

# Rāmāyaṇa, il divino poema rivelato attraverso le maschere dei Rājbanśī<sup>1</sup>

Stefano Beggiora – Università di Venezia “Ca’ Foscari”

stefano.beggiora@unive.it

## SUMMARY

This article examines a collection of carved and painted wooden masks created by the Rājbanśīs, an ethnic minority of West Bengal and Southern Nepal, for the theatrical representation of the Rāmāyaṇa. The collection was displayed at temporary exhibition of Himalayan handicrafts in the Museum of Oriental Art, Ca' Pesaro, Venice (April-September 2017) and has been introduced to the public by ourselves on occasion of a series of lectures, seminars and cultural activities on the great Indian epic and the ethnographic study of some distinctive features of the rapidly vanishing indigenous Indian handicraft. The present essay investigates the historical-ethnographic profile of the Rājbanśī ethnic group by analysing the exhibited pieces in the context of the multiple traditions of the Rāma epic, the importance of its regional and vernacular versions inside and outside India, and the theatrical tradition of Rāmlīlā.

Keywords: *Ramayana, Rajbanshi, Himalayan Masks, Ethnic handicraft & art, Scheduled Castes, Ramlila*

DOI: 10.23814/ethn.13.17.beg

## Premessa e ringraziamenti

Il Museo di Arte Orientale, presso il Palazzo Ca' Pesaro a Venezia, ha recentemente ospitato dall'8 aprile al 10 settembre 2017 la mostra intitolata *Rāmāyaṇa. The divine poem as revealed by the Rājbanśī masks (India, Nepal, Indonesia)*. Per quasi sei mesi sono rimaste in esposizione, per la prima volta, un gran numero di maschere in legno dipinto provenienti della collezione di Alain Rouveure, che rappresentano alcuni dei numerosi personaggi dell'epica indiana del *Rāmāyaṇa*. Le maschere furono realizzate per le sacre rappresentazioni della saga che si tenevano nei villaggi dell'etnia Rājbanśī, tra il sud del Nepal, il Bihar e il Bengala indiano. Considerata l'eccezionalità dell'evento veneziano, l'unicità dei pezzi, l'importanza del fare ricerca in un ambito artistico ed etnografico che sta ormai scomparendo, abbiamo ritenuto opportuno fornire, in chiusura dei lavori, un approfondimento ai molti temi toccati anche durante le conferenze in programma. In qualità di collaboratore e coordinatore scientifico della mostra, a fronte anche del grande afflusso di visitatori e del complessivo successo dell'iniziativa, ci auguriamo che questo studio possa essere un valido spunto per tutti coloro che abbiano trovato stimolante, affascinante o coinvolgente la visita e per chi voglia per la prima volta avvicinarsi a questa peculiare e fantastica dimensione dell'arte etnica del Subcontinente indiano.

---

<sup>1</sup> Intendiamo qui ringraziare per il supporto Marta Boscolo Marchi, direttrice del Museo d'Arte Orientale (Polo Museale del Veneto), tutto lo staff dell'ICI – *Istituto Culturale Internazionale* (Venezia-Paris) e in particolare François Pannier della *Galerie le Toit du Monde* (Paris) per la sua energia trainante, la valida e attenta guida nella ricerca dei materiali sulle maschere himalayane e per aver fornito le presenti immagini dal catalogo della mostra.

### Dalla tribù alla casta, il caso ambiguo dei Rājbanśī

I Rājbanśī sono una comunità agricola stanziata nell'India orientale, prevalentemente nel Bengala settentrionale, che vanta diversi nomi come Deśī, Bahey, Rangpuri, Koch-Rajbanshi, così come la più comune dicitura bengali di Rājbonśī. Alcuni gruppi risiedono anche nel Nepal sud-orientale, in particolare nella zona di Jhapa, oltre che nel nord-est del Bihar, con alcune estensioni in Assam e, più recentemente, sono stati registrati insediamenti in Bangladesh<sup>2</sup>.

Come moltissime altre popolazioni indigene del Subcontinente, anche i Rājbanśī vantano antiche origini guerriere che tuttavia sono alquanto difficili da dimostrare. Nel presente caso la questione è stata relativamente discussa in quanto una discendenza reale, o comunque l'appartenenza alla casta indù degli *kṣatriya*, ovvero la nobiltà guerriera, è stato un pretesto locale per innalzare lo status del gruppo. La radice del nome è stata tracciata dal māgadhi<sup>3</sup> al bengali, col significato letterale per l'appunto di 'discendenza' o 'lignaggio' *reale*. Dando però per implicita un'origine alquanto umile, legata alla dimensione tribale e delle comunità indigene della giungla, il Governo Indiano sembra oggi aver accettato il processo d'inclusione sociale dei Rājbanśī nel sistema castale indù, ma il gruppo è tuttavia considerato fra le caste del livello più basso o fra gli intoccabili. Per la precisione i Rājbanśī della zona continentale dell'India sono classificati fra le *Scheduled Castes* (ST), mentre il gruppo Koch a essi imparentato – che vanta diversi rami nelle regioni della frontiera nordorientale<sup>4</sup> – è classificato tanto nelle ST, quanto nelle *Other Backward Classes* (OBC)<sup>5</sup>.

La questione è etnicamente complessa. I Rājbanśī considerano come propria zona di derivazione principalmente l'area del Koch Bihar, questo è un dato fondamentale perché proprio qui vi fu il fulcro d'espansione di un importante regno fondato dal sovrano Vishwa Singha, che cominciò a espandersi a partire dal 1510, da cui tutti si ritengono in certo qual modo discendenti. Ma essi vantano anche rapporti di diverso grado di parentela con i Dhimāl e i Tharu, che sono etnie nepalesi, nonché addirittura con i Santāl, che è uno dei maggiori popoli indigeni dell'India centro-orientale, e certo numero di altri gruppi e sottogruppi locali. Sarebbe dunque plausibile immaginare che i Rājbanśī in un passato più o meno remoto fossero uno dei gruppi indigeni che riuscì a imporsi sul contesto regionale e che a sua volta operò un processo di inclusione di alcune sezioni di gruppi limitrofi su base territoriale, o che ancora alcuni segmenti di questa comunità abbiano cominciato a spingersi e insediarsi nei territori limitrofi dell'area pre-himalayana. La questione, ripetiamo, è a tutt'oggi ancora alquanto fumosa.

Su tale fragile base, già fra i primi studi antropologici ed etnografici post Indipendenza (1947) si accettava diffusamente che l'origine dei Rajbansji fosse un mistero di non

<sup>2</sup> Kumar Suresh Singh, *The Scheduled Castes*, Oxford University Press, 2010, pp. 1105-1107

<sup>3</sup> Una lingua prākṛta che discende dal gruppo del cosiddetto Medio Indo-Ario e che sta alla base delle lingue indiane moderne delle regioni orientali

<sup>4</sup> Singh, op.cit., pp.739-741. Si veda anche Herbert Hope Risley, *The Tribes and Castes of Bengal*, Firma Mukhopadyay, Calcutta, 1981 (1 ed. Bengal Secretariat Press, Calcutta, 1891).

<sup>5</sup> In sintesi ricordiamo che le leggi sul welfare indiane – che si basano sulla parte terza della Costituzione, che è a sua volta sui diritti umani – riconoscono diversi gradi di disagio o arretratezza per alcune categorie di popolazione. I più supportati sono i popoli indigeni definiti comunemente tribù (dalla dicitura ST – *Scheduled Tribes*), classificati in base a criteri di: arretratezza dei mezzi di sussistenza, marginalizzazione, isolamento geografico, cultura distintiva. Alle *Scheduled Castes*, del presente caso, appartengono tutte le basse caste o gli intoccabili, a cui non si riconosce una cultura distintiva né uno stato di disagio dovuto a cause geografico-ambientali, quanto piuttosto una storia di marginalizzazione e discriminazione sociale. Un grado ancora più attenuato è quello delle OBC in cui rientrerebbe buona parte della popolazione indiana. Census of India, "Introduction to ST and SC", *Office of the Registrar General & Census Commissioner*, India Ministry of Home Affairs, Government of India, 2015.

facile soluzione<sup>6</sup>. La prospettiva della maggior parte degli studiosi prendeva in considerazione l'ipotesi che essi avessero fatto anticamente parte della grande famiglia Bodo, che addirittura da tempi remotissimi (X Sec. a.C.) fossero entrati in India da Nordest, insediandosi prima lungo la vallata alluvionale del Brahmaputra e successivamente spostandosi in tutta la regione assamese e nel Bengala settentrionale<sup>7</sup>. Secondo i dati odierni del *Census of India* (2011), pur considerando che il Bengala è uno degli stati più demograficamente importanti dell'Unione Indiana – che vanta una popolazione di oltre 90 milioni di persone, attestandosi al 7,55% del totale indiano – la minoranza Rājbanśī conterebbe, senza le suddivisioni interiori al momento non disponibili, un totale di 3.801.677 individui, in netta crescita rispetto alle operazioni di censimento del secolo scorso. L'unica eccezione è relativa ai dati riferiti sulla casta Koch il cui numero ammonta a 12.123<sup>8</sup>.

La comunità è inoltre divisa in due principali categorie: *choṭobhāg* e *baḍābhāg* (letteralmente: parte/porzione piccola e grande) di cui la seconda si considera chiaramente la più importante. All'interno di questa si distinguono diversi clan; fra i più importanti si annoverano i Kashyapa, i Batsya, gli Alamban, i Parasar, i Modgaulya e i Sandilya. Tali clan prendono effettivamente anche localmente il nome di *gotra*, termine sanscrito che nella società indù è comunemente considerato avere il medesimo significato. Ovvero il *gotra* si riferisce in generale al gruppo patrilineare, quindi i discendenti da una linea maschile ininterrotta avente come origine un comune antenato maschio. Di norma i *gotra* formano un'unità esogamica, in cui il matrimonio all'interno dello stesso gruppo è proibito dalle consuetudini, quasi si trattasse di una sorta di incesto. Pur diverso dal cognome di famiglia, il nome del *gotra* 'filtra' e si sovrappone spesso ai nomi dei singoli; per questo accade sovente che anche fra la popolazione di bassa casta e fra i gruppi indigeni tutti coloro che provengano dalla stessa zona, dai medesimi villaggi (e addirittura talvolta gli appartenenti alla stessa minoranza etnica) condividano lo stesso cognome che indica anche il *gotra* di provenienza. Anche fra le caste superiori il *gotra* riveste grande importanza in particolare nella complessa politica di scelta e compatibilità dei matrimoni.

Linguisticamente i dialetti parlati dai Rājbanśī si considerano una variante del bengali-assamese (quindi ugualmente appartenente al ceppo Indoeuropeo, Indo-Ario/orientale) che prendono il nome di *rajbanshi* (Ethnologue: ISO 639-3, *rjs*) e *rangpuri* (ISO 639-3, *rkt*), quest'ultimo diffuso però anche al di fuori del gruppo etnico a differenza del primo. Non ci dilungheremo sugli aspetti comunitari e culturali dei Rājbanśī dal momento che apparirà ormai chiaro che essi abbiano assorbito usi e costumi delle caste regionali indù, nell'osservanza generale delle maggiori scadenze religiose e dei rituali sociali. Eppure l'antica arte d'intaglio e decorazione delle maschere, legata alla rappresentazione teatrale e coreutica del *Rāmāyaṇa in primis* e di altri miti minori, ci testimonia il fatto che la tradizione sacra indù fu da tempo immemore assimilata. Anzi osserveremo che proprio dal momento in cui i Rājbanśī ritenevano se stessi in particolare custodi quest'antica arte – che si traduce nella conoscenza di una rappresentazione che ha una valenza cosmica, nonché si basa su un *plot* portante fra le maggiori epiche indiane – si considerarono probabilmente essi stessi autori, oltre che *attori*, di una tradizione sacra

<sup>6</sup> Charu Chandra Sanyal, *The Rajbansis of North Bengal*, The Asiatic Society, Calcutta, 1965.

<sup>7</sup> Edward T. Dalton, *Descriptive Ethnology of Bengal*. Government of Bengal, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1872, pp. 89-93. M. Roy, "Some Notes on the Rajbanishi, Journal of Asiatic Society of Bengal", LXXI, 2, 1902, pp. 50-53.

<sup>8</sup> *Social Welfare Statistics*, Ministry of Social Justice & Empowerment, Statistic Division, Government of India, New Delhi, 2016, pp. 96-97, 151.

che è stata reinterpretata attraverso il folklore locale attraverso processi consecutivi di integrazione e adattamento.

Come vedremo nel paragrafo successivo mito del sesto *avatāra*, o discesa, del dio Viṣṇu sulla terra nella forma di Paraśurāma, darà il pretesto ai Rājbanśī di lanciare una sfida alle altre comunità limitrofe nel tentativo di innalzare la propria casta, sacralizzando contemporaneamente la propria appartenenza al territorio. Ma fu probabilmente proprio la rappresentazione del *Rāmāyaṇa*, il racconto della discesa del settimo *avatāra*, ovvero Rāma, che sarà impiegata come mezzo per riunire e federare attorno ai Rājbanśī i più disparati gruppi etnici limitrofi. Infatti a ben vedere l'antico regno del Mithila, che sorgeva nella medesima zona presa in considerazione, fra gli odierni West Bengal, Nepal meridionale e Bihar, si considerava il luogo d'origine di Sītā, la splendida sposa di Rāma, protagonista della saga. I Rājbanśī, abitanti del luogo, finirono dunque per considerare se stessi imparentati anche con gli antichi re del Mithila, e in virtù del regale matrimonio, in qualche modo legati, se non proprio discendenti, anche col re Daśaratha del regno di Kosala, il padre stesso di Rāma – per quanto la sua capitale Ayodhya si trovi in tutt'altra regione e disti in linea d'aria oltre novecento chilometri!



Localizzazione della regione Mithila all'interno dell'India

Da tale generale panoramica, apparirà dunque chiaro che le rappresentazioni del *Rāmāyaṇa*, ben al di là della loro valenza religiosa, diventarono uno strumento per giustificare, perpetuare e in un certo senso consacrare questa prestigiosa affiliazione. Del resto va anche notato che non tutte le popolazioni indigene dell'area, come i Santāl per fare un esempio, pur vantando una cultura non sempre affine a quella dei Rājbanśī, sentivano la necessità di commemorare una tale tradizione ostentandone in questo modo, con maschere e rappresentazioni, l'ufficialità. Per quanto effettivamente, proprio presso il maggior gruppo dei Santāl – che sono ancor oggi distribuiti in maniera alquanto differenziata geograficamente – come risultato dei contatti con altri gruppi etnici, si celebri comunque una nutrita variante di commemorazioni locali della venuta di Rāma. Invece i vicini, i Dhimāl, una minoranza di circa 12.000 individui, insediata nel territorio che va dal Terai del Nepal meridionale alla zona di Darjeeeling nel West Bengal (in particolare nell'area di Naksalbari) facevano largo uso di maschere per le loro rappresentazioni. Tuttavia questa usanza si è andata perdendo e nonostante sia riportato che queste fossero alquanto diverse nello stile, le informazioni in merito sono oggi troppo frammentarie e contraddittorie per poter tentare un'analisi comparativa.

### **Antiche origini, fra storia e miti fondativi**

Vishwa Singha (1515-1540) fu il sovrano progenitore della dinastia Koch del regno di Kamata. La sua etnia di provenienza era appunto Koch-Rājbanśī. L'unificazione del suo principato si verificò al declino dell'antico potentato di Kamarupa (IV-XII Secolo), considerato il primo regno del nordest indiano dall'età classica, che copriva la zona dell'attuale Assam<sup>9</sup>. Già verso la fine del XV Secolo, il regno di Kamarupa non poteva più avvalersi di alcuna forma di istituzione centralizzata e tutta l'area aveva ormai intrapreso un processo di frammentazione che aveva portato la regione a essere governata da una costellazione di capi tribali. Uno fra questi, Bisu (che diventerà presto Vishwa Singha) ritenuto il nipote di Haju, un capo militare della regione del Koch, assurse a una posizione di potere grazie alla sua destrezza e al valore militare dimostrati sul campo di battaglia. Già precedentemente Haju aveva lavorato diplomaticamente per creare una sorta di confederazione o alleanza diplomatica fra le fazioni tribali del sud della regione. Accumulando supporto popolare era dunque riuscito a controllare la porzione meridionale del regno di Kamarupa<sup>10</sup>. In seguito Bisu (che secondo la tradizione sarebbe stato figlio della primogenita di Haju, Hira) estese la sua influenza al resto della regione e salì al trono nel 1515 cambiando il nome in Vishwa Singha e proclamandosi discendente di un clan guerriero, quindi di casta indù *kṣatriya*<sup>11</sup>.

Già dall'epoca Gupta (III-VI Secolo) tutti i sovrani indiani (e spesso anche coloro che al di fuori dell'India subivano l'influenza culturale indù) per governare dovevano dimostrare la loro discendenza nobile o quantomeno l'appartenenza alla casta *kṣatriya* – se indù di origine – per reclamare il loro *status*. La storia dell'India è piena di casi ambigui, di dinastie le cui origini sono alquanto fosche, ma che al momento dell'incoronazione sono confermate, nobilitate, o meglio ancora consacrate dalla casta

<sup>9</sup> Kanak Lal Barua, *Early History of Kamarupa*, Lawyers Book Stall, Gauhati, 1966.

<sup>10</sup> Shri Hemanta Kumar Rai Barma (ed), *Cooch Behar Royal History: Book of Facts and Events*, (trad. di Kochbihar Itihas), Cooch Behar District Administration, Government of West Bengal, Cooch Bihar, 1988; Amanatulla Ahmad Khan Choudhury, *Koch Bihar Itihas*, State Press, Cooch Bihar, 1936.

<sup>11</sup> D. Nath, *History of the Koch Kingdom*, 1515-1615, Mittal Publications, Delhi, 1989, pp.15-43.

brahmanico-sacerdotale<sup>12</sup>. Il tema è veramente ampio per essere discusso in questa sede; basti per il momento dire che se alla base di questi processi vi era un mantenimento del potere istituzionale e religioso attraverso una legittimazione reciproca fra le due caste più alte, sacerdotale e guerriera, una tendenza all'innalzamento o nobilitazione delle famiglie al potere è sempre stata alquanto diffusa<sup>13</sup>.

Di conseguenza anche i brahmani che gravitarono nell'entourage di Vishwa Singha, crearono molto plausibilmente un mito fondativo della dinastia che innalzava l'umile *status* della casata di chiara origine tribale al ruolo di *kṣatriya*<sup>14</sup>. Il mito – quello di Paraśurāma – è abbastanza celebre in quanto si tratta, assieme ad altri classici episodi, di un topos spesso nel tempo utilizzato per giustificare altre particolari alleanze fra la casta aristocratico-guerriera e in genere le popolazioni indigene della giungla. Fratellanza che poi in alcuni casi fu storicamente suggellata quando potentati locali s'avvalsero della forza o del consenso delle popolazioni tribali. E tuttavia il mito appare sempre interessante perché introduce l'idea della flessibilità di casta, in entrambi i versi, ovvero di decadenza, ma anche di innalzamento del gruppo: quest'idea regalerebbe al sistema sociale a questo punto una dimensione dinamica, e non poi così rigidamente gerarchica come si usava scrivere un tempo<sup>15</sup>.

Nel mito di Paraśurāma è la collera dei brahmani a far precipitare tribù di *kṣatriya* nello *status* di *śūdra*, il raggruppamento delle caste servili. In sintesi, Paraśurāma (che è Rāma con l'ascia da guerra, figlio di Jamadagni, da non confondersi con il Rāma del *Rāmāyaṇa*, per quanto sia anch'egli un *avatāra* o discesa del dio Viṣṇu, afferente alla medesima era cosmica, ma precedente) è destinato a uccidere tutti gli *kṣatriya* per una grave onta o crimine che essi compirono nei confronti dei brahmani<sup>16</sup>. È interessante notare che questo è probabilmente un tema antico che riporta evidentemente l'idea di un tentativo da parte della casta guerriera di prevalere su quella sacerdotale, di conseguenza la discesa della divinità avviene per riportare l'ordine. Paraśurāma quindi fa grande strage dei nemici, ma si dice che alcuni fuggendo come i cervi inseguiti dal leone, trovassero rifugio nelle montagne e nelle foreste. Divenuti incapaci di assolvere ai doveri preposti alla loro casta di origine (*kṣatriya*), i loro discendenti divennero *vṛṣala* ovvero *śūdra*<sup>17</sup>.

Ecco dunque che nella versione del mito Rājbanśī quelle foreste diventano le giungle dell'antico regno di Kamarupa. I discendenti dei guerrieri fuggiti avrebbero dunque adottato i costumi delle popolazioni indigene sposandone le donne e mescolando dunque il loro sangue con essi. L'adattamento del mito avrebbe fornito il pretesto a Vishwa Singha di reclamare come giusta eredità lo *status* di *kṣatriya* e il titolo di sovrano, di conseguenza su questa storia si basano le prove per la rivendicazione di uno *status* più

<sup>12</sup> Arthur L. Basham. *The Wonder that was India. A Survey of the History and Culture of Indian Sub-continent before the Coming of the Muslims*, Picador-Pan Macmillian, London, 2004 (I ed. Sidgwick & Jackson, London, 1954), pp. 80-135.

<sup>13</sup> David Ludden, *Storia dell'India e dell'Asia del Sud e del Sud Est Asiatico*, Einaudi, Torino, 2011 (I ed. Oxford 2002) pp. 32-38.

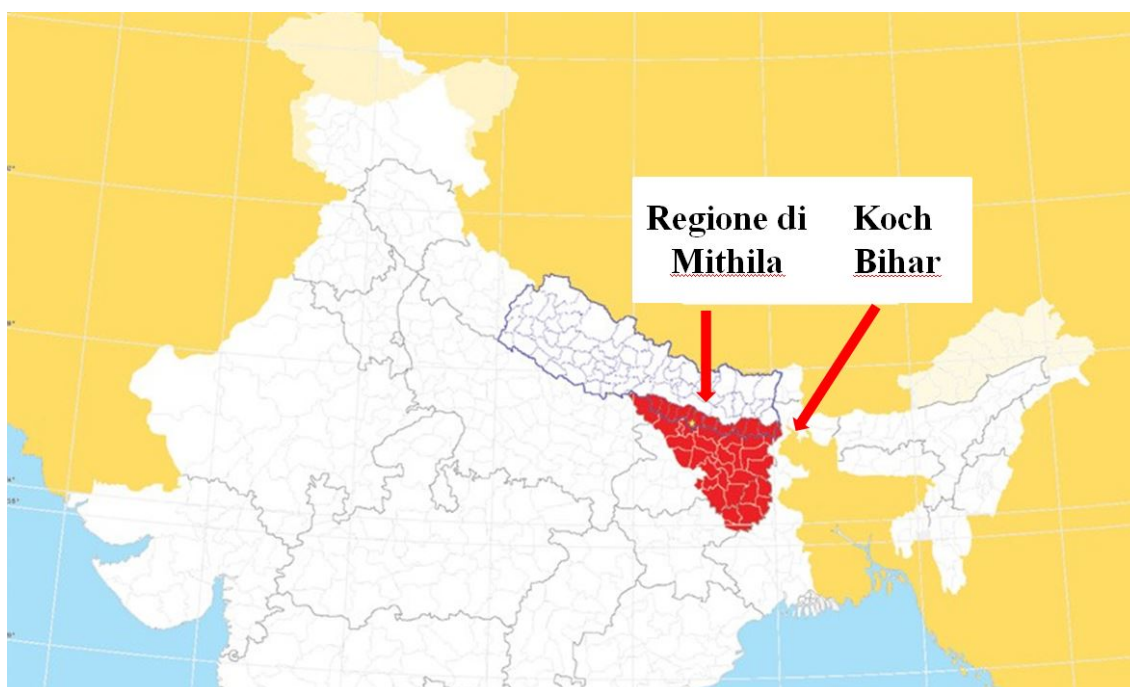
<sup>14</sup> Margot Wilson. "In the Lineage of the King: Conversion, Identity, and Why the Rajbanshi in Bangladesh Claim to be Kshatriya", *East West Journal of Business and Social Studies*, 3, 2012, pp. 1-17.

<sup>15</sup> L'esempio classico è la lezione del celebre allievo di Marcel Mauss, oggi superato per molti versi, ma comunque ancora molto preciso e intrigante per quanto riguarda l'interpretazione olistica alla visione della società castale e il concetto di 'purezza' che la governa: Louis Dumont, *Homo hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni*, Adelphi, Milano, 1991 (I ed. Gallimard, Paris, 1966).

<sup>16</sup> L'*avatāra* compare in numerosi testi con diverse funzioni. In sintesi ricordiamo il *Mahābhārata* (I, 66; V, 178-185; VIII, 36), il *Bhāgavata Purāna* (IX, 15-16) il *Vāyu Purāna* (91-93) ed altri.

<sup>17</sup> Stefano Beggiora, *Sonum, spiriti della giungla. Lo sciamanismo delle tribù Saora dell'Orissa*, FrancoAngeli, Milano, 2003, p. 22.

elevato dei Rājbanśī<sup>18</sup>. Secondo un'analisi della geografia religiosa indiana, noteremo inoltre che il luogo sacro più a est del Subcontinente è appunto noto come Paraśurāma Kuṇḍ, giusto sul confine fra India e il Myanmar, presso uno degli impetuosi torrenti che affluiscono nel Brahmaputra. In queste acque gelide, il mito narra che l'*avatāra*, portata a termine la sua opera distruttrice, potesse posare finalmente l'ascia e lavare le sue membra lorde di sangue, purificando nuovamente se stesso. Questo giustifica e sviluppa geograficamente il mito dal cuore dell'India in direzione est, culminando sull'estrema frontiera nordorientale. La zona dei Rājbanśī, del Koch Bihar e dell'Assam si trovano esattamente su questa direttiva. Interessante comunque notare come questo mito fondativo sia spesso ancor oggi utilizzato dall'*hindutva*, o fondamentalismo indù, per includere nel grande abbraccio del *dharma* le popolazioni tribali o altri gruppi da sempre marginalizzati in una più generale strategia politica di assimilazione delle minoranze.



Localizzazione delle regioni Mithila e Koch Bihar

È forse bene ricordare che M.N. Srinivas già nel 1952<sup>19</sup> aveva definito la teoria della sanscritizzazione, ovvero il processo secondo cui una bassa casta indù, tribale, intoccabile o altro, cambiasse i propri costumi, credo, ideologie e stile di vita in direzione delle classi più elevate, dei cosiddetti 'nati due volte': una sorta di emulazione delle élite. Weber utilizzò il termine di induizzazione per descrivere il processo specifico secondo cui gruppi che si trovavano al di fuori del sistema castale si fossero convertiti all'induismo e, a seconda delle loro possibilità economiche e occupazioni tradizionali, avrebbero negoziato uno *status* sociale con il medesimo sistema indù<sup>20</sup>. In epoca più recente l'idea dell'induizzazione è stata spesso convertita in *saffronization*, cioè

<sup>18</sup> Margot Wilson e Kamram Bashir, "‘King's Inheritors’: Understanding the Ethnic Discourse on the Rajbanshi as an Indigenous Community", *Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 22, 5, 2016, pp. 455-470.

<sup>19</sup> Mysor Narasimhachar Srinivas, *Religion and Society Among the Coorgs of South India*, Oxford University Press, London, 1952. Dello stesso autore, oltre al celebre *The Remembered Village*, Oxford University Press, 1978, si veda anche *Social Change in Modern India*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1966.

<sup>20</sup> Max Weber, *The Religion of India*, Free Press, New York, 1958.

dipingere o prendere il color zafferano, che è il colore per eccellenza dei santi indù e oggi dei movimenti del fondamentalismo, nonché dei partiti della destra nazionalista indiana. Sarebbe dunque un processo ancora più nuovo di consolidamento di minoranze etniche, religiose, culturali nel tentativo di ricostruire la nazione indiana su matrice brahmanica e su una visione della religione riformata<sup>21</sup>. È chiaramente un processo che sembra propenso non solo a includere e omologare le minoranze, ma anche a sradicare ogni forma di pluralità che da sempre ha effettivamente costituito la caratteristica portante del mondo indiano<sup>22</sup>.

Per quanto riguarda il nostro studio in particolare, in altri articoli che abbiamo pubblicato per *Ethnorêma*, pur ammettendo la plausibilità di un processo generale di assimilazione dall'alto, abbiamo però insistito molto sulle possibili influenze culturali reciproche, bidirezionali, fra le culture indigene e l'entroterra regionale di appartenenza<sup>23</sup>. Per quanto riguarda i Rājbanśī vi è una certa letteratura che leggerebbe la storia di questo gruppo etnico come il classico esempio di sanscritizzazione, o ancor meglio di una transizione dalla dimensione della tribù a quella della casta, sul modello sinteticamente esposto più sopra<sup>24</sup>. Tuttavia allo stato dei fatti sarebbe forse il caso di riconoscere che i processi d'induizzazione e sanscritizzazione che avrebbero caratterizzato l'identità Rājbanśī, sono oggi analizzati esclusivamente sotto una prospettiva meramente teorica. Infatti in barba a un ipotetico glorioso passato, la condizione generale di queste etnie è caratterizzata da indigenza, disoccupazione o sotto-occupazione, mancanza di diritti su d'un territorio comunque poverissimo ed emarginazione politica<sup>25</sup>. Se sono mai esistite delle strategie di emulazione delle caste alte, queste non hanno portato in tempi recenti a un'emancipazione sociale, politica o economica, anzi sembrerebbero aver rafforzato uno stato preesistente di marginalizzazione e subalternità. Tant'è che non esiste tutt'oggi traccia di lignaggi regali, per delle comunità che dal Governo Indiano sono annoverate fra le *Scheduled Castes*, ovvero assieme alle *Tribes*, i più umili della terra; la cui storia, forse a causa di quest'ambiguità, è finora sfuggita agli studi sociali e sulla dimensione indigena.

### Un *Rāmāyana* tanti *rāmāyana*

“Tradizionalmente attribuito al saggio Vālmiki (fine II – inizio I sec. a.C.),” – recita il manifesto della mostra tenutasi a Ca' Pesaro a Venezia – “il nucleo originario del grande poema venne composto in realtà tra il VI e il III secolo a.C. e trovò la sua definizione nei primi secoli della nostra era. Analogamente ai poemi omerici, il *Rāmāyana* è un insieme organico delle conoscenze e dei modelli culturali di un'intera civiltà”.

Il *Rāmāyana* infatti è uno dei più grandi poemi epici antichi della letteratura mondiale. Con i suoi quasi 24.000 versi, suddivisi in sette libri, secondo la tradizione indiana è

<sup>21</sup> Soprattutto sull'ipotesi di rivendicazione di uno *status* più elevato delle basse caste in questo cruciale momento storico si veda l'articolo di Christophe Jaffrelot, “The Changing Identity of the Jats in North India: Kshatriya, *Kisans* or Backwards?” nella raccolta del medesimo autore: *Religion Caste and Politics in India*, Primus Book, New Delhi, 2010, pp. 430-447.

<sup>22</sup> Christophe Jaffrelot, “Sanskritization vs. Ethnicization in India: Changing Identities and Caste Politics before Mandal”, *Asian Survey*, 40, 5, 2000, pp. 756-766.

<sup>23</sup> Stefano Beggiora, “Sarna Devi: feste di primavera, folklore e sostenibilità nelle tradizioni del Jharkhand”, *Ethnorêma*, 10, 2014, pp. 19-40; “Ecologia, sviluppo e sostenibilità: problematiche sociali e ambientali della Forest Policy nell'India contemporanea”, *Ethnorêma*, vol. 9, 2013, pp. 37-54; “Seven Sisters: identità etnica, tribù e nazionalismo all'ombra del conteso confine Cina-India”, *Ethnorêma*, vol. 6, 2010, pp. 33-51.

<sup>24</sup> Swaraj Basu, *Dynamics of a Caste Movement: The Rajbansis of North Bengal 1910-1947*, Manohar Publishers, Delhi, 2003.

<sup>25</sup> D. Nath, *op.cit.*, 134 e segg.



considerato come *ādi-kāvya* (primo poema o poema delle origini). In sintesi, ma la trama è celeberrima, narra la storia del principe Rāma, guerriero virtuoso, che ingiustamente viene privato del suo legittimo diritto al trono di Ayodhya, capitale del Kośala, e pertanto si ritira in eremitaggio per quattordici anni nella foresta assieme al fratello Lakṣmaṇa e all'adorata moglie Sītā. Qui dopo diversi eventi, la legittima consorte è rapita da Rāvaṇa, re dei demoni e dell'isola di Lanka, e da questi è tenuta prigioniera nella sua reggia sul monte Trikuta (per l'appunto Sri Lanka). Rāma e Lakṣmaṇa, dopo innumerevoli traversie, si alleano con il popolo delle foreste (riconosciuto poi come il popolo delle scimmie), che assieme al valoroso e fedele Hanumān (Hanumat), riusciranno a costruire un ponte che colleghi l'estrema cuspide meridionale dell'India all'isola. Lanka sarà dunque il teatro della battaglia finale, dell'uccisione del demone da parte dell'eroe e della riunificazione dei divini sposi.

C'è un autentico fiume di letteratura, di commentari, di scuole di pensiero che hanno nel tempo interpretato e reinterpreto la trama, costruendo e decostruendo il complesso simbolismo degli eventi dell'epica; tanto che indubbiamente non è possibile trattarne in questa sede nemmeno in sintesi. Ciò che interessa ai fini del nostro studio è rilevare come Rāma sia una delle divinità più popolari e adorate nella religione indù: la descrizione o rappresentazione degli eventi e dei personaggi che s'intrecciano attorno a lui (padre, servo, fratello, moglie, sovrano etc.) esprime un paradigma, un concetto ideale di perfezione, che include in sé una griglia di valori, obblighi, doveri e virtù che per molto tempo sono state considerate le fondamenta del pensiero indiano. Del resto ogni anno, molti devoti pellegrini ripercorrono attraverso l'India e il Nepal tutta la geografia sacra che dal poema è stata trasposta e riconosciuta nella geografia reale del Subcontinente. Il poema non è dunque solo un monumento letterario, ma è una mappatura sacra del territorio indiano, ed è una pietra angolare della religione indù: la sua narrazione o trasposizione scenica è dunque tenuta in tale venerazione che la semplice lettura o ascolto di esso (o di certi passaggi), è ritenuta avere un potere salvifico nonché benedire tanto il lettore o l'interprete, quanto l'ascoltatore o fruitore<sup>26</sup>.

Ma forse l'aspetto più interessante di questa tradizione è che essa ha replicato se stessa all'infinito, come in un gioco di specchi, attraverso lo spazio e il tempo. Esistono innumerevoli *Rāmāyaṇa* che sono stati compilati in epoche diverse, i più noti sono le versioni buddhista, jaina, sikh o ancora tutte le versioni del Sudest asiatico, si pensi anche solo alle rappresentazioni artistiche nell'architettura sacra in Cambogia, Indonesia, Thailandia, Laos, Myanmar etc. Accanto a queste vi sono incalcolabili versioni regionali o 'vernacolari' che arricchiscono il racconto con elementi tratti dalla cultura e dalla storia popolare e spesso tribale o indigena delle diverse regioni del subcontinente<sup>27</sup>. Interpretando dunque una tradizione culturale viva, o meglio un folklore reattivo, che è stato in grado di includere entro se stesso la storia di Rāma, riadattando i suoi contenuti e le sue enfattizzazioni, ci troviamo di fronte a un labirinto di storie che rivendicano la propria autenticità, il proprio valore, che spesso regionalmente sono ritenute anche superiori alla versione 'canonica'.

<sup>26</sup> Fra le raccolte più celebri citiamo Robert P. Goldman (ed.), *The Ramayana of Valmiki: An Epic of Ancient India*, 7 Voll. Princeton University Press, Princeton, 1990-2015; Ralph T.H. Griffith, *Ramayana of Valmiki Translated in to English Verse*, E.J. Lazarus, Benares (London), 1895.

<sup>27</sup> Paula Richman (ed.), *Questioning Ramayanas. A South Asian Tradition*, Oxford University Press, New Delhi, 2000. Si veda anche V. Raghavan (ed.), *The Ramayana Tradition in South Asia*, Sahitya Academy, Delhi, 1980; Paula Richman (ed.), *Many Ramayanas: The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*, University of California Press, Berkeley/Oxford, 1991.

Solo a titolo d'esempio ricorderemo quella che da molti è considerata la più alta espressione della letteratura medievale hindī, ovvero il rifacimento della saga nell'opera del *Rāmacaritamānasa* (*Il lago delle gesta di Rām*) per mano del sommo poeta Tulsī Dās (1532–1623)<sup>28</sup>. Questa è in breve ritenuta anche superiore da alcuni all'irraggiungibile opera di Vālmīki, perché volge la poetica sanscrita in un vernacolo della hindī, per rendere l'insegnamento accessibile a tutti, ma soprattutto perché umanizza i suoi personaggi costantemente preda, al pari del lettore, delle traversie e delle passioni della vita. Nel *Poema della donna di Ioto*, o *Padmavat*, di Malik Muhammad Jāyāsī (1477–1542)<sup>29</sup>, ugualmente si narra di un principe che si reca presso l'isola di Lanka dov'è prigioniera una principessa allo scopo di liberarla. L'eroe che tende all'amata, in un simbolismo molto percorso nell'ambito nel sufismo, è qui chiaramente l'allegoria di un asceta che lascia tutto, rinuncia in particolare a se stesso, per dedicarsi a un amore che è un principio di conoscenza e trascendenza. Nel testo sacro dello *Kalki Purāna*<sup>30</sup> ancora si parla dell'ultima discesa di Viṣṇu nel mondo prima della dissoluzione finale. In questo mito escatologico, l'ultimo *avatāra*, ovvero il Kalki, il distruttore del caos, dovrà prima liberare ancora una volta anch'egli una principessa prigioniera in Lanka: qui l'isola diventa lo scenario di un simbolismo più profondo, ovvero la riunione dei due classici Principi della manifestazione, secondo il pensiero indiano: *puruṣa* e *prakṛti*. I ripetuti riferimenti in tutti questi miti alla presenza di Sītā a Lanka, ovvero d'un principio femminile sublimato (la dea o la *Devī*), che quivi appare sempre limitata, costretta, e quindi inattiva, secondo molti non traduce altro che un simbolismo relativo ad una pratica interiore meditativa e salvifica, con particolare riferimento allo *yoga*<sup>31</sup>. Gli episodi dell'epica del *Rāmāyaṇa* andrebbero dunque letti in una prospettiva tantrica: la dimensione di Sītā può perciò ricollegarsi alla potenza di *kuṇḍalinī-śakti*, assopita a livello dei lombi (nel *mūlādhāra cakra*) dello *yogin*, ma che alla fine deve essere liberata dal praticante, o meglio dal suo principio di azione rappresentato dal Dio (Rāma, Kalki, etc.)<sup>32</sup>. Da questo punto in poi si aprono veramente centinaia di racconti e reinterpretazioni, fra cui quelle popolari, tribali, folkloriche, del teatro e delle maschere (Rājbanśī in particolare) non sono affatto meno interessanti del contesto. Ma si tratta indubbiamente di un *mare magnum*, che va dal racconto letterario più antico alla produzione televisiva più acclamata di questi anni del regista Ramanand Sagar (1917–2005) per la TV nazionale indiana, su cui torneremo in chiusura.

Questo continuo frugare fra i fili che compongono l'intreccio narrativo della storia di Rāma è di fatto un processo generativo che ha sostenuto la tradizione stessa del *Rāmāyaṇa* attraverso i secoli, in diverse regioni e presso distinte comunità dell'India. Il non dare per scontato che esista una sola – e 'vera' – versione della storia è una sorta di accettazione implicita di una molteplicità secondo cui l'interpretazione, in particolare teatrale / popolare, riflette, sovverte, legittima o rigetta determinati rapporti di potere e pretese religiose.

<sup>28</sup> Ashok Kaushik (ed.), *Sri Ram Charit Manas (the Ramayana): Text with Translation into Hindi & English*, Star Publications, New Delhi, 1994; Lutgendorf, Philip. *The Life of a Text: Performing the Ramcaritmanas of Tulsidas*. Berkeley: University of California Press, 1991.

<sup>29</sup> Giorgio Milanetti, *Il poema della donna di Ioto*, Venezia, Marsilio, 1995.

<sup>30</sup> Bhumipati Das (trad.), *Śrī Kalki Purāna*, Mathura, Jai Nitāi Press, 2006

<sup>31</sup> Qui ci riferiamo alla tradizione dell'*haṭha yoga*, quantomeno nella sua innovazione e sistematizzazione operata da Gorakh (circa XI-XII Secolo).

<sup>32</sup> Stefano Beggiora (ed.), *Pralaya. La fine dei tempi nelle tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Novalogos, Aprilia, 2014 pp. 61-62.

Questa è indubbiamente la più profonda riflessione che le maschere Rājbanśī del *Rāmāyaṇa* ci spingono a fare. Nella loro unicità, nella loro arte intagliata nel legno esse racchiudono il mistero e la conoscenza della rappresentazione della Rāmlilā.

### La Rāmlilā fra filosofia, danza e rappresentazione

Con il termine Rāmlilā, letteralmente il *gioco di Rāma*, si intende la rappresentazione folklorica e teatrale degli eventi relativi alla vita di Rāma narrati secondo l'antica epica del *Rāmāyaṇa*<sup>33</sup>. Il termine *lilā* in India ha indubbiamente significati diversi che attingendo a una vasta tradizione filosofica, in diversi modi esprime simbolicamente una relazione spontanea, quasi giocosa, fra l'Assoluto e il mondo contingente. In altre parole, nella metafisica non duale – una concezione di origine antica nel subcontinente indiano, ma generalmente associata al pensiero del grande maestro Śaṅkarācārya dell'VIII Secolo d.C. che ha caratterizzato poi molti movimenti devozionali e scuole del periodo più tardo – questo è un modo di descrivere tutta la realtà, incluso il cosmo, come risultato del gioco creativo da parte dell'Assoluto divino.

Tale concetto prende corpo, si colora, si adatta in forme differenti a seconda del contesto religioso in cui è espresso. Per fare qualche altro esempio, nella corrente devozionale di Kṛṣṇa, un altro degli *avatāra* del dio Viṣṇu al pari di Rāma, questo *lilā* si riferisce alle attività ludiche ed erotiche in cui il dio si esibisce con le *gopī*, le pastorelle del Braj, ovvero la terra che contraddistingue l'ambiente bucolico in cui si svolgono i fatti della sua giovinezza. Le sue interazioni giocose, tristi o ancora eroiche, con tutti coloro che circondano questa incarnazione del dio, si possono qualificare come *lilā*. Una delle immagini più raffinate associate a questa idea è quella della danza del cerchio (*rasalilā*), in cui Kṛṣṇa moltiplica all'infinito la sua forma in modo che l'incalcolabile numero delle *gopī* pensi di essere la sua compagna. In questo caso specifico è interessante notare come il gioco, ovvero la rappresentazione teatrale o la sua trasposizione coreutica, rappresentino un profondo significato cosmologico ed escatologico<sup>34</sup>. In quella che potremmo definire, solo per necessità di sintesi, impropriamente 'mistica' indiana medievale, l'anima dell'individuo è come una donna innamorata che cerca il suo amante, ovvero dio o la sua forma astratta, non qualificata di Assoluto. Sulla base di ciò le *gopī*, o altri potenziali personaggi del racconto epico, sono come le innumerevoli anime del mondo manifesto, che sono attratte da questo *lilā*, ovvero questa musica/danza, e desiderose di annullarsi nell'Assoluto, tendono naturalmente ad esso<sup>35</sup>.

Nell'epica del *Rāmāyaṇa*, così come nel *Mahābhārata* e nelle loro versioni vernacolari o più tarde, i personaggi di Sītā e Rāma, così come di Rādhā e Kṛṣṇa, finiscono col simboleggiare l'anima individuale che tende all'anima Universale. Concludendo questo *excursus* sulla più comune simbologia religiosa indiana, osserveremo che esista anche una seconda interpretazione di tale danza sublimata, secondo cui l'elemento femminile altro non è che il principio antitetico e consustanziale del principio maschile, appunto dio, che gioca al *lilā* della creazione e dissoluzione dell'universo. Sītā, Rādhā, le *gopī* etc, altro non sono che la *śakti*, ovvero l'energia creatrice e distruttrice del divino: nel caso della moltiplicazione *ad infinitum* di questo modello, quasi attraverso un gioco di

<sup>33</sup> Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2010, pp.151-210.

<sup>34</sup> Manohar L. Varadpande, *History of Indian Theatre*, Volume 1, Abhinav Publications, New Delhi, 1987, p. 252. Inoltre: Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, London, 2003, pp. 131-180.

<sup>35</sup> Ronald S. Mac Gregor, *Hindi literature from its beginnings to the nineteenth century*, Harrassowitz, Wiesbaden, pp. 112-120; 138.

specchi come nel *rasalilā*, ecco che ci troviamo di fronte all'idea delle innumerevoli creazioni ed estinzioni dei mondi che determinano il concetto di ciclo della manifestazione, che è portante nella metafisica indiana.

Ora non bisogna pensare che questo tipo di speculazione sia in India un qualcosa di elitario, riservato solo a classi colte o tutt'al più all'agone dialettico fra maestro e discepoli di scuole filosofiche. Per chi s'avvicini per la prima volta alla storia del pensiero indiano, sintetizzeremo che tutto il periodo medievale e successivo, con i suoi movimenti devozionali, i suoi *sant*, coloro che funsero da ponte fra gli insegnamenti dello *yoga* e i maestri del sufismo, è una continua trasposizione di questa simbologia gnostica su un piano sempre più rappresentativo ed emozionale<sup>36</sup>. Analogamente al passaggio dal latino al volgare nella vecchia Europa, anche in India – per quanto il paragone possa apparire improprio considerata la distanza culturale dei due ambiti – si assiste effettivamente a un passaggio, o meglio traduzione, di una tradizione letteraria considerata ormai aulica e distante a forme vernacolari man mano più accessibili anche alle caste basse e alle fasce più umili e spesso marginalizzate della popolazione<sup>37</sup>.

Questo gioco di attrazioni, il cui fulcro è sempre l'amore, è inteso nei sensi più disparati come l'amore di una madre nei confronti del figlio (*vātsalya*), la tensione erotica fra gli amanti (*śṛṅgāra*), l'amore fraterno fra l'eroe e gli amici/o gli stessi fratelli (*śākya bhāva*), la devozione e l'attaccamento nei confronti del proprio Signore (*dāsya bhāva*), etc. Nella rappresentazione teatrale del *Rāmāyaṇa* questi temi sono inscenati nell'enfasi rispettivamente fra Kauśalyā e Rāma (nel *Bālakāṇḍa*, primo libro o rappresentazione dell'infanzia di Rāma), fra Sītā e Rāma (forse più rilevante qui la devozione muliebre piuttosto che il rapporto amoroso più marcato in Rādhā e Kṛṣṇa), Lakṣmaṇa e Rāma e ancora Hanumān e Rāma e così via. Il tema erotico e l'amplesso, che sono uno degli elementi portanti di tanta letteratura vernacolare, nella rappresentazione teatrale sono riportati più su un piano figurativo, puramente rappresentativo<sup>38</sup>. Ma ciò che è comunque prevalentemente espresso è un tipo d'amore o sentimento che non è frutto di una speculazione, non si raggiunge attraverso una deduzione logica, ma è un qualcosa di aprioristico, spontaneo e assoluto. L'idea che sta alla base di questa rappresentazione è che l'uomo ami o tenda al divino tramite un'emozione incondizionata, trascendentale, slegata dall'esperienza: quell'amore unico con cui Dio stesso viceversa ricambia l'uomo. Questo è il filo che lega la rappresentazione di una serie di drammi scenici che riproducono il *lilā* paradigmatico di Kṛṣṇa che eleva i devoti in un appropriato stato d'animo o emozione, in modo da sperimentare il mondo stesso nella sua vera forma come gioco divino. Allo stesso modo, la drammatica rievocazione degli eventi del *Rāmāyaṇa* celebra le imprese del dio Rāma in modo tale da attirare i suoi devoti nel suo gioco cosmico.

A un livello folklorico, il termine Rāmlilā da corpo a un'emozione affettiva popolare che si esprime attraverso le migliaia di drammi teatrali ed eventi coreutici legati al mito del dio indù Rāma, che si svolgono durante l'annuale festività autunnale di *navarātrī* in India o in quei paesi al di fuori del Subcontinente dove la celebre saga sia nota. In molte località le celebrazioni della Rāmlilā, culminavano con la festa notturna di *daśaharā* (o *dasarā*, *dasahrā*), in cui la gigantesca effigie del demone Rāvaṇa – che veniva a

<sup>36</sup> Ananda K. Coomaraswamy, *La tenebra divina. Saggi di metafisica*, Adelphi 2017 (I ed. Princeton University Press 1977), pp. 77-94.

<sup>37</sup> Kailash B. Jindal, *History of Hindi Literature*, Munshiram Manoharlal, New Delhi, 1993, 55-85 e segg.

<sup>38</sup> Ralph Yarrow, *Indian Theatre: Theatre of Origin, Theatre of Freedom*, Curzon Press, Richmond, pp. 83, 102-103, 154.

rappresentare le forze del caos, in una visione sublimata di questo conflitto antitetico fra bene e male – era infine data alle fiamme in un grande rogo. Il re Rāma combatte con il demone per nove giorni e dieci notti: ma al decimo giorno uccide la sua nemesi e salva la sua legittima sposa. A conferma dell'avvenuta vittoria di Rāma sul demone Rāvaṇa, ogni anno la festa di *daśaharā* celebra il decimo giorno del mese di Aśvin<sup>39</sup>. Ancor oggi in molte zone dell'India questo grande rogo che simboleggia l'allontanamento del male e la restaurazione del *dharma* è accompagnato da musica, danze e giochi pirotecnici.

### **Le maschere dei Rājbanśī e il loro simbolismo**

Presso i Rājbanśī la rappresentazione teatrale della storia di Rāma, poteva essere messa in scena durante vari periodi dell'anno e in particolare per la festa di Daśāi (o *Badādaśāi*) che equivale al medesimo evento sopra descritto. Il termine è diffuso principalmente in Nepal così come nella zona di Mithila, e delle cosiddette regioni collinari alle pendici dell'Himalaya dell'India orientale, come il Sikkim, Darjeeling e parte dell'Assam, ed è pertanto condiviso dagli stessi Rājbanśī, ma coincide comunque con la medesima festa di *daśaharā*. Con la festa di Tihar invece, che cade nel mese successivo di ottobre-novembre, si celebra il ritorno di Rāma ad Ayodhya, la capitale del regno di Kośala e la sua ascesa al trono. Anche in questo caso, in queste stesse zone, il termine indica la ricorrenza meglio nota nel resto dell'India di *divālī dīpāvalī*, la festa delle luci, ove la vittoria dell'ordine sul caos è sottolineata in particolare dall'accensione di milioni di lampade, candele, lumi e fuochi d'ogni tipo.

Tornando alle rappresentazioni teatrali, le diverse circostanze e le tradizioni locali possono inoltre giustificare la produzione di spettacoli al di fuori dei periodi presi in esame. Nella vicina zona di Mithila, il luogo di origine di Sītā, le esibizioni sono tradizionalmente interpretate da gruppi di bassa casta girovaghi, che non usano le maschere ma più semplicemente si truccano il volto. La frequenza delle rappresentazioni risulta dunque essere maggiormente condizionata della loro presenza in un luogo in un dato momento che non da date particolari o specifiche.

È interessante notare come nel film incluso nella mostra di Ca' Pesaro, *Mithila* di Ludovic e Anne Sagarra che risale al 1952, sia possibile osservare ancora i carri tradizionali trainati da cavalli. Del resto problemi economici e organizzativi, in zone particolarmente povere, potevano influenzare la frequenza e la durata di queste prestazioni. Sette giorni si consideravano il tempo necessario per mettere in scena – se non l'intera epica del *Rāmāyaṇa*, un'impresa effettivamente troppo impegnativa e complessa per la micro-economia di un solo villaggio – piuttosto una versione abbreviata ma coerente. Queste rappresentazioni poi potevano eventualmente essere ridotte a tre giorni o eventualmente anche a uno solo, pur di assicurare la perpetuazione di una tradizione che, in virtù del suo legame col territorio, finiva con l'essere considerata ancestrale. L'importante era non gravare in maniera eccessiva sulle risorse locali. Viceversa, al di fuori di queste micro-realtà di villaggio che costituivano e pur costituiscono in buona misura ancor oggi il tessuto sociale delle zone agricole, in centri urbani di maggiori dimensioni accade spesso che le rappresentazioni siano sontuosamente sostenute anche per un intero mese da autorità locali, così come in passato dai Maharaja<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Il settimo mese del calendario lunare indù che si corrisponde al periodo di settembre-ottobre del calendario gregoriano.

<sup>40</sup> L'esempio più classico è la Rāmlilā di Ramnagar a Benares. Si vedano tutti gli studi sul teatro alle note precedenti.

Ciò che ci pare più interessante nell'azione degli attori sul palcoscenico è la funzione propedeutica e paradigmatica dell'opera che s'apprestano a interpretare. Così come nell'arte 'alta', ovvero la rappresentazione classica dell'estetica indiana, il fine dell'*arte* per eccellenza è di tipo salvifico, trascendentale<sup>41</sup>, in quanto la *performance* – così come la sua fruizione da parte del pubblico – mette l'individuo che ne entra a far parte nella condizione psichica particolarmente favorevole per accedere a un cammino spirituale, ebbene sarebbe il caso di dire che questo significato profondo filtra di sicuro anche in un contesto popolare e tribale. E si riverbera, quasi in un gioco di specchi, attraverso tutte le varianti della tradizione locale che spesso e volentieri si considerano regionalmente più importanti delle versioni canoniche<sup>42</sup>. Per i Rājbanśī, così come per gli abitanti dei villaggi limitrofi, la rappresentazione della Rāmlīlā non è un evento profano o una mera *pièce* teatrale. Anche senza tirare in ballo questioni metafisiche, Rāma è l'esempio di virtù, un modello emblematico di uno *status* e un valore che hanno un peso positivo nella vita presente, così come nelle possibili future rinascite. Il sacrificio di sé e dei suoi congiunti per la salvezza dell'onore del padre, il terribile esilio di quattordici anni nella foresta, il calvario di Sītā e la sua ulteriore prova sul fuoco, il tentativo straziante di mantenere la purezza del regno anche a costo del sacrificio estremo, sono tutti eventi che vanno interpretati secondo un linguaggio simbolico. Anche se ovviamente non è chiamato a subire le stesse prove, lo spettatore empaticamente partecipa del dramma rappresentato, uscendone se non veramente vittorioso, purificato, quantomeno beneficiato, rafforzato dalla sua implicita compartecipazione alla *performance*. Questa è chiaramente propedeutica perché consente ai più giovani anche in un ambiente di scarsa alfabetizzazione di comprendere il racconto epico, che molti altri già conoscono a memoria, nonché le radici della propria religiosità: si tratta di una sorta di versatilità nell'arte di tramandare, narrare e riadattare un mito che per certi versi assomiglia alla funzione che fu di bardi, trovatori e menestrelli nel Medioevo della vecchia Europa. Di volta in volta, coloro che patrocinavano la rappresentazione, così come i finanziatori che saltuariamente supportavano l'attività della produzione delle maschere, non potevano infine che beneficiare anch'essi 'karmicamente' delle buone azioni del loro coinvolgimento.

Secondo la tradizione Rājbanśī inoltre tutti i ruoli sono interpretati da uomini – questo è un fatto alquanto diffuso nel teatro indiano (e non solo) che, per quanto alle sue origini non implicasse una differenziazione di sessi nell'interpretazione dei generi e delle età dei diversi personaggi, col tempo per ragioni sociali in molte zone cominciò a considerare inopportuna la partecipazione in prima persona delle donne in eventi pubblici<sup>43</sup>. Alcuni fra i principali protagonisti, come gli stessi Rāma, Sītā e Lakṣmaṇa, possono essere qui interpretati sia come maschere, sia con il solo trucco. La mostra presentata a Venezia ha esposto due diverse versioni di Rāma che affondano le radici proprio in questa tradizione locale. Alcune fonti riportano esibizioni Rājbanśī che arrivano a includere ben trentasei diverse maschere<sup>44</sup>. Il loro numero è chiaramente

<sup>41</sup> Gian Giuseppe Filippi, "Principi delle arti tradizionali dell'India e le loro applicazioni", in Giovanni Torchinovic (ed), *India. Arte oltre le forme*, Il Cerchio, Rimini, 2012, pp. 15-46.

<sup>42</sup> Cinzia Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India*, volume II, Einaudi, Torino, 2013, pp. 212 e segg.; 224 e segg.

<sup>43</sup> Farley P. Richmond, Darius L. Swann, Phillip B. Zarrilli (ed.), *Indian Theatre: Traditions of Performance*, Volume 1, Motilal Banarsidass, Delhi, 1993, pp. 37, 253.

<sup>44</sup> Marc Gaborieau, *Le Népal: une introduction à la connaissance du monde népalais*. Paris, Pondichéry, Ed. Kailash, 1995, p. 95; Jean-Christophe & Yvan Kovacs, "L'art du masque chez les Rajbansi et les groupes tribaux du Terai et des régions voisines en Inde", in AA.VV. *Masques de l'Himalaya*, Editions Findakly et Galerie Le Toit du Monde – 2007.

soggetto a variazioni a seconda del luogo e soprattutto alla possibilità economica del villaggio o della eventuale presenza di patrocinatori delle maschere. Vi sarebbero dei riferimenti, tuttavia non confermati, dell'impiego di addirittura settantadue maschere in una singola località, utilizzate per la stessa rappresentazione. Uno fra i più importanti e recenti (2000) servizi fotografici nel villaggio di Motiyabari, nel distretto Jhapa della zona del Terai sudorientale nepalese, documenta però un set complessivo di appena sedici maschere<sup>45</sup>.

Nelle zone da noi prese in considerazione, può dunque accadere che una collezione completa di maschere sia proprietà di una famiglia particolarmente importante o di uno scultore, i quali in un certo senso diventano i depositari della tradizione teatrale stessa. In genere il corredo era completato da una tenda o quinta da teatro così come da una serie d'altri oggetti di scena atti a sottolineare e interpretare l'azione. Sfortunatamente, le fotografie che descrivono spettacoli *in situ* sono rarissime. Si testimonia inoltre che, dato l'elevato numero di eroi, antieroi, divinità e gregari nell'epica, alcune maschere sono state abitualmente impiegate per rappresentare più di un personaggio. Sono infatti le armi o altri attributi che essi reggono in mano che, così come per tutta l'iconografia sud asiatica in generale, differenziano e identificano nel dettaglio gli dei e i protagonisti. Il parallelo forse più calzante è in questo caso proprio quello delle danze *cham* in Tibet. In caso di necessità poi è inoltre possibile che avvengano il prestito o il noleggio di pezzi aggiuntivi al fine di completare le varie serie o alcune scene, ma non sembrerebbero esserci regole precise su questo, di conseguenza si tratta di risvolti, più tecnici che altro, di difficile approfondimento.

Per i motivi sopra riportati, anche in occasione dell'evento veneziano, i nomi e le attribuzioni che hanno accompagnato i pezzi esposti sono i medesimi indicati al momento dell'acquisizione. Infatti solo Rāvaṇa, con le sue caratteristiche dieci teste, la sorella Śūrpaṅkhā con il naso tagliato da Lakṣmaṇa, e Mārīca, il *rākṣasa* dalle sembianze di cervo dorato – e forse poche altre – possono essere identificate inequivocabilmente. Fra i personaggi al seguito di Rāma, le maschere che rappresentano le scimmie, gli orsi e le aquile possono anche essere intercambiabili. Hanumān invece è spesso caratterizzato da una mascella estesa; tale caratteristica si riscontra talvolta nelle maschere rājbanśī anche nelle scimmie che fanno parte del suo esercito. Secondo varie versioni del mito, Hanumān avrebbe infatti rotto la mascella nel vano tentativo di salire sulla luna, o più comunemente dopo che da piccolo, avendo confuso il sole con un mango maturo e avendo cercato di mangiarlo, egli fu poi violentemente colpito proprio lì dal *vajra*, la folgore adamantina del dio Indra<sup>46</sup>.

Nel testo di Vālmiki, alcune principali divinità del pantheon, come Brahmā, Indra e Agni, intervengono in vari episodi e in particolare nella drammatica prova finale di Sītā. La presenza di Kālī nelle rappresentazioni dei Rājbanśī è indubbiamente un elemento sorprendente in quanto, dal momento che tale dea è particolarmente venerata in Bengala, si tratta di un'evidente sovrapposizione che è venuta a rafforzarsi col tempo, arricchita dalla devozione e dalla religiosità popolare regionale. Si potrebbe azzardare che un nucleo originario di diffusione del suo culto potesse ancora essere l'area sudorientale del Nepal, nella regione del Terai, ma è doveroso accettare che non sono state fatte sufficienti ricerche *in situ* per consentire l'identificazione precisa dei centri Rājbanśī di

<sup>45</sup>François Pannier (ed.), *Ramayana: The Ramayana as Told by the Rajbanchi Masks, The Alain Rouveure Collection*, Galerie le Toit du Monde, 2017, p. 51.

<sup>46</sup> Si ricordi inoltre che lo stesso termine *hanu* significa mento o mascella, quindi Hanumat sarebbe il “mascelluto”, colui che possiede un mento/mascella possente

produzione di maschere di tale tipo. D'altro canto i culti *śākta* hanno avuto influenza ed estensione tali dall'India continentale all'Himalaya e da così tanti secoli che è oggi impossibile tracciarne un'origine precisa.

Studi antropologici del secolo scorso, come quelli del celebre antropologo Verrier Elwin<sup>47</sup>, sono alquanto interessanti per quanto riportato in relazione alla fabbricazione di maschere presso le etnie Monpa e Sherdukpen della vicina zona dell'Arunachal Pradesh. Tuttavia l'attenzione degli studiosi in epoca coloniale era maggiormente concentrata sulla frontiera nordorientale dell'India per questioni strategiche di politica internazionale e per conoscere, e quindi meglio poter controllare, un territorio alquanto instabile, potenzialmente un calderone di identità etnico-culturali differenti e spinte separatiste<sup>48</sup>. Quindi è come se vi fosse una sorta di cono d'ombra negli studi sull'area *rājbanśī* che evidentemente si considerava anche in passato più sicura, più stabile, più culturalmente omologata alle zone sotto il dominio del *Rāj* britannico. La stessa scarsità di informazioni rende oggi impossibile delineare un panorama completo della distribuzione dei diversi gruppi etnici che sono venuti a formare la compagine che oggi si identifica con la minoranza *Rājbanśī*. Alla luce di ciò, anche sulla base dei recenti studi d'arte etnografica, in particolare in relazione alle maschere himalayane, alcuni tentativi di attribuire determinati pezzi ai vicini *Dhimāl*, quasi a identificare uno stile specifico per i gruppi limitrofi, rimangono non verificati, né verificabili<sup>49</sup>.

In merito allo stile, appare abbastanza plausibile che vi sia la tendenza di attribuire alcuni particolari colori a una tipologia o un gruppo di personaggi. Tale idea va comunque presa con le pinze dal momento che, come abbiamo già visto, alcune maschere possono essere associate a più di un'identità. Ad esempio si è notato che vi sia la prevalenza dei colori nero e verde per la rappresentazione dei demoni e di creature ctonie<sup>50</sup>. Nonostante ciò, anche solo basandosi sull'analisi della figura di *Rāvaṇa* fra le maschere che compongono la collezione in questione, apparirà evidente anche l'impiego sgargiante del giallo e del blu. Del resto ogni collezione, come nel presente caso, riflette i gusti del collezionista che l'ha messa assieme: considerata la peculiarità dell'intaglio e della fattura di questi particolarissimi pezzi, notiamo come un numero importante di maschere di *Rāvaṇa* e dei *rākṣasa* al suo seguito siano qui prevalenti. Del resto anche le scimmie e gli orsi sono rappresentati in larga misura. Ci potrebbero essere diverse ragioni per questo: innanzitutto come abbiamo affermato più sopra, gli attori che interpretavano i tre ruoli principali di *Rāma*, *Sītā* e *Lakṣmaṇa*, potevano predisporre un particolare trucco sul viso, anziché indossare esclusivamente le maschere. Questo restituiva probabilmente all'interprete particolari fattezze antropomorfe per i protagonisti dell'epica e lo lasciava al contempo libero di indossare velocemente al di sopra un'altra maschera per interpretare un ruolo secondario, qualora il copione lo richiedesse<sup>51</sup>. Inoltre personaggi particolari che con le loro caratteristiche morfologiche e per il loro ruolo cruciale nella saga hanno maggiormente colpito l'immaginario popolare hanno indubbiamente catalizzato una cura e un'attenzione particolari anche nelle riproduzioni teatrali e coreutiche. È chiaramente il caso della nemesi di *Rāma*, ovvero il demone dalle dieci

<sup>47</sup> Verrier Elwin, *The Art of the North-East Frontier of India*, North-east Frontier Agency, Shillong, 1959, pp. 72, 75, 88.

<sup>48</sup> Beggiora, 2010, op.cit., pp.47-51.

<sup>49</sup> François Pannier, "Masques Himalayens. Localisations et origins", *Lettre du Toit du Monde*, 12, September 2014, 1-12.

<sup>50</sup> Pascale Dollfus, Gisèle Krauskopff, *Mascarades en Himalaya. Les vertus du rire*, Éditions Findakly, Saint-Amand Montrond, 2014.

<sup>51</sup> Questo è probabilmente il motivo per l'assenza di maschere che rappresentino *Sītā* nella collezione.



teste Rāvaṇa. E chiaramente Hanumān che, col suo esercito di scimmie al seguito, incarna il sentimento di devozione, di lealtà, ma anche di una forza che non è quella virtuosa, cavalleresca, degli eroi, piuttosto una sorta di forza innata, selvaggia: brutale in battaglia, egli è tuttavia capace di sorvolare o rimuovere qualsiasi barriera, qualsivoglia ostacolo dalla via dei protagonisti, ma in un gioco sottile di trasposizioni anche dal cammino spirituale di ogni devoto<sup>52</sup>. Rāvaṇa e Hanumān in particolare sembrano dunque aver ispirato maggiormente gli scultori, mentre altri personaggi secondari pur presenti devono aver evidentemente suscitato meno interesse, o stimolato meno la creatività degli artisti.

Le maschere invece che rappresentano le regine non sembrano essere qui particolarmente interessanti: la loro qualità di realizzazione è inferiore a quella di certe altre rappresentazioni. Purtroppo non abbiamo informazioni sufficienti sulla collezione per determinare se ciò abbia che fare con la selezione del collezionista, o con un reale minor fascino di questi personaggi nell'attività teatrale e di conseguenza nell'arte scultorea.

Del resto va in conclusione notato che la mostra veneziana di Ca' Pesaro è in realtà la prima occasione in cui viene assemblata e presentata al pubblico una collezione di questa portata, tanto in qualità quanto in numero di pezzi, un evento pensato come un ulteriore passo verso una migliore comprensione del valore artistico che queste maschere portano con sé. Infatti, come dicevamo in apertura, grandi cambiamenti sociali hanno coinvolto l'India in questi ultimi decenni. La modernità è arrivata anche in questi luoghi determinando un generale oblio di molti aspetti delle tradizioni popolari e religiose che sono andate irrimediabilmente perdendosi o adattandosi ai tempi. Per quanto riguarda il *Rāmāyaṇa* e le sue rappresentazioni, l'interesse non è affatto venuto meno, anzi in molte zone del Subcontinente sta vivendo un momento addirittura di crescita e di genuino revival, probabilmente dovuto ad un governo che prende le mosse da una prospettiva fortemente tradizionalista, se non fondamentalista indù, e in molti casi incoraggia iniziative di questo tipo. Ma a parte ciò, sono fondamentalmente le forme a essere cambiate. La televisione da circa un ventennio ha fatto la sua comparsa anche nei villaggi più remoti e questo ha avuto un impatto psicologico enorme sulla popolazione locale. A parte le opulente produzioni di Bollywood di film d'amore, commedie, canzoni più o meno frivole e leggere a fianco di una produzione più impegnata, è interessante notare quanto profonda sia stata l'affezione popolare negli scorsi decenni per le trasposizioni filmiche del *Mahābhārata*, del *Rāmāyaṇa* e di altri miti indiani. Particolare attenzione c'è stata nella rappresentazione di serial televisivi, una sorta di adattamento del concetto di *telenovela/soap opera* alla rappresentazione della tradizione sacra in India. Senza entrare qui in dettagli tecnici, anche per motivi di spazio a nostra disposizione, riassumeremo che questo tipo di produzioni, con un costo relativamente ridotto, ha permesso di mettere in scena un prodotto alquanto ricco, che poteva altresì garantire un tenore di continuità temporale nella fruizione – si pensi al numero d'episodi di un serial

---

<sup>52</sup> Attraverso un simbolismo abbastanza noto tanto nell'induismo quanto nel buddhismo, i demoni reali che intrappolano l'individuo nel *samsāra*, impedendogli di progredire verso un cammino spirituale e di trascendenza, non sono altro che le passioni e gli affanni, nonché gli innumerevoli problemi della vita quotidiana, in cui la mente si perde incapace di trovare il giusto cammino. Hanumān in questo caso, poiché è una sorta di incarnazione del distruttore di demoni, è chiaramente da un lato colui che permette il ricongiungimento fra Rāma e Sītā (come accennato più sopra, trasposizione di due principi cosmici) ma contemporaneamente, sciogliendo lacci e laccioli della vita quotidiana, è il tramite di ricongiungimento fra l'uomo e Dio. Da questa valenza di 'tramite', ma anche per le sue caratteristiche apotropache, esorcistiche, possiamo dire – in una sintesi molto generale – nasca una grande affezione popolare.

televisivo e alla possibilità di rimessa in onda – nonché arrivare in qualsiasi località più sperduta purché fosse disponibile uno schermo e un'antenna. Oggi, siamo addirittura avanti, tanto che si assiste al fenomeno della nascita di piccoli *broadcast* regionali che trasmettono contenuti e produzioni esclusivamente nella lingua delle minoranze etniche e che fungono da piattaforma identitaria anche per gruppi che oggi il governo include fra le tribù classificate<sup>53</sup>.

L'insieme di questi fenomeni, indipendentemente dal fatto che possa aver rafforzato o viceversa appiattito le peculiarità di una cultura locale, ha avuto comunque l'effetto di denigrare e ridimensionare fortemente il valore percepito dei vecchi eventi popolari, o meglio del modo in cui erano messi sulla scena. Da quest'ultimo periodo l'importanza del teatro e l'antica tecnica di produzione delle maschere ne stanno uscendo fortemente ridimensionati. Per quanto riguarda i Rājbanśī sarebbe auspicabile che iniziative come lo studio del folklore e dell'etnografia contribuissero a una sorta di presa di coscienza dell'importanza di queste tradizioni e alla nascita di iniziative per la preservazione di questo patrimonio. È abbastanza palese infatti che nella loro storia queste produzioni non solo hanno unito fra loro le persone, ma hanno contribuito a creare e mantenere un intero sistema di legami sociali nel passato. I bambini hanno imparato i ruoli dei loro genitori e l'intera comunità ha lavorato insieme per quello che, solo in apparenza a un occhio profano, sembrava essere la messa in scena di una *performance* di successo. Una rappresentazione che in realtà celava sotto il suo simbolismo lo sforzo congiunto degli uomini per il raggiungimento di un equilibrio: il rinnovamento del tempo lungo la marcia di Rāma, la celebrazione della nuova stagione agricola che si auspicava abbondante, una strenua lotta per l'esistenza e la sopravvivenza del gruppo, non solo materiale, ma anche culturale e identitaria. Tuttavia, nonostante ciò, certe forme dell'artigianato sono percepite ormai come obsolete e un'indubbia mancanza di interesse nelle esibizioni di strada è quantomeno oggi evidente, tant'è che nella forma descritta stanno di fatto scomparendo. Questo è alquanto triste perché sembra relegare le maschere a un mondo antico che si sta sempre più stemperando nell'oblio delle nuove generazioni. Altresì lo studio della dimensione magica e misteriosa di quest'arte scultorea sembra ormai destinato a far parte della storia passata dell'etnografia.

---

<sup>53</sup> Si veda anche Rajib Nandi, "Spectacles of Ethnographic and Historical Imaginations: Kamatapur Movement and the Rajbanshi Quest to Rediscover their Past and Selves", *History and Anthropology*, 25, 5, 2014, pp. 571-591.



Fig. 1: Hanumān

Fig. 2: Hanumān





Fig. 3: Hanumān in battaglia

Fig. 4: Jāmbavan





Fig. 5: Jaṭāyu

Fig. 6: Kaikeyī







Fig. 7: Khara

Fig. 8: Kumbhakarna





Fig. 9: Mārīca

Fig. 10: Rāma





Fig. 11: Rāvāṇa

Fig. 12: Rāvāṇa







Fig. 13: Rāvāṇa

Fig. 14: Scimmia soldato





Fig. 15: Śūrpanakhā

Fig. 16: Trisir

