dalla sua opera, databile al 1574, la fama del principe non conobbe crisi. Le sue gesta sono prese a monito ed esempio da milioni di persone, tanto che l'età dell'oro che l'eroe riesce a

instaurare al suo ritorno dopo un esilio lungo quattordici anni, fu una delle molle su cui i più grandi uomini politici dell'India contemporanea costruirono la repubblica più popolosa del mondo: da Gandhi a Nerhu, fino all'imbarbarimento degli ideali propugnati da Rāma nella visione demagogica di cui è stato oggetto da parte delle fazioni fondamentaliste.

Una delle ondate più violente tra gli hindu e i mussulmani accadde agli inizi degli anni '90, quando al piccola città di Ayodhyā, in Uttar Pradesh – dove fedeli di entrambe le religioni convivevano pacificamente da alcuni secoli condividendo lo stesso luogo di culto –, fu teatro di violenti scontri aizzati dalle frange politiche dei movimenti fondamentalisti di entrambe le fedi, ma di cui la responsabilità principale è da ricercare in quella di matrice hindu. L'oggetto dello scontro sarebbe stato un fantomatico tempio in onore dell'eroe, di cui nessuno è in grado di dimostrare la sua effettiva esistenza in passato, e che in seguito all'invasione islamica fu demolito dalla furia iconoclasta dell'invasore. In seguito, sulle macerie del *mandir*¹ – sempre secondo i fondamentalisti –, sarebbe stata costruita una moschea di cui oggi si vorrebbe la demolizione al fine di ripristinare il vecchio luogo di culto. A oggi, sicché la moschea è stata semi demolita da un'orda di fedeli hindu, ad Ayodhyā non esiste più nessun tempio adeguato per entrambe le fedi. Inoltre, nessun governo, né progressista, né filo-fondamentalista come l'attuale retto dal *Bhārāthīyā Janātā Party* può permettersi di avvallare la decisione di restaurare la moschea o di edificare il nuovo tempio, poiché il rischio di un'insurrezione popolare dalle proporzioni tutte indiane (e cioè di centinaia di milioni d'individui) è assolutamente certo.

Da quanto scritto, risulta chiaro che la figura di Rāma è una chiave di volta per capire questo mezzo secolo di democrazia indiana, una chiave che sarà anche in futuro estremamente importante. Ma l'eroe non serve solamente come spunto per un'analisi politica, ma anche sociologica e antropologica dell'India contemporanea. Una congiuntura mass-mediologica e demagogica hanno portato la figura dell'eroe del *Rāmāyana* a essere uno dei cardini su cui l'élite culturale indiana ha dovuto ripensare la propria cultura, il rapporto con il passato e i limiti della democrazia applicata nel subcontinente. All'estero, di queste polemiche è filtrato qualcosa, spesso per sentito dire, come del caso dell'articolo della scrittrice Arundhati Roy riguardo al clima di fascismo che il *Bhārāthīyā Janātā Party* avrebbe instaurato nell'amministrazione pubblica, nella cultura e nell'educazione.

Quanto segue non ha minimamente la volontà di trattare un tale volume di elementi, tutti di difficile gestione, al fine di dare uno spaccato della situazione contemporanea dell'India, una nazione popolosa (che da poco ha superato il miliardo di individui) dalle centinaia di lingue e minoranze etniche, ma si limita a guardare una manifestazione folkloristica e rituale che ha per fonte il *Rāmcaritmānas* di Tulsīdās.

¹ *Mandir* in Hindi significa tempio.

Ogni anno, tra il mese di settembre e quello di ottobre, poiché in India vige, accanto al calendario gregoriano, un calendario lunare², cade la festa di *Daśahrā*, la festa in cui si festeggia Durgā quanto la vittoria di Rāma sul demone che rapì Sītā, la moglie del virtuoso principe. Questa data è il perno su cui vengono organizzati la maggior parte dei *Rāmlīlā*. È un'occasione per la quale ogni quartiere o gilda nel nord dell'India tiene a cuore, facendo il possibile per allestire qualcosa per cui andare fieri durante l'anno.

A Rāmnagar, un piccolo paese di fronte a Varāṇasī, la città sacra per eccellenza, viene organizzato il *Rāmlīlā* più imponente di tutta l'India. Dura un mese e il *Mahārāja* di Varāṇasī ne è il patrono. Ma la sua preparazione è assai più delicata e lunga: si inizia a giugno con la scelta dei cinque ragazzini che interpreteranno gli dèi, ne segue l'allenamento di quelli che sono stati prescelti e, infine, c'è il *Rāmlīlā* vero e proprio.

Ma quello che colpisce è una serie di elementi, quale la numerosità del pubblico – fino a mezzo milione di spettatori – e lo spirito che li animano. Colpiscono i grandi pupazzi costruiti in cartapesta per raffigurare alcuni demoni, le diverse stazioni, lontane tra loro fino ad alcuni chilometri che gli spettatori percorrono anche di notte con le loro piccole torce elettriche. Non ultima la presenza di due poli, uno dove i protagonisti sono i bambini (che dal momento che incarnano gli dèi assumono il nome di *svarūpas*) che pesantemente truccati recitano con voce cristallina i dialoghi loro assegnati, e l'altro dove una dozzina di sacerdoti cantano il testo di Tulsīdās per intero. Su ognuno di questi poli vi è un'autorità che controlla la buona riuscita del lavoro: sugli *svarūpas* e gli altri attori vi sono due Vyās: sacerdoti che suggeriscono battuta per battuta tutto ciò che c'è da recitare. Su i *Rāmāyaṇī* (i sacerdoti che cantano le stanze del *Rāmcaritmānas*) controlla direttamente il *Mahārāja* dall'alto del suo elefante, che per l'occasione è pitturato e variamente decorato.

Perché interessarsi del *Rāmlīlā* di Rāmnagar? Al di là del fascino esotico, in esso si intravedono, nonostante i limiti culturali e linguistici di un qualsiasi osservatore occidentale, dei processi assai interessanti di messa in scena di un testo tipico – poiché ha impregnato l'*every day life* di ogni indiano al di là della sua effettiva possibilità di coscienza –; non a caso parecchi uomini di teatro hanno investigato il *Rāmlīlā* di Rāmnagar. Fra questi spicca sicuramente Richard Schechner, il primo di una lunga serie di personaggi del mondo teatrale occidentale a trovare nel *Rāmlīlā* un modello d'ispirazione illuminante per la differenza rispetto al modo proprio di concepire il teatro.

Erano altri anni, l'India sembrava avere molte risposte per la generazione che avviò la rivoluzione del '68. Anche il teatro si muoveva verso nuovi modi di pensarsi in relazione con la società e la cultura teatrale stessa: dal pubblico ci si muoveva verso lo spettatore e il testo passava in un piano d'importanza diverso rispetto al passato. Una generazione

² Il calendario gregoriano è stato adottato solo per avere lo stesso standard dell'Occidente ma nella vita di tutti i giorni vige quello lunare, per cui le date fissate sull'uno risultano mobili sull'altro.

di artisti trovò nelle forme di teatro asiatico motivo di riflessione e di ispirazione. Ma questa volta non si aspettò che una tournée portasse l'artista asiatico in Occidente come nei primi decenni del XX secolo. Il colonialismo era tramontato, non c'erano più gli expò dove Artaud ebbe la visione delle danzatrici balinesi o la tournée di Mei Lan Fan in Russia. Personaggi del calibro di Grotowski, Brook, Schechner e Barba si interessarono in modo inedito alle tradizioni teatrali asiatiche, per carpirne segreti innestabili sulla propria arte, al fine di andare oltre alla propria cultura di partenza, insomma per acculturarsi diversamente in termini teatrali. Ma non furono solo uomini "di scena" come direbbe Taviani a guardare a est; vi fu anche una nuova generazione di accademici che trovarono nell'antropologia culturale una chiave per indagare il teatro asiatico: Brandon, Zarrilli, Ortolani o Marotti, giusto per fare un inesauriente esempio. Dal *Rāmlīlā* di Rāmnagar, Richard Schechner fu sicuramente colpito dal rapporto prossemico e dall'uso dello spazio, qualità che indagò intensivamente e che lo portarono a sviluppare quello che postulò come *Environmental Theatre*, di cui spettacoli come *Dionysus '69* furono la realizzazione scenica.

In India ci sono arrivato per altre strade. Non vi ho mai visto nel subcontinente quell'aura che tanto affascino la generazione dei figli dei fiori. Tutto iniziò con una serata di inaugurazione di un nuovo spazio teatrale a Bologna alcuni anni fa. Sul palco c'era Sanjukta Panigrahi, una delle più grandi danzatrici che l'India ebbe dall'unità a oggi. Il suo stile era l'*Odissi*, la danza tradizionale dello stato dell'Orissa.

Ne fui fortemente colpito e in seguito mi avvicinai maggiormente ai teatri asiatici finché il professore Giovanni Azzaroni mi mise una pulce nell'orecchio: uno spettacolo religioso e popolare allo stesso tempo dalle dimensioni eccezionali. Vi andai nel 1998. Ovviamente l'esperienza che è possibile fare dal vivo è difficile da mettere per iscritto. Il *Rāmlīlā* non è solamente un evento che mette a dura prova le proprie conoscenze, ma anche il proprio fisico. Per fortuna vi andai con una persona che mi aiutò molto, se non fosse altro per la sua lunga esperienza di viaggi in India. Inoltre Davide Schinaia, questo è il suo nome, filmò tutta la manifestazione, e da quello che ne so è l'unica persona che sia riuscita a farlo. Forse un giorno riuscirà a montare le quarantotto ore di nastri in digitale.

Quanto segue è un percorso strutturato in tre parti. La prima è un percorso che individua tre periodi storici interessanti per avvicinarsi ai testi alla base dei *Rāmlīlā*: il *Rāmayāna*, messo per iscritto più di millecinquecento anni fa, e il *Rāmcaritmānas*, scritto da Tulsīdās nel XVI secolo della nostra era. A questi due periodi storici ne espongo un terzo, che rispecchia copre il passaggio dal XVIII al XIX secolo, quando, per una serie di motivi, una famiglia potente che si autonominò regnante, istituì il *Rāmlīlā* di Rāmnagar. Nessuno di questi tre periodi ha la pretesa di essere esaustivo. La loro funzione è quella di dare le basi minime per inquadrare storicamente e culturalmente le tappe, a mio avviso più significative, che hanno portato alla nascita del *Rāmlīlā* di Rāmnagar.

La seconda parte è quella, forse, più interessante. Partendo dalle diari scritto sul campo, integrato dalle conoscenze acquisite in seguito, a volte anche dalla visione dei nastri filmati, si è ricostruito una testimonianza *day-by-day* del *Rāmlīlā* di Rāmnagar³.

L'utilizzo di queste fonti, alcune già utilizzate il loco, ha influito su "cosa" ho scritto, anche perché non sempre ciò che avevo davanti agli occhi fu annotato da coloro che mi precedettero a Ramnagar. Quindi, dato anche l'oggettiva difficoltà di vedere tutto il *Rāmlīlā*, a volte menziono queste discrepanze.

Un'altra particolarità di questa sezione è lo stile di scrittura: ho preferito preservare la freschezza delle pagine scritte sul campo, anche se il testo è stato poi rivisto in occasione della stesura definitiva. Ciò, pur assumendo un tono deliberatamente informale, evita di ripararsi dietro costruzioni accademiche, presentando così un'esperienza personale e le riflessioni correlate come deduzioni dirette e non mediate. Questo stile di scrittura, negli ultimi anni "in voga" dopo lo sdoganamento operato da James Clifford⁴ destrutturando il lavoro diaristico e quello ufficiale dell'etnologia francese coloniale e della loro "metodologia scientifica", è oggi abbastanza usuale negli studi di antropologia culturale, soprattutto laddove l'influsso dei Cultural studies è stato più netto. A dire il vero già alcuni testimonianze di Clifford Geertz, scritti precedentemente al lavoro di James Clifford, testimoniano questa tendenza verso questo passaggio a uno stile diaristico, o comunque a un'analisi descrittiva in prima persona.

Se ne può dedurre, correttamente, che l'antropologia culturale è la chiave di lettura da me adottata, poiché tento di dare, attraverso questo tipo di scrittura, una visione non solamente di tipo teatrale, ma allargando il campo anche ai modi di vivere il *Rāmlīlā* dal punto di vista sociale e rituale.

Nella terza parte si individuano alcuni elementi già affiorati nella sezione precedente e se ne tenta una focalizzazione migliore. L'intento è qui maggiormente analitico, sebbene agli occhi di un lettore attento, di ogni argomento qui trattato è possibile un'analisi autonoma da quella presentata, grazie al fatto che sono informazioni già tutte esplicitate nella seconda parte.

³ Alla ricostruzione delle giornate sono state tenute in considerazione anche i precedenti documenti. L'articolo di Richard Schechner e Linda Hess *Ramlila of Ramnagar*, in "Theatre Drama Review", n° 75, 1977; ma anche – e soprattutto – i libri *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila*, Seagull Books, Calcutta 1984; *The Future of Ritual – Writings on Culture and Performance*, Routledge, London-New York, 1993, sempre di Schechner e il fascicolo preparato dalla Hess per il Kashi Raj Trust (la fondazione per gli studi indologici finanziata dal Mahārāja di Benares) *The Ramlila of Ramnagar – An introduction and a Day-by-Day Description*, Anjaneya Publication, Berkeley and Varanasi, 1988-1991. A questi sono da aggiungere la consultazione del numero unico de "Cahier di théâtre Louvain" n° 68-69, scritto da Christiane Tourle e Jaques Scherer: *Quand le dieu Rama joue à Bénarès*, Louvain-la-Neuve, 1990 e, infine, il libro di Ananda Kapur, *Actors, Pilgrims, Kings and Gods – The Ramlila at Ramnagar*, Seagull Books, Calcutta 1990.

⁴ Il testo di James Clifford *Anche i frutti puri impazziscono* (*The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London, 1988) è fondamentale per capire questo tipo di analisi, da cui mossero i cosiddetti "cultural studies" che tanto scalpore destarono nel mondo dell'antropologia statunitense tra gli anni '80 e i '90.

Come spesso capita è arrivato il momento di citare alla fine le persone a cui devo grande parte del lavoro che segue.

Una parte di queste sono italiane, come il professore Giovanni Azzaroni, Renzo Vescovi e Davide Schinaia. Il primo per l'idea proposta e la lunga pazienza; il secondo per l'ospitalità con cui ha messo a disposizione materiali e conoscenze personali. Davide Schinaia è stato il mio *alter-ego* in India, lavorando al fine di documentare la manifestazione. A queste si dovrebbero aggiungere una serie di cari amici con i quali ho avuto modo di confrontare nel tempo le mie visioni riguardo ai teatri asiatici. Sono tanti. Li ringrazio pur senza nominarli, per evitare una lista svilente rispetto a ciò che mi hanno effettivamente dato.

L'altra parte dei ringraziamenti va a persone indiane. Le abbiamo conosciute, Davide e io, a Varāṇasī. Alcune sono rinomate, come il professore Kamaleś Datta Tripathi della Benares Hindu University, o come il dottor Bhanuśankar Metha, un medico conosciuto in tutta l'India che, per passione, ha coltivato per anni i suoi studi riguardo diversi *Rāmlīlā*. Altri sono assai meno rinomati, ma le loro informazioni e la loro compagnia ha reso il nostro lavoro più piacevole e comprensibile: Prabhu-*jī*, il signor Patak-*jī*, la famiglia Pandey, in particolare Mohan, senza scordare il giovane Vivek. Una serie di altre persone dell'organizzazione ci hanno aiutato, dimostrando una pazienza di cui siamo molto grati, per aver trovato modo di rispondere a tutte le nostre richieste e domande. Come Raghunat *Vyās* e la sua famiglia così come il signor Nair, segretario del *Mahārāja*, senza il quale difficilmente avremmo avuto i permessi necessari per filmare e fotografare la manifestazione.

Per ultimo ho lasciato, come quasi sempre accade, la persona più importante: mi potrò così dilungare un poco più su l'aiuto da questi ricevuto. Vibhūti Nārāyaṇ Singh è il suo nome. Succedette alla carica di *mahārāja* quando suo padre Prabhu Nārāyaṇ Singh morì nel 1931. Da allora ha accompagnato il *Rāmlīlā* di Rāmnagar attraverso tutto il resto '900, assicurandogli la riuscita annuale sebbene di anno in anno risultasse più difficile, soprattutto dall'indipendenza in avanti.

Per evitare che intorno al suo *Rāmlīlā* proliferasse il tipico mercato del souvenir e del feticcio, da lungo tempo proibì la possibilità di fotografare la sacra rappresentazione, cosicché, chiunque abbia voluto documentare la manifestazione, ha dovuto chiedere di persona il permesso, rispondendo di persona riguardo ai motivi che lo spingevano a Rāmnagar. Anche noi abbiamo dovuto sostenere un incontro durante il quale il *Mahārāja*, sebbene già molto vecchio e sdraiato su un canapé, ha dato una dimostrazione di ciò che significa essere un' "Altezza Regale". L'appuntamento, al quale ci presentammo con europea puntualità, per non dire in anticipo, Davide e io ce lo ricorderemo tutta la vita; per l'occasione vestivamo abiti indiano nuovi di sartoria ed eravamo entrambi correttamente sbarbati e stranamente "presentabili". Alla fine, dopo avere ascoltato le nostre ragioni, ha incaricato il signor Nair di occuparsi di tutti i permessi.

A differenza di altre persone recatesi a Rāmnagar per studiare il *Rāmlīlā*, non ci

siamo sentiti di chiedere al sovrano un secondo incontro al fine di avere ulteriori ragguagli sulla manifestazione sebbene fosse uno dei massimi conoscitori dell'opera di Tulsīdās. Tanto la sua regalità (difficile per noi da gestire), quanto l'evidente fragilità della sua salute, concorsero a farci accantonare questa possibilità.

A conti fatti non so se fu un male o un bene: per sapere da lui notizie non ancora dette nelle altre interviste⁵, avremmo dovuto avere una serie di conoscenze che non avevamo, e che difficilmente avremo in futuro.

Il giorno del nostro Natale, il 25 dicembre del 2000, Vibhūti Nārāyaṅ Singh si spegneva nel suo forte a Rāmnagar. Non ho idea di come si siano svolti i funerali, ma non li riesco a immaginare che fastosi oltre misura, un po' come il suo *Rāmlīlā*, né di come sia stata l'ultima edizione della rappresentazione del suo regno, né della prima di quello di Ānant Nārāyaṅ Singh, suo figlio e successore.

Resta il debito che tutta l'India ha nei confronti di questa figura, che assistè e gestì la crescita l'importanza del suo *Rāmlīlā* al di fuori dell'Asia durante il sua vita, dell'interesse che questa manifestazione risvegliò in decine di studiosi di tutto il mondo.

A Vibhūti Nārāyaṅ Singh va il mio ringraziamento più grande, sebbene all'epoca fui fortemente intimidito e imbarazzato dall'aura regale con cui ammantava il suo curvo guscio terrestre.

⁵ A esempio si possono citare le interviste a Vibhūti Nārāyaṅ Singh contenuti in Schechner 1983 o in Lutgendorf 1994.

Parte prima

L'epoca gupta.

L'India del nord, a cavallo tra il 320 E.C. e il 510 E.C., conobbe un periodo di straordinaria fioritura culturale per merito della dinastia Gupta che unificò una vasta porzione del subcontinente. Questi sovrani erano originariamente ricchi proprietari terreni e perciò, quando assunsero il potere, si comportarono da *parvenus*, autoproclamandosi con titoli pomposi “*Gran re dei re*” e cercarono, parallelamente l'appoggio della religione per trovarvi la propria legittimazione. Alla guida di quest'epoca si succedettero sovrani capaci e longevi che assicurarono un periodo di relativa stabilità politico/economica al territorio, condizione favorevole affinché le attenzioni di un governo inizialmente orientato all'espansione militare si spostassero a al supporto delle arti e, allo stesso tempo, creando il contesto culturale che ne usufruisse; in questo processo, i sovrani divennero i mecenati più importanti.

Agli occhi di alcuni viaggiatori che raggiunsero l'India in quest'epoca, videro città popolate in cui risiedevano commercianti e burocrati, e che buona parte degli scambi economici erano di tipo monetario, come testimoniano gli scritti del cinese Fa Hsien che passò in India cinque anni, dal 406 al 411.

L'epoca gupta fu anche il periodo in cui il Buddhismo, dopo essersi scisso nelle due grandi correnti all'inizio dell'Era Corrente, la *Mahāyāna* – quella nuova, del “grande veicolo” – e quella del *Hīnayāna* – la più antica, del “piccolo veicolo” –, decadde a favore di una ritrovata vitalità del Brahmanesimo. È curioso notare che, mentre il Buddhismo percorreva la sua parabola discendente per non riconquistare mai più lo stesso favore di un tempo, l'insegnamento del Gautam, proprio in questo periodo, ebbe straordinaria fortuna al di fuori dall'India, dove in Cina e in Giappone si convertirono molte persone.

Questa inversione di fortuna la si nota in molteplici livelli tra loro interdipendenti. Se il Buddhismo si propose in passato di scrivere i propri testi in lingue popolari, tra cui spiccava il Pāli, nell'epoca Gupta vide un ritorno del sanscrito, la lingua delle caste religiose hinduiste. Si devono imputare a questa nuova rinascita due fattori (Torri 2000:114-115): da un lato il Buddhismo, pur cercando modo di divulgare il proprio credo attraverso l'uso di lingue comuni, non riuscì mai a prendere il posto di tutte quelle credenze popolari che formano il nocciolo duro, sebbene eterogeneo, dell'Hinduismo. In effetti mai nessuna delle numerose religioni di cui l'India post-vedica diede i natali, riuscì mai a prendere il posto delle pratiche in auge dagli strati più numerosi della popolazione; differentemente l'Hinduismo, ogni qualvolta che volle rinvigorire la propria presenza, non fece altro che tessere relazioni sempre più strette con le credenze contadine e, parimenti, non rinunciò mai al controllo sul culto, rendendo sempre più esclusivo il ruolo dei sacerdoti.¹ In questa epoca, inoltre, la lingua sanscrita cessò di essere usata solamente per le funzioni religiose e, sotto la protezione dei regnanti, fiorì una vasta letteratura scritta in questa lingua e, non seconda-

¹ Ne è un esempio la rilettura fatta da Śāṅkārā dei testi classici dell'Hinduismo nel corso del IX secolo, riprendendo a proprio favore tanto le tradizioni culturali contadine, quanto le altre religioni concorrenti del Brahmanesimo.

riamente, si registrò una massiccia pratica teatrale in sanscrito, tra i cui autori figura anche uno dei sovrani: Samudra Gupta (335-375 circa). Quindi, dal punto di vista linguistico, la convergenza del sanscrito come lingua letteraria che traeva reciproco supporto dal conservatorismo religioso degli strati più bassi della popolazione, segnò il destino delle opere in Pāli.

L'assunzione da parte dei Gupta dell'Induismo, con una particolare propensione al culto di Viṣṇu, non deve fare pensare a una repressione delle altre fedi, anzi, in continuità con i loro predecessori, continuarono a patrocinare le altre religioni con appropriate donazioni.

D'altro canto, i Gupta, a differenza dei Maurya, non negarono mai la propria fede Induista, soprattutto perché in essa si stabilisce, con la divisione dei *varṇā*, la legittimazione a regnare per elezione divina: quindi, al di là di una loro effettiva fede, l'assunzione dell'Hinduismo come religione imperiale aveva una funzione ideologica. Differentemente, le dinastie precedenti erano composte da elementi senza dubbio appartenenti alla nobiltà, ma di origine straniera: la società brahmanica era ancora molto fluida e venivano di conseguenza assimilati al *varṇā* degli *kṣatriyā* e la loro purezza veniva ripristinata con adeguate cerimonie. Ma nonostante questo, molti di questi regnanti preferirono abbracciare chi il Buddismo, chi il Jainismo, per via del rifiuto operato da queste fedi riguardo alla separazione castale, per via del dinamismo sociale che queste espressioni più giovani incarnavano, che era tutto a vantaggio delle classi amministratrici, scelte più in base a un criterio meritocratico che di *jāti*.

Ritornando al contesto culturale, questo periodo vide, grazie alla nuova vitalità dell'Hinduismo, la sistematizzazione di una serie di opere, ora fissate in sanscrito, che molto probabilmente erano già da molto tempo presenti nella cultura indiana: il *Mahābhārata* e il *Rāmāyaṇa*. Queste due epopee sono complesse e ancor più complicate sono le questioni filologiche che tutt'oggi affliggono l'analisi di questi testi: entrambi sono sicuramente il frutto di un lungo percorso durante il quale le storie delle due epopee si tramandarono in forme disparate incorporando, specialmente quella dei Pāṇḍavas, vari episodi paralleli; non a caso il *Mahābhārata* è anche noto per la sua mole che lo rende ben sette volte più lungo dell'*Iliade* e dell'*Odissea* messe insieme, il che dà un'idea ancora più plausibile riguardo la sua filogenesi. Ciò nonostante la tradizione ci ha lasciato i nomi di due autori: Vyās per il *Mahābhārata* e Vālmīki per il *Rāmāyaṇa*: oggi sappiamo prendere con più cautela queste informazioni, anche se nel *Rāmāyaṇa* si assiste ad una scrittura meno spuria, opera di una mano che ha, evidentemente, adattato e omogeneizzato la storia. Infatti, a differenza dell'epopea dei Pāṇḍavas dove oggi sono state individuate addirittura parecchie delle mani che la hanno composta, si è in genere più possibilisti nell'attribuire ad una sola mano la stesura del *Rāmāyaṇa* poiché, a esclusione del primo e del settimo libro dove è legittimo avanzare qualche dubbio, il testo non presenta grossi problemi filologici, anche se alcuni studiosi preferiscono situare la scrittura

definitiva del testo intorno al II secolo a.E.C., cioè mezzo millennio prima.² Ma appare altrettanto evidente che una parte delle riscritture avvennero per mano della classe brahmanica che utilizzò questi amatissimi testi per innestarvi precetti religiosi. Infatti, anche se la maggior parte della popolazione non sapeva leggere, le storie erano ben conosciute dato che le esposizioni orali, per lo più pubbliche, erano molto diffuse e ancora oggi è possibile assistere facilmente a uno di questi incontri: questa pratica è nota con il nome di *kathā*³ ed è frequente che i migliori espositori concorrano in *meeting* appositamente organizzati nelle città più importanti, dove hanno modo di confrontarsi quasi stessero gareggiando sotto gli occhi dei mecenati: ieri i sovrani, oggi gli industriali come i Birla.⁴

Sempre in questo periodo si terminò la definitiva sistematizzazione di quei codici conosciuto con il nome di *Dharma Śāstrā*, un'opera che codifica il comportamento degli individui rifacendosi alle credenze brahmaniche, ovvero sulla base delle rigide distinzioni delle classi; tra i codici raccolti ci sono anche le famose "Leggi di Manu" che avevano raggiunto la loro forma definitiva già intorno al 200 E.C., conosciute come *Manava Dharma Śāstrā*. È in questa definitiva raccolta che si stabilirono le basi legali nella società induista, stabilendo le gerarchie tra caste e sottocaste, e stabilendo in ordine d'importanza i precetti raccolti nelle fonti più importanti della cultura Hindu: i *Veda*, gli *Upāṇiṣad*, fino ad arrivare ai precetti dei santi e quindi quelli dei re, poiché questi, in quanto *ṛṣṭriyā*, sono di rango inferiore rispetto ai brahmani, limitando, di fatto, il potere dei monarchi e quindi assegnando, almeno sulla carta, il loro potere al proprio *dharm*.

Accanto a questi due testi epici, e quest'ultimo di matrice "etica", c'è da aggiungere un'ulteriore raccolta: i *Purāṇa*. anche questi non sono un'opera originale, ma una raccolta che raggruppò, anche senza una reale omogeneità delle differenti fonti, i miti che circolavano da secoli riguardo dèi, eroi e re della mitologia Hindu. I *Purāṇa* sono senza dubbio un'opera di minore caratura letteraria rispetto al *Mahābhārata* e al *Rāmāyaṇa*, ma insieme a questi due rappresentano tutt'oggi la fonte principale da cui in India si attinge allo sterminato parco mitologico della cultura Hindu.

Ma l'epoca gupta non rappresentò un periodo d'oro per la letteratura: anche altre arti conobbero uno sviluppo notevole, come la musica, il teatro (già citato e che si avvale del massimo drammaturgo sanscrito, Kalidasa), l'astrologia e le filosofie (non solo hinduiste, ma anche buddhiste come testimonia la figura del pensatore Vasubandhu che era alle dipendenze del sovrano stesso) e la matematica. Di questo clima ne risentirono anche altre attività umane, non per forza legate all'arte letteraria o la scienza, come la metallurgia.

² Wilhelm indica nel I millennio a.E.C. il nucleo originario dell'opera. In AAVV 1967:123.

³ Riguardo al mondo del *kathā*, il libro di Lutgendorf del 1991, *The Life of a Text*, è particolarmente esaustivo.

⁴ La famiglia Birla rappresenta i vertici dell'economia industriale indiana da quasi un secolo. Sono noti anche in quanto sponsor di manifestazioni pubbliche.

La stessa corte reale era un luogo dove, analogamente a quelle Rinascimentali che conobbe l'Occidente, le sfide tra i componenti dell'aristocrazia erano di tipo poetico e letterario. I romanzi, che furono assai apprezzati, rispecchiavano l'edonismo della classe dirigente, preferendo alle ricerche dei temi universali per cui la filosofia gode credito, forme sensuali e leggere, dove agli intrecci d'amore si innestavano gli scambi d'identità e i temi cavallereschi. Di questo periodo è la stesura del *Kāmasūtra*, un'opera che più di trattare di temi erotici è un vero e proprio *vademecum* per la vita cortigiana, tanto che Torri (2000:121) non esita a metterlo in relazione con il *Cortegiano* del Castiglione.

Ma accanto a queste vette toccate dalle arti, l'assunzione di questo nuovo Brahmanesimo, corroborato dall'importanza attribuita al *Dharma Śāstrā*, portò anche ad un deterioramento sociale: sia la condizione della donna, che in epoca più antica godeva di una certa libertà, che la situazione delle caste più basse – per non parlare dei fuori casta – peggiorò sensibilmente e la struttura sociale si irrigidì ulteriormente a favore di un'endogamia tra le varie *jāti*. Al peggioramento delle condizioni tanto le donne che le caste più basse, contribuì la parabola discendente che il Buddhismo stava compiendo in quel periodo.

Per ritornare al *Rāmāyaṇa* di Vālmīki, è da dire qualcosa in più riguardo a questa opera imponente, di circa 24.000 versi. Innanzi tutto il suo autore: di lui si sa poco o niente e quel poco ci è dato solo da fonti che lo individuano leggendario, mentre non c'è nessuna testimonianza di tipo storico. La tradizione vuole che l'autore fosse un ladro di bassa casta che viveva nello stesso periodo dell'eroe Rāma, cioè nel *Tretā Yuga*, e che si ravvide del suo comportamento delittuoso e fu trasformato in saggio dalla grazia di Rāma stesso. Fu così che incominciò a scrivere della vita dell'eroe quando l'oggetto stesso del suo scrivere era ancora in vita. Nei primi versi del *Rāmāyaṇa* stesso è scritto della domanda che Vālmīki pose a Nārada, il più influente dei saggi che l'hinduismo riconosce. Egli chiese chi fosse l'uomo perfetto, colui che incarnasse saggezza, risolutezza, forza e conoscenza; colui in cui risiedessero le virtù della compassione quanto della giustizia, e che chiunque ne tema la collera. Il saggio non ha dubbi, pur ammettendo che sia raro in un solo uomo così tante qualità, non ha dubbi, questa persona esiste, Vālmīki la conosce e si chiama Rāma.

Inoltre la tradizione vuole che sia stato Vālmīki l'inventore della *śloka*, il metro in cui il *Rāmāyaṇa* è scritto e che, in seguito fu assunto da molti altri poeti. Non a caso l'autore è spesso citato come *ādi kavi* "il poeta" e la sua opera *ādikavya* "il primo poema". È fuori discussione che se mai Vālmīki visse, egli non fu un uomo dell'epoca gupta, e la sua presenza in questa sezione si deve solo ad un probabile definizione del testo sanscrito canonico in questa epoca. Ma questa sua fama fu assolutamente meritata, poiché la sua opera è la prima omogenea che la letteratura indiana ci ha consegnato, tanto che il nome di Vālmīki è citato come mentore anche nel *Mahābhārata*, un'opera dal nucleo ben più antico, ma sui cui l'influenza dell'autore del *Rāmāyaṇa* si fece evidentemente sentire anche durante le successive riscritture del poema, tradizionalmente attribuito a Vyās.

Inoltre una qualsiasi indagine seria del testo sanscrito è imprescindibile dalle opere che lo commentano.

Ma ben presto, l'opera di Vālmīki fu tradotta in lingue diverse dal sanscrito e altrettanto velocemente proliferarono nuove versioni, puntualmente riscritte in lingue non arie, come quelle dravidiche. Anche supponendo che l'opera di Vālmīki fosse originale, cosa tutt'altro che certa, ci dà l'idea del successo che questa storia ebbe nel sub-continente, dato che entro la fine del primo millennio dell'Era Corrente, sono attestate numerose versioni locali del *Rāmāyaṇa*. la fortuna fu straordinaria e l'influenza del poema si ripercosse in canoni buddhisti scritti in *pāli* da Patñjali (II secolo a.E.C.) che cita toponimi e personaggi dell'opera. Altre opere buddhiste del primo periodo piegarono l'epopea di Rāma per i propri scopi divulgativi. Anche l'altra corrente religiosa, il Jainismo non fu indifferente al *Rāmāyaṇa*, seppure cambiandone drasticamente i connotati.⁵

L'appeal del *Rāmāyaṇa* non si fermò nel sub-continente, e trovò modo di incontrare il favore di altre culture, specialmente quelle in stretta connessione con il Buddhismo o con le rotte mercantili indiane (che includevano, quindi, anche una serie di colonie oltremare): la storia del principe Rāma ebbe così versioni locali in tutta l'Indocina e in parte dell'Indonesia. Qui, dove l'Islamismo ha cancellato ogni forma di culto anteriore, sopravvive e prospera ancora a Bali – l'unica isola induista dell'arcipelago – dove l'epopea del *Rāmāyaṇa* ispira il *kecak*, un rito dove intorno ad alcune danzatrici, un folto circolo di uomini "interpretano" l'esercito delle scimmie con cui Rāma sconfisse il demone Rāvaṇa.⁶

Il perché di tanto successo si può ipotizzare dal tema stesso dell'epopea e della sua struttura, che noi occidentali individueremmo nel *quest*, ovvero quel tipo di storia fatto di viaggi, ricerche e pericoli in agguato, dove al viaggio stesso, alla cui base c'è qualcosa di perduto (un *graal* come un'Elena o, in questo caso la moglie Sītā), si accompagna un percorso dove con il ritrovamento di ciò che fu smarrito, il protagonista trova anche una crescita spirituale. Si può affermare che questa struttura narrativa ha veramente qualcosa di transculturale tanto che la si riscontra in leggende asiatiche quanto in alcune dell'Oceania o delle Americhe.

Dall'epoca sultanale a quella mughal.

Ben più complessa è la trattazione di questo periodo storico. Le popolazioni di fede musulmana fecero ben presto sentire la propria pressione lungo i confini occidentali dell'India e già nel corso del X secolo si registra la prima sconfitta di una coalizzazione di principi indiani contro un esercito di fede islamica. Per i primi tempi questi "incontri" furono delle scorrerie che miravano solo al saccheggio dei territori messi a ferro e fuoco; ma queste imprese posero all'attenzione degli eserciti islamici la debo-

⁵ Raghavan in Raghavan, V., a cura di, 1980:5.

⁶ La letteratura sulle forme teatrali dell'isola è particolarmente folta; tra i testi italiani ricordo Azzaroni 1994, 1998; Marotti 1976, 1984.

lezza e la disorganizzazione della macchina difensiva indiana e così, di pari passo con lo stabilizzarsi del loro potere nella zona che oggi chiamiamo Afghanistan, l'interesse per la valle dell'Indo prima, e dei territori ad est del fiume dopo, si fece sempre più intenso. Verso la fine del XII secolo un principe musulmano – Muhammad Ghur – grazie all'appoggio e alla copertura militare del fratello Ghiyas-ud-din, incominciò a spostarsi verso oriente coronando di continue vittorie la sua marcia finché impose il proprio dominio su tutto il Sind ed entro il 1200 si assicurò anche Delhi. Per una serie di cause questo regno non durò che pochi anni, e alla morte di Muhammad, avvenuta nel 1205, i domini indiani passarono in mano al più potente dei generali, Qutb-ud-din; fu questi il primo sultano di Lahore, la capitale scelta del governante e che in seguito sarà spostata a Delhi. Il sultanato ebbe una lunga vita e cessò d'esistere definitivamente solo nel 1526. Sebbene la vita di Tulsīdās si collochi dopo la caduta del sultanato, la cultura in cui si mosse fu fortemente influenzata da quel *milieu* sociale e culturale maturato nel corso dei tre secoli di sultanato. In questo lasso di tempo, seppur funestato da incursioni mongole, da svariate rivolte e campagne militari per la conquista del sud del subcontinente, vide un crescere della produttività agricola e una conseguenziale e progressiva crescita delle ricchezze della classi amministrative cittadine. Ma i conquistatori di origine turca erano una minoranza e in buona parte erano guerrieri: e sarebbe stato impossibile per loro governare un territorio così vasto senza l'aiuto di funzionari amministrativi indiani (esistevano anche reggimenti dell'esercito di fede induista, utilizzati tanto contro le rivolte popolari e le campagne contro i territori del sud – di fede Hindu – tanto contro le aggressioni esterne – per la maggior parte musulmane). Iniziò così una convivenza e un'interazione nel mutuo interesse dei due gruppi. Inoltre il messaggio di uguaglianza tra i fedeli professato dal Islam fece largo proselitismo tra gli strati più poveri e socialmente più emarginati della società induista. E se da un lato molti individui delle caste più basse trovarono nell'Islam una via di riscatto sociale, questa nuova situazione non lasciò stolidi la religione induista. Infatti in questo periodo vi furono nuovi fermenti all'interno della religione Brahmanica, in particolare legati alla sfera mistica; buona parte delle conversioni all'islamismo si dovettero all'influsso che i mistici *sufi* [di fede islamica sunnita, mentre i *dai* erano sciiti] ebbero presso le popolazioni meno abbienti, specialmente nelle zone rurali. A questa tipologia si contrapponeva il santo *bhakta*, di fede Hindu, ma sembra che non ci fosse una reale contrapposizione tra le due sette, tanto che spesso santi *bhakta* si convertirono all'Islam e viceversa. Inoltre sorsero due nuove correnti religiose: il *Nath panth* e il *Sant mat*. Il primo è una religione monoteista, fortemente connotata dalla figura di Śiva, ma allo stesso tempo permeato dal Buddismo tantrico e ancora oggi esistente e si caratterizza per un netto rifiuto delle suddivisioni castali e delle pratiche bramyniche. Nel XIV si sviluppò il *Sant mat*, la “dottrina dei santi”, anche questa di tipo monoteista e avversa a ogni formalismo religioso e ogni tipo di politeismo. Appartenne a questo credo il grande poeta Kabir, vissuto probabilmente tra il 1398 e il 1448, che fu attivo a Varāṇasī ed ebbe il merito di essere il primo ad utilizzare l'hindi in una forma

così compiuta; i suoi testi spesso trattano della dottrina del *Sant mat* e si rivolgono tanto agli Hinduisti, tanto ai mussulmani.

Ma il sultanato di Delhi era condannato a cadere e nel corso dei primi del XVI secolo versava da molti decenni in uno stato di visibile decadenza dopo aver dovuto ridurre l'estensione dei propri territori. Un diretto discendente di Tamerlano, che già nel 1398 compì una serie di incursioni devastanti nel nordovest del subcontinente, Babur (che significa "Tigre") e il 1526 è considerato l'inizio dell'impero mughal. Il primo grande imperatore mughal fu Akbar, che regnò dal 1556 al 1605. In verità egli prese il potere giovanissimo e in sua vece governò un tutore fino al 1560, quando prese direttamente il governo che rinsaldò due anni più tardi con la morte di alcuni parenti che lo ostacolavano. Sotto questo lunghissimo periodo di regno, Akbar arrivò a conquistare gran parte dell'India e nonostante questo potente sovrano fosse islamico, sotto il suo regno si consolidò l'uso di accettare in posti di estrema importanza gli hindu più meritevoli. Dal punto di vista religioso, il monarca ben pesto prese una via affatto personale: pronunciò nel 1579 l'editto di infallibilità – che lo rendeva immediatamente in grado di essere censore dei dottori della legge islamica – e poco dopo proclamò la dottrina del *sulh-i kull* (la "pace generale") "il cui cardine era la tolleranza verso tutti, da cui veniva fatto discendere il corollario dell'uguale trattamento dei seguaci di tutte le religioni" (Turri 2000:269). In questo modo, dopo essersi posto al di sopra della legge islamica, fece altrettanto con tutte le altre religioni indiane. Il *sulh-i kull* ebbe uno scarso successo, limitato alla cerchia della corte e ben presto scemò dopo la morte dell'imperatore mughal. Ciò nonostante, in merito a questa operazione, Akbar e i suoi successori, acquistarono un'aura sacrale che non fu mai più messa in discussione. Dal punto di vista culturale, i numerosi testi stampati di origine europea che i successori di Akbar ebbero in eredità non deve fare pensare a una reale acquisizione di sapere straniero, sebbene sia indice dei fiorenti scambi e dell'apertra mentale del sovrano e della sua cerchia. Ma la vita culturale godeva già di ampi stimoli, come testimoniano le meraviglie architettoniche dell'epoca, molte delle quali erano adibite a funzioni quali, ad esempio, di osservatorio astronomico.

Tulsīdās.

Fu in questo periodo che fu composto da Tulsīdās⁷ il *Rāmcaritmānas* e secondo quanto ci ha lasciato detto il poeta stesso, lo iniziò nel 1574. Quest'opera, la prima che il poeta compose, gli procurò un successo enorme, tanto che nel nord dell'India il *Rāmcaritmānas* ha preso il posto del *Rāmāyaṇa*, e oggi quando si dice *Rāmāyaṇa* è più probabile che si abbia in mente l'opera di Tulsīdās anziché quella di Vālmīki. Ma l'opera di Tulsīdās non fu una semplice riscrittura in Avadhi, il dialetto hindi che si parla nella zona di Varāṇasī, ma una composizione autonoma, che riprendeva sì i temi già affrontati da Vālmīki, ma adattati a un contesto così diverso, e con variazioni così significative – sia dal punto di vista stilistico che

⁷ Secondo alcuni nato il 1532 e morto verso il 1623.

contenutistico, da dover essere considerata un'opera a parte. La modifica più importante operata rispetto al testo sanscrito sta nel personaggio principale: se nel testo di Vālmīki era un eroe con attributi divini, nell'opera di Tulsīdās Rāma diventa una chiara *avatār* di Viṣṇu, e spesso surclassa il dio stesso, diventando oggetto di devozione originale. Come questo si avvenuto si spiega con l'adesione di Tulsīdās al *Bhakti*, una forma di particolare devozione religiosa, sotto la quale si è solito raggruppare diverse forme di religiosità. Lo stesso autore del poema è considerato uno dei massimi esponenti della *Bhakti* e i cambiamenti apportati da Tulsī sono in perfetto accordo con il *Saguṇa Bhakti*.

Ma che cos'è il *Bhakti*? Generalmente di questo fenomeno si ha come referente le opere degli orientalisti del secolo scorso, i quali operarono vari fraintendimenti ed adottarono, malgrado la loro buona fede, una visione eurocentrica che fallò gran parte del loro lavoro.⁸ Glossando tutto il problema dell'approccio occidentale, è corretto affermare che il *Bhakti* fu un movimento che ebbe molte correnti, e laddove poteva essere visto come progressista, vi era un'altra branca che non lo era affatto. *Bhakti*, che letteralmente significa "devozione"⁹, nasce nel sud dell'India ma trovò particolare sviluppo all'interno della religione *vaiṣṇav*, trovando nelle due principali *avatār* del dio, Kṛṣṇa e Rāma, l'oggetto del proprio esistere: di fatto, checché ne dica Sharma (Sharma 1987:28), questo movimento permise di trovare un proprio modo di relazionarsi con la divinità, pur senza appartenere alla casta brahmanica. Infatti la maggior parte di questi culti, che arrivavano a stabilire la superiorità dell'*avatār* sulla divinità stessa, vedevano nel culto esclusivo del proprio oggetto di fede, la possibilità di eludere il ciclo del *karma*, per la cui salvezza poteva bastare la ripetizione del nome sacro, fosse esso Rāma o Kṛṣṇa, invece di Viṣṇu stesso. Gli storici, sia occidentali che indiani, usano fare differenza tra due tipi di *bhakti*, la *Nirguṇa Bhakti* e la *Saguṇa Bhakti*; la prima sarebbe legata a quei movimenti che predicavano una religione monistica, cioè dove la divinità era impersonale, come nel caso di Kabir e di altri raggruppati nel movimento *Sant mat*, che vollero rompere con le rigide leggi Brahmaniche. Guardando il loro operato e la loro dottrina, allora sì che il fenomeno del *bhakti* sembrerebbe qualcosa di fortemente connotabile come progressista. Ma in realtà questa forma di devozione per una divinità assente e che non permetteva nessuna forma di idolatria, non ebbe quel successo presso le masse che invece colpì gli

⁸ Il libro qui adottato di Krishna Sharma *Bhakti and the Bhakti Movement – A New Perspective* tenta di dare una visione aggiornata del fenomeno dopo aver a lungo analizzato i maggiori commentatori occidentali del movimento e i limiti da loro posti al problema, non sottovalutando anche i loro meriti.

⁹ Per un'analisi etimologica più completa Sharma 1987:40; "la parola *bhakti* deriva dalla parola *Bhaj* alla quale viene aggiunta il suffisso *ktin(ti)*. *Bhaj* può essere usata in ognuno dei seguenti significati: prendere parte, promettersi a, rivolgersi a, dichiararsi, coltivare o fare pratica di, preferire o scegliere, servire e onorare, amare e adorare. Il suffisso *ktin* generalmente viene aggiunto a un verbo per formare un'azione o un sostantivo. Quindi *bhakti* (*Bhaj+ti*) può significare un ricorso a, un'esperienza così come una pratica, una fede, o un amore e un'adorazione.

studiosi occidentali, ed è indiscutibile che gli appartenenti alla *Saguṇ Bhakti* ebbero una presa molto più forte sulle masse, alle quali non predicarono nessuna reale rottura con il sistema religioso precedente, ma, anzi, resero possibile una maggiore affinità tra il fedele e il dio. In questo modo si spiega il proliferare del fenomeno, soprattutto in ambito *vaiṣṇav*, dove i fedeli percepiscono tutte le altre divinità come aspetti minori di Viṣṇu. Tulsīdās appartiene agli esponenti di punta di questo gruppo, poiché vedeva in Rāma la forma divina del dio. È curioso segnalare che il lavoro poetico di Tulsī avviene a Varāṇasī, la città sacra per eccellenza al culto *śaiva*. Tra i due culti, generalmente accomunati sotto il nome di Hinduismo, ovviamente non correva buon sangue, e il lavoro di Tulsī fu lungamente osteggiato dai *paṇḍit* locali, fedelissimi al culto di Śiva. Ma alla fine, nonostante l'avversione dei bramini, a causa dell'enorme successo dell'epica presso la gente più comune, il suo operato venne accettato nel tessuto religioso della città. Ma ci sarebbe da chiedersi come è potuto succedere che un'opera letteraria abbia riscontrato così tanto successo tra l'audience più modesta del secolo XVI, cioè assolutamente illetterata. Ma la risposta è da ricavarsi nel fatto che il testo di Tulsī non nasce per una resa a stampa, o per mezzo cartaceo dell'opera ma, bensì, per essere cantato. Infatti è proprio questo il *medium* con il quale le gesta di Rāma ebbero così successo: attraverso lo sviluppo dell'arte del *kathā*. Questa forma d'arte oratoria, pur non essendo una prerogativa né dell'universo mitopoietico del *Rāmāyaṇa*, né di quello legato alla fede *vaiṣṇav*, è stata la forma attraverso il quale tutte le maggiori opere poetiche indiane si sono diffuse in tutti gli strati della popolazione, ma sicuramente il *kathā* trovò nel *vaiṣṇav* il suo maggiore sviluppo e fortuna. Esistono tutt'oggi migliaia di professionisti che si sono specializzati nell'esposizione orale dei *Kṛṣṇa Purāṇa* piuttosto che delle gesta di Rāma e sono conosciuti col nome *Kathākāra*.

Procedendo con ordine, ritorno sull'autore del poema hindi: Tulsīdās. Anche in questo caso le date di vita e di morte non sono sicure (1532 e il 1623), ma sono in ogni caso molto accurate. Ciò nonostante le notizie disponibili riguardo la vita del poeta ci derivano da fonti diverse e non troppo attendibili, alcune delle quali sono opere decisamente agiografiche che danno l'impressione di voler far slittare alcuni episodi della vita di Tulsī nella leggenda. Perciò sappiamo che il poeta, ancora bambino, fu abbandonato poiché nato sotto una congiunzione sfavorevole e dopo un periodo di fame e abbandono, pare fu adottato da una comunità di *sādhu vaiṣṇav*. Fu qui che probabilmente si avvicinò alla figura di Rāma, ma di sicuro non intraprese la strada per diventare *sādhu* anche se studiò a Varāṇasī, da sempre uno dei poli dello studio del sanscrito, e, anzi, ritornò al villaggio natio e lì si sposò finché in seguito ad una crisi abbandonò la casa e la famiglia e dopo una sosta ad Ayodhyā, la città natia di Rāma, si trasferì definitivamente a Varāṇasī, dove compose tutte le sue opere e si spense in tarda età.

Come già accennato, il *Rāmcaritmānas* fu la prima opera di Tulsīdās, scritta intorno ai quarant'anni, a cui seguirono altre opere, prevalentemente componimenti

brevi, ma senza dubbio il *Rāmcaritmānas*¹⁰ è il suo capolavoro. Egli stesso cita l'anno in cui iniziò a comporre il poema, indicandolo nel passaggio 1.34.3-5: il giorno del compleanno di Rāma dell'anno 1631 dell'era Vikram, cioè il 1574. Le fonti a cui il poeta guardò furono più di una, e quindi il *Rāmāyaṇa* non fu la sola opera di riferimento, anche se il suo peso è considerevole; soprattutto alla prima parte del poema, dove viene narrata la fanciullezza di Rāma, contribuirono i *Bhāgavata Purāṇa*, mentre altri episodi, di cui l'opera di Vālmīki tace, come il popolarissimo primo incontro tra Rāma e Sītā nel giardino ripreso da un dramma sanscrito *Prasannarāāghava*. È inoltre molto probabile che Tulsīdās si fece influenzare da un componimento di origine del sud dell'India, conosciuto col nome di *Adhyātma Rāmāyaṇa*. Questo testo è fondamentale per spiegare il passaggio della figura di Rāma da eroe semi-divino a personificazione terrena del *brahman* così come è inteso nelle *Upāniṣad* e nel *Advaita* [Il testo che teorizza il non dualismo]. Sarebbe grazie a questo testo che fu possibile per Tulsī operare uno dei cambiamenti più problematici rispetto al testo di Vālmīki, cioè la creazione di un'immagine illusoria di Sītā che prese il posto della principessa prima di essere rapita.

Molte trascrizioni posteriori rivelano particolari curiosi; molti di quelli compilati durante i primi anni posteriori alla morte del poeta, sono scritti in Kaithi, la lingua della casta degli scriba, mentre molti altri furono trascritti in persiano: essendo il XVII secolo un periodo di governo islamico, se ne deduce che il testo trovò larghi consensi proprio nelle classi amministrative, per lo più di fede non Hindu. Parallelamente la scelta del linguaggio Avadhi procurò il risentimento della classe brahmanica, che vide nella scelta di un linguaggio non sacro – cioè dell'accantonamento del sanscrito per la parlata locale – una scelta al limite della blasfemia e perciò i sacerdoti osteggiarono a lungo la trascrizione del componimento in una lingua che non fosse quella dei governanti. Ma questa posizione rifletterebbe contemporaneamente il largo successo che l'opera del poeta ebbe in tutti gli strati sociali, altrimenti non si spiegherebbe tanta ostilità da parte di una potente parte della società induista, che vedeva intaccata la propria posizione e il proprio ruolo attraverso il messaggio che il *mānas* esprimeva. Oggi gli studi contrappongono il pensiero “rivoluzionario” di Kabir a quello “reazionario” di Tulsīdās: è indubbio che quest'ultimo, che in fondo non s'imponesse di rompere con la fede induista, era su posizioni assai più accomodanti rispetto al rifiuto del sistema castale e delle pratiche brahmaniche di Kabir, ma ciò non di meno fu in colpo per i ritualismi e le posizioni cristallizzate della classe sacerdotale, anche se in fin dei conti non voleva intaccarne realmente le fondamenta. Anzi, la posizione di Tulsī Dās, e le sue opere ne sono testimoni, sembra non mettere in minimo dubbio l'autorità della classe sacerdotale, alla cui posizione sociale lo stesso Rāma, *avatār* del dio Viṣṇu e sede terrena del Brahman, concorre chinando il capo alla loro autorità.

¹⁰ Il *Rāmcaritmānas* è spesso indicato dagli orientalisti con l'acronimo RCM, mentre dagli indiani è preferito il termine *Mānas*.

Il *Rāmcaritmānas*.

È giunta ora di soffermarsi più dettagliatamente sul *Rāmcaritmānas*; parecchie informazioni sono già state esplicitate precedentemente e qui si procederà in modo un po' più specifico. Il *Mānas* è composto da sette “libri” (*kāṇḍ*) di lunghezze fra loro diverse; infatti l'intero *Mānas* è composto da circa 12.800 strofe, divise in 1073 “stanze”, per la seguente divisione: ¹¹

1. *Bāl kāṇḍ* (Fanciullezza); 361
2. *Ayodhyā kāṇḍ* (Ayodhyā); 362
3. *Aranya kāṇḍ* (La Foresta); 46
4. *Kiṣkindhā kāṇḍ* (Kiṣkindhā); 30
5. *Sundar kāṇḍ* (La Bellezza); 60
6. *Laṅkā kāṇḍ* (Laṅkā); 121
7. *Uttar kāṇḍ* (Epilogo); 130

Come si può vedere la suddivisione delle “stanze” per i libri non è equamente divisa, e i primi due libri sono considerevolmente più lunghi. Inoltre il termine “stanza” non può che essere un'inadeguata traduzione delle forme metriche adottate dal poeta. Il *Mānas* è composto adottando due tipi di metri usati in Hindi e in Sanscrito: il *dohā* e la *caupāī*. La *caupāī* è un metro che si compone su *ardhālī* composto da due parti da sedici battiti ciascuna (*mātrā*); una segno di cesura indica il passaggio dalla prima alla seconda parte, mentre un segno doppio indica la fine del metro. Per utilizzare lo stesso esempio riportato da Lutgendorf (1994:14-15):

ākara cārī lākha caurāsī | jāti jīva jala thala nabha vāsī ||

1.8.1 ¹²

In teoria uno di questi metri, un *ardhālī* che letteralmente significherebbe una “metà”, e perciò ne necessiterebbero ben due di queste per comporre una *caupāī*; ma è ormai prassi riferirsi ad ognuna di esse come un metro completo, perciò, anche in questa ricerca mantengo questa usanza, che rende più agevole il controllo delle fonti.

Questo metro dà un andamento epico e più vicino alla prosa perciò, quando Tulsī necessitava di passaggi più aulici, ricorreva a un altro tipo di metro, il *dohā* e la sua variante, il *soraṭhā*.

magavsī nara nāri suni dhāma kāma taji dhaī |
dekhi sarūpa saneha saba maudita janama phalu pāi ||

2.221 ¹³

¹¹ Lutgendorf 1994;13.

¹² (Esistono) 8.400.000 forme di vita, date dai quattro modi, che stanno nelle acque, sulla terra e nell'atmosfera.

¹³ Ascoltando questo, la gente che viveva lungo la strada arrivò correndo, lasciando casa e lavoro. Deliziati dalla vista dell'incarnazione dell'amore, ottendo tutti il premio della loro nascita.

Questo è un esempio di *dohā*; rispetto alla *caupāī* ha una struttura divisa in due parti asimmetriche, una fatta da tredici e l'altra da undici *mātrā*. Invece il *sorathā* è la versione speculare del *dohā*, con la prima parte di undici e la seconda di tredici *mātrā*:

Śaṅkara ura ati chobhu Satī na jānahi maramu soi |
Tulasī darasana lobhu mana ḍaru locana lālacī ||
 1.48b¹⁴

Lungo il *Mānas*, Tulsī usa intervallare ogni otto o nove “stanze” un *dohā* o una *sorathā*. La notazione delle stanze segue il seguente sistema: nel caso della prima citazione, 1.8.1, il primo numero indica il libro, in questo caso il primo – il *Bāl kāṇḍ* – l'otto indica la “stanza” e l'uno finale segnala la prima strofa. Nel caso dei *dohā*, o dei *sorathā*, usualmente sono posti in aperture della stanza, anche se di solito i cantori del poema li considerano in chiusura della “stanza”.¹⁵ A volte una “stanza” termina con una serie di metri *dohā* o *sorathā*, in questo caso vengono indicati come nell'ultimo caso preso in esame, 1.48b, con una lettera dell'alfabeto che li rende individuabili. La commistione di *caupāī* e *dohā* non fu una trovata di Tulsī, ed era già stata usata anche negli scritti in Avadhī da alcuni scrittori *sufī*. Ma esiste, con una frequenza più sporadica, anche un terzo tipo di metro, l'*harigītikā chand*, usato nei momenti di massima emozione e ribadisce o elabora qualcosa appena descritto con un altro tipo di metro, generalmente in *caupāī* dalle caratteristiche meno pompose. Il *chand* significa letteralmente “il metro della canzone breve a Viṣṇu”, e viene situato in mezzo alle *ardhālī* e usualmente è caratterizzato da quattro strofe dai ventisei ai trenta *mātrā* e da un andamento particolarmente ritmato e musicale grazie all'uso appropriato dell'alitterazione. In occasione di *kathā* questi passaggi sono spesso sottolineati dall'accompagnamento musicale e cantati come fossero canzoni devozionali.

Parasata pada pāvana soka nasāvana pragata bhāī tapa puñja sahī |
Dekhata Raghunāyaka jana sukha dāyaka sanamukha hoi kara jori rahī ||
Ati prōma adhīrā pulaka sarīrā mukh nahim āvai bacan kahī |
Atisaya barbhāgī carananhi lagī juna nayanahi jalabhara vahī ||
 1.210.1¹⁶

Raramente l'autore fece ricorso ad altri metri, ma la loro presenza è del tutto occasionale. In alcuni brani, quando ad esempio un brahmano si rivolge a Rāma in san-

¹⁴ Il cuore di Śiva si agitò molto

ma Satī non ne presagì il segreto.

Tulsī dice il dio desiderò ardentemente l'visione del Signore;

la sua mente esitava ma i suoi occhi erano bramosi.

¹⁵ Lutgendorf 1994:15, nota 39.

¹⁶ (Dalla roccia) appena fu sfiorata dai sacri piedi che guidano lontano dal dolore, si manifesta un tesoro di austerità. Di fronte a Rāma, l'estasi stessa dei devoti, lei risorse con le palme delle mani giunte. Sopraffatta dall'amore e libera, lei fu incapace di proferire parola, si gettò ai piedi (di Rāma) e lacrime sgorgarono da entrambi gli occhi.

scritto, Tulsī utilizza il metro classico, lo *śloka*, mentre una forma metrica simile alla *caupāī*, ma dall'andamento più "stridente" e breve (Lutgendorf 1994:17), il *tomar chand*, viene utilizzato per sottolineare alcuni passaggi nelle descrizioni delle battaglie.

Ma il testo del *Mānas* non ha solo una struttura metrica, ma anche una stilistica: oltre alle suddivisioni in "stanze" e *kāṇḍ*, esistono vari episodi, chiamati *prasāṅg*, e i dialoghi, *samvād*. queste parti, più che riflettere una volontà dell'autore, testimoniano le pratiche legate al *kathā* e alle altre forme di recitazione orale e, a esempio, il famoso dialogo tra Lakṣmaṇ e il capo della tribù Guha, simile per i contenuti esposti ad alcuni dei precetti del *Bhagavadgītā* e, non a caso, è ricordato anche come *Lakṣmaṅgītā*.

Vi è un'ulteriore struttura che è presente nell'opera di Tulsī Dās, che possiamo chiamare – come giustamente nota Lutgendorf (1994:18) – *framing*, alcuni dei quali agli occhi di un non indiano passerebbero del tutto inosservati, a partire dal titolo stesso: *Rāmcaritmānas*. La traduzione letteraria di questa parola suona così: "il sacro lago delle vicende di Rāma", ma ad un lettore indiano, ma anche un ascoltatore dell'epica, è sottinteso un rimando profondo e ineludibile alla mitologia hindu. Innanzi tutto, come già accennato prima, Tulsīdās vede in Rāma molto di più che l'eroe di Vālmīki o una "semplice" incarnazione del dio Viṣṇu, ma come altri esponenti del *Rām-Bhakti* l'autore operò una comunione più profonda tra Rāma e la sfera metafisica, identificandolo contemporaneamente come incarnazione terrena del *brahman*, operando così sul piano teologico un'unione tra la divinità personale (in questo caso Viṣṇu) e il principio universale e impersonale, il *brahman* appunto (1.46.3).

La parola *carita* è un participio passato, ma il suo significato si estenda ad "atti", "avventure" o "avvenimenti", ma l'etimologia della parola che a prima lettura significherebbe "mosso" non basta a significarne la qualità: non è un mosso casuale, ma un mosso determinato, "un'orbita"¹⁷ e quindi un ciclo; si fa quindi più esplicita l'analogia con la parola *līlā*, tra cui il ciclo ne è uno dei significati.

Mānas deriva da *man*, cioè pensare, credere, immaginare, comprendere o presumere; ci risulta difficile, per noi Europei, fare convivere la parola comprendere, legata ad una cognizione scientifica della processo cognitivo, e perciò oggettivo, alla parola immaginare: è inevitabile, alle nostre orecchie le parole "cuore" e "mente" sono destinate a produrre un cozzare. Ma allo stesso tempo la parola sanscrita *manas* rimanda al lago del monte Kailāsa, dove risiede Śiva. Ma il problema relativo alla traduzione in una lingua occidentale di *mānas* non è terminato: il termine è stato spesso usato come metafora per indicare lo stato più alto della mente, laddove le acque placide e pure del lago indicano un perfetto stato di contemplazione spirituale, mentre sulla sua superficie, il lento planare dell'uccello *haṁsa* (il fenicottero) simbolo del *self*, del *sé*. Risulta ora chiaro la scelta che Hill operò nella sua traduzione nel 1952 del *Rāmcaritmānas*: "Il sacro lago delle vicende di Rāma", anche se a una prima lettura non risultano chiari

¹⁷ Lutgendorf 1994:19.

tutte le relazioni che un Indiano è in grado di operare. Inoltre la tradizione vuole che il fenicottero sia in grado di separare il latte dall'acqua, quindi per traslato diventa la capacità di discernere il bene dal male attingendo dal lago della meditazione. Nel caso del lettore, o dell'auditore ad un'esposizione orale del poema, risulta implicito il ruolo pedagogico delle vicende di Rāma, dalle quali si può ottenere un insegnamento senza prezzo; infatti Tulsī esprime tutto ciò a partire dalla "stanza" 1.19.1, in una lunga allegoria nella quale un *ghaṭ*, ovvero una di quelle scalinate che discendono nell'acqua dei fiumi o dei laghi per permettere alla gente di lavarsi (ma che allo stesso tempo esistono solo in determinati punti e quindi il lavarsi assumerebbe anche la finzione di una sacra abluzione), scende fino alla superficie del lago, permettendo al lettore di bagnarsi. Se includiamo che i sette libri che compongono il *mānas* sono anche conosciuti come *sopān* ovvero la scalinata, un altro indizio porta a individuare l'opera come un percorso iniziatico che Tulsīdās ha creato per il lettore, un percorso più volte riaffermato nel corso dei sette libri che compongono il *Rāmcaritmānas* grazie all'allegoria della discesa nel lago.

Ma come diceva esiste anche un altro tipo di *frame*, che riguarda la narrazione dell'epica. Come avviene anche nel *Mahābhārata*, ad esempio, la storia non viene narrata in modo diretto ma si ricorre ad una meta-narrazione. Infatti una grande parte del primo libro serve per introdurre gli avvenimenti veri e propri e lungo queste pagine, come in una *matrioska*, si assiste ad un passaggio da un espositore ad un altro tale da quasi disorientare il lettore, ma allo stesso tempo dando l'impressione di essere in un contesto di reale esposizione orale: il primo *frame* è, ovviamente, Tulsīdās che racconta la storia; il secondo è il saggio Yājñavalkya che racconta la storia a Bharadvāj. Nel terzo Kākabhūṣuṇḍī racconta a Garuḍa di Śiva che narra a Pārvatī le gesta di Rāma. Sono quindi presenti ben cinque *frame* narrativi. Il passaggio da un *frame* ad un altro non avviene esclusivamente nel corso del *Bāl kāṇḍ*, il primo libro, ma i vari "narratori" o meta-narratori, riemergono come a chiosare alcuni passaggi del *mānas*. Alcuni commentatori indiani all'opera hanno assegnato ad ognuno dei *frame* un punto cardinale, indicando ognuno di questi come fosse uno dei *ghaṭ* che portano al lago/*mānas*.

Ma a questi *frame* se ne aggiunsero ben presto degli altri dato che il *Rāmcaritmānas* ebbe successo proprio grazie all'esposizione orale, e come già accennato, dato che coloro che erano in grado di leggere appartenevano alla classe brahminica, appesantirono il "messaggio" di Tulsī assai velocemente, ad esempio con commenti in sanscrito al *Mānas* stesso, tant'è che oggi per quanto la conoscenza dell'epica sia decisamente essoterica, alcuni ruoli legati alla recitazione del testo sono ancora di esclusiva appartenenza alla classe sacerdotale.

L'epoca coloniale inglese tra il XVII e il XIX secolo.

L'espansione coloniale è per molti da mettere in relazione alla rivoluzione industriale che ampliò notevolmente la forza bellica degli europei e la loro necessità di materia prima.

Nel corso del 1800 si assiste alla decisiva presa del potere da parte dell'Inghilterra di tutto il subcontinente, con un notevole sforzo militare ed economico, tanto che oggi-giorno più di uno storico si chiede se in fin dei conti ne sia valsa la pena per le casse della corona britannica.

Sebbene il governo britannico fu assai miope nei confronti della realtà indiana, soprattutto se confrontato con alcuni periodi assai più felici dell'impero mughal, caratterizzati da una defiscalizzazione delle classi produttive al fine di incentivare una produzione più intensiva del suolo agricolo, è innegabile che gli europei lasciarono sul territorio una serie di infrastrutture che permisero per la prima volta di relazionare tutto il territorio. Lo sforzo per creare la rete ferroviaria fu imponente e ancora oggi le linee ferroviarie indiane si reggono su ciò che fecero gli inglesi. Inoltre l'introduzione del concetto di pubblica istruzione fu alla base di ogni tentativo di alfabetizzazione di massa che lo stato indiano applicò a partire dall'indipendenza dall'Inghilterra nel 1947.

Ma la dominazione inglese del subcontinente non portò solo queste migliorie. La visione eurocentrica della cultura e dei problemi sociali portò, per via indiretta, ad una maggior cristallizzazione delle posizioni castali, qualora ce ne fosse stato bisogno. La creazione dell'*Asiatic Society of Bengal* fu creata nel 1784 da Warren Hasting, governatore generale della Compagnia delle Indie e alla cui presidenza volle Sir William Jones, il maggiore orientalista di quegli anni.¹⁸

Il motivo di questa forte volontà di approfondire la conoscenza della cultura indiana era dovuto alla convinzione del governatore generale che per governare l'India al meglio fosse necessario la maggiore conoscenza possibile della sua cultura e delle sue tradizioni e, non a caso si avvale spesso del contributo di importanti *pandit* hindu e *maulvi* mussulmani. Ma la creazione dell'*Asiatic Society* non volle essere esclusivamente uno strumento per realizzare indirettamente un migliore controllo politico e amministrativo del territorio, ma rispondeva a una reale curiosità verso la cultura classica indiana. Questa prima generazione di studiosi, fermo restando la loro indubbia aperture di vedute, soprattutto se paragonate alla generazione di studiosi del secolo XIX, aveva una visione fundamentalmente errata della cultura indiana. Come ho già accennato gli orientalisti vedevano il presente indiano come l'ultimo atto della parabola discendente del pensiero indiano e facendo forza su di un concetto assai forte nel pensiero hindu, quello di un'*Età dell'oro*, idealizzarono il passato induista attraverso le interpretazioni date ai classici sanscriti, anche se oggi possiamo affermare che le loro presupposizioni erano errate fin dagli inizi, a partire dalla periodizzazione

¹⁸ Sulla figura di Jones cfr. Savarese 1992:162-169.

dei testi presi in esame. Ma l'identificazione di un "India autentica", per dirla con Torri (2000:378), con l'India vedica, e cioè senza l'Islam, permetteva agli Inglesi di porsi come i salvatori della vera cultura induista. Questo tentativo di autolegittimazione si risolse con successo, ma parallelamente creò una maggiore contrapposizione tra i due blocchi religiosi. Sul piano amministrativo, l'apporto degli orientalisti e della loro visione portò alla creazione di un codice legislativo costruito sull'apporto diretto di *paṇḍit* e *ulama* (i dottori della legge coranica); il risultato che si conseguì fu una codificazione religiosa della società che non rispondeva alla realtà indiana contemporanea, e si può dire che per entrambi i lati, quello musulmano e quello hindu, fu una sorta di restaurazione, se mai ci fu nella vita di tutti i giorni una tale adesione ai principi legali e sociali sostenuti dalle due fedi. Su piano pratico venne codificata la famiglia sui precetti del *Dharma Śāstrā*, che molti sovrani più illuminati e lungimiranti degli Inglesi non vollero mai applicare, cristallizzando ancor di più tutto il sistema di caste e sottocaste e subordinando il singolo alla famiglia per legge.

Questa scelta operata creò, a lungo termine più problemi che benefici, problemi verso cui nemmeno il Mahātmā Gandhi col suo carisma riuscì a risolvere, e che oggi, in quest'epoca segnata dal governo del *BJP*, il partito legato al fondamentalismo hindu, non c'è nemmeno la minima volontà di affrontarli.

Ma questo periodo fu per molti versi proficuo per la cultura induista: questa svolta "integralista" spinse gli esponenti religiosi a una nuova vitalità, supportata dalle nuove tecnologie importate dagli inglesi. È infatti in questo periodo che vi furono le prime edizioni di massa delle opere epiche indiane e il *Rāmcaritmānas* rivestì fin da subito un ruolo importante, sia per le pubblicazioni integrali del testo che, e soprattutto, per le opere di commento i *ṭikā* o *tilak*. Queste opere coprono gran parte della produzione letteraria classica o religiosa della cultura induista, e nel caso del *Rāmcaritmānas* il primo commento risale al 1603, ad opera di un discepolo dell'autore stesso, ma con l'introduzione della tipografia in India, già nel 1810 viene editato a Calcutta la prima edizione a stampa del *Rāmcaritmānas*; ben presto altre case editrici stamparono proprie versioni del *mānas* nella zona in cui si parla Hindi: Kanpur (1832), Agra (1849), Meerut (1851) e Benares (1853). Ma da dopo il 1860 assistiamo ad una vera e propria esplosione delle pubblicazioni del testo di Tulsī.¹⁹

¹⁹ Lutgendorf (1994:61) parla di oltre settanta edizioni in circa vent'anni.

La nascita del *Rāmlīlā* di Rāmnagar.

Parallelamente alla diffusione *Rāmcaritmānas* per mezzo stampa, vi fu una crescita delle sponsorizzazioni religiose da parte della nobiltà hindu, che vedeva così un modo per riaffermarsi come patroni della cultura “originaria”. Un caso esemplare è il *rājkul* (la dinastia di *mahārāja*) di Varāṇasī, il cui capo dinastia fu Mansaram Singh che governò dal 1717 al 1740. la sua ascesa è, infatti, tutt’altro che nobile e dalla posizione di amministratore locale delle tasse si assicurò un effettivo potere sociale patronizzando numerose tradizioni e festeggiamenti religiosi. Il figlio, Balvant Singh, (1714–1770), che si autonominò *rāja* di Benares nel 1740, costruì la fortezza dove ancora oggi risiede la famiglia Singh sul lato orientale del Gange, inglobando nella costruzione il tempio che la tradizione voleva legato alle meditazioni dell’autore del *Mahābhārata*, il quale consacrò di sua mano un *Śiva liṅgam*. Questo tempio è amministrato da una famiglia di brahmani che si passa di generazione in generazione la custodia del tempio e s cui grava inoltre l’organizzazione dei *Rāmayani*, uno dei due poli performativi del *Rāmlīlā* di Rāmnagar, ovvero il gruppo di cantori che declamano il testo sacro di Tulsīdās in Avadhi. Ma fu senza dubbio l’istituzione di un imponente *Rāmlīlā*, ovvero la messa in scena delle avventure di Rāma, l’opera con cui il patronato religioso nella città sacra per eccellenza della cultura induista raggiunse il suo scopo: oggi il *mahārāja* di Varāṇasī è considerato una *pratik* di Śiva, ovvero una sorta di “incarnazione minore” della divinità stessa. Fu appunto con il nipote di Balvant, Udit Narayan Singh (1783–1835), che il locale *Rāmlīlā* di Rāmnagar venne riorganizzato nella ben più impegnativa versione lunga un mese, che ancora oggi rimane la più imponente della nazione.

Il successore di Udit Narayan, Išvariprasād Narayan Singh (1821–1889) fu anche un notevole conoscitore dell’opera, tanto che ne scrisse un voluminoso commento che riuscì a pubblicare solo il figlio Prabhu Narayan (1855–1931). La competenza di Išvariprasād era tanto rinomata che il suo regno fu chiamato “l’Età d’Oro del *mānas*”, sotto la cui guida il *Rāmlīlā* di Rāmnagar si fissò in tutte quelle peculiarità che ancora oggi lo caratterizzano. Il periodo di pace imposto dal governo inglese orientò gli scopi della nobiltà locale, che così si potè dedicare allo studio in prima persona dei testi sacri e dal patrocinare diversi tipi di manifestazioni, infatti l’esempio dei *mahārāja* di Varāṇasī non fu un caso isolato, e come loro, anche altri signori si dedicarono allo studio, dal momento che erano *de facto* sollevati dall’esercizio del potere temporale.

Inoltre questa “Età dell’Oro” fu tale perché di lì a poco le cose cambiarono, e il grande patrocinio dei mecenati venne meno. Infatti, al nuovo pubblico che era in grado di leggere l’opera stampata – sempre più diffusa – e l’affermazione di una classe borghese indiana, che creò un altro canale per l’ingaggio di professionisti affinché recitassero il testo, si affiancarono un serie di congiunture, come l’erosione del potere economico della nobiltà. Nel caso del *Rāmlīlā* di Rāmnagar si può affermare senza dubbio che non fu mai in pericolo a causa di una concorrenza, poiché la manifestazione, vuoi

per l'alta qualità dell'operazione, vuoi per il posto, divenne in breve un appuntamento dalle valenze sacre e purificatrici, rinforzate dalla vicinanza con la sacra Kāśī.²⁰ Ciò nonostante l'apporto del *mahārāja* di Varāṇasī risentì sul piano economico, e oggi, per esempio, l'organizzazione del *Rāmlīlā* deve essere supportata dai finanziamenti dello stato dell'Uttar Pradesh.

Procedendo con ordine. Il *Rāmlīlā* non lo inventò Udit Narayan Singh, né Tulsīdās. Per quanto scarseggino fonti storiche inequivocabili, è innegabile che l'arte del *kathā* e dei *līlā* facciano parte profondamente del catechismo *vaiṣṇav*. Norvin Hein (1972:105-25, 223-71) sostiene che i *līlā* sono delle forme degradate di un'arte ben più complessa legata ai culti nei templi e performati da danzatori e che si dovettero adeguare a questa nuova forma per via dell'iconoclastia islamica. Personalmente sono più possibilista di Lutgendorf (1994:254) che respinge questa tesi, anche se mi rendo conto che le costruzioni di Hein non si poggiano su documenti comprovanti, ma solo su una personale, e quindi discutibile, intuizione; e se esistevano nel nord dell'India una serie di danze legate al culto *vaiṣṇav* (ad esempio i maggiori temi di danze del sud dell'India come il *Kathakali* o il *Kuṭiāṭṭam* vertono su estratti dal *Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa* e dai *Kṛṣṇa Purāṇa*) successivamente estinte per l'iconoclastia islamica, questo non stabilirebbe per forza una relazione di discendenza evoluzionistica tra queste forme precedenti e le forme più popolari del *līlā*.

A Varāṇasī, la città di Tulsī, pur essendo la capitale spirituale del culto di Śiva, esistono decine di *Rāmlīlā*, oltre ad una folta serie di ricorrenti esposizioni orali del poema, e la loro durata è variabile, nonostante siano quasi tutti messi in scena nello stesso periodo, con comprensibili sovrapposizioni. Molti templi e quartieri organizzano la propria sacra rappresentazione in base alle loro possibilità economiche. Il *Rāmlīlā* di Tulsī Ghaṭ vuole la tradizione che sia stato voluto e iniziato dal poeta stesso. Ovviamente non c'è nessuna inconfutabile prova a testimonianza: nel 1933, un componimento poetico scoperto presso il tempio *Sakaṭ Mocan* di Varāṇasī, e su cui è più che doveroso porsi dei dubbi riguardo l'autenticità (cfr. Lutgendorf 1994:255) testimonierebbe che fu proprio Tulsī a creare quel *Rāmlīlā*, anche se oggi, sul piano performativo, non sarebbe assolutamente possibile rintracciare gli elementi più arcaici data la tendenza nelle manifestazioni popolari a un accumulo e sovrapposizione fino all'estremo di "novità"²¹, di cui alla fine colpisce ai nostri occhi europei il risultato *kitsch* e *naïf*. Questo breve componimento noto col nome di Gautamcandrikā, al di là della sua effettiva verità documentaria, pone comunque alla luce degli aspetti inte-

²⁰ Benares, Varāṇasī e Kāśī significano tutti e tre la stessa città, ma il loro uso può determinare delle sfumature nell'esatto significato. Con il primo dei termini si intende il luogo geografico e metropolitano, con Varāṇasī lo spazio compreso tra Assī Ghāṭ e la foce del Varuṇa, che corrisponde ai confini della città fino al XX secolo. Il nome Kāśī indica, invece, il nucleo più antico della città e oggi indica la città come centro spirituale e sacro, mentre gli altri due indicano più degli spazi topografici.

²¹ Cfr. pag 81 dove risulta la differenza tra ciò che ho visto io durante il nono giorno del *Rāmlīlā* di Rāmnagar e ciò che vide Kapur.

ressanti e dalle sue strofe risulta più un'esposizione dell'epica per *tableau vivant* che una vera e propria recitazione. Tutt'oggi il momento saliente delle giornate di *līlā* è all'*ārāṭī*²², quando tutto si blocca per un attimo e il pubblico ha una *jhāṁki*²³ delle divinità. È plausibile, da un'ottica evolucionistica, che questi momenti siano un'eredità formale delle prime forme di *Rāmlīlā*. È comunque una particolarità *vaiṣṇav* quella di concepire delle *jhāṁki* su dei *tableau vivant*, o dei *set* di statue cui si possono cambiare i vestiti e, di volta in volta, vengono adornate e agghindate con fiori e incensi.²⁴

Negli anni seguenti alla morte di Tulsī nacquero molti altri *Rāmlīlā* a Varāṇasī, e quello conosciuto come *Citrakūṭ Rāmlīlā*, che si tiene a nord della città, è fra questi: l'iconicità che ancora oggi caratterizza i suoi quadri e la scarsità di *saṁvād* recitate lo fanno apparire ad una tipologia più arcaica anche a Lutgendorf, generalmente molto scettico (1994:257), ma l'oggetto di questa ricerca, il *Rāmlīlā* di Rāmnagar è assai più tardo. La sua nascita non fu una novità nel piccolo paese di fronte alla città sacra, perché le diverse fonti che ad oggi pervengono, indicano che esisteva già una sacra rappresentazione sull'altra sponda del Gange, ma come al solito queste testimonianze hanno già assunto un'aura leggendaria sebbene risalgano a meno di due secoli fa. All'epoca dell'inizio del patronato da parte del *mahārāja* di Varāṇasī per la creazione di uno splendido *Rāmlīlā*, la posizione della famiglia Singh incominciava ad essere incontrastatamente il vero fulcro politico della regione. Infatti, prima che la regione di Varāṇasī fosse assoggettata e governata dagli inglesi, il *mahārāja* era un vassallo del *nawab* di Avadh (Così era chiamato questa zona dell'odierno Uttar Pradesh, e a questi era legato con diverse obbligazioni, come quelle di girare nelle casse del signore mussulmano una parte delle tasse e delle derrate prodotte.

Più volte Balvant Singh tentò di ribellarsi, e ogni volta il *nawab* inviò delle truppe alle quali Balvant sfuggì nascondendosi con le proprie guarnigioni nelle foreste di Mirzapur, la città a sud di Rāmnagar. Al signore di Varāṇasī andò sempre bene, poiché a quel tempo il potere centralizzato dell'epoca mughal era ormai un ricordo e di rivolte come le sue ce n'erano molte, per cui dopo breve le truppe del *nawab* erano costrette a muoversi altrove per sedare un'altra rivolta.

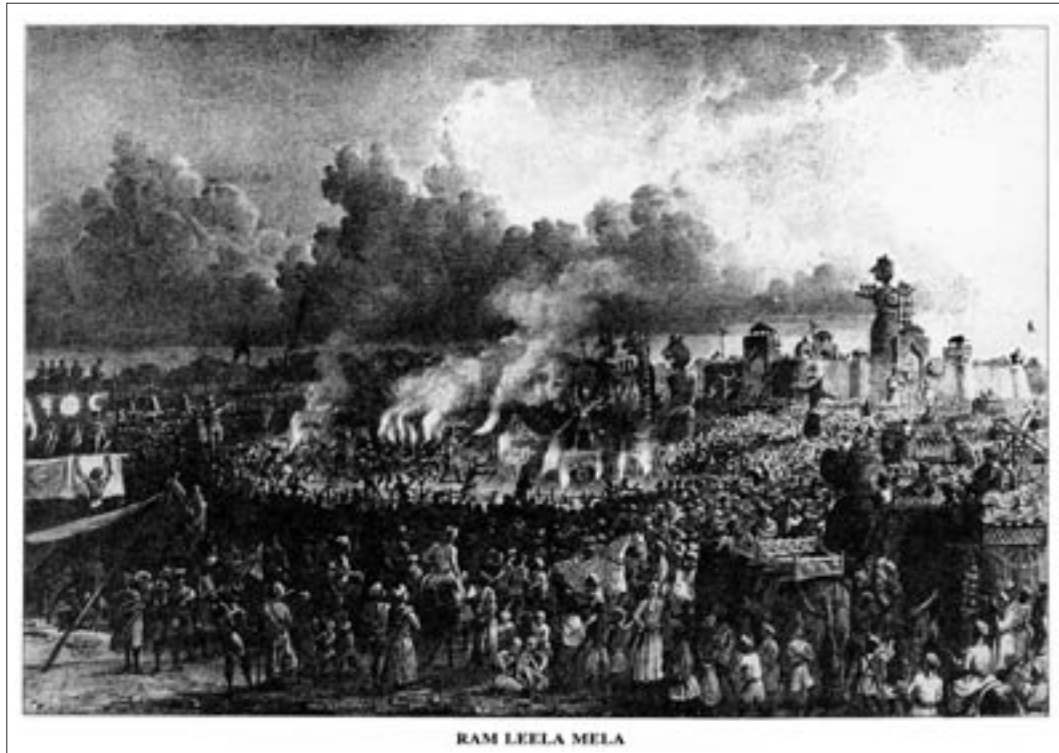
Ma la l'era mughal stava volgendo al termine, e la spregiudicatezza della famiglia Singh, raffrizzata dalla politica britannica del *diviti et impera*, che non nascondeva simpatie per qualunque forma di ribellione che indebolisse ulteriormente un sistema politico da tempo già alle corde, fece il resto.

Ma dopo un secolo, durante la prima metà del XIX, quando Udit Nārāyaṇ Singh assicurò rinnovato splendore al *Rāmlīlā* locale, diventandono il primo finanzia-

²² L'*ārāṭī* è una Cerimonia eseguita per venerare una divinità, nella quale l'officiante rotea, intorno al volto di una persona o di una effigie, un lume o dell'incenso, per esplicitare la propria devozione nei confronti del venerato.

²³ Visione, breve apparizione di una forma divina.

²⁴ Bhanuśankar Metha, conversazione personale: ottobre 1998.



RAM LEEEA MELA

Un'illustrazione di James Prinsep. È evidentemente il giorno di Daśera, in cui Rāvaṇa viene sconfitto.

tore, si nota come la legittimazione al ruolo di *Mahārāja* fosse ancora da ribadire, sfruttando diverse occasioni per entrare nel tempo epico della narrazione, o meglio per aprirne uno ibrido, dove il signore di Varāṇasī entrava tanto nel *līlā* come personaggio che come metafora del proprio potere. Parallelamente a questo, lo sforzo anche economico a favore dei *sādhu* appare anche sotto un'ottica tutt'altro che pia. Varāṇasī si trova tra tre città, Ayodhyā, Citrākut e Janakpur, che a quel tempo erano i tre principali centri dell'ordine dei *Rāmānandī*, una potente organizzazione di *sādhu* che rifornivano le truppe dei signori locali soldati mercenari. È quindi plausibile che questa particolare attenzione riservata ai *sādhu* fosse un tentativo di mantenere un buon rapporto con quest'ordine non solamente religioso.

Udit Nārāyaṇ Singh era ancora nella necessità di apparire agli occhi della popolazione induista in contrapposizione ai mussulmani e, non a caso, Rāmnaḡar era una cittadina a prevalenza islamica e situata su il lato del fiume considerato impuro: un luogo “selvaggio” a ridosso della “Città della Luce”. Questa visione ricompare nel nome assegnato alla città del re: Rāmnaḡar

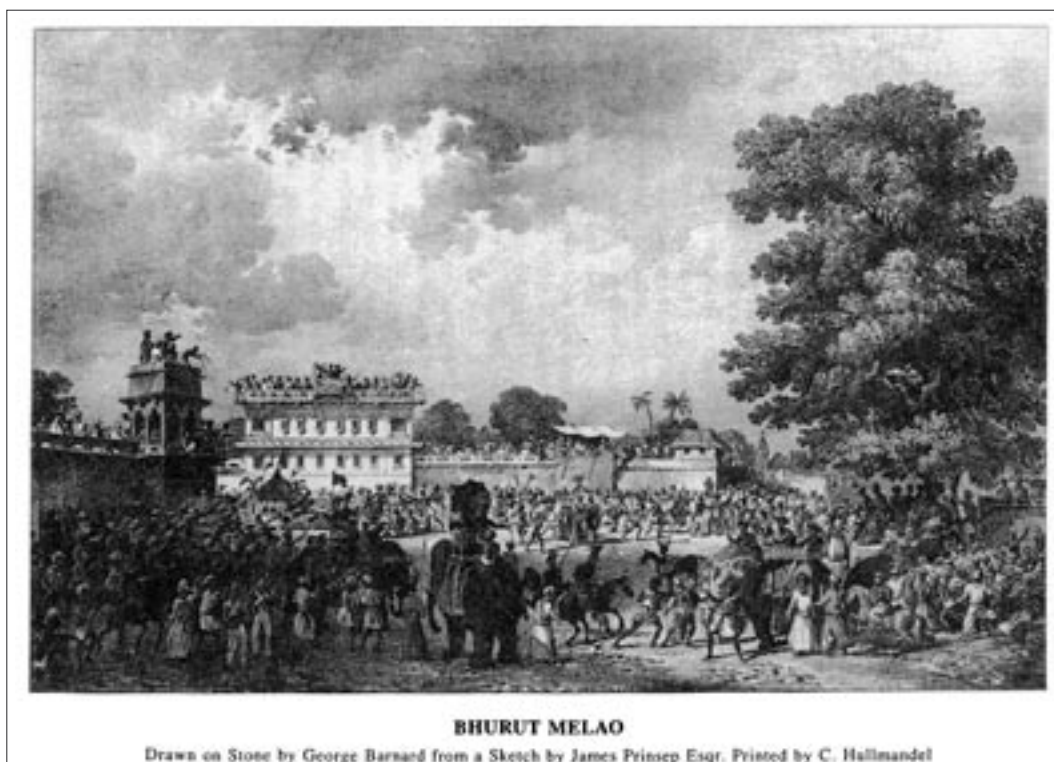
“la città di Rāma”, per rendere visibile a tutta la regione il prestigio e la pietà di una dinastia parvenu di esattori di Bhumihar.²⁵

²⁵ Lutgendorf 1994:92.

Nello specifico, Udit Nārāyaṇ Singh organizzò la sua forma di *Rāmlīlā* sfruttando appieno la qualità che più rappresenta questa sacra rappresentazione, e cioè la mobilità sul territorio della performance. Indubbiamente, tra il XVIII e il XIX secolo, Varāṇasī obbligava già a notevoli limitazioni, per cui, la scelta di Rāmnagar e dei suoi dintorni apriva a spiragli nuovi le possibilità degli organizzatori. Fu infatti così che la scelta del *Mahārāja* cadde sul *Rāmlīlā* di Cota Mirzapur, ingrandendolo di anno in anno. Vennero così creati luoghi appositi per il *līlā*, che ancora oggi sono identificati nella toponomastica locale col nome afferente alla geografia del mito. Ci si può imbattere così nella corte che ospita la reggia di Rāma: per tutti – a Rāmnagar – è Ayodhyā. Laṅkā è il campo che ogni anno funziona da regno del demone Rāvaṇa, ma vi sono altri luoghi che portano con sé tutto l'anno il nome dell'epica: Citrākut, Pancavatī e altri. Inoltre la dislocazione di questi luoghi sul territorio rispecchia l'orientamento geografico: a sud Laṅkā, a nord, da ovest verso est, Ayodhyā e Janakpur, e per rendere più forte la rappresentazione del lungo esilio di Rāma, sono stati scelti siti tra loro lontani, obbligando i personaggi quanto gli spettatori a percorrere lunghi spostamenti. Oggi è sicuramente diverso dal 1825, l'anno in cui James Prinsep²⁶ vide il *Rāmlīlā* di Rāmnagar e ne fece delle litografie. Allora si attraversava veramente zone di jungla, zone oggi strappate alla vegetazione selvaggia e convertite a risaie. Insomma, il *Mahārāja* volle una manifestazione che mettesse bene in luce le sue possibilità: l'ampio spazio destinato alla rappresentazione, l'edificazione di strutture fisse per assolvere alla funzione scenica, senza scordare gli sforzi profusi nell'accogliere i *sādhū*, quelli destinati alla costruzione dei grandi pupazzi che impersonano – di solito – i nemici dell'eroe di Tulsī e, non meno importante, tutta il coinvolgimento di sacerdoti spesso officianti nel ruolo di *Rāmāyaṇī*. Sono, infatti, questi ultimi, i cantori del testo epico, il nucleo nel quale, ogni anno il poema di Tulsīdās rivive. Di conseguenza, per volontà di Udit Nārāyaṇ Singh e dei suoi collaboratori, vi fu uno sdoppiamento della scena: gli *svarūpas* e gli altri personaggi recitano loro parti, le *saṃvād*, in un hindi che riflette la lingua hindi di quel periodo (inizio XIX secolo) affinché il messaggio fosse comprensibile a tutti. I *Rāmāyaṇī*, per contro, cantano integralmente i versi del *Rāmcaritmānas* scritti in avadhi: solo la parte di audience più preparata e in grado di goderne la maestria di questi cantori. Generalmente sono i *nemī* ad avere interesse in questo polo scenico e sono per lo più di alta casta e di comprovata devozione al culto di Rāma. Spesso i *nemī* seguono durante l'anno anche altre manifestazioni in cui viene esposto il testo del *Mānas*.

Il testo viene ogni anno integralmente, anche se non tutti i brani sono esposti pubblicamente: infatti, oltre alla durata già di per sé considerevole del *Rāmlīlā* di Rāmnagar,

²⁶ Prinsep, nato a Chelsea nel 1799 e morto nel 1840, fu un funzionario della Compagnia delle Indie e, parallelamente ai suoi incarichi ufficiali, coltivò la sua passione artistica di disegnatore durante la sua permanenza in India. A lui dobbiamo molte testimonianze iconografiche attraverso differenti media artistici (litografie, disegni, calcografie...).



Un'illustrazione del Bharat Milap eseguita da James Prinsep.

che in base al calendario lunare può durare dai trenta ai trentuno giorni, sono necessari un'altra decina di giorni, parecchi dei quali sono cantati durante i riti preliminari dallo scopo apotropaico, affinché il *līlā* si svolga nel migliore dei modi, mentre un altro paio di giorni sono usati a rappresentazione pubblica conclusa, per terminare le ultime stanze del *Uttar kāṇḍ*, il settimo e ultimo libro del *Rāmcaritmānas*.

Ma la tradizione popolare tramanda una serie di altre versioni rispetto la nascita del *Rāmlīlā* di Rāmnagar. Sono tutte meno pragmatiste e rimandano a un'aura mitica che gli Indiani paiono crederci più, sebbene siano, in fondo, assai attenti alle questioni materiali.

Nel mio viaggio in India ho sentito quattro racconti riguardo la genesi del *līlā* di Rāmnagar; ma sicuramente sono assai più numerose le versioni che circolano.

Quella che mi è stata raccontata più frequentemente è la seguente. Il *Mahārāja* Udit Narayan Singh era solito frequentare il *Rāmlīlā* di Assī Ghaṭ, a Varāṇasī. Un'anno suo figlio, il piccolo principe ereditario, si ammalò gravemente. Il *Mahārāja* continuò a recarsi ogni giorno ad Assī Ghaṭ, finché uno svarūp si tolse la ghirlanda di fiori che gli adornava il collo, la diede al sovrano e gli disse di porla al collo del figlio malato. Il *Mahārāja* così fece e il giovane principe guarì. Fu così che Udit Narayan Singh, impressionato dalla forza del *Rāmlīlā* ne sviluppò uno proprio, ristrutturando quello di Cota Mirzapur.

Un'altra versione è assai in voga. In questa il *Mahārāja* è un assiduo frequentatore del *Rāmlīlā* di Cota Mirzapur. Un anno, per poter celebrare correttamente il giorni

di Vijāydaśami, durante il quale i re fanno benedire tutti gli oggetti del loro potere temporale, le armi quanto tutte le truppe, il *Mahārāja* fece così tardi che si perse l'episodio del *līlā* che distava una decina di chilometri da Rāmnagar. La *Mahārānī* fu così sorpresa di leggere il profondo dispiacere del marito che l'anno successivo, con i propri fondi e l'aiuto dei sacerdoti di corte, allestì quello che tre anni dopo diventò il *Rāmlīlā* che oggi conosciamo.

Esistono inoltre altre due storie. Una è simile a quest'ultima. Qui il *Mahārāja* ama frequentare il *Bharat Milāp* di Citrākut (un quartiere a nord di Varāṇasī), ma quando un anno arriva in ritardo per l'evento, decide quindi di creare il proprio *līlā* nella sua cittadina.

L'ultima storia racconta di come il *līlā* nacque in seguito al pegno contratto dal *Mahārāja* nei confronti delle divinità, che gli concessero la sospirata discendenza che fino allora gli mancava.

Il *Rāmlīlā* oggi.

Come già accennato, il *Rāmlīlā* è da una trentina di anni molto più vicino a noi occidentali. Il merito va sicuramente a Richard Schechner e Linda Hess. Sicuramente, se non fosse stato per loro qualcun'altro lo avrebbe "scoperto", così come nel corso degli anni sessanta sono stati portati all'attenzione degli studiosi occidentali le altre forme di teatro tradizionale indiano.

Indubbiamente oggi il *Rāmlīlā* gode di una fama particolarmente vasta anche al di fuori del continente, e tra i tanti, quello di Rāmnagar è il più studiato.

Ma il fatto che un fenomeno sia studiato, conosciuto e apprezzato all'estero non significa per forza che l'oggetto dell'attenzione goda di particolare salute. Per fortuna il *Rāmlīlā* di Rāmnagar non ha particolari problemi, poiché è voluto e supportato da magnati facoltosi, e la fama di cui gode lo mette al riparo da molti problemi a cui le edizioni meno rinomate vanno incontro. La graduale e inesorabile diffusione del mezzo televisivo, dello *star system* supportato dal più grande mercato del cinema mondiale (la cosiddetta *Bollywood*), inesorabilmente farà sentire il suo peso laddove potrà e quindi, in primo luogo, nei centri urbani.

Ma la cultura indiana gode di generale buona salute, e semmai il rischio è, come nel caso della serie televisiva del *Rāmāyaṇa*, che la sulfettazione televisiva diventi una nuova forma di culto. Verrebbe quasi da riesumare le descrizioni che i viaggiatori europei dei secoli scorsi facevano riguardo la cultura indiana. In un esempio meno lontano nel tempo, dalle "lettere" dall'India di Gozzano, o i resoconti di Moravia e di Pasolini²⁷, appare una civiltà ancora intrisa dal fascino esotico, la cui peculiarità, come il clima tropicale e umido, è quello di corrodere fino all'irriconeoscibilità ogni cosa, per poi reintegrarla nel sistema culturale come lo sono stati tutti i precedenti contributi esterni. Personalmente, pur vedendola diversamente da questi scrittori, non ho dubbi riguardo alla capacità da parte della cultura indiana di passare oltre la rivoluzione che la diffusione dei moderni mezzi di comunicazione di massa stanno prospettando. Inoltre, come sta accadendo negli ultimi decenni anche in altre parti del mondo, una grande parte del riscatto *post* coloniale, ma anche *post* guerra fredda, sta avvenendo sul piano del riappropriamento dell'identità, una pratica che trova nell'integralismo religioso una forma privilegiata di sfogo. In India, che dal '48 ha difficili rapporti con tutti i vicini, Cina, Burma, Bangladesh e Pakistan, nonché con minoranze etniche di varia natura all'interno dei propri confini, oggi si respira anche qui un'aria di integralismo, cavalcato dai falchi del *Bhārāthīyā Janātā Party*, conosciuto con la sigla BJP. È avvenuto così che, sotto la spinta del nazionalismo a sfondo induista

²⁷ Per Gozzano mi riferisco agli articoli pubblicati tra il 1914 e il 1916 sul quotidiano "La Stampa" e successivamente raccolti col titolo *Verso la cuna del mondo - Lettere dall'India*. Treves; Milano; 1917. Per gli altri due scrittori sono da considerare i rispettivi libri nati in seguito al viaggio compiuto insieme alla Morante nel 1961.

professato dal governo indiano degli ultimi anni, si è sviluppato un arsenale atomico, a cui i nemici di sempre, i Pakistani, hanno risposto con altrettanta moneta. Questa è la cronaca degli ultimi anni.

Ma lo zelo con cui si danno i nomi del pantheon induista ai vettori a testata nucleare multipla, corrisponde un controverso interesse alle tradizioni culturali e religiose in senso stretto, di cui il *Rāmlīlā* ne è solo uno tra i tanti possibili esempi. La situazione economica indiana non è delle più floride, e soprattutto dal lato dell'inflazione la situazione non è delle migliori. Ne segue che l'apporto economico che in passato la famiglia del *Mahārāja* dava per il *Rāmlīlā* di Rāmnagar, oggi non è più sufficiente, e come succede per il teatro europeo, senza i fondi dati dallo stato dell'Uttar Pradesh, così come da quelli elargiti dal governo centrale, difficilmente esisterebbe ancora un *Rāmlīlā* di tali dimensioni qual'è quello di Rāmnagar. Eppure, ogni anno il budget destinato a questa manifestazione permette a stento di approntare la manifestazione. Oggi è usuale sentire le lamentele delle famiglie degli *svarūpas* che affermano la pochezza della *dakśina* destinata ai ragazzi. In effetti, dai calcoli da me fatti, il potere d'acquisto di questa paga si è contratto notevolmente dagli anni in cui Schechner annotava tutte le principali voci di spesa del *Rāmlīlā* di Rāmnagar.

Eppure il nuovo corso indiano sembra essere assai apprezzato dagli strati più poveri della nazione, che vedono in quella classe politica dei campioni della propria religione: buona parte del pubblico a Rāmnagar appartiene a questa tipologia.