



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO BICOCCA

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ANTROPOLOGIA DELLA CONTEMPORANEITÀ:
ETNOGRAFIA DELLE DIVERSITÀ E DELLE DIVERGENZE CULTURALI
XXVII CICLO**

**IL BHARATANATYAM CRISTIANO:
Una forma d'inculturazione del cristianesimo
attraverso la danza-teatro indiana**

Coordinatore del dottorato:

Prof. UGO FABIETTI

Tutor: Prof. UGO FABIETTI

Candidata:

M. CATERINA MORTILLARO

Matr.722714

Anno accademico 2014-2015

Sommario

RINGRAZIAMENTI.....	4
INTRODUZIONE	6
Motivazioni, aspetti teorici e metodologia della ricerca.....	6
Contenuti della trattazione	15
CAPITOLO PRIMO	21
IL BHARATANATYAM E L'INDUISMO: TRA ARTE, ESPERIENZA RELIGIOSA E RITO	21
1.1 Bharatanatyam e religione.....	21
1.2 Il <i>Natyashastra</i> : origini mitiche del <i>natya</i> e sua valenza educativa e rituale.....	26
1.3 La danza come forma di meditazione e preghiera.....	30
1.4 Le <i>devadasi</i> tra realtà storica e manipolazione della storia.....	34
1.5 Il “revival” della danza classica indiana e il ruolo delle divinità indù nel Bharatanatyam	43
CAPITOLO SECONDO.....	52
BHARATANATYAM E IDENTITA' INDIANA:DALLE RADICI IDENTITARIE DEGLI ESPATRIATI ALL'INDIANITÀ DEI CRISTIANI IN INDIA	52
2.1 Il Bharatanatyam e le radici identitarie indiane degli espatriati.....	52
2.2 La costruzione del corpo (femminile) e la trasmissione di una “cittadinanza culturale” .	57
2.3 Il ruolo della danza classica nel processo di definizione della nazione indiana	63
2.4 Identità indiana, <i>hindutva</i> e cristianesimo.....	71
2.5 I Cristiani in India tra colonialismo e inculturazione	76
2.6 L'indianità dei cristiani: forme di inculturazione dal basso.....	85
2.7 Il Bharatanatyam cristiano: una forma di inculturazione dall'alto?.....	99
CAPITOLO TERZO.....	105
MIGRAZIONE DI UN LINGUAGGIO GESTUALE: DAL BHARATANATYAM INDÙ A QUELLO CRISTIANO	105
3.1 Come funziona il Bharatanatyam.....	105
3.2 Difficoltà di decodifica del linguaggio del Bharatanatyam.....	116
3.3 Aspetti tecnici dell'adattamento del Bharatanatyam al cristianesimo: le <i>deva-hasta</i> ...	125

CAPITOLO QUARTO	154
ALCUNI ESEMPI DI DANZE BHARATANATYAM CON TEMI CRISTIANI	154
4.1 Le danze e il loro contesto	154
4.2 La tecnica compositiva di alcune danze cristiane.	171
CAPITOLO QUINTO	191
LITURGIA E DANZA: TRA INCULTURAZIONE E TRADIZIONE	191
5.1 Il significato di “inculturazione” e il problema della natura del rito	191
5.2 La danza come preghiera e la danza liturgica	204
5.3 Il corpo femminile che danza	214
5.4 Le dinamiche di potere all’interno della Chiesa tra centro e periferie	223
CAPITOLO SESTO	228
MOTIVAZIONI SOCIALI E CASTALI DELL’ADATTAMENTO DEL BHARATANATYAM AL CRISTIANESIMO.	228
6.1 L’atteggiamento dei missionari e dei governi coloniali nei confronti delle caste	228
6.2 Cristiani e caste	237
6.3 Il Bharatanatyam come mezzo di riscatto sociale	247
CAPITOLO SETTIMO	265
LA RICEZIONE DELLA SPERIMENTAZIONE SUL BHARATANATYAM CRISTIANO. PUNTI DI VISTA ESTERNI.....	265
7.1 Andhra Pradesh.....	266
7.2 Stati Uniti.....	276
7.3 Tamil Nadu	283
7.4 Italia.....	294
CONCLUSIONI	300
BIBLIOGRAFIA	304

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare sentitamente in primo luogo mia madre per aver letto pazientemente tutti i capitoli di questa tesi e avermi aiutato a revisionarla. Solo l'amore materno può arrivare a tanto! Ormai si può dire che è un'esperta dell'argomento quanto me.

Il mio secondo ringraziamento va a quei colleghi di dottorato che mi hanno sostenuta o semplicemente con il loro supporto morale (di cui ho avuto grande bisogno) o con i loro consigli pratici o bibliografici. Tra loro Giuseppe Bolotta, Anna Felcher, Francesca Nicola (che mi ha svelato l'esistenza di Zotero), Maria Giovanna Cassa (che mi ha introdotta nel mondo del linguaggio dei segni per i sordi).

Ringrazio con tutto il cuore gli amici, da quelli che mi hanno sostenuta nei momenti peggiori del campo, a quelli che mi hanno salvato da disastri informatici.

Marcella Bassanesi è stata in questi anni sia una guida nel complesso mondo della danza indiana sia un a cara amica.

Particolare riconoscenza va a mons. Claudio Magnoli che con autentico spirito cristiano oltre che con simpatia si è prestato ad aiutarmi per quanto concerne tutta la parte teologica, leggendo e correggendo il quinto capitolo e dandomi importanti consigli oltre che trasmettendomi una parte delle sue vastissime conoscenze in campo liturgico.

Lo stesso dicasi per la prof.ssa Cinzia Pieruccini dell'Università degli Studi di Milano, che mi ha aiutata con le parti indologiche.

Il Dr. Paolo Aranha, che spero di incontrare un giorno personalmente, è stato una fonte inesauribile di libri e consigli.

La mailing list RISA (Religions of India and Southern Asia), cui mi ha gentilmente iscritta la prof.ssa Corinne Dempsey, è stata fondamentale: i suoi membri, tutti docenti e studiosi di altissimo livello, non hanno considerato le loro conoscenze un patrimonio da custodire gelosamente ma hanno sempre offerto consigli bibliografici con il giusto spirito di collaborazione che dovrebbe esserci in ambito accademico.

Per quanto riguarda il campo, non ringrazierò mai abbastanza sr. Lorenza Calcagni per avermi aperto le porte del convento in cui vive, p. Ravi Sekhar, per la sua immensa

disponibilità, sr. Benigna per essere stata un'amica, il prof. Aroki per la sua paterna amicizia. Un ringraziamento altrettanto sentito va al prof. Francis X. Clooney SJ di Harvard che mi ha gentilmente raccomandata ad alcuni dei più importanti teologi indiani del Tamil Nadu e a sr. Margaret Bastin, allora direttrice che Kalai Kaviri College of Fine Arts, la quale mi ha accolta con amicizia e simpatia.

A Carola Lorea un particolare grazie per avermi aiutata a vedere l'India con occhi nuovi. Senza questa nuova visione sarei naufragata.

Infine ringrazio quelli che mi hanno ostacolata: sono stati il pungolo necessario per farmi andare avanti.

INTRODUZIONE

Motivazioni, aspetti teorici e metodologia della ricerca

Secondo l'opinione di Joel Robbins, espressa nel 2007 in un suo articolo, mentre esiste un'antropologia del buddismo o dell'islam che accomuna studiosi di tutto il mondo interessati a confrontarsi, ciò non avviene per i pochi che si stanno affacciando allo studio della religione cristiana da un punto di vista antropologico. A suo parere, si tende a evitare deliberatamente questo oggetto di studio. Spesso chi fa ricerca sul campo non presta particolare attenzione alle comunità cristiane, a volte oggettivamente esigue. Sovente si ritiene che il cristianesimo professato da persone che vivono in un contesto dove la maggioranza segue altre religioni non sia che un sottile velo che non riesce a nascondere il substrato di permanenti credenze locali. Inoltre, l'antropologia, focalizzandosi sulla diversità, tende a non prendere in considerazione la tradizione religiosa dominante nei paesi da cui gli antropologi provengono (2007, pagg. 5–7).

Nello stesso anno dell'articolo di Robbins, Giordana Charuty usa l'espressione "fare i cristiani", per invitare a pensare il cristianesimo come cultura, o, in altre parole, a pensare le società cristiane nella loro differenza (2007, pag. 265).

Da allora, l'antropologia del cristianesimo ha visto un certo incremento. Un numero sempre maggiore di studiosi si è rivolto ai diversi "cristianesimi". Ciò non riguarda solo le nuove sette come i pentecostali. Anche il cattolicesimo, solitamente considerato monolitico, in quanto caratterizzato da una struttura gerarchica verticale e da un'*auctoritas* che stabilisce i confini dell'ortodossia, è di fatto poliedrico.

Questa poliedricità è il risultato di due forze complementari. Da un lato i cristiani nel mondo vivono il loro credo confrontandosi con altre culture religiose e, nel tentativo di interagire con esse, danno vita a una versione originale, profondamente influenzata dal

contesto. Dall'altro, la Chiesa, in modo consapevole, si pone in un atteggiamento di dialogo con il contesto, cercando di tradurre il credo cristiano nella cultura e nell'idioma locale.

A ben vedere, la Chiesa non è nuova a questo tipo di interventi che da un lato mirano a trovare una chiave per inserirsi nelle culture da evangelizzare e dall'altro ad accogliere in sé nuovi spunti di arricchimento. Dopotutto, agli albori dell'era cristiana, alcuni elementi del paganesimo romano e dei culti misterici furono integrati nella nuova religione, a patto che non fossero in netto contrasto con il *kerygma*, cioè il nucleo fondamentale della rivelazione o che potessero essere comunque adattati in modo confacente. D'altro canto, il cristianesimo stesso subì un adattamento: come osserva Olivier Roy, ci si sforzò di ricomprenderlo in un sistema univoco e teologicamente coerente “formattandolo” nelle categorie intellettuali dell'ellenismo (2009, pag. 65).

Inoltre, nel corso secoli, i missionari hanno dovuto trovare modalità creative per tradurre il messaggio cristiano nelle varie culture. Come sappiamo, alcuni di loro hanno lasciato importanti resoconti sui popoli coi quali entravano in contatto. Il desiderio di conoscerli nasceva, oltre che da naturale curiosità, dal bisogno di comprendere in che modo il Vangelo potesse essere reso prima di tutto comprensibile e quindi appetibile a individui che avevano fino a quel momento basato la loro vita su credenze e valori differenti.

Secondo la terminologia proposta da Roy, il cristianesimo si può acculturare, adattandosi alla cultura dominante, exculturare, quando da essa prende le distanze, o inculturare, quando tenta di insediarsi all'interno di un'altra cultura (2009, pag. 59). Tuttavia, trovo che per il mio oggetto di ricerca, il termine più appropriato sia l'ultimo: “inculturazione”¹. Quello di cui andrò a parlare, infatti, è proprio un tentativo di calare il

¹ Utilizzo la parola “inculturazione” (inculturation) nel senso teologico del termine, da non confondere con “enculturation”, termine antropologico con tutt'altro significato ma tradotto in italiano sempre con la parola “inculturazione”. Il concetto di “inculturazione” in ambito religioso è scelto per descrivere la penetrazione del messaggio cristiano in un determinato ambito e i nuovi rapporti che si stabiliscono tra il Vangelo e la cultura di questo ambiente (Ries & Sullivan, 2009, pag. 20). “...non è un semplice adattamento esteriore, ma comporta una trasformazione interna di autentici valori culturali mediante la loro integrazione nel cristianesimo e il radicamento nelle varie culture” (Chupungco, 1998, pag. 346). Ne parlerò più diffusamente nel capitolo quinto.

cristianesimo nella cultura indiana attraverso una particolare forma d'arte, anche se vedremo che ad una "cristianizzazione" della danza indiana corrisponde in modo speculare un'indianizzazione, e qualcuno dice una braminizzazione, del cristianesimo stesso².

Il concilio Vaticano II, con la sua enfasi sulla traduzione, sia in senso letterale (l'istituzione della messa nelle lingue vernacolari invece che in latino), sia in senso più profondamente teologico, ha accolto queste istanze e ha di fatto affermato che l'universalità del messaggio superava la cultura occidentale. Esso poteva quindi venire tradotto nelle varie culture senza perdere la sua specificità. Peraltro, non va dimenticato, che ogni qual volta un concetto complesso, come per esempio la Trinità o l'incarnazione, viene tradotto, anche soltanto a livello linguistico, si assiste a una delicata operazione di tipo teologico. Immancabilmente il nuovo termine porta con sé frammenti del vecchio significato, così come la parola *logos*, utilizzata nel Vangelo di Giovanni per rendere il termine ebraico che indicava la parola generatrice di Dio, non poté non portare con sé tutta una serie di suggestioni legate alla filosofia greca.

Il tema del rapporto tra cultura e religione è diventato una priorità di fronte al multiculturalismo odierno. Scrive Olivier Roy: "come conciliare universalismo e autenticità? Come concepire in quella cornice i diritti dell'uomo e la democrazia? Ma soprattutto come pensare la diversità culturale e l'universalità religiosa? La religione deve essere ricondotta alla cultura o si deve liberare da essa (ossia dalla cultura occidentale) per affermare la propria universalità" (2009, pag. 99).

I recenti fatti di cronaca non possono che riproporre queste domande: in che modo le religioni possono coesistere e integrarsi senza perdere la propria identità e senza schiacciare le credenze altrui?

La Chiesa è sempre stata un'istituzione globale e multietnica, tuttavia, in questa fase storica, sta affrontando sfide sempre più ardue, alcune delle quali l'hanno messa di

² Un teologo indiano, Amalorpavadass, si è spinto oltre parlando addirittura di indigenizzazione (1975). Peraltro il suo termine è stato criticato. Come osserva Chupungco, infatti, "il problema di usare questa parola è che sia etimologicamente che letteralmente rappresenta una cosa impossibile: niente può essere reso natìo o indigeno in un paese straniero. Per essere indigeno è necessario che sia nato o prodotto nella terra natia" (Chupungco, 1998, pag. 349).

fronte a questioni teologiche di portata non indifferente. Inoltre, sebbene si proponga come universale, in molti luoghi il cristianesimo è associato alla cultura occidentale con tutto ciò che comporta: è per molti la religione dei colonizzatori o più semplicemente dei paesi ricchi, che dominano il mondo con la loro economia. Questo da un lato spinge molti a convertirsi nel tentativo di emulare un modello vincente, dall'altro crea delle resistenze legate al rifiuto della religione cristiana come parte integrante di un Occidente vissuto come estraneo e oppressivo.

Come vedremo, la chiave di lettura da me scelta, ovvero la danza-teatro Bharatanatyam, consente di esplorare tutte queste problematiche.

Inizialmente ho deciso di occuparmi di Bharatanatyam in quanto mi affascinava il modo in cui quest'arte, così diversa dall'espressività cristiana tradizionale occidentale, veniva utilizzata per veicolare il messaggio biblico. In particolare, assistendo allo spettacolo di una danzatrice italiana allieva di Francis Barboza, il primo che ha adattato sistematicamente questa danza al cristianesimo, mi aveva colpita proprio l'uso del corpo che, invece, nella tradizione cristiana è stato spesso visto con sospetto, tralasciato se non, in certi casi, demonizzato, enfatizzando una spiritualità disincarnata. Sapevo che la storia della danza è costellata di condanne, soprattutto nei confronti del corpo femminile danzante e che la Chiesa nei secoli aveva avuto un atteggiamento prudente nei suoi confronti, le cui radici si possono ritrovare addirittura nell'episodio di Salomé, in cui la danza viene usata come strumento di seduzione per disorientare e poi guidare il potere politico.

Tuttavia, man mano che procedevano i miei studi, mi sono accorta che vi erano molte sfaccettature legate all'inculturazione attraverso il Bharatanatyam. Sebbene, dunque, a un occhio esterno il tema della corporeità nella devozione appariva centrale, fin dai primi colloqui con gli interlocutori emerse che l'adattamento di quest'arte non era motivato da un bisogno di rivendicare un nuovo spazio per il corpo nel culto. Le tematiche legate alla fisicità non erano quasi mai messe in evidenza, se non quando si esprimevano perplessità circa la distrazione che danzatrici particolarmente attraenti potevano costituire per i fedeli che assistevano alla messa.

Inoltre, è stato subito chiaro che la danza cristiana e ancor di più quella liturgica non erano un fenomeno di massa e che solo in alcune aree ve ne era traccia. Tra l'altro, non

si trattava di un adattamento spontaneo, ma la sperimentazione stava saldamente nelle mani di un'élite composta per lo più da membri del clero. Costoro s'inserivano nel solco di una profonda riflessione teologica che andava ben oltre la danza stessa e che si ricollegava per l'appunto al vasto tema della traducibilità e della permeabilità del cristianesimo.

La volontà di spingersi fino a inserire la danza classica indiana nella messa, poi, sollevava questioni teoriche concernenti la natura del rito e la sua eventuale immutabilità.

Quanto al tema della traduzione in senso stretto, fu subito chiaro che il linguaggio del Bharatanatyam era molto difficile da decodificare e che solo attraverso uno studio approfondito avrei potuto comprenderne i meccanismi e, in un secondo tempo, scoprire in che modo era stato adattato al cristianesimo. Giacché la danza classica indiana nasce e si sviluppa nell'induismo, era davvero possibile operare una simile traduzione o le due "lingue" erano incommensurabili?

Decisi da un lato di cominciare a praticare la danza in modo da apprenderla e viverla con il mio corpo. Si trattava di includere l'esperienza come mezzo di conoscenza o, come direbbe Csordas, di innalzare un "sentimento viscerale (...) al livello dell'autocoscienza metodologica, grazie all'introduzione dell'incorporazione, intesa in senso fenomenologico, all'interno dell'impresa etnografica" (Csordas, 2003, pagg. 27–28).

Dall'altro scelsi di fare ampio uso del mezzo visuale, al fine di potere fissare e poi rivedere le performance dei danzatori che avevo l'occasione di osservare. Con il metodo dell'elicitazione fu possibile confrontarsi con loro e farsi aiutare a comprendere meglio la complessa gestualità delle *mudra*, le posizioni delle mani cui è affidata buona parte della narrazione. Inoltre, era possibile mostrare le danze a interlocutori che non erano al corrente della sperimentazione e registrarne i commenti e le reazioni.

Proseguendo nella ricerca, emerse anche la forte valenza politica di questo adattamento. La cristianizzazione del Bharatanatyam era un mezzo per rivendicare il diritto dei cristiani da un canto a indianizzare la loro religione, dall'altro a riappropriarsi del proprio patrimonio culturale artistico, ritenuto appannaggio dell'induismo. Un'altra questione, di carattere sociale ma anche religioso, era quella castale. Il cosiddetto

“revival” del Bharatanatyam, infatti, avvenuto negli anni Trenta e Quaranta, era piuttosto un’ “invenzione della tradizione” (Hobsbawm & Ranger, 2002, pagg. 1–2) o, usando le parole di Richard Schechner, un “restored behaviour”, ovvero l’esito di un procedimento simile a quello di colui che per montare un film seleziona alcune scene e fotogrammi e li ricombina. In questo modo la verità originale viene apparentemente onorata e osservata, ma nella realtà essa viene rielaborata e distorta dal mito e dalla tradizione (Schechner, 2005, pag. 235). Lo scopo di questa accurata operazione era creare un’arte che potesse incarnare la nuova India borghese. La casta sacerdotale dei Bramini di fatto se ne appropriò, facendone un simbolo di distinzione sociale.

Anche se i cristiani indiani formalmente perdono la casta una volta che aderiscono alla nuova religione, la divisione in caste è ancora ben presente all’interno del cristianesimo, grazie anche all’atteggiamento contraddittorio tenuto dai missionari nei secoli, i quali, alternativamente, l’hanno considerata un fatto eminentemente sociale e quindi ininfluenza a livello religioso, o, al contrario, un elemento legato all’induismo e quindi da condannare. Nel primo caso, personaggi come De Nobili³ non hanno esitato a emulare le caste superiori per avvicinarle e superare la loro ostilità, nella speranza di

³ Roberto De Nobili (1577-1656), gesuita, è passato alla storia per il suo metodo rivoluzionario di evangelizzazione. Arrivato a Goa nel 1605, raggiunse Madurai nel novembre dello stesso anno e vi lavorò come missionario. Nel 1546 re Giovanni III del Portogallo aveva emanato il divieto del culto indù ordinando la distruzione dei luoghi di culto e la confisca dei beni di chi si opponeva. L’intento era di rendere europea la popolazione locale. De Nobili cercò dunque una nuova via per diffondere il Vangelo. Giunto a Madurai si sforzò di adottare i costumi, l’abbigliamento, le abitudini alimentari dei Bramini. Era determinato a dimostrare che la fede cristiana poteva vivere al di fuori dei valori culturali europei. A coloro che erano disposti a convertirsi lasciava intendere che non avrebbero dovuto rinunciare alla loro casta e ai loro costumi. Fine linguista fu il primo europeo a imparare il tamil e scrisse anche opere filosofiche e teologiche in questa lingua e in sanscrito. Produsse anche un catechismo in telugu. A lui si deve buona parte della terminologia cristiana ancora oggi in uso. Trovò opposizione sia da parte dei bramini sia da parte di alcuni esponenti della Chiesa. Vennero sollecitati interventi di ben tre papi per dirimere la questione, con la sostanziale autorizzazione finale a continuare il lavoro intrapreso pur rispettando alcuni limiti. A partire dal 1624 De Nobili si spostò a Tiruchirappalli dove iniziò a occuparsi anche dei paria. Il suo intento era infatti quello di cominciare a demolire lentamente, dall’interno, i pregiudizi di casta (Clooney, 1999; Ries, 2009).

evangelizzarle. Ancora oggi molti preti cristiani vengono equiparati, nell'immaginazione popolare, ai Bramini indù.

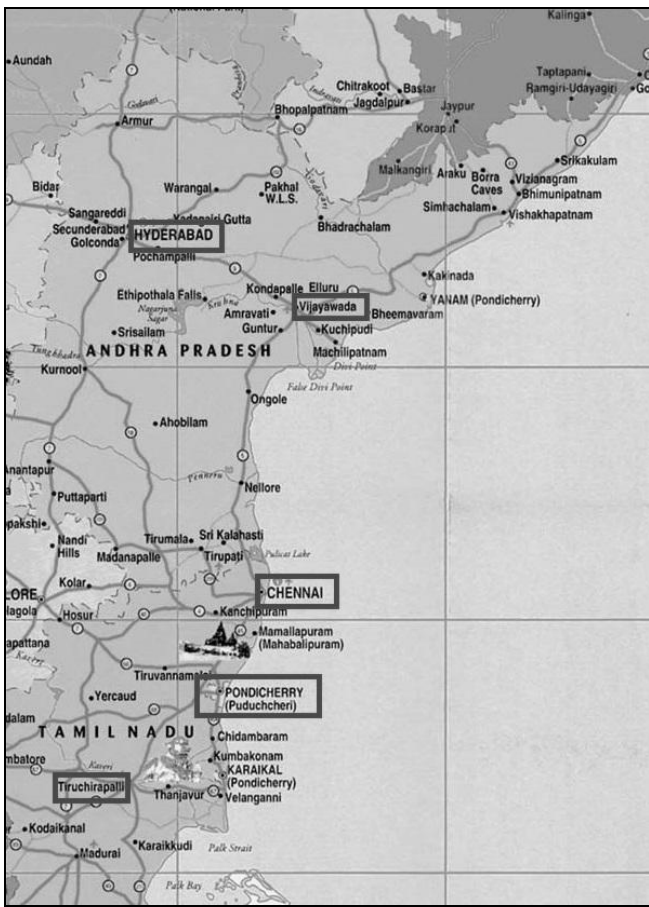
Secondo il principio enunciato da Bourdieu, nel suo testo "La distinzione. Critica sociale del gusto" (2001), quindi, appropriarsi di una forma d'arte come il Bharatanatyam, considerata pura, tradizionale, originaria e spirituale, oltre che appannaggio di una specifica casta, diventa un modo per un "upgrade" della propria identità. Per tale ragione il Bharatanatyam viene usato dalle varie scuole cristiane come uno strumento di rivendicazione sociale dei Dalit, gli Intoccabili, che vengono accolti e sovvenzionati con borse di studio. Paradossalmente, però, il tentativo di emulare le caste superiori non distrugge il sistema ma lo consolida.

Per affrontare una simile ricerca, quindi, non era possibile rifarsi esclusivamente ai testi teorici dell'antropologia culturale, ma ho dovuto adottare una prospettiva fortemente interdisciplinare. Ad esempio, per quanto concerne i problemi legati alla natura del rito e le questioni teologiche, ho preso in esame sia autori come Rappaport (2004), peraltro molto caro ai liturgisti contemporanei, sia documenti della Chiesa, primi fra tutti quelli del Concilio Vaticano II, ma anche antichi testi in latino relativi a concili che si sono occupati di danza, fonti archivistiche e storiche, e studi di teologi e per l'appunto di liturgisti. Inoltre non ho trascurato gli articoli di giornale e neppure i siti di agenzie matrimoniali, laddove potevano gettare luce su una certa questione.

Data la vastità dei riferimenti, rimando ai singoli capitoli per quanto concerne i vari testi teorici.

Per quanto riguarda, infine, l'aspetto metodologico, oltre al già citato uso del corpo come mezzo di indagine e al metodo dell'antropologia visuale e dell'elicitazione, ho articolato la mia ricerca in modo multisituato. Infatti, si può dire che ci siano state tre distinte fasi di campo in luoghi diversi, cui se ne può aggiungere una quarta, se si considerano le ricerche e le lezioni di danza in Italia.

Per quanto concerne il campo in India, si è svolto in due fasi, una prima in Andhra Pradesh a cavallo tra il 2012 e il 2013 e una seconda in Tamil Nadu, nel 2014.



In Andhra Pradesh, dopo alcuni giorni ad Hyderabad, mi sono spostata a Vijayawada, dove sono stata ospite di un convento e ho fatto ricerca presso il Kala Darshini, un istituto per le arti, facente parte dell'Andhra Loyola College. Ciò ha influito molto sul mio posizionamento. Venivo identificata come una persona credente e strettamente connessa con la Chiesa. A volte erano i sacerdoti o le suore a presentarmi a possibili interlocutori, rafforzando quest'idea. In un caso sono stata persino scambiata per una suora. La mia impressione è stata che gli intervistati soppesassero sempre molto le loro risposte. In taluni casi, soprattutto da parte di membri del clero e religiosi, c'era una certa reticenza dovuta al timore di incorrere in sanzioni da parte del Vaticano. In altri ho notato che tra i fedeli c'era un timore di posizionarsi in contrasto con i sacerdoti o di fare una brutta impressione. Come spesso accade, ho avuto la sensazione che tante risposte fossero calibrate su ciò che gli interlocutori ritenevano volessi sentirmi dire. Rari sono stati i casi di interazioni con persone che non gravitavano intorno alla chiesa, al convento o al college. Peraltro, questa fase di campo mi è stata molto utile per avere una prima idea delle motivazioni teoriche e teologiche sottese alla sperimentazione e per approfondire la conoscenza delle tecniche di adattamento del linguaggio della danza, grazie all'aiuto costante delle danzatrici del Kala Darshini.

Per quanto riguarda il Tamil Nadu, a parte un breve periodo in un convento a St. Thomas Mount, a Chennai, città nella quale ho intervistato essenzialmente teologi esperti d'inculturazione, ho lavorato soprattutto a Pondicherry e a Tiruchirappalli, presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts, dove ho alloggiato con le studentesse, moltissime delle quali danzatrici.

Gli interlocutori coi quali ho interagito a Pondicherry erano molto più variegati rispetto a quelli intervistati in Andhra Pradesh e a Chennai. Essenzialmente ciò è stato dovuto da un lato alla natura del luogo e dall'altro alla scelta di non risiedere presso un'istituzione religiosa ma in un appartamento. Così facendo incontravo quotidianamente persone di ogni estrazione e professione. Ho avuto anche il supporto del prof. Aroki e ho intervistato il prof. Arimamalams, che erano a conoscenza della sperimentazione e dei suoi retroscena, ma molto spesso interagivo in modo casuale con individui incontrati in vari contesti. Un breve soggiorno nei pressi del santuario di

Velankanni, a qualche ora di macchina da Pondicherry, mi ha offerto la possibilità di immergermi nelle forme di inculturazione dal basso, cioè in quegli adattamenti spontanei del cristianesimo operati dalla devozione popolare, oltre che di osservare il modo in cui la danza veniva proposta al vasto pubblico dei pellegrini.

La parte di campo in cui ho soggiornato al Kalai Kaviri College of Fine Arts mi ha permesso di migliorare notevolmente la mia comprensione del linguaggio della danza e dei suoi meccanismi e inoltre mi ha consentito di filmare delle messe danzate, una delle quali presieduta da un vescovo, quando, invece, in Andhra Pradesh, l'unica liturgia con danze era stata simulata a mio uso e consumo.

Una fase di ricerca sul campo negli Stati Uniti nel 2013, infine, condotta tra il Texas, il Maryland e il New Jersey, è stata l'occasione per intervistare due dei più celebri danzatori e coreografi cristiani di Bharatanatyam, il già citato Francis Barboza, teologo ed ex sacerdote cattolico, e Rani David, che hanno condiviso con me le motivazioni della loro scelta e alcuni importanti dettagli tecnici. Ho anche avuto modo di raccogliere le testimonianze delle numerose allieve delle scuole di questi due maestri e dei loro genitori. Da queste interviste sono emerse importanti affermazioni circa il ruolo della danza classica per l'identità indiana soprattutto per gli espatriati.

Contenuti della trattazione

La presente tesi si articola su sette capitoli. Il primo, dal titolo "Il Bharatanatyam e l'induismo: tra arte, esperienza religiosa e rito" affronta il problema del significato religioso della danza classica in oggetto. Attraverso le suggestioni di alcuni interlocutori e lo studio di alcuni testi sull'argomento, valuto l'effettiva valenza spirituale di quest'arte. In una seconda parte, invece, affronto il tema delle origini mitiche della danza-teatro come esse sono narrate nel *Natyashastra*, l'antico testo di riferimento giunto fino a noi, contenente sia tutte le questioni teoriche che quelle tecniche al riguardo. I riferimenti espliciti alle divinità indù sollevano la questione del forte legame tra Bharatanatyam e induismo. La terza parte del capitolo considera la danza come forma di meditazione e preghiera sia in senso soggettivo, come pratica per avvicinarsi

alla divinità, sia in senso oggettivo, cioè come mezzo per muovere gli animi e raggiungere i fini educativi auspicati dal *Natyashastra*. Nel quarto paragrafo viene presentata la controversa figura storica delle *devadasi*, danzatrici templari che, secondo l'opinione comune, sarebbero diventate nel corso dei secoli prostitute. Da un lato, quindi, ci si riferisce a loro come la controprova del carattere religioso e persino sacro della danza, dall'altro esse vengono additate come la causa della decadenza della danza e, conseguentemente, come la giustificazione per l'opera di "revival" degli anni Trenta e Quaranta. Il paragrafo finale riguarda proprio questa operazione di "invenzione della tradizione" e il suo significato.

Prendendo le mosse da quest'ultima parte, si apre il secondo capitolo dedicato alla questione identitaria legata al Bharatanatyam. Sono partita dalle dichiarazioni degli interlocutori intervistati soprattutto negli USA per poi addentrarmi nella questione della danza come mezzo per costruire il corpo femminile e trasmettere una "cittadinanza culturale". Disciplinando i corpi, infatti, i maestri portano le loro allieve a incorporare certi valori e un'idea di donna connotata culturalmente che fa risonanza con le metafore dell'India rappresentata come madre casta.

Si passa quindi al ruolo che la danza e le arti in generale hanno avuto nella definizione della nazione indiana. Personaggi come Nehru, consapevoli che l'India è per sua natura estremamente variegata e caratterizzata da differenti lingue e culture che coesistono nella vastità del subcontinente, hanno cercato nel patrimonio artistico il comune denominatore per costruire un'identità condivisa. A dimostrazione del peso ricoperto dalla danza classica, vi sono stati contrasti tra i vari stili che hanno cercato e tuttora cercano di affermarsi sulla scena nazionale e di ottenere il riconoscimento del Ministero della Cultura e della Sangeet Natak Akademi, un'istituzione creata dal governo indiano per salvaguardare la tradizione in campo artistico.

Un altro aspetto strettamente connesso a questo è quello dell'identità indiana dei cristiani, sovente percepiti come "traditori" che hanno abbracciato una religione venuta dall'Occidente colonialista. Ritenuti spesso come stranieri in casa loro, si scontrano sempre più con l'ideologia dell'*hindutva*, sostenuta dall'attuale governo, che afferma l'equivalenza tra indianità e induismo. Questo spiega l'importanza dell'inculturazione per l'esigua comunità cristiana. Peraltro, negli ultimi due paragrafi, si evidenzia come vi

siano due diverse forme d'inculturazione, una dal basso, costituita da adattamenti spontanei da parte dei fedeli che hanno dato vita a forme di devozione popolare, e una dall'alto, cui appartiene appunto la danza classica, considerata un genere elitario e quindi poco comprensibile per i più.

Prima di addentrarmi nelle questioni teologiche e sociali legate alla sperimentazione, nel terzo capitolo, dal titolo "Migrazione di un linguaggio gestuale: dal Bharatanatyam indù a quello cristiano", ho affrontato la questione della tecnica espressiva e narrativa di quest'arte allo scopo poi di spiegare in che modo essa è stata concretamente adattata alla religione cristiana. In particolare, la creazione di *mudra* specifiche e univoche note anche come *deva hasta* cristiane, ovvero gesti devoluti a raffigurare personaggi e concetti teologici ben precisi, hanno messo in luce il problema della traduzione e della conseguente contaminazione tra cristianesimo e induismo. In taluni casi si assiste ad azzardati accostamenti tra categorie e credenze molto diverse, tanto che il Vaticano ha espresso i suoi dubbi su alcuni punti.

Inoltre, in questo capitolo, cerco di mostrare come la complessità di questa lingua visuale renda le danze difficilmente comprensibili anche per un pubblico assiduo. Le *mudra*, infatti, sono un linguaggio destinato agli "addetti ai lavori" o, potremmo dire, agli "iniziati" nell'arte della danza, ai quali, nel corso degli anni, vengono svelati gradatamente i vari significati simbolici.

Nel capitolo quarto ho descritto le danze da me osservate nelle quali questi adattamenti tecnici sono stati messi in pratica e ho evidenziato le modalità adottate dai coreografi per veicolare i messaggi contenuti in passi biblici o in canti devozionali. Per una migliore comprensione, ho ritenuto opportuno allegare un DVD con alcuni brani scelti, faticosamente sottotitolati, al fine di evidenziare il rapporto tra gesto e significato oltre che le differenze tra Bharatanatyam puro, danza semiclassica e altri tipi di danza, come ad esempio quelle folk, molto più semplici e prive di un intento narrativo.

Un aspetto interessante che emerge è anche quello della ripresa di certe modalità espressive sia delle *mudra* sia della mimica delle emozioni tipiche delle rappresentazioni indù relative ad esempio a figure come Krishna.

Una volta spiegato in che cosa consiste il Bharatanatyam e in particolare quello cristiano, nel capitolo quinto vaglio tutte le motivazioni teologiche e le relative

obiezioni, facendo dialogare i documenti ufficiali della Chiesa cattolica con i testi dei teologi contestuali che promuovono l'inculturazione attraverso la danza. Il concetto stesso di inculturazione è esaminato nello specifico, per poi affrontare il complesso tema della natura del rito e della possibilità di inculturare la liturgia. Strettamente connessa è la questione della danza come preghiera da un punto di vista cristiano. Viene quindi considerato il tema del corpo e in particolare del corpo femminile danzante.

Infine ho voluto considerare come questa sperimentazione si collochi all'interno di precise dinamiche di potere sia all'interno della Chiesa sia tra centro (Roma) e periferia.

Nel sesto capitolo, dopo avere dato alcune informazioni sulla natura e il significato delle caste, traccio una storia dell'atteggiamento dei missionari nei confronti di questo importantissimo aspetto della cultura, della società e della religione indiane. Porto quindi alcune testimonianze e riflessioni sulla questione della casta tra i cristiani, per poi evidenziare, come ho già accennato, che il Bharatanatyam viene usato come mezzo di riscatto sociale ed emulazione delle caste più elevate, soprattutto da parte dei Dalit.

Il settimo e ultimo capitolo è costituito da una carrellata di interviste a interlocutori non direttamente coinvolti nella sperimentazione. In esso si evidenzia come le complesse motivazioni che sono nascoste dietro questo tentativo di inculturazione e talvolta anche la stessa esistenza di un Bharatanatyam cristiano siano sconosciuti ai più. Inoltre, non tutti ritengono che questo adattamento della danza classica possa giovare effettivamente a una maggiore integrazione dei cristiani o a una migliore ricezione del messaggio evangelico. Alcuni intervistati si sono limitati a esprimere il loro assenso alla sperimentazione sulla base del principio che un'arte, essendo universale, non appartiene a una specifica religione, mentre altri si sono dichiarati contrari per timore che siano abbattuti i confini che definiscono la loro appartenenza religiosa.

NOTA GRAFICA

Per quanto concerne i nomi di luoghi ho scelto la grafia maggiormente accreditata nelle cartine geografiche ufficiali. Per i termini indiani (telugu o tamil), ho seguito la versione indicatami dai miei interlocutori. Riguardo alle parole sanscrite, ho scelto di scriverle senza i segni diacritici e di preferire la traslitterazione “inglese” tranne laddove comparivano nelle citazioni da me inserite nel testo.

Segnalo che alcuni termini hanno versioni diverse per gli stessi indiani, indipendentemente dall’uso o meno dei diacritici. Nelle parti scritte da me ho mantenuto sempre la stessa grafia, ma nelle citazioni a volte ci sono delle differenze. La stessa parola Bharatanatyam, ad esempio, viene scritta da alcuni Bharata Natyam o Bharatanatya. Stesso dicasi per l’uso del corsivo e dell’iniziale maiuscola per alcuni termini (ad es. *dharma*, i nomi dei *varna*, etc.).

Segnalo solo tre suoni in particolare:

Grafia inglese	Grafia con diacritici	Suono
Ch	Ḷ	C dolce Es. Chandra o Candra
Ri	Ṛ	Ri (con i breve) Es. Rigveda o Ṛgveda
Sh	Ś	Sc Es. Shiva o Śiva ma anche Siva

TRADUZIONI

I testi di studiosi in lingua inglese o francese non sono stati tradotti. Le interviste sono state tradotte dall’inglese.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per quanto concerne i testi che ho letto in formato elettronico .mobi per Kindle, ho indicato al posto del numero di pagina, non disponibile, la posizione (pos.) di avanzamento nella lettura. In bibliografia è specificato “Kindle edition”.

La sitografia è riportata in nota ma non nella bibliografia.

CAPITOLO PRIMO

IL BHARATANATYAM E L'INDUISMO: TRA ARTE, ESPERIENZA RELIGIOSA E RITO

1.1 Bharatanatyam e religione

“Fino a che punto il Bharatanatyam può essere separato dalla religione?”.

Questa domanda è stata posta da una mia interlocutrice, Jemima Prem, indiana espatriata da ventisei anni in America, di fede cristiana metodista, intervistata da me in Maryland. La sua opinione era che la danza dovesse essere considerata come qualcosa di separato dalla religione, o meglio da una specifica religione, per essere adattata ad altri contenuti diversi da quelli tradizionali indù. Mi faceva l'esempio di temi cristiani, ma anche patriottici e sociali. Tuttavia, precedentemente, nel corso dell'intervista, aveva dichiarato con forza che il Bharatanatyam è molto spirituale e devozionale, che è una forma di preghiera che coinvolge il corpo, la mente e l'anima. Per spiegarmi meglio il concetto l'aveva paragonato allo yoga. Una delle ragioni per cui aveva insistito nel fare studiare alle figlie la danza classica indiana era proprio questo: il Bharatanatyam ti connette con la divinità. Infatti, dopo aver posto la domanda sul grado di separazione possibile tra danza classica e religione, rispondendo a se stessa, Jemima ha aggiunto:

A livello visuale puoi dire quanto [i danzatori] sono profondamente coinvolti in ciò che stanno rappresentando. Così, se devi raggiungere il pubblico, devi sentirlo. Se non senti la danza o la canzone, è tutto falso, è tutto superficiale. Sì, posso vedere che è grazioso, come si stanno muovendo. Ma è solo fisicità, non va oltre. Io penso che la persona debba essere in

sintonia con ciò che sta danzando, col dio cui sta rendendo gloria. Sono essenzialmente delle preghiere e tu stai rendendo culto al dio del quale stai danzando.⁴

Dalla domanda iniziale di Jemima, dunque, ne discendono molte altre. Innanzi tutto, se è vero che la danza è una preghiera rivolta a una divinità, di che dio stiamo parlando? Il Bharatanatyam è una forma specifica di culto dell'induismo o, al contrario, non è legato a nessuna religione? Oggi è da ritenersi una danza rituale o è solo una forma di intrattenimento? Qual è il suo rapporto con la spiritualità, più in generale? È indù o è indiano?

Ritengo che questi siano nodi fondamentali per la mia ricerca sull'adattamento del Bharatanatyam al cristianesimo e la sua introduzione nella liturgia cattolica. Ho posto questi quesiti ai miei interlocutori, ma non ho ottenuto risposte univoche.

Shany Matthew, danzatrice e insegnante di fede ortodossa, nata e cresciuta in Texas da genitori del Kerala, durante la sua intervista ha ribadito più volte che la danza è preghiera, ma non l'ha legata a una divinità precisa. Per lei il Bharatanatyam ha che fare col credere che “noi, cioè una persona che è vissuta secoli fa e io oggi nel presente, abbiamo entrambi un cuore aperto ed entrambi stiamo amando Dio, quale che sia il concetto che abbiamo di Dio. Può essere diverso, ma entrambi amiamo Dio e stiamo usando la danza per mostrarlo”⁵.

Sir Thomas, attore, danzatore e insegnante di Bharatanatyam di fede cristiana presso Kalakshetra, la prestigiosa scuola fondata da Rukmini Devi, ritiene invece che la danza classica indiana sia indù e non possa essere usata per il cristianesimo. “Il linguaggio del corpo è stato creato per i *deva* (...) Ogni *hasta* [posizione delle mani] appartiene a un dio”⁶.

Il vescovo di Guntur è stato meno drastico, ma ha comunque sottolineato che il Bharatanatyam ha “un forte colore di induismo”⁷. Per sr. Benigna, che si è mostrata sempre conservatrice, la danza classica indiana, a differenza di quella africana, non può

⁴ Intervista, 11 ottobre 2013.

⁵ Intervista, 4 ottobre 2013.

⁶ Intervista, 27 agosto 2014.

⁷ Intervista, 23 gennaio 2013.

essere usata per il culto cristiano perché “ci sono significati precisi indù”⁸. Anche p. Ravi, che dirige un’istituzione volta allo studio e alla cristianizzazione delle arti ed è un fautore della danza liturgica, ha ammesso che quando si utilizza il Bharatanatyam in contesto cristiano ci sono “elementi indù che irrompono nel cristianesimo”⁹. Prathiba, maestra di danza negli Stati Uniti, l’ha definita “un esercizio fisico, anche se impregnato di induismo”¹⁰.

Malhotra e Neelakandan, autori di un testo che si scaglia con veemenza contro l’occidentalizzazione e la cristianizzazione dell’India, non hanno dubbi sulla natura indù del Bharatanatyam e sono nettamente contrari a quella che vivono come una appropriazione indebita da parte dei cristiani. Nel capitolo da loro dedicato alla “Cristianizzazione dell’arte indù” forniscono una serie di informazioni volte a confermare la loro ipotesi. Innanzi tutto citano le parole di Rukmini Devi, colei che, come vedremo, negli anni Trenta e Quaranta, ha operato il “revival” della danza classica indiana dando vita proprio al Bharatanatyam: “Actually, dance forms an intrinsic part of worship in the temples... India alone has a concept of a God who dances. Siva is Nataraja, Lord of dancers, who dances in the Hall of Consciousness and weaves into it the rhythm of the Universe. Within His Cosmic Dance are included the Divine prerogatives of Creation, Preservation, Regeneration, Veiling and Benediction... Dance in India has been so closely linked with religion, that today it is impossible to think of it divorced from this essential background” (Malhotra & Neelakandan, 2011, pos. 1738).

A loro parere i cristiani ignorano deliberatamente “the obvious fact that Bharata Natyam was developed, institutionally nourished and theologically refined within Hinduism precisely because it is a tradition of embodied spirituality that valorizes the body—both male and female, and even animal”(2011, pag. 1867).

Tuttavia, per molti altri intervistati, la danza è essenzialmente indiana e non indù. Uno di questi è p. John Pudota, teologo gesuita e autore del libro “Indian Faces of Jesus”. Il suo scopo è quello di mostrare come il Bharatanatyam non sia contrario al cristianesimo. Peraltro, ho riscontrato la stessa opinione in interlocutori non coinvolti

⁸ Intervista, 8 dicembre 2012.

⁹ Intervista, 5 dicembre 2012.

¹⁰ Colloquio, 30 ottobre 2013.

nell'operazione di inculturazione¹¹ del cristianesimo e di rinnovamento liturgico. Molti di loro appartengono al gruppo di ragazze e genitori indiani intervistati negli Stati Uniti, dove il Bharatanatyam è considerato soprattutto un modo per riallacciarsi alle proprie origini e alla propria cultura in terra di migrazione, indipendentemente dall'appartenenza religiosa. Una danzatrice cristiana, Nalini, da me intervistata in Maryland, ad esempio, ha affermato di non avere alcun problema nel mettere in scena sia temi indù che cristiani e che anzi, questo, le permetteva di combinare il meglio di entrambi i mondi, quello della sua religione e quello della tradizione culturale indiana¹². Anche in India ho riscontrato questo orientamento verso una visione della danza classica come qualcosa di non necessariamente legato all'induismo. Krithiga, giovane insegnante di danza di casta bramini e di fede induista, da me intervistata a Pondicherry, ha ammesso l'origine indù del Bharatanatyam, rifacendosi al *Natyashastra*, l'antico testo di riferimento giunto a noi nel quale sono conservate tutte le indicazioni sulla danza-teatro indiana. Tuttavia, alla mia domanda se quest'arte fosse strettamente indù, ha risposto: “La mitologia dice che è stata creata da Brahma. Un tempo c'erano solo danzatori indù, ma oggi ci sono persone di tutte le religioni. Non musulmani, ma ci sono cristiani. Ora è una danza che si svolge sui palchi. Dato che era per tutta l'umanità, per tutti i *varna*, allora è per tutti, nel rispetto per tutte le religioni e le culture”¹³.

¹¹ Utilizzo la parola “inculturazione” (inculturation) nel senso teologico del termine, da non confondere con “enculturation”, termine antropologico con tutt'altro significato ma tradotto in italiano sempre con la parola “inculturazione”. Il concetto di “inculturazione” in ambito religioso è scelto per descrivere la penetrazione del messaggio cristiano in un determinato ambito e i nuovi rapporti che si stabiliscono tra il Vangelo e la cultura di questo ambiente (Ries & Sullivan, 2009, pag. 20). “...non è un semplice adattamento esteriore, ma comporta una trasformazione interna di autentici valori culturali mediante la loro integrazione nel cristianesimo e il radicamento nelle varie culture” (Chupungco, 1998, pag. 346). Ne parlerò più diffusamente nel capitolo quinto.

¹² Intervista, 9 ottobre 2013.

¹³ Intervista, 6 settembre 2014. I *varna* sono i quattro grandi raggruppamenti castali: i Bramini, gli Kshatriya (re governanti, guerrieri e soldati), i Vaishya (mercanti, pastori, agricoltori, uomini d'affari e artigiani) e gli Shudra (tutta la massa di condizione servile). I quattro *varna* non sono da confondere con il sistema castale vero e proprio costituito da numerose *jati* che spesso rispecchiano specifici gruppi o mestieri. Ne parlerò più approfonditamente nel capitolo sesto.

Jeeno, un giovane danzatore cristiano allievo di Francis Barboza, nato e residente negli USA, non ha sollevato obiezioni sull'origine indù della danza e, come gli altri interlocutori americani, ha ribadito la sua importanza per tenere salde le sue radici culturali indiane, ma ha anche portato avanti l'idea che il Bharatanatyam sia un linguaggio e come tale sia in qualche modo neutro. "Il Bharatanatyam è un modo per trasmettere un messaggio. Può trasmettere un messaggio dell'induismo, ma può anche trasmetterne uno del cristianesimo. Puoi trasmettere ogni aspetto, ogni caratteristica, qualunque cosa tu desideri, ogni significato"¹⁴.

L'evoluzione nel tempo della danza classica ha portato quindi alcuni dei miei intervistati a vederla sempre più come qualcosa di staccato dalla religione. Una mia interlocutrice cristiana, rispondendo all'affermazione del vescovo di Guntur sul "forte colore di induismo" del Bharatanatyam, mi ha detto: "Personalmente non sono d'accordo con quel vescovo perché non vedo per nulla il Bharatanatyam come induismo. Sì, inizialmente era una cosa indù quando c'erano le *devadasi* che si esibivano nel tempio ed era uno stile di vita, ma adesso è oltre i confini, è andato al di là della religione, è diventato una forma d'arte"¹⁵.

Quest'idea della forma d'arte slegata dalla religione ricorre dunque tra i miei interlocutori, che, in alcuni casi hanno scelto di non fare riferimento neppure all'origine indù del Bharatanatyam proprio per portare avanti l'idea che sia universale. D'altro canto non l'hanno neppure negata esplicitamente. Si sono limitati a non menzionarla. Solo una su undici ragazze intervistate presso il Bharathidasan Government College for Women di Pondicherry ha detto che la danza "può anche essere nata dall'induismo, ma non può fermarsi o limitarsi a questo"¹⁶. Tutte le altre hanno ripetuto che la danza è una forma d'arte, per questo è universale e può essere imparata da tutti, indipendentemente dal credo.

¹⁴ Intervista, 20 ottobre 2013.

¹⁵ Intervista, 9 ottobre 2013. Alle *devadasi*, letteralmente "schiave del dio", dedicherò un paragrafo più avanti in questo stesso capitolo.

¹⁶ Jeevarekha, intervista, 20 settembre 2014.

Hemath Kumar, maestro di danza al Kala Darshini, di fede induista, si è spinto oltre negando esplicitamente l'origine religiosa del Bharatanatyam e slegandolo persino dalla cultura indiana.

Hemath: Il *Natyashastra* non appartiene a nessuna religione. Usi il corpo per comunicare a qualcuno la tua opinione o i tuoi sentimenti. I sentimenti appartengono a tutti, sono universali.

Gli indù hanno offerto questo perché è nato in India.

Caterina: Quindi la danza è indiana, non indù?

H.: Non è né indiana né indù.

C.: Nel senso che è nata in India, come potremmo dire che l'opera è italiana...

H.: Sì, ma adesso è universale¹⁷.

D'altra parte, a dispetto di quanto dice Hemath Kumar, il *Natyashastra* è innegabilmente un testo indù, in cui gli dei dell'induismo hanno un ruolo molto importante. Ho deciso quindi di partire proprio dal *Natyashastra* per comprendere il legame tra religione induista e Bharatanatyam.

1.2 Il *Natyashastra*: origini mitiche del *natya* e sua valenza educativa e rituale

Il primo fatto, balzato ai miei occhi durante la lettura di questo complesso trattato, è stato che in esso di Bharatanatyam non si parla affatto. Invece, si illustra in modo più generale il *natya* inteso come teatro-danza indiano nelle sue diverse forme. La mia maestra di danza, Marcella Bassanesi, e altri miei interlocutori mi hanno spiegato che, in effetti, in quest'opera sono contenute indicazioni su tutti gli stili attuali di danza, che si sono differenziati nel tempo su base geografica. La presenza di un maggior numero di parti che sembrano dedicate al Bharatanatyam è in realtà il frutto di una precisa operazione di ricostruzione e risignificazione della danza indiana avvenuta negli anni Trenta e Quaranta. L'illusione è quindi che il trattato sia dedicato in modo specifico a questo stile quando invece è questo stile, che, nel momento della sua risistemazione se non addirittura invenzione, ha attinto maggiormente dal trattato. Come dice Schechner,

¹⁷ Intervista, 11 dicembre 2012.

infatti: “Soon people believed that the ancient dance led to *Bharatanatyam* when, in fact, the *Bharatanatyam* led to ancient dance” (Schechner, 1985, pag. 69). Da qui l’impressione che essa si sia discostata in minor misura dalla tradizione rispetto agli altri stili¹⁸.

In questo viaggio attraverso la religiosità vera o presunta del Bharatanatyam, quindi, bisogna tenere sempre presente che esso è frutto di una precisa e deliberata operazione di costruzione e che i fautori di tale “revival” si sono serviti della storia e del mito per conferire al neonato stile una dignità e uno spessore spirituali, facendo confluire in esso pratiche molto diverse e selezionando solo alcuni aspetti utili ai loro scopi. Tuttavia, questo non esclude che effettivamente le origini mitiche della danza classica indiana in generale portino verso uno stretto legame tra induismo e *natya*.

Le prime pagine del *Natyashastra* sono dedicate, infatti, al mito fondativo della danza-teatro. Stando all’antico testo, come osservava anche Krithiga, essa fu creata per volere di Brahma con scopi eminentemente educativi. Bharata, il leggendario autore del trattato, spiega che, dato che la conoscenza dei *Veda* non poteva essere diffusa tra gli Shudra, i membri del quarto *varna*, Brahma dichiarò di voler creare un quinto *Veda*, il *Natya Veda* (Bharatamuni, 1981, pag. 2).

Anche Malhotra e Neelakadan concordano su questa versione, con alcune precisazioni che fanno risalire la danza a ben prima di Bharata. Essendo il loro discorso altamente retorico, fanno coincidere, probabilmente in modo deliberato, Bharatanatyam e *natya* in senso più generale. Scrivono infatti: “Bharata Natyam is a popular Hindu spiritual danceform whose origin is traced to the references of dance in the Vedas. It had been formalized even before Bharat Rishi wrote *Natya Sastra*, the seminal text on performing arts and aesthetics in the second century BCE. The Tamil epic

¹⁸ Gli stili riconosciuti oggi ufficialmente dalla Sangeet Natak Akademi, un’istituzione creata dal governo indiano per salvaguardare la tradizione in campo artistico sono otto, mentre il Ministero della Cultura ne inserisce nella lista altri tre. E tutti hanno radici in questi antichi testi. Oltre al Bharatanatyam, originario del Tamil Nadu, ma ora elevato al rango di danza panindiana, ci sono Kucipudi (Andhra Pradesh), Kathakali e Mohiniattam (Kerala), Odissi (Orissa), Manipuri (Manipur, India nord orientale), Kathak (Uttar Pradesh, India del nord) e Sattriyā (Assam, India nord orientale). Le danze Chaū, Gaudiya Nritya e Thang, invece, come dicevo, sono riconosciute solo dal Ministero della Cultura indiano, in aggiunta alle precedenti.

Chilapathikaram gives a detailed description of classical dance performances in ancient urban centers. The performing arts were positioned as spiritual practices for the general public, including those who lacked the qualifications and aptitudes to directly access the scriptures” (Malhotra & Neelakandan, 2011, pos. 1738–1746). In effetti, è probabile che il trattato, attribuito a un autore leggendario che l’avrebbe ricevuto direttamente dal dio, non sia altro che la sistematizzazione di pratiche già usuali.

Tornando al mito contenuto nel *Natyashastra*, lo scopo di questo *Natya Veda* sarebbe stato di condurre gli uomini al bene, indipendentemente dalla casta di appartenenza. “It shall be conducive to righteousness, production of wealth and diffusion of fame; it will have succinct collection of didactic material; it will serve as a guide in all (human) activities of future generations as well; it will be richly endowed with the topics dealt in all the scriptural text and will demonstrate all types of arts and crafts” (Bharatamuni, 1981, pag. 2).

Per comporre il quinto *Veda* sulla danza-teatro, Brahma prende elementi da ognuno degli altri quattro: le parti recitate dal *Rigveda*, la musica dal *Samaveda*, l’Abhinaya dallo *Yajurveda* e i *rasa*, cioè i sentimenti o più letteralmente i gusti, i sapori, dall’*Atharvaveda*. Tutte le situazioni possibili sono rappresentate, ogni cosa che avviene nel mondo è imitata: “Dharma (piety), Artha (wealth), peace, laughter, fighting, and even slaughtering. Lovemaking too is depicted” (1981, pag. 9).

Anche nell’*Abhyana Darpana* si legge che: “Brahma has derived instrumental music, gesture, song, and flavour respectively from the R̥g, Yajur, Sāma, and Atharva Vedas, and has made these Laws of Dancing which yield fulfillment of the Four Ends of Life¹⁹, and are means to overcome misfortune, hurt, affliction, disappointment, and regret, and yield therewith more delight than ever Brahma-bliss” (Coomaraswamy, 1987, pag. 14).

L’intento, come dicevo, è educativo e, al tempo stesso, offre una valida “terapia” contro i mali della vita. “Persons of bad fortune can overcome their afflictions due to sorrow and surmount the fatigue of over work and strain. Thereby the art of drama is

¹⁹ I quattro fini della vita per gli indù sono: Dharma ovvero la legge e le pratiche etiche e morali, Artha, ossia la ricchezza, intesa come mezzo per sostenere al meglio la famiglia e aiutare chi è in difficoltà, Kama, ovvero il piacere del corpo, e la Moksha, cioè la liberazione dal ciclo delle rinascite.

conductive to the observance of duty, acquisition of fame, long life, intellect, all round good and learning in every aspect” (1981, pag. 9).

Per questa ragione la danza-teatro indiana è stata accostata al teatro greco e il *Natyashastra* è stato comparato alla *Poetica* di Aristotele. A ben vedere ci sono alcune somiglianze, per prima l’idea che una rappresentazione drammatica possa educare i cittadini alla virtù e generare una catarsi. Un altro aspetto importante è l’imitazione della vita. Stando ad Aristotele, il pubblico ricava piacere dal teatro e questo piacere è connesso con l’acquisizione della conoscenza (*Poetica*, 4). Infine, un aspetto particolarmente rilevante per la mia ricerca, è ciò che Bharat Gupt chiama *hieropraxis*. Letteralmente significa “azione sacra”, il cui obiettivo è di compiacere gli dei e gli uomini al tempo stesso. “Besides, being sacred, this drama was also an action (praxis), committed to enhance a muthos or an itivritta”²⁰. Le sue caratteristiche sono comuni alla danza classica indiana e al teatro greco e includono modi codificati di azioni e gesti che hanno un significato ben conosciuto nei loro contesti culturali, e danze che svolgono la funzione di atti di culto. La rappresentazione ha come scopo di produrre uno stato emotivo elevato nel pubblico (Gupt, 1994, pag. 4), che nell’antica Grecia era obbligato a partecipare ai festival teatrali durante specifiche feste religiose. È risaputo che sul palco comparivano dei come Dioniso e Atena. Per queste ragioni Gupt afferma che i teatri erano “spazi sacri” e che le rappresentazioni avevano carattere sacrale (1994, pagg. 68–69). Quindi compara i teatri greci alle *playhouse* che Bharata descrive nel secondo capitolo del *Natyashastra*: edifici sacri, costruiti secondo regole precise, consacrati dai Bramini a dei specifici che proteggevano parti dedicate della costruzione. Il trattato parla di altari e prescrive di adorare le divinità all’interno di questi luoghi con rituali, mantra, offerte di cibo e di fiori (Bharatamuni, 1981, pagg. 13–21; Gupt, 1994, pag. 77). Anche Ley ritiene che la danza riceva nell’antico trattato una sanzione religiosa non solo dal mito inserito nella sezione iniziale, ma anche dalle istruzioni dettagliate per la costruzione delle *playhouse* (Ley, 2000, pag. 195).

Questa analisi comparativa di Bharat Gupt offre alcuni spunti interessanti, anche se deve essere valutata con prudenza. Non mi soffermerò in questo capitolo

²⁰ *Itivritta* è una parola sanscrita che significa storia o cronaca.

sull'affermazione circa il fatto che i gesti codificati sarebbero ben conosciuti dal pubblico nel contesto culturale della rappresentazione, perché, come spiegherò più avanti, il linguaggio del Bharatanatyam è estremamente complesso e di difficile decodifica per coloro che non hanno ricevuto una specifica educazione in questo. Mi soffermerò invece sulla sacralità di quest'arte. Le caratteristiche descritte, infatti, fanno pensare a un rito. Rappaport ha esplorato il rapporto tra teatro, rito e mito. Pur con alcune perplessità, dovute al fatto che il teatro sarebbe una divulgazione del mito, alla quale il pubblico può anche non aderire, mentre il rito implicherebbe un coinvolgimento e un'accettazione da parte del fedele, l'antropologo americano finisce con l'ammettere che talvolta rito e teatro non sono distinguibili. "Alcune performance includono elementi di entrambi; o meglio, si collocano in un punto della linea continua che unisce le due forme. Possiamo pensare alle rappresentazioni teatrali della Passione e ai concerti di musica religiosa in chiesa" (Rappaport, 2004, pagg. 197–199).

Se in questa parte della mia trattazione, tale accostamento tra rappresentazione teatrale e rituale è importante per sottolineare lo stretto legame tra danza indiana e religiosità indù, esso svolgerà un ruolo decisivo anche più avanti, quando affronterò il problema dell'atteggiamento della Chiesa verso il Bharatanatyam e una sua possibile introduzione nella messa.

1.3 La danza come forma di meditazione e preghiera

Tornando alla questione del potere catartico ed educativo del teatro, invece, mi pare opportuno evidenziare un altro importante punto a favore della natura sacrale del *natya* secondo l'opinione di alcuni miei interlocutori. Il meccanismo di identificazione che permetterebbe agli spettatori di attingere al potere benefico della rappresentazione, infatti, non sarebbe solo di tipo psicologico, ma di natura sovranaturale.

Si tratta di quello che Marcella Bassanesi definisce il rapporto "triangolare" tra danzatore pubblico e dio. In pratica, la danza ha il potere di condurre dio e lo spettatore l'uno verso l'altro; d'altro canto l'aspetto divino, la presenza della divinità nella danza crea un rapporto tra il danzatore e il pubblico; infine, partecipando alla danza

emotivamente e spiritualmente lo spettatore crea in qualche modo la danza stessa, porta dio verso l'attore ed eleva l'attore a dio. Questa ultima idea, cioè il ruolo attivo e creativo del pubblico, è stata espressa anche da Francis Barboza, quando, in un'intervista, ha insistito sul fatto che lo spettatore non è mai passivo, un aspetto importante ai fini dell'introduzione del Bharatanatyam nel rito cattolico. A suo parere il danzatore crea una connessione verticale con Dio e poi la comunica orizzontalmente. Ciò è possibile perché, a differenza del balletto, la cui funzione è sociale, per intrattenere, il Bharatanatyam è di origine divina²¹.

Una spiegazione sulla grande importanza della danza dal punto di vista religioso viene anche da Arimamalams Padmanabhan, docente di storia all'università di Pondicherry e collaboratore del Kalai Kaviri College of Fine Arts, da me intervistato nella sua casa di Pondicherry.

L'arte è dedicata agli dei. Il suo scopo è la *moksha*, la salvezza dell'anima. Durante il *kaliyuga*, cioè quell'età della storia caratterizzata dal decadimento morale, l'età che stiamo vivendo oggi, non è possibile ottenere la salvezza attraverso il *tapas*, la meditazione, perché le persone sono continuamente indaffarate con la vita meccanica. È necessario un altro *marga*, cioè un'altra via. Le vie migliori sono la musica e la danza. Nei *Purana* c'è il *Nada Upasana*, in cui *nada* vuol dire musica e *upasana* vuol dire *tapas*. È come un mantra. Si canta in continuazione la stessa frase, come un *bajan*. Tutti gli appartenenti alla classe media vogliono danzare o suonare per questo. Non è mero intrattenimento. Per un pubblico straniero l'esperienza è diversa; davanti a un pubblico indiano ottiene un mezzo emotivo che conduce al livello spirituale. È un'esperienza religiosa. Porta l'uomo comune a dio"²².

²¹ Intervista, 15 ottobre 2013.

²² Intervista, 22 settembre 2014. La *moksha* è letteralmente la liberazione dal ciclo delle rinascite. Gli indù credono in un susseguirsi di cicli cosmici. Ogni ciclo è caratterizzato da quattro *yuga* (quattro come le facce del dado da gioco menzionato nei poemi indiani). Il nostro ciclo è iniziato, come nella tradizione greca, con un'era di grande perfezione, il *satyayuga*, o *yuga* della verità, cui sono seguite altre tre ere di progressiva decadenza: *tetra*, *dvapara* e infine la nostra, *kaliyuga*, l' "età della discordia" (Franci, 2010, pos. 750–759). *Nada* letteralmente è il suono o anche il flusso, la vibrazione primaria divina creatrice dell'universo. *Nada* è anche il suono del flauto di Krishna, capace di attrarre a sé le *gopi* distogliendole da ogni altra occupazione. Esiste un *nadayoga* o yoga del suono. Il *bajan* è una canzone in cui si ripete sempre la stessa frase. Ho assistito anche a *bajan* cristiani a Hyderabad, nella casa delle suore.

Lo stesso concetto è stato espresso, in altre parole, da Ramesh Babu, insegnante di Kuchipudi di fede indù. Dalle sue parole emerge l'idea che la danza non sia solo una performance tecnica, ma un atto profondamente religioso, in cui il dio in qualche modo scende nell'attore, che deve stare attento a non esserne sopraffatto. Riporto parte dell'intervista, svoltasi al Kala Darshini.

Ramesh: La danza non è una performance tecnica, non è un esercizio fisico, ma mentale. C'è la grazia nella danza. Il pubblico vede la grazia che c'è nella danza e che nella ginnastica non c'è.

Caterina: Ma Bharatanatyam e Kuchipudi sono danze molto tecniche...

R.: C'è un limite, una cornice tecnica, delle regole ma dovrebbero essere coinvolti mente, cuore e anima. Devi sentire la sostanza, capire la canzone. Devi comprendere il testo se no non c'è l'espressione del volto adeguata. È tecnica solo per via del limite delle regole. Ma non c'è limite alla tua creazione, alla tua presentazione ed espressione. Visualizzi la sostanza, il contenuto...

C.: Visualizzi... È come un esercizio di meditazione?

R.: Nella meditazione chiudi gli occhi e il cuore e apri la mente, così arriva l'innovazione e l'ispirazione artistica.

C.: La danza è una forma di meditazione?

R.: Assolutamente sì, la danza è una forma di meditazione e preghiera. È estasi e gioia.

C.: Se non hai voglia di danzare, se non sei dell'umore giusto, se hai problemi o provi dolore?

R.: Ottima domanda. I cinque sensi devono essere coinvolti, ma la tua mente deve toccare il sesto senso, il senso spirituale. Ci sono quattro stadi nella danza:

1. fisico
2. mentale
3. emotivo
4. spirituale

Allo stadio tre comunichi all'audience uno stato emotivo. Se esprimi gioia, provano gioia. Se esprimi rabbia provano rabbia.

C.: In Grecia il teatro aveva la funzione di purificare. Tu provavi rabbia, dolore; se il personaggio veniva punito, era come se fossi punito tu e la rabbia e il dolore se ne andavano.

R.: Sì, è così. Esattamente. La mente si svuota. Lo stadio spirituale significa dimenticare i cinque sensi, dimenticare se stessi, il proprio nome, chi sei. Se reciti la parte di San Paolo diventi San Paolo, se fai Saulo diventi Saulo. È pericoloso perché prendi il ruolo di un altro, perdo la coscienza di me. Se faccio Saulo ed entro nella parte potrei fare del male a qualcuno.

C.: È come una possessione?

R.: Sì. Quindi devi mantenere la consapevolezza di essere un attore sul palco che interpreta un ruolo. C'è un confine sottilissimo. Non bisogna entrare nel quarto stadio, ma solo toccarlo. C'è

un dramma molto conosciuto nel Kuchipudi: Prahlada. Prahlada è il più grande devoto di Vishnu ed era il figlio di un re dei demoni che aveva colpito e ferito Vishnu, mentre suo figlio ne era il più grande devoto. Il padre, il re dei demoni, voleva che il figlio pregasse lui, che era un dio, e non Vishnu, ma il figlio era devoto di Vishnu. C'era un conflitto tra padre e figlio. Il padre voleva uccidere il figlio, ma Vishnu lo fermava sempre finché non apparve come Narasimham, *nara* vuol dire uomo, *simham* leone, mezzo uomo, la parte inferiore e mezzo leone, la parte superiore e il volto. Narasimham uccide il re dei demoni. Sono trecento anni che lo danzano. Una volta in una famiglia di Kuchipudi (in una famiglia, per tradizione, tutti i maschi sono danzatori, le donne non danzavano), il padre recitava la parte di Narasimham e il figlio quella del re dei demoni. Il padre durante la rappresentazione ha raggiunto il quarto stadio e ha ucciso il figlio, con le unghie d'argento che indossava lo ha squartato²³.

Lo stesso concetto, riferito a una rappresentazione sullo stesso tema, ma realizzata con uno stile di danza differente, il Bhagavata Mela²⁴, si trova in Jones: “The actor playing Narasimha was wholly absorbed in the role; in a kind of self-induced hypnosis, he had reached the border between reality and unreality and somehow was no longer simply an actor” (Jones, 1963, pag. 199). L'autore riferisce poi di alcune pratiche volte a mettere l'attore in condizione di essere posseduto: “It has become a custom for the actor playing that role to fast on the performance day; hence it is quite possible that an actor of suggestible nature may, with great concentration, become completely intoxicated or possessed with the spirit of the role”. E sul rapporto con l'induismo e con la devozione religiosa aggiunge:

The real function of he plays, apart from their value as rich entertainment for the masses at temple festivals, was and is as offerings representing the devotional tradition of musical and dramatic arts in the exposition of moral, ethical, and religious themes, extolling the triumph of truth and dedication to the deities of Hinduism. Primarily, the performance of Bhāgavata Mēḷa is an expression of *bhakti*, and this sentiment above all permeates the plays. As valuable social and religious institutions in the life of the people, and as important factors in the spiritual and

²³ Intervista 2 gennaio 2013.

²⁴ Il Bhagavata Mela è uno stile non riconosciuto dal governo indiano, praticato a Melattur, nel distretto di Tanjore, in Tamil Nadu. Una tradizione parallela è sopravvissuta nel villaggio di Kuchipudi, da cui l'omonimo stile di danza di cui è maestro Ramesh Babu.

psychological well-being of the Hindu community, they are a living force to this day (1963, pag. 200).

Pur riferite ad altri stili, queste considerazioni possono essere estese anche al *Bharatanatyam*.

L'idea che la danza sia una forma di meditazione è confermata anche da Malhotra e Neelakandan, che sottolineano il forte legame con Shiva Nataraja, “lo yogi degli yogi”, e la cosmologia legata alla sua figura. Non a caso gli asceti shivaiti si servono proprio della danza per raggiungere l'estasi.

Dance has always had a sacred dimension, and among those who maintained, cultivated and propagated its techniques were Pâshupata (Shaiva) ascetics who used it as a method of inducing ecstasy. Bharata Natyam is based on Hindu cosmology's cycles of birth-sustenance-dissolution, which is also seen as the Dance of Siva. In the words of Dr Ananda Coomaraswamy: “In the night of Brahma, Nature is inert, and cannot dance till Shiva wills it: He rises from His rapture, and dancing sends through inert matter pulsing waves of awakening sound (...)” (Malhotra & Neelakandan, 2011, pos. 1746–1754).

1.4 Le *devadasi* tra realtà storica e manipolazione della storia

Per sottolineare un ulteriore legame tra induismo e *natya*, Ramesh Babu introduce la figura delle *devadasi*.

R: Ecco, come vede, nel culto nell'induismo la danza è molto importante. Nel tempio c'era una comunità di *devaganika* che danzavano davanti alla divinità.

C: Sono come le *devadasi*?

R: Sì, sono la stessa cosa anche se in realtà venivano chiamate *devaganika*. Non danzavano fuori dal tempio, solo dentro, non per intrattenere un pubblico. Erano molto sacre, pie e completamente devote. Non si sposavano, si sposavano col dio²⁵.

La descrizione che Ramesh Babu dà di queste donne è molto diffusa sia in India che all'estero e mette in evidenza la doppia natura di queste donne. Il termine *devadasi*,

²⁵ Intervista, 2 gennaio 2013.

infatti, viene spesso tradotto letteralmente con l'espressione "schiava del dio", ma viene associato a due diverse idee per certi versi opposte ma complementari: da un lato la "danzatrice del tempio", sacra e pia, dall'altro la "prostituta sacra" o la prostituta in senso più generale. *Devaganika*, invece, è più esplicito sul secondo aspetto. *Ganika* in sanscrito è la cortigiana, intesa come prostituta d'alto bordo dalla vasta cultura, paragonabile alle etere greche. "Cortigiana" è il termine che si usa per tradurre *ganika* proprio per non equipararla alla prostituta comune, che in sanscrito è chiamata *veshya*²⁶. Peraltro, quando i miei interlocutori si sono riferiti alle *devadasi*, come vedremo, non hanno fatto distinzioni tra le due figure.

In verità, come afferma Leslie Orr, che si è occupata delle donne nei templi nel periodo Chola da un punto di vista storiografico, la parola *devadasi* s'incontra raramente nel materiale letterario o nelle iscrizioni prima del ventesimo secolo. "The idea of a continuous, pan-Indian 'devadasi institution' – so pervasive in Indian historical, sociological, and anthropological literature today – simply cannot be sustained through a critical interrogation of literary and religious texts or inscriptional data" (Soneji, 2011, pos. 245).

Per Saskia Kersenboom bisognerebbe preferire la parola composta *nityasumangali* che indica in modo generico una donna eternamente libera dalla vedovanza (in quanto sposata con un dio), anche perché ormai *devadasi* è associato a uno stigma sociale ed è interpretato erroneamente come il nome di una casta, quando invece, in origine, esistevano uno stile di vita e un sistema di diritto, proprietà ed eredità propri di questo gruppo, ma non una *jati* ovvero una casta vera e propria. La studiosa osserva che col tempo il diritto di diventare *devadasi* divenne ereditario, ma la scelta di avvalersi di questo diritto dipendeva da vari fattori tra cui la scelta dei genitori, la volontà della ragazza e il consenso delle autorità (Kersenboom, 1987, pag. 179).

Resta però il fatto che i testi che citerò nei successivi paragrafi usano il termine *devadasi* per descrivere questa figura controversa e poliedrica, spesso senza problematizzarlo, pur trattandosi di trattati di storia che attingono a fonti letterarie e a iscrizioni. A mio parere, ciò dimostra che, anche in studi di un certo livello, le retoriche

²⁶ Su questo punto mi sono consultata con Cinzia Pieruccini, indologa, docente all'Università degli Studi di Milano.

legate a queste donne sono molto diffuse in quanto sono funzionali alla costruzione di un Bharatanatyam religioso, con il quale i miei interlocutori, cristiani e non, si confrontano quotidianamente.

Comunque le si voglia chiamare, stando ai dati storici, tra i secoli VII e XI, è accertata la diffusione di danzatrici templari il cui ruolo era appunto danzare di fronte al dio ed esibirsi di fronte ai pellegrini. Nel tempio di Brihadisvara (Thanjavur) ce n'erano quattrocento, provenienti da tutto il regno Chola (Kulendran, 2004, pag. 70). Nel tempio di Chebrolu nel distretto di Guntur e in quello di Srikakulam nel distretto di Krishna, invece, prestavano il loro servizio oltre trecento di queste donne. Esse erano dotate di grande santità e importanza a livello sociale, al punto che non vi poteva essere alcun evento laico o religioso che non le includesse. "The amount of sanctity attached to a *devadasi* on account of her association with the deity, brought ritual sanctity and social eminence. (...) illustrate that even outside the temple the *devadasi* was an integral feature of the social life. Important social occasions would not be ritually auspicious and complete without the presence of *devadasis*" (Singh, 1990, pagg. 12–13).

Una tradizione che, per certi versi, si è conservata fino ad oggi sebbene queste danzatrici templari siano state ufficialmente abolite²⁷. Non vi è, infatti, alcuna occasione importante cui io abbia partecipato o assistito, che non includa la danza classica. Come mi ha confermato Arimamalams Padmanabhan "non c'è alcuna attività religiosa senza musica e danza"²⁸.

La santità delle *devadasi*, come dicevo, era legata soprattutto al loro rapporto diretto con la divinità. Esse, infatti, erano considerate spose del dio, e per questo non solo non potevano rimanere vedove, ma non potevano neppure sposarsi con esseri umani. Tuttavia potevano avere figli con chi ritenevano opportuno. In alcuni testi si allude al fatto che, essendo in genere molto belle, ricevessero le attenzioni dei notabili che

²⁷ In verità Davesh Soneji ha condotto un'etnografia tra le comunità di *devadasi* ancora oggi esistenti. Personalmente non ho avuto la possibilità di incontrare queste donne. D'altra parte, fino a che non ho letto il suo libro, non ero certa che ci fossero ancora, dato che l'opinione comune era a favore della loro completa scomparsa (Soneji, 2011).

²⁸ Intervista, 22 settembre 2014.

visitavano il tempio e ottenessero lauti compensi per i loro favori (Singh, 1990, pagg. 9–13; Whitmer, 2004, pag. 499).

Stando a Daves Soneji nelle *devadasi* sarebbero confluite differenti figure.

From the late sixteenth-century Nāyaka period onward, *devadāsīs* have functioned as courtesans, secular dance artists organized in guilds called *mēḷams*, and temple workers, some of whom performed in the public spaces of certain Hindu temples. However, these communities have always occupied an ambiguous status in South Indian society. On the one hand, *devadāsīs* possessed a degree of social agency in that they were not restricted by the norms of patrifocal kinship. They lived in quasi-matrilineal communities, had nonconjugal sexual relationships with upper-caste men, and were literate when most South Indian women were not. On the other hand, records from centers of political power such as the court at Tanjore in Tamil Nadu document the fact that courtesans were commodities regularly bought and sold through the intercession of the court. In other contexts, as the concubines, mistresses, or “second wives” of South Indian elites, they were implicated in a larger world of servitude focused on the fulfillment of male desire (Soneji, 2011, pos. 179–184).

E ancora: “The mechanisms of empire transformed a range of diverse, localized practices by subjecting them to standardization through administrative processes” (2011, pos. 249)²⁹.

Gli unici casi in cui i miei interlocutori hanno ammesso che figure diverse sono confluite nel termine generico *devadasi* sono stati quelli in cui hanno parlato delle *rajadasi*, o “schiave del re”, ma senza considerarle come una categoria che esisteva contemporaneamente a quella delle danzatrici templari bensì come una loro degenerazione.

Che le danzatrici nei palazzi, le *rajadasi* per l'appunto, fossero schiave che potevano essere comprate o vendute sembra confermato da una mia ricerca parallela sul rapporto tra danza indiana e cristianesimo nella storia. Un racconto narra che una cortigiana di fede cristiana aveva conquistato l'affetto del principe danzando ed era stata ceduta al palazzo dalla famiglia in cambio di denaro. Il termine cortigiana, come abbiamo visto, allude probabilmente al ruolo di prostituta d'alto bordo anche se non si fa menzione esplicitamente di pratiche sessuali richieste alla ragazza. L'autore del libro in cui è

²⁹ Ci si riferisce qui all'impero coloniale.

contenuta questa storia dice invece che il principe la costrinse alla conversione (letteralmente le fece indossare il lingam ovvero il simbolo di Shiva che ancora oggi la setta shivaita dei Lingayat usa portare indosso). A questo punto la ragazza avrebbe ucciso il principe nel sonno per guadagnare la libertà (*History of the Telugu Christians by a Father of the Mill Hill St. Joseph Society*, 1991, pagg. 163–164).

Un altro episodio riguardante i cristiani è riportato da due padri missionari, p. Laïnez e p. Bourzés. Entrambi raccontano che in un preciso momento storico (i documenti sono del 1707 e del 1715)³⁰ il raja di Thanjavur, grande appassionato di danza, abbia voluto colpire la comunità cristiana facendo rapire e ridurre in schiavitù tutti i bambini e le bambine cristiani perché diventassero danzatrici e musicisti nel suo palazzo. In questo modo li avrebbe allontanati dalla loro religione, li avrebbe costretti a imparare le usanze e le pratiche indù e avrebbe avuto un considerevole numero di schiavi per coltivare la sua passione per il teatro-danza³¹. I missionari che riportano l'episodio, tuttavia, non fanno cenno al fatto che queste ragazze venissero costrette a pratiche sessuali con il raja o con altri membri della corte. P. Bourzés, nella sua lettera del 5 febbraio 1715, afferma che, nella disgrazia, la provvidenza aveva fornito al cristianesimo un mirabile strumento di conversione: questi ragazzi e ragazze, infatti, che potevano ricevere visite da alcune anziane vedove cristiane per essere accuditi, avevano conservato la loro fede e, conoscendo molto bene la lingua e gli usi locali, sarebbero stati un giorno i più adatti per avvicinare gli indù alla nuova religione. Ciò fa supporre che venissero considerati degni di tale sacro compito.

Peraltro, non è da escludere che le più graziose danzatrici di palazzo entrassero nelle grazie del raja, del principe o del proprietario terriero che le possedeva e si dovessero sottoporre al loro volere.

Tuttavia, stando al racconto del viaggiatore arabo Abu Zeid al-Hasan, che venne in India nel 867, questa sorte non era limitata a chi serviva nel palazzo, ma si estendeva

³⁰ Bertrand, 1848; Laïnez, 1707.

³¹ In effetti Shahuji I passò alla storia, tra le altre cose, per la sua passione per le arti e la letteratura. Il fratello, invece, Serfoji I, che regnò dal 1712, non condivideva il medesimo interesse per il teatro e la danza, proprio come riportano i documenti da me consultati.

anche a coloro che si trovavano nei templi. Egli afferma che i proventi della prostituzione delle *devadasi* finivano nelle mani dei sacerdoti e che erano usati per le spese dei templi, che erano finanziati dalle case reali e da privati (Singh, 1990, pag. 41). Un episodio narra che nel tempio di Shiva a Varanasi si svolse una rappresentazione sensuale per compiacere il principe feudale del Maharashtra, che era in pellegrinaggio nella città. La danzatrice, Majari, una cortigiana che viveva nel tempio di Kalasesvara, era l'eroina della danza. Il principe, soddisfatto dall'esibizione, diede un villaggio al *nartakacarya*, il maestro della ragazza (Singh, 1990, pagg. 43–44).

D'altra parte, è possibile che le prestazioni sessuali, che il viaggiatore arabo vedeva come prostituzione alla luce della sua cultura, fossero invece reputate parte di un rituale accettato in India. Secondo Tiziana Leucci, infatti, l'atto sessuale che il raja compiva con queste donne aveva una funzione purificatrice. La studiosa afferma che, unendosi a una danzatrice templare, il re cancellava i peccati compiuti, responsabili delle disgrazie abbattutesi sul regno e garantiva la fertilità propria, delle sue terre, degli armenti. La danza e l'eros erano considerati strumenti efficaci di conoscenza e di catarsi, proprio come le preghiere, i pellegrinaggi, i sacrifici, i digiuni e i rituali (Leucci, 2005, pag. 8).

Peraltro, è ancora più probabile che, senza necessariamente trovare delle giustificazioni religiose all'esercizio di questa sessualità non coniugale, essa fosse semplicemente accettata come un fatto, senza alcuna connotazione negativa e che solo più tardi sia stata vissuta come scandalosa. Come osserva Olivia Whitmer, infatti, "British colonialism brought about a change in the moral values embraced in public by the Brahmin caste in India in the late 1800s. Practices that had been socially acceptable for hundreds of years suddenly became grossly indecent when cast in the light of Victorian views on morality. Colonial Indian society recast the form to fit the newly adopted values, which rejected prostitution and all overtly sensual performance" (Whitmer, 2004, pag. 499).

Il fatto che le abitudini sessuali delle *devadasi* non fossero considerate scandalose, almeno inizialmente, potrebbe essere confermato dall'appartenenza di molte ragazze che svolgevano questo ruolo alle caste alte. Infatti, anche se secondo alcuni autori, originariamente, le donne che servivano nel tempio venivano per lo più da caste basse, Davesh Soneji definisce "alta" la tradizione delle *devadasi* (Soneji, 2011, pos. 315) e ne

parla come di una tradizione “upper-caste” (2011, pos. 275), distinguendola chiaramente da quella delle *jogati* di casta Dalit, ritenute oggi le loro eredi ed effettivamente dedite alla prostituzione. Storicamente, si sa di figlie e sorelle di raja dedicate al tempio come danzatrici. Nel 1047, Biccabarasi, la giovane sorella del raja Kunda fu donata al tempio di Jagadeka Mallesvara. Si dice, inoltre, che il re Chera Kulasekhara abbia dedicato sua figlia come *devadasi* (Singh, 1990, pagg. 9–10).

Sempre secondo Davesh Soneji, in linea con quanto diceva Olivia Whitmer, fu con l’inizio del diciannovesimo secolo che i movimenti riformisti cominciarono a criminalizzare lo stile di vita di queste donne sulla base della loro sessualità non coniugale che era intesa come prostituzione, portando avanti questa campagna per oltre cento anni (Soneji, 2011, pos. 188). Alla fine del periodo coloniale a Madras, che fu il luogo da cui partì la campagna “anti-nautch”³², immagini delle *devadasi*, della loro estetica e delle loro pratiche sessuali circolavano attraverso la letteratura vernacolare e questi tropi sulla moralità delle *devadasi* si aggiungevano all’attività di riforma sociale che emergeva in quegli anni ed era diretta contro di loro (2011, pos. 213–217).

Il movimento “anti-nautch” venne creato nel 1887 per opera essenzialmente di predicatori cristiani puritani, “ladies” sposate con ufficiali britannici e intellettuali riformatori indiani reclutati soprattutto tra dottori, giornalisti e più in generale tra gli appartenenti alle classi occidentalizzate integrate nei valori puritani coloniali. Mirava alla soppressione totale degli spettacoli di danza sia nei luoghi pubblici che in quelli privati e passò poi ad attaccare l’istituzione delle danzatrici del tempio. Furono organizzati seminari e conferenze per mobilitare l’opinione pubblica e nel 1893 fu inviato un appello al Viceré, al Governatore Generale dell’India e al Governatore di Madras. Si fece riferimento alla natura non vedica delle *devadasi*, per dimostrare la loro origine recente, popolare e superstiziosa. Furono presentate come un apparato tardivo, superfluo e degenerato di una religione vedica idealizzata (Leucci, 2008, pagg. 60–61). Di fatto l’intento era di carattere morale, sulla base di un sistema di valori puritano. “Colonial ethnography, the legal surveillance of sexual morality, and the disciplining of

³² *Nautch* è il termine generico usato nel Nord dell’India per indicare la danza praticata nei templi, *sadir* è il termine usato nel sud.

sexualized bodies were central to the new order represented by empire” (Soneji, 2011, pos. 249).

L’effetto di questa campagna fu di ristrutturare radicalmente i sistemi di parentela e di reinventare la soggettività politica del maschio all’interno delle comunità di *devadasi* creando nuove identità castali come gli *ichai velala* (letteralmente “coltivatori della musica”) o la casta dei *suryabaija* (“mercanti della dinastia del sole del Re Mahabali”). Si prospettavano nuove strade di cittadinanza per le *devadasi* “riformate”, che tuttavia finivano per ridurre le loro prospettive per il futuro (2011, pagg. 222–217).

L’altra conseguenza della campagna di moralizzazione della danza, fu l’emanazione di alcune leggi anti-*devadasi*. Si tratta del Bombay Devadasis’ Act (1934), del Devadasis (Prevention of Dedication) Madras Act (1947) e del Karnataka Devadasi (Prohibition of Dedication) Act (1982). A ben vedere, i testi si rivolgono contro la pratica della dedicazione delle bambine al tempio e non contro le danzatrici in quanto tali, ma di fatto minarono la possibilità per queste donne di continuare a vivere e operare all’interno di istituzioni religiose.

Nella testimonianza di V.S. Muttuswamy Pillai, un *nattuvanar*, ovvero un musicista che accompagnava le danze sacre, con l’abolizione dell’istituzione, le terre in gestione alle *devadasi* furono confiscate. Questo ingenerò una situazione di povertà. Mentre un tempo era un onore essere scelti come patroni e finanziatori della danza, ad un tratto le danzatrici si trovarono costrette a inseguire i ministri, gli uomini di potere e gli impresari. Ciò generò una decadenza artistica, in quanto persone senza alcuna competenza elargirono finanziamenti sulla base di complessi sistemi burocratici e non sulla base del merito (Leucci, 2008, pag. 76). In tal caso, la scelta di prostituirsi per necessità, paradossalmente, potrebbe essere l’esito delle campagne moralizzatrici.

Nelle varie conversazioni e interviste che ho condotto sul campo, il passaggio dalla santità delle danzatrici templari alla prostituzione è sempre associato al nuovo ruolo che le *devadasi* sarebbero state indotte a ricoprire e cioè di danzatrici per i re, i nobili e i grandi proprietari terrieri. Un ruolo ben diverso da quello ricoperto nel loro glorioso passato in cui servivano solo nel tempio. Da qui sarebbero scivolate sempre più in basso, esibendosi per strada e vendendosi a chiunque.

Questa versione mi è stata ripetuta più volte dai miei interlocutori.

Ad esempio, Ramesh Babu afferma: “Poi i preti, i re e i proprietari terrieri hanno voluto che danzassero per loro, perché erano ragazze molto giovani e belle. Danzavano nelle corti per intrattenere, quindi la natura sacra è andata giù, hanno perso la loro purezza. Cominciano coi re e poi, per denaro, danzano per tutti”³³.

La stessa cosa mi è stata riferita da Hemath Kumar: “Sì, le *devadasi* cioè le spose del dio. Prima non c'era una *puja*, una festa senza di loro... tanto tempo fa... Poi sono venuti i re che pensavano di essere dio e perciò quello che andava bene per il dio va bene anche per me e mi appartiene e le chiamò nel suo palazzo. Allora diventarono *rajadasi*, schiave del re, e il re in cambio pagava. Poi accettarono regali anche dai *jemindar* (i ricchi) (...) Divennero prostitute”³⁴.

A Kalpana, una delle danzatrici del Kala Darshini, era stata evidentemente insegnata questa versione. Durante un'intervista mi disse che praticare la danza classica, invece che quella moderna di Bollywood, le aveva sempre conferito prestigio. La superiorità del Bharatanatayam era legata a suo parere alla santità delle *devadasi* che però poi si erano corrotte. “Sì, è per via delle *devadasi* che poi sono diventate *rajadasi*, perché il re le teneva lì per lui. E poi danzavano per strada. Ora non è più così”³⁵.

Anche Krithiga durante un'intervista, parlando delle leggi anti-*devadasi*, ha ritenuto necessario operare un distinguo, ribadendo di fatto la teoria della progressiva degenerazione delle danzatrici nel tempo: “Le *devadasi* erano proibite, non le danze. Loro furono sfruttate. La *sadir* si corruppe”³⁶.

³³ Intervista, 2 gennaio 2013.

³⁴ Intervista, 11 dicembre 2012. Altrove al posto di *jemindars* ho trovato *zemindars*. Il significato è il medesimo, ovvero ricchi latifondisti.

³⁵ Intervista, 24 dicembre 2012.

³⁶ Intervista, 6 settembre 2014.

1.5 Il “revival” della danza classica indiana e il ruolo delle divinità indù nel Bharatanatyam

Gli antropologi (e, come abbiamo visto, anche gli studiosi di storia, con una notevole ricaduta sull’opinione pubblica) hanno sottolineato per lo più l’aspetto religioso delle *devadasi* delle origini e la loro connessione con la *bhakti*, cioè con il potere sacro. Tuttavia, portando avanti queste interpretazioni simboliche e religiose, hanno reificato le narrative storiche sulla “degenerazione” delle antiche danzatrici templari e, in un certo senso, hanno giustificato le politiche del “revival” e la rivendicazione di una storia legata al tempio per la moderna danza Bharatanatyam da parte dei suoi praticanti di casta alta e appartenenti alla middle-class (Soneji, 2011, pos. 340–344).

È quindi in questo quadro che va inserito il lavoro di “revival” o sarebbe meglio dire reinvenzione della danza classica indiana da parte di personaggi come Rukmini Devi e Ram Gopal a partire dagli anni Trenta e Quaranta del Novecento. La prima apparteneva alla casta dei Bramini, era la moglie di Arundale, presidente della Società Teosofica Internazionale ed era di fatto una dilettante nell’ambito della danza. Cominciò a danzare, infatti, a trent’anni. Il secondo proveniva da un ambiente sociale benestante (il padre era un noto avvocato di Bangalore) e non era un danzatore professionista. Entrambi cercarono dunque di ridisegnare la danza per renderla adatta a rappresentare la nuova India borghese, sottraendola alle danzatrici professioniste del tempio, le *devadasi*.

Mentre la ballerina americana Ruth St. Denis, “affascinata da un India letteraria e filosofica, porta la danza moderna sul terreno di una religiosità il cui misticismo tende a mescolarsi in scena col piacere dei sensi”, Rukmini Devi, attratta dall’eleganza del balletto occidentale, si preoccupa di eliminare l’erotismo della danza delle *devadasi* (Di Bernardi, 2003, pag. 183). Al tempo stesso, però, reclama l’autenticità e l’antichità della danza che sta riformando proprio richiamandosi al *Natyashastra* da un lato e alle *devadasi* stesse dall’altra, come depositarie, in un passato lontano.

In pratica, affermare che la corruzione era un fatto recente e non originario ha permesso di recuperare e fissare la figura della *devadasi* nel passato, idealizzando le sue antiche pratiche. In questo modo era possibile fondare la nuova danza che stava emergendo, per l'appunto il Bharatanatyam, da un punto di vista religioso (Soneji, 2011, pos. 188).

Attraverso questa operazione di selezione, risignificazione e reinterpretazione, che coinvolgeva la storia e il mito, Rukmini Devi ha creato di fatto qualcosa di nuovo, con un nuovo nome, coniato per l'occasione: Bharatanatyam. Lo stesso nome, stando a Schechner, sarebbe stato ideato da V. Raghavan con lo scopo da un lato di sostituire il termine *sadir* che veniva ormai associato alla prostituzione, dall'altro di creare un doppio collegamento, con l'India e con il *Natyashastra*. Infatti Bharata è il nome dell'autore mitico del trattato sul *natya*, ma Bharat significa anche India (Schechner, 1985, pag. 68).

In pratica, ci troviamo di fronte a ciò che Eric Hobsbawm e Terence Ranger chiamano “invenzione della tradizione” ovvero “un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato. Di fatto, laddove è possibile, tentano in genere di affermare la propria continuità con un passato storico opportunamente selezionato” (Hobsbawm & Ranger, 2002, pagg. 1–2). O ancora, usando le parole di Richard Schechner, potremmo definirlo un “restored behaviour”, ovvero l'esito di un procedimento simile a quello di colui che per montare un film seleziona alcune scene e fotogrammi e li ricombina. In questo modo la verità originale viene apparentemente onorata e osservata, ma nella realtà essa viene rielaborata e distorta dal mito e dalla tradizione (Schechner, 2005, pag. 235).

Secondo Marcella Bassanesi, Rukmini Devi convocò a Chennai tutti i maestri e le *devadasi* più famosi ai suoi tempi per chiedere loro di partecipare all'operazione di “revival” della danza classica indiana secondo il suo progetto, ma non tutti si prestarono e furono messi ai margini. La storia le venne raccontata da una delle sue maestre, Krishnaveni Lakshman, allieva della stessa Rukmini Devi fin dall'età di cinque anni, e dalla sorella di lei, Uma Sundaram.

Peraltro sappiamo che Balasaraswati, discendente da una famiglia di *devadasi*, continuò a danzare e a insegnare contemporaneamente a Rukmini Devi, anche se fu costretta ad un tratto a rivolgere le sue energie fuori dall'India, soprattutto negli Stati Uniti. È interessante notare che, influenzata dalle retoriche che condannavano la sensualità e la degenerazione della *sadir*, ritenne opportuno precisare che la sua rappresentazione dello *shringara*, ovvero l'amore, non era mai carnale³⁷. Non c'era dunque nulla che dovesse essere purificato nel Bharatanatyam che era di per sé "divino". Il suo desiderio era di ribellarsi contro chi attribuiva alle *devadasi* un'eroticità volgare. E per contro, definì "vulgare" la "danza braminizzata" di Rukmini Devi (Katrak, 2013, pag. 50).

Peraltro, sottrarre la danza alle *devadasi*, dopo la campagna denigratoria che avevano subito, diventava un passo quasi obbligato per ridare dignità alla danza, a prescindere dal fatto che le accuse contro di loro fossero giuste o sbagliate. Come osserva Vito Di Bernardi,

La danza femminile, sottratta al tempio, sottratta alla strada - alla dimensione quindi del professionismo religioso e profano - riacquista quella dignità che per la stragrande maggioranza degli Indiani non aveva mai perduto. Nell'India moderna e coloniale la danza femminile può ottenere uno *status* accettabile solo a condizione di trasformarsi in spettacolo teatrale colto, praticato da dilettanti che nulla hanno a che vedere con il professionismo. Su queste basi dilettantesche nascerà negli anni che precedono l'Indipendenza il nuovo professionismo urbano dello spettacolo classico che segna il passaggio della danza, non soltanto quella femminile, dal tempio e dalla strada al palcoscenico teatrale (Di Bernardi, 2003, pag. 181).

Bisogna, tuttavia, fare attenzione quando si parla di danza sottratta ai templi. Se infatti, l'istituzione delle danzatrici del tempio fu abolita, ciò non vuol dire che non vi siano più esibizioni coreutiche all'interno degli edifici religiosi. Quando ho chiesto a Chandrasekhar, un famoso maestro di danza, se il Bharatanatyam potesse tornare nei templi, mi ha risposto che la danza non ne era mai uscita. L'unica differenza, era che

³⁷ In verità *shringara*, come sostantivo maschile, è uno dei nove *rasa*, ovvero sentimenti, le emozioni o letteralmente i gusti, i sapori, ed è associato all'amore sessuale. Balasaraswati, invece, afferma che si tratta dell'amore in tutte le sue forme (come madre, come amante, come devoto).

mentre un tempo dovevi recarti al tempio per vederla, ora puoi assistere a un'esibizione sul palco³⁸. E in effetti ancora oggi, durante alcune feste, si organizzano esibizioni coreutiche negli atri dei luoghi di culto. Io stessa ho assistito a uno spettacolo di musica e danza a Pondicherry, presso il tempio di Akka Saami Madam, in occasione della festa di Navaratri. Krithiga, che me l'aveva segnalato, mi ha detto che è piuttosto usuale. Anche nel tempio di Brihadeshwara, a Thanjavur, era previsto un ricco programma coreutico per la stessa occasione. A Milano, l'Unione Induista, in occasione di Diwali, la festa della luce, nel 2014, ha proposto uno spettacolo di danza per accompagnare la cerimonia religiosa. E anche nei templi in Inghilterra pare che si tengano cerimonie accompagnate da danze (David, 2009). Come ha osservato una mia interlocutrice, la danza non ha più la funzione di una *puja*, cioè una preghiera, un atto di culto vero e proprio. La *puja* viene officiata dai Bramini nel *sanctum*, la danza, invece, si svolge sempre *a latere*³⁹, tuttavia è ritenuta un importante momento della festa. Si rivelano dunque corrette le parole di Arimamalams Padmanabhan quando affermava che “non c'è alcuna attività religiosa senza musica e danza”⁴⁰.

Inoltre, anche se l'intento di Rukmini Devi, in linea coi precetti della teosofia, era quello di non prediligere alcuna religione, a favore di un concetto di sacralità più ampio e universale, non fu possibile eliminare i riferimenti agli dei indù, in quanto essi erano percepiti dai danzatori come il nutrimento stesso della danza. Sui palchi furono collocate le immagini sacre di Ganesh e di Shiva Nataraja, in modo da simulare un contesto devozionale (Allen, 1997, pag. 79) e da richiamare alla sacralità originaria di quest'arte. “Rukmini Devi transformed an ordinary stage into a temple stage, theatricalized *sadir* and elevated it to the status of stage art or *Bharatanatyam*” (Avanthi, 2005, pag. 12).

Malhotra e Neelakandan hanno attaccato con forza Rani David, insegnante cristiana di Bharatanatyam in Maryland e autrice di coreografie con temi cristiani, accusandola di avere come scopo principale quello di eliminare tutti i simboli indù dalla danza. A riprova di questo hanno riportato quanto scritto sul sito della stessa Rani David, la quale

³⁸ Intervista, 2 novembre 2013.

³⁹ Intervista, 9 ottobre 2013.

⁴⁰ Intervista, 22 settembre 2014.

afferitava che, non potendo prostrarsi davanti a una statua di qualsiasi divinità, aveva dovuto escludere completamente tutti gli idoli. Inoltre, nel 1992, aveva inserito nel programma un *patham* su Gesù, per poi creare, alcuni anni dopo, il suo primo *arangetram* esclusivamente su Gesù, negando le sue iniziali posizioni pluraliste (Malhotra & Neelakandan, 2011, pos. 1842–1850). Tuttavia, parlando come me, Rani David ha dichiarato che questi idoli sul palco sono di capitale importanza per il danzatore. Non inserire una danza devozionale a Ganesh o a Shiva o, peggio, non rivolgere loro una preghiera prima di esibirsi è considerato di cattivo auspicio. Lei stessa, nonostante la sua fede sia molto rigida al riguardo (è avventista del settimo giorno), mi ha confidato di avere rinunciato a eliminare questi gesti dedicati agli dei indù dopo essere stata colpita da sfortuna. Dalle sue parole emergeva il fatto che, in qualche misura, la danza “appartenesse” a Ganesh e Shiva, che proteggono solo i danzatori che li onorano⁴¹.

Il rispetto per questa tradizione è emerso anche nelle parole di Jeeno, che mi ha riferito come sia consuetudine anche per i cristiani richiedere la benedizione di Shiva e della Madre Terra prima di iniziare a danzare. Per “benedizione della Madre Terra” intendeva il “saluto” che tutti coloro che praticano la danza indiana devono eseguire all’inizio e alla fine di una sessione e che comprende la richiesta alla terra di essere propizia e perdonare il danzatore, che la percuoterà coi piedi⁴². Inoltre, Jemima Prem mi ha raccontato che l’*arangetram* della figlia maggiore, coreografato da Rani David, era composto da temi cristiani, tranne la danza obbligatoria dedicata a Shiva⁴³.

C’è da dire che Rani David era consapevole di essere stata messa al centro di una polemica e di essere stata accusata di avere tradito e pervertito lo spirito del Bharatanatyam, tanto è vero che mi ha pregata più volte di non diffondere nella rete alcuna immagine, video di intervista o registrazione audio che mi aveva rilasciato. Non è quindi da escludere che cercasse di assumere con me posizioni meno drastiche di quelle assunte in passato, anche se ha ammesso senza problemi di avere effettivamente composto un *arangetram* tutto cristiano su richiesta di alcuni genitori (probabilmente

⁴¹ Intervista, 10 ottobre 2013.

⁴² Intervista, 20 ottobre 2013.

⁴³ Intervista, 11 ottobre 2013.

riferendosi proprio a quello della figlia di Jemima Prem). Peraltro, ho potuto costatare personalmente che non insegna solo temi cristiani, ma spesso le performance da lei dirette contengono episodi del Mahabharata e del Ramayana e brani dedicati a dei indù. Inoltre, nell'ingresso della sua casa, in occasione di una particolare festa religiosa indù che ricorreva in quei giorni, aveva sistemato una sorta di altare con più strati con tutte le figure importanti della mitologia induista, sebbene affiancate da statuette di Buddha e sormontate, nel gradino più alto, dalla sacra famiglia.

D'altra parte, i brani tradizionali indù sono parte dell'iter di apprendimento di chiunque si accosti a quest'arte, indipendentemente dalla sua appartenenza religiosa. Ad esempio, uno dei primi brani che si imparano quando si studia Bharatanatyam e che fa parte del programma tradizionale completo è il *Dhyana Shloka*, una preghiera dedicata a Shiva, in cui sono contenute tutte le parole relative ai vari aspetti della danza e che quindi ne racchiude l'essenza.

Infine, il legame con l'induismo, come ho già accennato, è garantito dalla ripetizione di temi tratti dal Mahabharata e dal Ramayana. Oltre al già citato *shloka* dedicato a Shiva, sono molto comuni rappresentazioni che hanno per protagonista Krishna e le *gopi* o Krishna e Radha, il cui tono è in genere lieve e romantico. Celebre è il racconto in cui gli dei e i demoni vanno in cerca dell'*amrita*, l'ambrosia che garantisce l'immortalità. L'episodio, in cui dei e demoni di comune accordo zangolano il mare di latte usando il monte Meru rovesciato e il serpente Vasuki avvolto intorno ad esso come una corda in modo da farlo ruotare, è molto ricco di personaggi ed elementi, a partire dalla caratterizzazione delle due categorie di esseri divini, per finire con la rappresentazione dei vari oggetti che uscivano dal mare man mano che l'operazione proseguiva. Il brano ha le caratteristiche del mito fondativo del mondo e presenta anche figure importanti come gli dei Vishnu, Indra, Shiva e Lakshmi.

Alcuni danzatori e coreografi, tuttavia, hanno cominciato a esplorare nuove vie che a volte si discostano nei temi o nella forma dalla tradizione o la reinterpretano in una nuova luce. Di questa necessaria e inarrestabile evoluzione parla il recentissimo articolo uscito *Scroll.in* in occasione del World Dance Day dal titolo "Innovation in motion: Four videos that showcase the changing nature of Indian dance". Scrive l'autore:

Dancers across schools and traditions are increasingly concerned with contemporary themes like the environment, the role of women in society an urban living, which they are now exploring with the help of technology – lights, screens, lasers and digital art.

“A lot of people are taking old or mythological stories and making it into contemporary stories,” said Ananda Shankar Jayant, a leading Bharatanatyam exponent and teacher. Jayant own production *What About Me?* in 1999 compared Sita's burning with dowry deaths and Draupadi's disrobing with sexual violence in present times.

Finally, dance styles themselves are being revised. “There are some things that are more western in terms of stylisation and body language or breaks in body movements,” Khokar said.

Even practitioners of classical dance forms like Kathak dancer and choreographer Aditi Mangaldas and Odissi dancer and choreographer Madhulita Mohapatra explore contemporary themes on their traditional platforms. “Dance like Odissi is very vast and you can explore any theme but still be within the classical tradition,” said Mohapatra. “I perform one dance on the super cyclone that hit Orissa. I am a purist and I like to do anything new within the Odissi tradition.”

Said Jayant: “The emotional content is the same, because it is about human experience but how you bring the story out is different. The traditional core continues but the grammar of dance is also expanding.”⁴⁴

Alcuni coreografi hanno cercato di discostarsi dalle tematiche mitologiche tradizionali, ma non hanno abbandonato del tutto l'aspetto sacrale. Chandralekha, per esempio, considerato il pioniere della danza indiana contemporanea, ha adottato un atteggiamento “secolare” inserendo movimenti astratti e ha rigettato l'iconografia religiosa tratta dall'epica del *Mahabharata* e del *Ramayana*, tuttavia si è focalizzato sul corpo come spazio sacrale, un veicolo, come nello yoga, per un reame superiore. Altri, come Anita Ratnam e Hari Krihsnan hanno reinventato i miti e le storie epiche per dare loro una rilevanza contemporanea, legata alle problematiche di genere, persino femminista. Ratnam in particolare recupera le figure femminili e soprattutto le dee nelle sue coreografie anche se queste incarnano un nuovo tipo di sacralità, diversa dalla *bhakti*, che la coreografa e danzatrice definisce “femminino trascendente”. Nel suo articolo su questi temi, Katrak cita le sue parole, che confermano come non vi sia stato un abbandono deciso del bagaglio induista legato alla danza. “The strength of the

⁴⁴ <http://scroll.in/article/723921/innovation-in-motion-four-videos-that-showcase-the-changing-nature-of-indian-dance> consultato il 30 aprile 2015.

spiritual and the inspiration of the mythological are undeniable. Mythology is not outside of us and part of some distant past. Divinities and heroes come into our homes. ...So when I dance and tune into those kind of stories and images, I only use them as springboards and keep asking myself, ‘What do I have to say as a dancer, today?’”. Comunque, nella cosiddetta danza contemporanea indiana si intrecciano la danza classica indiana con altri “vocabolari” sia indiani che appartenenti alla sensibilità globale, come lo yoga, le arti marziali, la danza moderna e postmoderna, il balletto, l’hip-hop, il jazz ed elementi teatrali. Queste coreografie ibride usano le *mudra* per creare rappresentazioni astratte ma anche per reinterpretare l’epica e la mitologia (Katrak, 2013, pagg. 47–48).

Pertanto, le commistioni di tradizioni religiose differenti nell’ottica di una spiritualità più universale, furono operate fin dall’inizio dell’operazione di “revival” della danza. Mi pare interessante, soprattutto alla luce di una ricerca sulla cristianizzazione del Bharatanatyam, notare che Rukmini Devi fu scelta per incarnare la “Madre del Mondo” (World Mother) e poi le fu addirittura attribuito il ruolo di *avatar* (incarnazione o discesa) della Vergine Maria, mentre nel giovane J. Krishnamurti era stato individuato l’*avatar* del Cristo (Allen, 1997, pagg. 72–73; Leucci, 2008, pagg. 66–67).

Mi pare quindi di potere concludere che il legame tra spiritualità e Bharatanatyam sia molto forte, a dispetto delle opinioni di coloro che vogliono vedere in esso una forma d’arte “secolare”. Per quanto riguarda quello più specifico tra induismo e Bharatanatyam, effettivamente presente considerate le origini di questo stile di danza classica e i temi più frequentemente rappresentati, esso è stato ribadito e rafforzato da precise operazioni di invenzione della tradizione che si sono servite del mito e della storia. Di conseguenza, nonostante i pareri discordanti dei miei interlocutori, è molto diffusa e sostenuta l’opinione che effettivamente la danza classica indiana sia una forma d’arte connessa strettamente con l’induismo. Che poi alcuni preferiscano sottolineare il suo carattere di linguaggio artistico duttile al punto da potere rappresentare anche episodi e temi legati ad altre tradizioni religiose o ad argomenti laici non elimina questo aspetto. In taluni casi la scelta di sottolineare la presunta laicità del Bharatanatyam potrebbe nascere da un bisogno di liberarsi dalle pastoie di una tradizione rigida

fortemente controllata dagli organi governativi e dalle università. Non a caso Krithigami ha esortato a documentarmi su alcune rivolte studentesche che si sono verificate in un'importante università indiana proprio con lo scopo di rivendicare una maggiore autonomia e creatività per i coreografi, perseguendo probabilmente gli stessi obiettivi di Chandralekha, Anita Ratnam e Hari Krihsnan.

Altri, in particolare i cristiani e coloro che lavorano con loro, potrebbero voler giustificare la possibilità di usare il Bharatanatyam nel contesto liturgico e paraliturgico. Peraltro, come vedremo, talvolta la sua origine spirituale viene utilizzata strategicamente anche da questi sperimentatori per distinguere la danza classica dalle altre danze non religiose. Se, infatti, si trattasse di un'arte secolare, non potrebbe essere utilizzata in un contesto sacrale. In questi casi è quindi di vitale importanza rimanere nel solco del "revival" del Bharatanatyam e prendere le distanze con qualunque "degenerazione" della danza del tempio, pur richiamandosi ancora una volta ai suoi aspetti più nobili, fissati in un passato lontano e storico. D'altra parte, però, questo richiamo alla natura religiosa della danza è un'arma a doppio taglio: c'è il timore di introdurre nel cristianesimo un corpo estraneo, appartenente a una spiritualità incompatibile con quella cristiana.

Tuttavia, c'è un altro aspetto da considerare a questo punto, capace di spiegare la motivazione di tanta insistenza da parte degli sperimentatori cristiani per appropriarsi di questa forma d'arte. Il richiamo alle origini operato dagli autori del "revival", dagli storici e dagli studiosi di danza ha un risvolto politico. Non è un caso che quest'arte si sia formata (o riformata) in un momento storico che preludeva all'indipendenza dell'India. Il Bharatanatyam è nato per rispondere a precise esigenze politiche. Come ho già detto, Rukmini Devi ha portato avanti le istanze di un gruppo sociale che possiamo far coincidere con le caste più alte. Costoro sarebbero diventati il motore della nuova India indipendente. Non è quindi un caso che il governo si sia preoccupato allora e si preoccupi anche oggi di controllare la danza e garantirne la purezza tradizionale.

Nel prossimo capitolo mi concentrerò dunque su questo aspetto, sottolineando il ruolo chiave che il Bharatanatyam ricopre per l'identità indiana.

CAPITOLO SECONDO

BHARATANATYAM E IDENTITÀ INDIANA: DALLE RADICI IDENTITARIE DEGLI ESPATRIATI ALL'INDIANITÀ DEI CRISTIANI IN INDIA

2.1 Il Bharatanatyam e le radici identitarie indiane degli espatriati

Shany Matthew è un'insegnante di Bharatanatyam di fede siro ortodossa⁴⁵. Vive in America dove è sposata con un indiano cattolico. È stata allieva di Francis Barboza e compone temi cristiani. Insegna nella sua casa, una villetta in un sobborgo di Dallas. È una situazione abbastanza comune. I *guru* ricevono gli studenti a casa propria e in genere fanno lezione nel seminterrato per ragioni di spazio e per non fare sentire ai vicini il rumore dei bastoncini che, picchiati l'uno contro l'altro, segnano il tempo, o dei piedi che battono con forza ritmicamente sul suolo. Ricordo che la persona che mi ha ospitato in Texas, a Denton, un'insegnante di matematica presso l'università nonché praticante e maestra di danza, fu redarguita dalla vicina proprio per il rumore, dal momento che, vivendo in una villetta a schiera, costruita in legno come è uso in America, ma priva di seminterrato, era costretta a fare lezione in salotto.

⁴⁵ In India e soprattutto in Kerala vi sono numerose denominazioni cristiane. Gli ortodossi sono divisi in Chiesa Cristiana Giacobita Siriana e Chiesa Siro Ortodossa Malankar. Pur non essendosi espressa in modo chiaro, essendosi definita siro-ortodossa suppongo che Shany appartenga a quest'ultima.

Shany non ha questo problema. La casa è molto grande e circondata da un bel giardino, così, quando vado a trovarla per l'intervista, sta dando le ultime indicazioni a una ragazza nel suo ampio soggiorno.

Tra i suoi allievi, per lo più ragazze, ci sono sia indù che cristiani. Parlando del diverso atteggiamento dei cristiani indiani in patria e degli espatriati, si finisce a parlare dell'importanza di certi comportamenti e abitudini, tra cui l'abbigliamento e anche la danza, per mantenere la propria identità e i propri valori. Shany è convinta che gli indiani che emigrano si attacchino con più forza alle tradizioni, risultando "antichi e arcaici" quando si recano in patria. In India le cose si sono mosse, sono cambiate, ma loro sono legati ai valori degli anni Settanta, quando i nonni sono emigrati. Questa scelta di rimanere fedele a costumi che sa essere ormai superati in India è per Shany una forma di attaccamento alle proprie radici. "Mantenere vive le radici qui è un grosso problema perché sempre di più, man mano che ogni generazione arriva, perdi sempre di più della tua cultura di base. Ma, detto questo, penso che la gente sia molto spaventata di vivere negli Stati Uniti e così si sforzano molto, quando invece in India non sono spaventati di perdere la loro indianità. Ma quando torno in India credo che stiano perdendo la loro indianità, perché sono molto occidentalizzati. Così sento che in un certo qual modo alcuni gruppi di persone negli Stati Uniti hanno investito di più nel mantenere viva quella cultura"⁴⁶.

Dalle mie interviste ho potuto cogliere che si tratta di un sentimento diffuso tra gli espatriati. Il Bharatanatyam viene considerato uno dei veicoli più efficaci per ottenere questo obiettivo: tramandare un insieme di valori, una cultura alle nuove generazioni che da quella cultura sono separate e che si trovano immerse in un contesto molto diverso e seducente.

D'altra parte, come ho evidenziato nel primo capitolo, il Bharatanatyam è una danza tipicamente indiana, con radici molto antiche e contenuti culturali forti. L'importanza di questi contenuti è stata sottolineata da Nina, una delle ragazze che praticano presso la scuola di Rani David, in Maryland. "Le varie storie che ogni danza raffigura sono basate sull'India. Ogni cosa è basata sull'India. Il modo di vestirsi. Quando vieni a praticare,

⁴⁶ Intervista, 4 ottobre 2013.

non indossiamo mai i jeans o i pantaloni, come fanno per la danza americana. Indossiamo i nostri abiti tradizionali. Quindi io penso che questo mantiene viva la nostra vita culturale”⁴⁷.

Non stupisce quindi che le madri che ho intervistato fossero convinte del ruolo che il Bharatanatyam può ricoprire al fine di mantenere vive le radici culturali in un contesto che potrebbe sviare le loro figlie verso modelli che non approvano o che semplicemente sentono estranei. Come dice Srinivasan, i genitori affrontano la pressione sempre maggiore della cultura maggioritaria americana e vogliono che le figlie mantengano il loro retaggio culturale (2012, pag. 125). Tuttavia, ho notato che, al tempo stesso, colgono l’occasione offerta dal fatto di vivere in un contesto differente dall’India tradizionale, dove risulta meno forte la pressione a contrarre un matrimonio combinato in giovanissima età, per fare in modo che le ragazze possano raggiungere ciò che a loro è stato precluso proprio a causa delle nozze. Molte di loro, infatti, sono ex danzatrici che non hanno potuto “diplomarsi”, in linguaggio tecnico fare l’*arangetram*, un’esibizione finale con un programma completo che sancisce l’avvenuto completamento del percorso di studio della danza. Si mescolano così nostalgie personali, proiettate sulle figlie, aspirazione a un inconfessato modello più soddisfacente di femminilità e il bisogno di aggrapparsi alla tradizione.

Una di loro mi racconta: “Amavo il Bharatanatyam, ma non ho potuto completarlo [arrivare all’*arangetram*], così la mia prima ragione era che volevo che le mie figlie lo completassero. Ma anche mi fa tenere in contatto con la mia cultura laggiù, a casa. È importante per me mantenere la mia cultura perché vivo in un paese straniero. Sono circondata da altre cose così voglio preservare ciò che mi è caro, la tradizione, e questa è una danza molto tradizionale”⁴⁸.

Anche Nalini, di fede cattolica, è un ex danzatrice, ma di Mohiniattam. Tuttavia, ha scelto il Bharatanatyam per la figlia, convinta che possa trasmetterle i valori indiani.

Nalini: Questa è una danza che mi tiene in contatto con le mie radici. Ho trascorso poco tempo in India e volevo mantenere le mie radici. Questa è la strada migliore per farlo.

⁴⁷ Nina, intervista, 10 ottobre 2013.

⁴⁸ Intervista, 9 ottobre 2013.

Caterina: Crede che sia utile per lei [la figlia adolescente]?

N: Sì, decisamente. Sono molto felice che lei alla fine abbia deciso di fare il corso. Penso di averla pressata un po'. Spero che farà il suo *arangetram* un giorno, come io non sono riuscita a fare. (...) Sono contenta che Rani David abbia aggiunto questa luce [cristiana] a una forma d'arte indiana e la stia portando avanti. Noi, come Indiani in America, cresciuti in America, siamo in grado di apprezzarla, di mantenere la nostra cultura e allo stesso tempo la nostra fede⁴⁹.

Mina, un'altra mamma, mi dice di avere appreso da giovane un po' di Kathak, ma di avere sempre apprezzato il Bharatanatyam. Nelle sue parole la trasmissione di un'identità culturale è prioritaria rispetto all'arte in sé. "Ho voluto che lei [la figlia] imparasse la cultura indiana attraverso la danza. E ho voluto anche che imparasse l'arte"⁵⁰.

Qualcosa di simile emerge anche dall'intervista a Jemima, nata in India, in Tamil Nadu, ma da ventisei anni negli USA. Di fede cristiana metodista, non nasconde l'importanza di aver scelto una maestra che compone temi cristiani, tuttavia emerge il suo bisogno di fornire alle due figlie importanti elementi culturali. "La ragione principale per cui ho scelto Rani David è perché lei può fare anche i temi cristiani. Ci sono molte maestre di Bharatanatyam in Maryland. Ce n'è una molto vicina a casa mia. Una ragione è che Rani David può fare i temi cristiani, ma fa anche molti commenti di tipo patriottico e su concetti sociali. È molto diversa dalle insegnanti tradizionali"⁵¹.

La stessa cosa torna nel discorso di Nina:

Caterina: Pensi che studiare Bharatanatyam ti aiuti a mantenere vive le tue radici indiane?

Nina: Certo! Specialmente Rani David, lei ci porta dentro gli aspetti culturali. Lei non insegna solo danza. In ogni danza, in ogni gesto, in ogni espressione c'è dietro un significato⁵².

Nella casa di Francis Barboza, teologo, danzatore ed ex prete cattolico, cui si deve il merito di avere adattato sistematicamente per la prima volta il Bharatanatyam al

⁴⁹ Nalini Britto, intervista, 9 ottobre 2013

⁵⁰ Intervista, 10 ottobre 2013.

⁵¹ Intervista, 11 ottobre 2013.

⁵² Intervista, 10 ottobre 2013.

cristianesimo, conosco due ragazze e la madre, Noemi. Si tratta di un caso particolare: lei, infatti, viene dal Kerala e appartiene alla Chiesa Mar Thoma⁵³, ma ha sposato un irlandese cattolico. Nell'intervista, in cui si alterna la voce della mamma a quella delle figlie, viene riconosciuta l'importanza sia del retaggio indiano che della componente cristiana dell'insegnamento di Barboza.

Noemi: È parte del loro retaggio [heritage]. Il loro padre è irlandese. Così volevo che lo imparassero [il Bharatanatyam]. All'inizio lo hanno abbracciato. Ora lo fanno perché la mamma glielo fa fare.

Ragazze: È molto interessante, un'esperienza davvero nuova. Credo che sia bene per il nostro retaggio. Ti fa conoscere meglio chi sei.

Noemi: Per loro è una cosa nuova. È qualcosa cui mi hanno portato i miei genitori. Poi divenne davvero difficile, non c'erano molti insegnanti disponibili. Quando ero piccola non avevano molta accessibilità, così non c'erano molti *guru*. Parte della ragione per cui loro [le figlie] vanno è che adesso è più accessibile. C'erano delle persone che praticavano con lui, con Barboza, e mia madre era loro amica. I miei genitori vivono a trenta, quarantacinque minuti da qui. Io ho guidato per un'ora e mezza per il traffico. Io vengo dal Kerala dove ci sono diverse fazioni. Io appartengo a Mar Thoma, siamo ortodossi, ma le mie figlie sono battezzate cattoliche.

Caterina: Avete scelto Barboza perché è cristiano?

Noemi: In parte è proprio quello che ha pensato mia madre, perché quando imparavano con altri insegnanti lei preferiva che facessero temi cristiani. Io e mio marito siamo più liberali e vogliamo che imparino anche i temi tradizionali, ma prevalentemente ci focalizziamo su quelli cristiani. C'è della bellezza in tutto. Prendere da entrambe le parti. Un aspetto di vivere due retaggi diversi è tollerare gente diversa, idee e nazionalità diverse. Preferisco non ingannarle sui loro limiti nei temi tradizionali. Non necessariamente capiscono i temi che lui crea, tutto il simbolismo, ci vuole tempo. Molti dei bambini che vedi qui sono molto nella cultura e così sono pronti a capire il simbolismo. Lui [Barboza] deve spiegare... parte del motivo per cui mi

⁵³ La Chiesa Siriana Malankar Mar Thoma è una denominazione di tipo riformato che deriva dalla Chiesa Siriana Ortodossa Malankar. Nel suo sito si legge: "Traditionally believed to have been founded by Saint Thomas (Mar Thoma), one of the 12 disciples of Jesus Christ, and known by the name of the Apostle, in the year AD52, Malankara Mar Thoma Syrian Church is one of the oldest denominations of Christianity. The Church defines itself as 'Apostolic in origin, Universal in nature, Biblical in faith, Evangelical in principle, Ecumenical in outlook, Oriental in worship, Democratic in function, and Episcopal in character'" (<http://marthoma.in/> consultato il 7 giugno 2015).

piace è la sua pazienza e comprensione sul fatto che non sono state esposte a questa conoscenza tanto quanto gli altri studenti. È molto paziente con loro. Si prende il suo tempo per insegnare loro, le spinge in un modo molto positivo⁵⁴.

Anche Jeeno, uno dei migliori allievi di Barboza, essendo nato e cresciuto in America ed essendo vissuto in India solo per cinque anni, da quando ne aveva cinque fino ai dieci, sente l'importanza del Bharatanatyam per la sua indianità. “Sì, decisamente, mi fa sentire più indiano. Molte persone in questa cultura non conoscono molto dell'India. Il Bharatanatyam mi ha aiutato a mantenermi sempre di più in contatto con questo. Vedo la danza come praticare la mia tradizione. Mi piacciono le cose indiane”⁵⁵.

2.2 La costruzione del corpo (femminile) e la trasmissione di una “cittadinanza culturale”

Dalle testimonianze che ho riportato risulta che la danza classica indiana e in particolare il Bharatanatyam è ritenuto dagli espatriati un mezzo efficace per tenere vivo il contatto con le proprie radici. La questione da affrontare adesso è la modalità attraverso la quale ciò si realizza concretamente. Alcuni dei miei interlocutori hanno sottolineato l'importanza dei contenuti trasmessi dal *guru* e veicolati dai temi tradizionali delle performance; altri hanno fatto riferimento ad aspetti formali, come l'estetica e l'uso degli abiti tradizionali.

L'etnografia di Priya Srinivasan “Sweating saris: Indian dance as a transnational labor” (2012) racconta, per l'appunto in che modo le giovani indiane figlie di immigrati negli USA incorporano la cultura dei loro padri attraverso estenuanti sessioni di Bharatanatyam.

⁵⁴ Intervista, 17 ottobre 2013.

⁵⁵ Intervista 20 ottobre 2013.

Per Priya Srinivasan, il sari è un simbolo dell'India, della lotta per l'indipendenza di Gandhi. Costruisce il corpo. È una metonimia del corpo danzante come "labor" (2012, pag. XI).

In pratica, i sari inzuppati di sudore diventano la metafora dello sforzo arduo di apprendere con la corporeità una cultura che dopotutto diventa sempre più aliena.

Peraltro non è l'unico simbolo usato per costruire il corpo della danzatrice e della donna. Attraverso il trucco tradizionale le allieve apprendono l'ideale di bellezza femminile. Le espressioni del volto, così peculiari e codificate, e la gestualità diventano mezzi attraverso i quali le ragazze apprendono un linguaggio. Si tratta di fatto di un training atto a trasformarle in donne indiane tradizionali.

Stando a Priya Srinivasan questo ideale di femminilità indiana è strettamente connesso con i principi del nazionalismo culturale indiano (2012, pag. 119). Ciò che viene trasmesso è un modello culturale, o una cultura modello, a "model culture", che si configura come una serie di comportamenti naturalizzati che sono percepiti come indiani in modo innato, enfatizzando la disciplina e la religione (primariamente l'induismo) come anche, tra le altre cose, un comportamento sessualmente casto (2012, pag. 124).

D'altra parte, come osserva Reed, "dance is an important means by which cultural ideologies of gender difference are reproduced. Through movement vocabulary, costuming, body image, training, and technique, discourses of dance are often rooted in ideas of natural gender difference" (Reed, 1998, pag. 516). "Prohibitions on and regulation of dance practices are often accurate indices of prevailing sexual moralities linked to the regulation of women's bodies" (1998, pag. 517).

Questa preoccupazione di ordine morale legata alla corporeità femminile ha in realtà una grossa importanza politica fin dalla nascita del Bharatanatyam. All'alba della nazione indiana, infatti, si procedette a una "femminizzazione" dell'India. Nel mondo dravidico la lingua veniva definita la Madre Tamil e Gandhi si riferiva alla nazione come a una donna.

Ciò costrinse i nazionalisti a ripensare la sfera privata e la sfera pubblica, conciliando le virtù "femminili" come la non violenza con la necessità dell'azione politica. Al tempo

stesso era necessario considerare il ruolo della donna nella nuova India proprio a causa di questa sovrapposizione tra ideale femminile e nazione.

Despite the appropriation of femininity as a sign under which the Indian nation might be written, there have been ambiguities with regard to the spaces for female action accommodated by various nationalisms. Women, marked as spiritual and tradition-bound, have been cast as both reformers and in need of the reforms promised by modernity. In Gandhian nationalism this tension was partially resolved by conceiving of woman's nature as essentially domestic and - if freed from the strictures of child marriage, *sati*, and dowry - as a resource for the nation. Viewed as patient, pure, courageous, and self-sacrificing, women were models for non violent civil disobedience; similarly, the home was envisioned as the site of feminine action for the nation - for example, spinning thread for *khadi* (cotton cloth that is unbleached and otherwise unrefined). The focus on woman as mother also cohered with the urban, upper-caste, middle-class Hindu male's perception of what a woman should be. This image stood in counterpoint, however, to the equally important figure of woman as renouncer of family life - working selflessly for the nation - and was presented in the paradigmatic form of the ascetic Brahman widow (Hancock, 1995, pagg. 910-911).

Epurare la danza da tutti gli aspetti sensuali si allineava, quindi, con un preciso ideale nazionalista. Se il Bharatanatyam doveva rappresentare l'India, allora doveva essere casto e puro, e appartenere all'élite urbana.

Tuttavia, a questo riguardo, Priya Srinivasan ritiene che, mentre i nazionalisti indiani vedevano la donna come rappresentante della sfera privata, nonché custode della tradizione attraverso un culto della domesticità, Rukmini Devi, attraverso la sua opera di "revival" della danza, rompe con il ruolo assegnatole come donna di casta bramifica. Usò la cornice nazionalista dominata dall'uomo per rinegoziare uno spazio nella sfera pubblica per se stessa e le altre donne della "middle and upper class/caste". Le donne, relegate in uno spazio privato, trovarono un posto nella sfera pubblica alle spese delle *devadasi* che erano state donne "pubbliche". Inoltre resistette allo strapotere dei *guru* uomini creando le sue tradizioni e rifiutò di accettare la modernità in termini occidentali (Srinivasan, 2012, pag. 110).

Quanto le persone intervistate fossero consapevoli di queste dinamiche è difficile dirlo, tuttavia mi sono parse sicure del fatto che oltre a ricevere importanti informazioni

sulla propria cultura di origine, le danzatrici avrebbero appreso attraverso il corpo un “cultural style”, un modo di essere e di vivere anche al di fuori del contesto artistico perfettamente conforme a un ideale di indianità femminile sostenuto dalla nazione indiana.

D'altra parte bisogna ricordare che non c'è discontinuità tra i movimenti della vita quotidiana e quelli che si eseguono durante un'esibizione coreutica: entrambi esprimono un “cultural style”, creando un legame tra vita e arte (Reed, 1998, pag. 524).

Quando Mauss parla di “tecniche del corpo”, dice esplicitamente che ogni società impone sull'individuo un uso rigorosamente determinato del corpo fin da bambino (Mauss, 1991). Foucault, in “Sorvegliare e punire”, afferma:

(...) il corpo è anche direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l'investono, lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, l'obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni. Questo investimento politico del corpo è legato, secondo relazioni complesse e reciproche, alla sua utilizzazione economica. È in gran parte come forza di produzione che il corpo viene investito da rapporti di potere e di dominio, ma, in cambio, il suo costituirsi come forza di lavoro è possibile solo se esso viene preso in un sistema di assoggettamento (in cui il bisogno è anche uno strumento politico accuratamente preordinato, calcolato e utilizzato): il corpo diviene forza utile solo quando è contemporaneamente corpo produttivo e corpo assoggettato. Questo assoggettamento non è ottenuto coi soli strumenti sia della violenza che dell'ideologia; esso può assai bene essere diretto, fisico, giocare della forza contro la forza, fissarsi su elementi materiali, e tuttavia non essere violento; può essere calcolato, organizzato, indirizzato tecnicamente, può essere sottile, non fare uso né di armi né del terrore, e tuttavia rimanere di ordine fisico (Foucault, 1993, pag. 29).

La danza sarebbe dunque un aspetto o se vogliamo uno strumento di questa “tecnologia politica del corpo” ovvero un “sapere” che è sia “scienza del suo funzionamento” sia “una signoria sulle sue forze” (ibidem).

La questione della disciplina si coglie molto facilmente osservando il metodo d'insegnamento del Bharatanatyam. I maestri pretendono rispetto. Come ho potuto ampiamente vedere durante il campo, il *guru* dev'essere salutato inginocchiandosi davanti a lui e toccandogli i piedi con le mani e con la fronte. Non sono ammesse

domande. Si esegue spesso senza capire, un sistema chiaramente incompatibile con la pedagogia delle scuole americane o occidentali in generale.

Possiamo dunque dire che tutte queste pratiche sono volte a trasmettere quella che Priya Srinivasan, riferendosi all'espressione proposta da Lok Siu, chiama "cittadinanza culturale", ovvero quei comportamenti che permettono di capire la cittadinanza come un'esperienza viva e vissuta all'interno di strutture di potere disuguali. A suo parere le danzatrici fanno parte di questo ideale di cittadinanza minoritaria dal momento che insegnano alle ragazze indiane (e a poche non indiane), si esibiscono ai festival culturali indiani e lavorano con la loro comunità a questi festival (Srinivasan, 2012, pagg. 15–16).

La giovane che impara la danza negli Stati Uniti sottolinea le contraddizioni di una cittadinanza minoritaria. Infatti, anche se nel 1965 gli indiani ricevono l'autorizzazione a entrare in America con la promessa di una cittadinanza piena, rimangono minoranza. Il Bharanatyam permette alle ragazze di opporsi all'assimilazione. Esse aderiscono quindi ai discorsi, carichi di potere e contraddittori, del nazionalismo, che, mentre resistono agli sforzi di assimilazione nazionale degli USA, disciplinano anche i corpi perché diventino veicoli attraverso i quali la cultura indiana è messa in campo in opposizione alla cultura maggioritaria bianca. Al tempo stesso, però, attraverso queste pratiche assolutamente non violente, gli indiani riescono a mantenere il loro status di minoranza "modello" negli Stati Uniti (2012, pag. 119).

Appadurai ha sottolineato come si stiano diffondendo sempre più forme nazionali scollegate da stati territoriali (Appadurai, 2001, pag. 219). Scrive lo studioso: "(...) vale la pena di notare che un gruppo rilevante di movimenti culturalisti è oggi *transnazionale*, dato che molte etnicità, a causa dell'emigrazione, operano oltre i confini di un singolo stato nazionale" (2001, pag. 190). "Gli Stati Uniti, che continuano a considerarsi una terra di immigrati, sono immersi in queste diaspore globali: non più uno spazio chiuso che sprigiona il fascino del *melting pot*, ma una tra le molte stazioni di scambio diasporiche. La gente viene qui a cercare fortuna, ma non vuole lasciarsi alle spalle la terra d'origine. (...) La soluzione del trattino (italo-americani, asiatico-americani, afro-americani) sta raggiungendo il punto di saturazione, e quel che sta a

destra del trattino fa fatica a contenere l'indisciplinata parte sinistra" (2001, pagg. 222–223).

Parlando del legame tra questi movimenti etnici o culturalisti e l'idea di nazione, Appadurai osserva come la deterritorializzazione sia "oggi al centro di molti fondamentalismi di tipo globale, compresi quello islamico e induista. Nel caso dell'induismo, per esempio, è chiaro che il movimento oltremare degli indiani è stato sfruttato da molteplici interessi interni ed esterni all'India, per creare una complessa rete di identificazioni finanziarie e religiose, per mezzo della quale il problema della riproduzione culturale degli indù all'estero si è collegato alla politica del fondamentalismo induista in patria" (2001, pag. 58). Il testo di Malhotra e Neelakandan (2011) è indicativo in tal senso, essendo stato partorito e diffuso dagli Stati Uniti, dove i due autori vivono.

Mi occuperò più avanti del problema del nazionalismo indù. Quello che più mi preme in questa parte è invece sottolineare come si crei in molti casi, in contesto diasporico, un'idea di patria "in parte inventata" che "esiste solo nell'immaginazione dei gruppi de territorializzati, e può diventare a volte così fantasticata e rigida da fornire il materiale per nuovi conflitti etnici" (Appadurai, 2001, pag. 72).

In questo caso, però, la condizione di minoranza etnica ha fatto sì che indiani di provenienze molto diverse si costituissero come gruppo unito e solidale che si oppone agli "altri", portatori della cultura dominante bianca americana. Come vedremo, infatti, a dispetto delle buone intenzioni formulate da Nerhu alle origini della nazione indiana, in patria le differenze e i conflitti continuano a essere un ostacolo alla costruzione di un'autentica identità indiana che possa comprendere tutti. In Texas, in Maryland e in New Jersey, invece, ho conosciuto comunità di indiani che facevano prevalere sulle appartenenze locali, regionali, linguistiche e religiose, un denominatore comune. Anche i cristiani, divisi in India in molte denominazioni, finivano per superare gli ostacoli e considerarsi un'unica comunità cristiano-indiana dove una madre cattolica o una siro-ortodossa potevano tranquillamente chiedere a una *guru* avventista del settimo giorno come Rani David di insegnare alle loro figlie la danza classica indiana. Non dico che le distanze e le opposizioni scompaiono, ma vengono messe in secondo piano di fronte alla necessità di "immaginarsi" come gruppo coeso.

In questo processo, come è emerso dalle interviste, il Bharatanatyam gioca un ruolo prioritario. I suoi contenuti e la sua forma, infatti, vengono ritenuti capaci di veicolare dei valori culturali, in una parola l'essenza dell'indianità. Sarà quindi necessario capire in che cosa consista questa "indianità", ma prima vorrei mostrare ancora una volta, in modo più approfondito, come il Bharatanatyam sia stato uno strumento del nazionalismo fin dalla sua origine negli anni precedenti e immediatamente successivi l'indipendenza, quando fu costruito proprio per ricoprire questo ruolo.

2.3 Il ruolo della danza classica nel processo di definizione della nazione indiana

Fin dalla fine del XIX secolo, la musica e la danza sono emersi come simboli potenti dell'identità per i gruppi etnici e le nazioni in tutto il mondo.

L'importanza della musica per la costruzione di una nazione è stata ben evidenziata da Stokes. "Music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them" (Stokes, 1994, pp. 2-3). Per questa ragione anche i Paesi sottosviluppati investono denaro per creare archivi musicali e per supportare le orchestre (1994, p. 12).

In India, le stesse politiche riguardano i danzatori. Abbiamo già visto, infatti, che il Bharatanatyam e le altre danze classiche sono oggetto di un rigido controllo da parte del governo, sono insegnate nelle scuole di ogni ordine e grado e nelle università e vi sono programmi di dottorato al riguardo.

D'altra parte, non fosse altro che per il suo potere di disciplinare i corpi, di cui ho già parlato sopra, la danza è uno strumento potente per modellare l'ideologia nazionalista e creare dei soggetti nazionali, spesso più di quanto non lo siano la retorica politica o i dibattiti intellettuali. Il ruolo dello Stato nella promozione e riforma delle danze nazionali è ben documentato. Scrive Reed: "The appropriation of the cultural practices of the rural peasantry or of the urban lower classes by the state is a pervasive strategy in the development of national culture throughout the world, whether as indications of the dominance of one ethnic group or as displays of cultural pluralism". Se poi ci troviamo

in un contesto postcoloniale, questo assume significati anticoloniali e il danzatore assume un valore simbolico forte.

In many postcolonial nations, the dancer of the valorized national dance comes to be idealized as an emblem of an authentic precolonial past. Where necessary, dancers come to stand in for the nation at local, regional, national, and international festivals and other occasions. As an embodiment of cultural heritage, the dancer becomes inscribed in nationalist histories and is refigured to conform to those histories, yet ambivalence about the dancers and their practices is often evident because the practices themselves often resist being fully incorporated into nationalist discourses. Indeed, the very aspects that make dances appealing and colorful as representations of the past may be precisely the things that do not easily fit into the self-representation of the nation (Reed, 1998, pag. 511).

Ciò si allinea perfettamente con il programma di Nerhu. Conscio infatti di non potere definire in modo chiaro che cosa volesse dire essere indiani, lo statista cercò un denominatore comune nel passato precoloniale. Nel suo libro a metà tra autobiografia e manifesto programmatico “The Discovery of India”, colui che sarebbe divenuto il primo presidente dell’India indipendente e democratica scrive:

I was also fully aware of the diversities and divisions of Indian life, of classes, castes, religions, races, different degrees of cultural development. Yet I think that a country with a long cultural background and a common outlook on life develops a spirit that is peculiar to it and that is impressed on all its children, however much they may differ among themselves. Can anyone fail to see this in China, whether he meets an old-fashioned mandarin or a Communist who has apparently broken with the past? It was this spirit of India that I was after, not through idle curiosity, though I was curious enough, but because I felt that it might give me some key to the understanding of my country and people, some guidance to thought and action. Politics and elections were day to day affairs when we grew excited over trumpery matters. But if we were going to build the house of India's future, strong and secure and beautiful, we would have to dig deep for the foundations (1946, pos. 1167–1173).

Nerhu credette di individuare questo tratto comune unificatore, questo spirito nella cultura popolare, che descrive così:

Everywhere I found a cultural background which had exerted a powerful influence on their lives. This background was a mixture of popular philosophy, tradition, history, myth, and legend, and it was not possible to draw a line between any of these. Even the entirely uneducated and illiterate shared this background. The old epics of India, the Ramayana and the Mahabharata and other books, in popular translations and paraphrases, were widely known among the masses, and every incident and story and moral in them was engraved on the popular mind and gave a richness and content to it. Illiterate villagers would know hundreds of verses by heart and their conversation would be full of references to them or to some story with a moral, enshrined in some old classic. Often I was surprised by some such literary turn given by a group of villagers to a simple talk about present-day affairs. If my mind was full of pictures from recorded history and more-or-less ascertained fact, I realised that even the illiterate peasant had a picture gallery in his mind, though this was largely drawn from myth and tradition and epic heroes and heroines, and only very little from history. Nevertheless, it was vivid enough (1946, pos. 1338–1343).

La “cultura popolare” di cui parla Nerhu potrebbe essere oggetto di molte riflessioni e contestazioni. Non vi è infatti una sola cultura popolare e le differenze tra le varie regioni del subcontinente sono notevoli. Tuttavia, quello che mi preme osservare in questo momento è l’insistenza sul mito e sull’epica. Infatti, come ho già spiegato nel primo capitolo, il teatro-danza indiano trova in questi due elementi il suo nutrimento. A riprova di ciò lo statista dedica a questa forma d’arte un capitolo, nel quale cerca di dimostrare il valore artistico e letterario “alto” del teatro indiano paragonandolo soprattutto a Shakespeare ma anche alla tragedia greca. Al suo interno viene citato il *Natyashastra*.

Come abbiamo già potuto vedere, l’opera di Rukmini Devi e del suo gruppo fu essenzialmente un’opera di invenzione della tradizione, attraverso una ripresa per l’appunto del *Natyashastra* e una selezione di quei tratti che meglio si confacevano al discorso nazionalista e alla creazione di una nuova élite borghese di casta alta atta a rappresentare la nuova India indipendente. Il suo richiamo al passato era necessariamente precedente al periodo coloniale. Si tentava di recuperare un’autenticità non corrotta dal colonialismo.

La storia racconta che Rukmini Devi fu indotta ad occuparsi di danza dall’incontro con Anna Pavlova, ma la mia impressione è che questa rivisitazione dell’antica *sadir*

fosse comunque in agenda. L'incontro con la grande ballerina russa fu solo l'occasione per dare inizio a qualcosa che era già nell'aria.

Come osserva Allen, il "revival" della danza delle *devadasi* va inserito in una cornice più ampia. In campo musicale, infatti, già agli inizi del XX secolo, in piena epoca coloniale, erano nati movimenti per il recupero e la valorizzazione della musica hindustani nel nord e carnatica nel sud. Nel 1916 ci fu la prima All-India Music Conference con il patrocinio del Maharaja di Baroda, cui seguirono altri eventi simili fino alla fondazione nel 1928 della Music Academy di Madras. Anche in quel caso si operò una selezione di ciò che era ritenuto più appropriato. Nel nord si estromisero i musicisti musulmani per rendere la musica hindustani patrimonio delle élite indù di casta alta. Ciò restrinse il divario tra artisti e fruitori delle performance e rese vano il rapporto tra mecenate e artista che era esistito per secoli. Lo stesso avvenne grazie a Rukmini Devi per quanto concerne la danza. L'obiettivo era lo stesso: sottrarre questa forma artistica alle danzatrici ereditarie per inserirla in una cornice pan-indiana di casta alta.

The arts were revived - renamed, appropriated and repopulated. reconstructed, represented - as one wing of the nationalist enterprise. In South India, as we have seen, it was a national meeting of the Congress Party in Madras in 1927 that led to the founding of the Music Academy. Furthermore, important figures associated with the early days of the Music Academy, such as E. Krishna Ayyar (whose presentation of devadasi dancers at the Music Academy first gave Rukmini Devi the opportunity to see dance in a "respectable" setting), were intimately involved with the nationalist movement. Krishna Ayyar, a member of the socialist section of the Indian National Congress who shocked his contemporaries by performing devadasi-style dance in drag as early as 1926, was in and out of jail for nationalist activities in the 1930s (1997, pagg. 67-69).

Dato il clima di quegli anni, lo sforzo di Rukmini Devi fu accolto con favore. Peraltro non era l'unica riformatrice e quella che sarebbe diventata il Bharatanatyam non era l'unica danza antica da reinventare con scopi nazionalistici. Vi erano altre forme coreutiche di altre regioni che premevano per emergere. Si può dire che in qualche modo, come vedremo, il Bharatanatyam aprì la strada alle altre danze.

L'India, infatti, era allora (oggi lo è più che mai) una società dalla struttura "variegata". Le diversità sono basate sulla religione (con varie sette e denominazioni), la casta, la regione geografica, le lingue e i dialetti⁵⁶, i gruppi tribali. Tutte queste appartenenze si sovrappongono e spesso configgono tra loro. I regionalismi (tra cui spicca quello tamil, ma possiamo annoverare, nel sud dell'India, anche quello telugu) offrono un'alternativa al concetto di stato-nazione. Come osserva Appadurai, "nazionalismo ed etnicità (...) si alimentano a vicenda, con i nazionalisti che creano categorie etniche che a loro volta spingono alla costituzione di controeticità, che in periodi di crisi politica reclamano contro stati basati su nuovi contronazionalismi" (Appadurai, 2001, pag. 210).

⁵⁶ Tra il 1903 e il 1928 George Grierson pubblicò un'opera monumentale in diciannove volumi in cui individuava 179 lingue e 544 dialetti (Das Gupta, 1970, pagg. 32–33). Il censimento indiano del 1991 catalogò 1576 lingue con struttura grammaticale propria, mentre il censimento del 2001 ridusse quel computo a 122 lingue e 234 dialetti in base alla loro diffusione su popolazioni di almeno 10mila individui: tra quelle 122 lingue, le 22 principali vennero poi inserite nella Costituzione indiana come ufficiali (Per i dati del censimento si veda il sito del Ministero degli Affari Interni dell'India e in particolare:

http://censusindia.gov.in/Census_Data_2001/Census_Data_Online/Language/data_on_language.html, consultato il 25 maggio 2015). Tuttavia, nel 2010, il prof. G.N. Devy, con l'appoggio del Bhasha Research and Publication Centre, ha iniziato la *Peoples' Linguistic Survey of India* che ha dimostrato come vi siano altri idiomi non censiti, appartenenti a comunità "fragili", specialmente gruppi tribali e isolani. Lo scopo è quello di salvare questi idiomi dall'estinzione (<http://www.bhasharesearch.org/Introduction.aspx>, consultato il 25 maggio 2015). Anche senza entrare in un ambito specifico come questo, è possibile notare come vi siano forti movimenti a favore della preservazione delle lingue locali più diffuse, alcuni dei quali hanno sede in Paesi stranieri. Per esempio, per il telugu, abbiamo una Telugu Association of Northern America, una Central Iowa Telugu Association, una Telugu Association of Malaysia, una Telugu Association of Thailand e così via. In Andhra Pradesh ho notato che le istituzioni scolastiche, pur incentivando l'apprendimento dell'inglese come lingua nazionale dal potere unificante, di fatto utilizzavano il telugu per l'apprendimento. Come conseguenza, le nuove generazioni, anche con un'istruzione universitaria, non erano in grado di comunicare in un inglese fluente e sconoscevano del tutto l'hindi. Nel 2004, invece, durante il mio primo viaggio in West Bengal, a Siliguri, la conoscenza dell'inglese era il tratto distintivo delle classi più colte. Seguiva l'hindi e infine il bengali, riservato solo agli strati più bassi della popolazione.

Ne consegue che il concetto di nazionalità diventa plurale, pur nella cornice pan-indiana. Se poi, a questo, aggiungiamo il fatto che la nazione è diventata “diasporica”, si comprende come sia sempre più arduo, per dirla sempre con Appadurai, fare entrare il genio nazionalista dentro la lampada dello Stato territoriale (2001, pag. 208).

Fin dai tempi di Nerhu fu chiaro che l’idea di nazione di stampo romantico vista come un insieme omogeneo di individui che condividono la stessa lingua, storia, tradizioni culturali, religione, difficilmente poteva essere applicata all’India moderna. Era necessario piuttosto un modello più simile a quello dell’antica Roma, dove le varie *nationes* (intese come gruppi etnici) convissero all’interno di una medesima cornice politica, dando origine a quello che oggi chiameremmo uno Stato multiculturale e multietnico. O agli Stati Uniti, se ci vogliamo riferire all’epoca attuale, pur con tutte le considerazioni che abbiamo fatto sul reale livello di integrazione delle minoranze in America.

Questi conflitti si rispecchiarono anche a livello delle arti e, nel nostro caso, della danza.

Erano gli anni in cui si stava cercando di scavare nelle radici della cultura indiana per trovarne, consolidarne o costruirne le fondamenta. In un contesto simile si giocava la possibilità delle varie componenti del nuovo Stato di avere un ruolo di predominanza o di essere poste in un angolo. Anche se Nerhu proclamava dalle pagine del suo libro la necessità di includere tutti nella nuova India, era evidente che non tutto poteva essere salvato o meglio non tutto poteva essere posto sullo stesso piano.

Tuttavia anche se tutte le danze aspiravano a elevarsi dal livello regionale a quello di forme artistiche nazionali, non tutte ebbero lo stesso peso e lo stesso riconoscimento. Il Bharatanatyam spiccò subito tra le altre, conquistando il ruolo di danza “classica” per eccellenza, probabilmente anche perché per prima aveva iniziato il processo di reinvenzione a scopi nazionalistici.

Fino agli anni Cinquanta, tuttavia, quando si diede inizio ai festival sponsorizzati dallo Stato, anche il Bharatanatyam rimaneva un fenomeno legato alla sua zona d’origine, il Tamil Nadu. Questi festival rappresentarono siti nazionali dove la memoria sociale era evocata e venivano negoziate e riformulate le identità regionali e nazionali attraverso le varie performance coreutiche. Furono questi i luoghi in cui si

selezionarono le forme artistiche che vennero legittimate come “classiche” (Shah, 2002, pagg. 125–126).

Mi pare significativo notare che nel 1952 a New Delhi, la Sangeet Natak Akademi dichiarò “classici” solo quattro degli attuali otto stili: il Bharatanatayam, naturalmente, il Kathak dal nord dell’India, il Manipuri da Manipur e il Kathakali dal Kerala. Solo più tardi il Kuchipudi, l’Odissi e il Mohinihattam furono aggiunti (2002, pag. 128). E il Sattriya, originario dell’Assam, è stato riconosciuto nel 2000.

Come osserva Shah, la condizione per essere ammesse nella rosa delle danze “classiche” era di adeguarsi a un modello imposto dall’accademia di Delhi. In pratica, dovevano essere “revived and reconstructed, ‘sophisticated’ and contemporized in the image of Bharatanatyam”. (2002, pag. 130).

Il pericolo fu però quello di un appiattimento e un’omologazione. “On the one hand, this politicized process of revival, reconstruction, and modernization gave national recognition and awarded a ‘classical’ status to the lesser-known regional dance forms; on the other, I believe that it led to a compromise of some of their original traditional regional qualities that were unique to them”(2002, pagg. 128–129).

Operazioni simili a quella fatta da Rukmini Devi furono quindi portate avanti da suoi omologhi per le altre danze. Furono ricercati testi di riferimento, furono eliminati alcuni tratti a favore di altri, si procedette a un rimodellamento secondo le indicazioni del governo. In questo processo, il Bharatanatyam diventò di fatto “not only an iconographic model – a National dance – but also a ‘text in bodily practice’, a ‘text’ that was inscribed in movement and exemplary of both the continuity with the past and the modernity of the (renewed) present” (2002, pag. 136).

Tuttavia, questo non eliminò la competizione e gli scontri tra le varie danze nella corsa al riconoscimento come “classiche”. Ruma Putcha, nel suo articolo sulle origini del Kuchipudi, riferisce che durante la ricerca sul campo le veniva spesso ricordato dagli interlocutori “l’insulto” alla delegazione telugu e quindi all’identità culturale telugu al primo All-India Dance Seminar di Delhi, nel 1958. In pratica, al Seminario furono invitati una giovane danzatrice di Kuchipudi, Maranganti Kanchanamala, perché si esibisse, e Vissa Appa Rao, studioso e figura politica di spicco, perché presentasse una “lecture-demonstration” come parte del programma del 31 marzo. Tuttavia,

all'ultimo momento, la loro performance venne retrocessa dalla fascia serale a quella diurna e, durante lo spettacolo, vi furono parole poco rispettose nei loro confronti da parte di Rukmini Devi e V. Raghavan. Il Kuchipudi era stato definito “non-classico” e “tribal”. “By extension, Telugus were relegated to the margins of an incipient modernity, in which classicism was increasingly defined as historicism, if not history itself. Put in another way, if Kuchipudi was not considered classical, then the Telugu-speaking people were not considered representative citizens of the emerging Indian nation-state” (2013, pag. 91). Lo stile in questione ottenne il riconoscimento come danza classica l'anno dopo, ad opera dell'Andhra Pradesh Sangeet Natak Akademi (la sezione dell'Andhra Pradesh dell'accademia nazionale delle arti), che organizzò un nuovo seminario ad Hyderabad. Tuttavia, “this nominal definition of classicism (by exclusion/inclusion) in 1958 has fueled decades of debate among practitioners of Indian dance, and more broadly, across the shifting aesthetic landscape of classical Indian dance in the context of a globalizing modernity” (2013, pag. 94).

A ben vedere, nonostante la tradizione telugu narri che Rukmini Devi aveva tacciato di non classicità il Kuchipudi, la registrazione del suo discorso, depositata alla Sangeet Natak Akademi di Delhi e recuperata da Rumya Putchha, dimostra che la fondatrice del Bharatanatyam non tacciò il Kuchipudi e il Bhagavata Mela di non classicismo, ma le definì di fatto delle sottocategorie all'interno del Bharatanatyam stesso (2013, pag. 95).

La stessa cosa avvenne per l'Odissi, che inizialmente fu definito una variazione regionale del Bharatanatyam, quando fu presentata per la prima volta nel 1955 al New Delhi Youth Festival (Shah, 2002, pag. 135).

Ma poi, esattamente, che cosa dobbiamo intendere per “classica”? La concezione più diffusa è che sia un sinonimo di nazionale o pan-indiana, ma, come osserva Shah, la divisione tra classico, folk, tribale e rituale, di derivazione occidentale, non solo porta le forme artistiche regionali a cercare di omologarsi a un ideale che di fatto le impoverisce, ma da anche una visione frammentaria del panorama delle danze e “obliterates the process of past-present appropriations in terms of their diachronic as well as synchronic interactions, exchanges, and communications, and in terms of their meanings, shape, and patterns as interpreted and reinterpreted through time”. Di fatto classico diventa quindi un sinonimo di “proscenium stage versions of traditional dance forms apparently

devoid of a purpose other than being ‘museumized’ exhibitions of a revered but altered past, art for the sake of the art” (Shah, 2002, pag. 137).

Questa percezione, a mio parere, si riscontra anche nei discorsi dei miei interlocutori. Mi pare chiaro che, pur non conoscendo i dettagli relativi a questi processi di “classicizzazione” della danza e la cronologia dei vari riconoscimenti, e pur affermando a parole che tutte le danze hanno la stessa dignità, di fatto il Bharatanatyam ricoprisse per loro un ruolo particolare di danza nazionale per eccellenza. Ricordo distintamente le conversazioni con alcuni miei interlocutori che, richiesti di fornirmi un elenco delle varie danze, ne dimenticavano sempre qualcuna, ma mai il Bharatanatyam. In Andhra Pradesh, patria del Kuchipudi, le danzatrici che ho intervistato al Kala Darshini mi hanno detto che studiavano solo Bharatanatyam. So che era presente un insegnamento di Kuchipudi avendo conosciuto il maestro. Peraltro in mesi di campo non ho mai incontrato le ragazze dedite a questo stile.

Inoltre la diffusione del Bharatanatyam è maggiore: mentre le altre danze si insegnano e si praticano per lo più nelle regioni di appartenenza, vi sono ovunque scuole di Bharatanatyam, sia in India che all'estero. Ed è proprio all'estero, in terra di migrazione, che esso esprime più che mai il suo potere unificante e di simbolo di un'indianità condivisa a dispetto delle diverse origini di chi lo pratica. Se infatti, in India, nelle varie regioni una rivendicazione di orgoglio locale, in posizione dialettica con la cultura nazionale, può spingere a coltivare con particolare zelo la forma coreutica espressione di quella regione, negli USA (ma anche in Italia) scegliere di praticare uno stile diverso dal Bharatanatyam, a patto di trovare un'insegnante, mi è parsa più una questione di gusto personale che una forma di affermazione identitaria regionalistica.

2.4 Identità indiana, *hindutva* e cristianesimo

Abbiamo già mostrato nei paragrafi precedenti quale sia stato il ruolo del Bharatanatyam nel processo di definizione della nazione indiana e quanto peso abbia per chi, tenuto lontano dalla patria, voglia rivendicarne l'appartenenza. Ora metterò in evidenza come, in base a una certa mentalità, i cristiani in India siano considerati spesso

come stranieri nel proprio stesso Paese e quindi vivano con forza la medesima necessità di ribadire la propria identità sia attraverso l'adozione di alcuni tratti culturali, sia attraverso la danza. La loro nascita, il loro modo di vivere, la loro lingua li rendono indiani, per molti versi indistinguibili dai vicini, ma la loro fede traccia un solco tra loro e gli altri. Una condizione comune a molte minoranze religiose.

Così, se da un lato i miei interlocutori hanno ribadito sempre con forza di essere cittadini indiani tanto quanto gli altri, dall'altro sono consapevoli di non essere sempre visti come tali. Alcuni di loro hanno ammesso che agli occhi degli indù essi rappresentano nella migliore delle ipotesi un'anomalia, nella peggiore un elemento estraneo da espellere o omologare all'interno del sistema.

In realtà, quando mi sono confrontata con gli indù su questi temi, nessuno ha osato dire che i cristiani sono meno indiani degli altri. Peraltro, sarebbe stato molto improbabile che esprimessero un sentimento di ostilità soprattutto con una straniera per di più di fede cristiana. Inoltre, non è stato mai accantonato del tutto l'ideale di nazione di Nerhu. Egli negava una qualsiasi corrispondenza tra cultura indiana e induismo e proponeva un'idea di indianità inclusiva di tutti coloro che non erano indù (Nehru, 1946, pos. 1502).

Tuttavia gli episodi di cronaca e le dichiarazioni di certi politici confermano la diffusione di un'ideologia secondo cui il vero indiano è indù. In poche parole, l'*hindutva* è un fenomeno in espansione e l'ostilità verso le minoranze religiose è un dato di fatto.

La cosa interessante è che V. D. Savarkar (più noto con lo pseudonimo di A Marhata), colui che coniò il termine *hindutva* nel suo libro, scritto tra il 1921 e il 1922 mentre era in carcere nelle Andamane, titola il suo secondo paragrafo: "Hindutva is different from Hinduism". Scrive Savarkar:

Hindutva is not a word but a history. Not only the spiritual or religious history of our people as at times it is mistaken to be by being confounded with the other cognate term Hinduism, but a history in full. Hinduism is only a derivative, a fraction, a part of Hindutva. Unless it is made clear what is meant by the latter the first remains unintelligible and vague. (...) By an "ism" it is generally meant a theory or a code more or less based on spiritual or religious dogma or creed. Had not linguistic usage stood in our way then "Hinduness" would have certainly been a

better word than Hinduism as a near parallel to Hindutva. Hindutva embraces all the departments of thought and activity of the whole Being of our Hindu race. (Savarkar, 1968, pagg. 3–4)

Per questa ragione Savarkar dedica il paragrafo successivo a definire che cosa vuol dire “Hindu”. E per farlo risale molto indietro nella storia, dandone una spiegazione etimologica legata alla parola “sindhu” che significa fiume e dalla quale deriva il nome dell’Indo (1968, pag. 5).

Il fatto è che, sebbene l’induismo sia praticato da oltre l’80% della popolazione, non è facile definirlo con chiarezza. Giulio Renato Franci in proposito dice:

Innanzitutto l’induismo non è una religione fondata: non deve l’origine alla figura, reale o mitica, di un essere umano o divino e, contrariamente alle grandi religioni fondate, non ha un contenuto dottrinale, anche solo nelle intenzioni, unitario, non ci sono dogmi: e non c’è una chiesa che ne sia depositaria e garante autorevole. Coesistono le posizioni più diverse: quando si pensa di aver trovato un elemento unificante specifico, salta subito fuori qualcos’altro che smentisce questa illusione. Non è necessario credere in un dio o in più dei per essere induisti: si può esserlo anche essendo atei (Franci, 2010, pos. 63–66).

In questo crogiuolo già ricco di elementi non sistematizzati, ne sono confluiti altri diversi. Attraverso la sanscritizzazione (il processo per cui la “grande tradizione”, quella dei Bramini, riferita per l’appunto ai testi sanscriti, si contrappone e finisce per inglobare le “piccole tradizioni” della massa della popolazione, per lo più rurale), detto anche più genericamente processo di “inclusione”, credenze, dei, culti e riti specifici di certe aree o di certi gruppi tribali sono andati a mescolarsi, sovrapporsi o giustapporsi ad altri di provenienza del tutto differente⁵⁷.

⁵⁷ A questo proposito, scrive Raghavan: “Sanskrit devotional literature was also increased by reabsorbing in Sanskrit garb, material which as originally given the people in their own local tongues. In Tamil Saivism, for instance, the story of the greatness of Madurai Hālāsya Māhātmya and the hagiology of the sixty-three Saiva saints were done into Sanskrit; and in Tamil Vaishnavism, Vedāntadeśika composed Sanskrit resumes of the Tamil psalms of the Vaishnava Alvars. The assimilation of deities having like features is a phenomenon familiar in Vedic and post-Vedic mythology. The countless deities worshipped in different localities were, consciously or unconsciously, assimilated to similar deities in the great tradition” (Raghavan, 1956, pagg. 500–501).

Inoltre, non si è assistito allo sforzo doloroso di ricomprendere tutto in un sistema univoco e teologicamente coerente come avvenne nel cristianesimo dei primi secoli, che fu “formattato” nelle categorie intellettuali dell’ellenismo (Roy, 2009, pag. 65). Nel caso dell’induismo tutto resta fluido. Forse per questa ragione, anche Nerhu lo definisce amorfo e vago. Dopo aver esaminato l’origine etimologica del termine, scrive infatti:

Hinduism, as a faith, is vague, amorphous, many-sided, all things to all men. It is hardly possible to define it, or indeed to say definitely whether it is a religion or not, in the usual sense of the word. In its present form, and even in the past, it embraces many beliefs and practices, from the highest to the lowest, often opposed to or contradicting each other. Its essential spirit seems to be to live and let live. Mahatma Gandhi has attempted to define it: 'If I were asked to define the Hindu creed, I should simply say: Search after truth through nonviolent means. A man may not believe in God and still call himself a Hindu. Hinduism is a relentless pursuit after truth. ..Hinduism is the religion of truth. Truth is God. Denial of God we have known. Denial of truth we have not known.' Truth and non-violence, so says Gandhi: but many eminent and undoubted Hindus say that nonviolence, as Gandhi understands it, is 110 essential part of the Hindu creed. We thus have truth left by itself as the distinguishing mark of Hinduism. That, of course, is no definition at all (1946, pos. 1508).

Franci sottolinea che non si può neppure collegare la fede indù con la credenza nelle verità dei *Veda*, in quanto le classi inferiori sono escluse dalla loro conoscenza. Neppure l’adesione al sistema delle caste può essere un criterio valido, in quanto molti indù vi si oppongono. Alla fine lo studioso riporta l’opinione secondo cui l’Induismo sarebbe “la religione di tutti quegli indiani che non si sono convertiti ad altra religione, o che non discendano da indiani convertiti ad altra religione” (Franci, 2010, pos. 81–84).

In verità questa definizione non è affatto peregrina se si considera in che modo, secondo Catherine Clémentin-Ojha, in un preciso momento storico, l’induismo venne a connotarsi come religione. La razionalizzazione dell’amministrazione della popolazione indiana da parte dei colonizzatori britannici comportò la necessità di quantificare numericamente gli appartenenti alle varie religioni. La creazione di un sistema di elettorati separati nel 1909, con la legge Minto-Morley, generò una vera e propria “ossessione” per i numeri. Infatti, i vari gruppi dovevano essere rappresentati in

proporzione al loro peso in termini numerici. Secondo la studiosa, quando, nel 1919, furono riconosciute ufficialmente le comunità musulmane, cristiane, sikh e così via, si delineò di fatto una comunità di indù nella quale confluivano tutti coloro che non appartenevano agli altri gruppi. Si forgiò così un sentimento di appartenenza a un gruppo distinto con credenze e pratiche comuni, che doveva preservare i propri interessi comuni (2008, pagg. 54–55).

Peraltro Franci propone anche un'ulteriore definizione, secondo cui l'induismo sarebbe un "modo di vivere" o, se vogliamo, "una cultura in senso antropologico" (2010, pos. 81–84).

Ciò spiegherebbe l'idea di una corrispondenza tra indianità e induismo espressa da Malhotra e Neelakandan (Malhotra & Neelakandan, 2011) e oggi così diffusa. I loro continui riferimenti alla spiritualità indù sarebbero piuttosto richiami alla "cultura indù" nel senso di un insieme di norme riguardanti la famiglia, la moralità, il modo di vivere e di sentire di un popolo variegato ma in cerca di un fattore comune unificante.

In pratica, si potrebbe pensare che l'induismo abbia subito quel processo che descrive Olivier Roy per cui una religione può identificarsi con un popolo e quindi diventare etnica, identificarsi con una cultura o coincidere con la cultura stessa. Tuttavia, sembrerebbe più plausibile che sia avvenuto il contrario, cioè che il popolo indiano nell'atto di costruire la propria identità abbia enfatizzato la dimensione religiosa della sua cultura, trasformando in qualche misura i propri tratti culturali in una religione.

In ogni caso, a questo punto, il contenuto teologico e la fede stessa diventano secondari. "La religione può giungere fino alla perdita di ogni dimensione religiosa riducendosi a marcatore identitario" (Roy, 2009, pag. 59). Esso sarebbe ciò che lo studioso francese chiama un "nazionalismo religioso" inteso come l' "idea che un'istituzione religiosa incarni l'anima di un popolo, con l'esclusione non solo delle altre religioni ma anche degli altri popoli" (2009, pag. 141). Prosegue Roy: "Il nazionalismo spinge al parossismo l'appropriazione del religioso ponendosi come custode di un' 'autenticità nazionale' che si esprime in termini sia di 'cultura' sia di 'religione'. Si tratta anche di un modo per opporsi ai valori importati dall'Occidente,

qualificati secondo le occasioni, come ‘americani’, ‘cattolici’ o ‘cristiani’” (2009, pag. 145).

In quest’ottica l’influenza della religione cristiana e del suo spirito missionario sull’India sarebbe nefasta e contaminante e i cristiani diventerebbero come una minoranza scomoda, per certi versi aliena e, come accennavo, legata in modo fastidioso al colonialismo. Ma è davvero così? Il cristianesimo è ancora oggi una via preferenziale di penetrazione di un modo di vivere occidentale capace di minare la cultura indiana?

2.5 I Cristiani in India tra colonialismo e inculturazione

Come osserva Catherine Clémentin-Ojha, non si può negare che il cristianesimo sia arrivato in India sulle navi dei coloni e che si sia impiantato a favore della dominazione coloniale, ma non bisogna dimenticare che c’era già una comunità cristiana, i cristiani di san Tommaso, risalente ai primi secoli dopo Cristo. Inoltre ci fu un rapporto ambiguo tra le potenze coloniali e i missionari. “S’il n’est indéniable que les programmes missionnaires se déroulèrent avec en toile de fond la présence occidentale, tous ne furent tributaires au même degré des pouvoirs coloniaux” (Clémentin-Ojha, 1998, pag. 7). Infine, a differenza di certe regioni dell’America, l’India non fu mai totalmente sottomessa alla dominazione straniera. Secondo la studiosa ciò spiega perché il cristianesimo non abbia potuto imporsi realmente. Come conseguenza i cristiani restarono una minoranza caratterizzata da marginalità sociale e da dipendenza finanziaria dai missionari (ibidem).

All’inizio, i portoghesi rispettavano l’organizzazione socio-religiosa indigena con l’obiettivo di mantenere la pace civile necessaria al buon funzionamento dei commerci e dello stato. In una seconda fase, però, dopo la controriforma, l’atteggiamento dei missionari, Gesuiti in testa, divenne più aggressivo. Si fecero pressioni perché gli indù accettassero le tradizioni del cristianesimo portoghese come nuova norma sociale e culturale. Furono proibite tutte le religioni ad eccezione di quella cattolica. Tuttavia non solo si assistette a fenomeni di resistenza indù ma anche i convertiti di Goa mantennero numerosi elementi religiosi tradizionali locali. Uno di questi elementi è costituito dalle

caste, che tutt'ora regolano i rapporti e le gerarchie in India. “On voit que le christianisme ne les avait pas soustraits aux prèsupposés hindou selon lesquels l'ordre du monde et l'ordre social exigent la reproduction de la caste à l'identique” (1998, pag. 8).

Secondo la studiosa francese, l'universalismo del cristianesimo è stato paradossalmente uno dei motivi di maggiore opposizione ad esso da parte degli indù. Ponendo l'attenzione sulla salvezza e facendone un fatto individuale, essendo raggiungibile da chiunque a dispetto della posizione sociale e della casta, la religione cristiana diventava un elemento perturbatore della coesione del corpo sociale (1998, pag. 11).

L'arrivo degli inglesi modificò ulteriormente lo scenario. C'è da dire che vi furono due diversi approcci da parte dei missionari, uno favorevole all'anglicizzazione dell'India e uno che difendeva invece le lingue vernacolari e il sapere indigeno (1998, pag. 9).

La presenza di una varietà di denominazioni protestanti ognuna con una sua visione specifica amplificò questo duplice atteggiamento. Per fare un esempio, un personaggio come Paul Sandgreen, fratello di Johannes Sandgreen, terzo vescovo di Tranquebar e capo della Chiesa Evangelica Luterana Tamil dal 1934 al 1956, si mostrava critico verso il carattere occidentale delle missioni e proponeva un accomodamento e un'indigenizzazione della Chiesa, in modo da proporre il messaggio cristiano in una forma realmente indiana ma senza per questo discostarsi dall'ortodossia. In un suo scritto chiese infatti, in modo retorico: “Can there not be an Indian Christianity, free from the Western form? And is there not room for Christianity within Indian nationalism?” (Cederlöf, 2009, pag. 209).

Dall'altra parte, però, mentre Paul Sandgreen denunciava il pericolo che il cristianesimo venisse percepito come alieno e associato con la dominazione britannica, il Raj reprimeva e controllava i missionari sospettati di simpatie con il nazionalismo indiano o legati in qualche modo a paesi “nemici”, che potessero sfruttare i disordini in corso in chiave anti-britannica. Durante la Prima guerra mondiale ci furono regole rigide, minacce di espulsione e difficoltà a rientrare in India per tutti coloro che, per qualche ragione, fossero ritenuti simpatizzanti della Germania (2009, pagg. 205–206).

Secondo Olivier Roy, la Chiesa cattolica, che aveva affrontato di petto il problema della cultura e che aveva affermato con forza la propria indipendenza dai poteri coloniali, aveva dato vita a congregazioni deterritorializzate e internazionali. Ciò, naturalmente poneva il problema dell'autonomia che si poteva concedere agli indigeni "dal punto di vista giuridico (farli uscire dalla schiavitù), istituzionale (creare chiese locali) e culturale (ammettere riti locali e una formazione specifica del clero locale)" (2009, pagg. 70–76). In buona sostanza, ritenendo che una civiltà sia superiore solo perché cristiana e non in sé, e negando la possibilità di una civiltà laica e secolare, "i missionari cattolico-romani non condividono la prospettiva fatta propria da molti missionari protestanti, per i quali l'occidentalizzazione rappresenta in sé un progresso o, addirittura, un primo passo verso la conversione". Le culture indigene vengono stigmatizzate in quanto pagane, non in quanto culturalmente differenti (2009, pag. 95).

Il protestantesimo, invece, ebbe come sua caratteristica la disgiunzione tra cultura e religione. Scrive lo studioso: "la critica protestante consiste nel rappresentare il cattolicesimo romano come un corpo di consuetudini". Secondo Lutero tali usi e costumi, sovrapposti alla dottrina, l'avrebbero alterata profondamente. In una prima fase, dunque, i protestanti sarebbero stati del tutto ostili all'idea di inculturare il messaggio cristiano. Su questo si inserisce anche la dottrina della predestinazione, che rende praticamente inutile lo sforzo di conversione. Facendo l'esempio di Jean de Léry, giunto in Brasile nel 1557, citato da Lévi-Strauss come primo etnologo della storia, Roy scrive: "(...) Léry, da buon calvinista, crede nella predestinazione. Gli eletti sono pochi e il loro destino dipende esclusivamente dalla grazia di Dio: convertire per salvare le anime, quindi, è un atto di presunzione in quanto ciò non ha a che fare con le scelte degli uomini" (Roy, 2009, pagg. 80–82).

Tuttavia, con il passare del tempo, anche il protestantesimo s'inculturò in occidente. A quel punto la disgiunzione tra cultura e religione venne meno. A livello teologico, si diffuse inoltre l'idea che la salvezza fosse destinata potenzialmente a tutti e non a pochi. Come conseguenza ci si adoperò per la conversione dei popoli non cristiani e tale conversione venne legata a un processo di civilizzazione.

Forse per queste ragioni, agli indiani colonizzati, sembrò evidente la collusione tra i missionari e il governo coloniale britannico. Per i nazionalisti che combattevano per

l'indipendenza, dunque, essi divennero un simbolo dell'ingerenza esterna nella loro cultura oltre che nella loro politica ed economia. "Pour les premiers nationalists, le christianisme était la religion de ceux qui dénigraient les croyances et pratiques religieuses indigènes comme de ceux qui cherchaient à dominer le pays; les missions étaient le bras de l'État colonial. À leurs yeux, la menace de la christianisation reconduisait celle de l'occidentalisation. Ils accusaient les Indiens christianisés d'être des alliés des Britanniques" (Clémentin-Ojha, 1998, pag. 10).

Sebbene molti missionari fossero e siano tutt'oggi simpatizzanti con la cultura indiana (ho conosciuto alcuni anziani missionari che hanno assunto moltissime delle abitudini indiane e non intendono lasciare l'India, che considerano come una patria), "for many Indians who were not Christians and particularly for those who envisaged the new India in specifically Hindu terms, missionaries were dangerous relic of imperialism and a cultural threat to National identity" (Brown, 2009, pag. 228).

Scrive ancora Catherine Clémentin-Ojha:

Ces positions laissèrent la majorité des chrétiens indiens indifférent. Mais elles furent partagées par une poignée d'entre eux qui appartenaient à l'élite urbaine et avaient été exposés aux conceptions morales, sociales et religieuses occidentales. Leur sentiment d'aliénation et d'isolation les conduisit à revendiquer très tôt une autonomie sur les plans politique et religieux comme s'ils avaient d'autant plus ressenti la domination occidentale qu'ils la vivaient doublement: et dans l'État colonial et dans les missions. Se sentant "étrangers dans leur propre pays", ils cherchèrent à désolidariser le fait chrétien de l'Occident. Leur tentative se déploya dans deux directions complémentaires: la mise en question de la valeur universelle du christianisme occidental, par tout un ensemble de critiques visant à le délégitimer; et l'indianisation du christianisme, moyennant la recherche de théologies, de liturgies et de modes de vie communautaire enracinés dans l'héritage indien (1998, pag. 10).

Tuttavia, per p. Felix Wilfred, importante teologo, autore di numerosi testi e articoli al riguardo, di un dizionario edito da Oxford University Press e di una raccolta di studi sulla religione in Asia, il tempo in cui i cristiani venivano considerati espressione di un potere coloniale o comunque una minaccia è finito. "Oggi la gente non sa nemmeno chi fossero gli inglesi. Il cinquanta per cento della popolazione è composto da giovani tra i diciotto e i venticinque anni. L'*hindutva* è superato. Ce ne sono ancora, ma si tratta solo

di pregiudizi”. Poi, però ha ammesso che “ci sono degli indù che vogliono vedere i cristiani come diversi”.

Sollecitato a dare la sua opinione su come, invece, i cristiani si pongono di fronte al problema del rapporto tra cultura e religione, mi ha risposto dicendo che per lui il bisogno dell’affermazione di un’identità cristiana nasce dal fatto che sostanzialmente le conversioni avvengono per ragioni sociali e politiche e non per convinzione. Di conseguenza i cristiani non capiscono quale sia la reale differenza tra loro e gli indù e quindi sentono il bisogno di distinguersi. Si assiste a un fenomeno di “essenzializzazione dell’identità”⁵⁸.

In effetti questa preoccupazione circa la necessità di distinguersi dagli indù mi fu espressa da una donna, moglie di un sarto di Vijayawada, che desiderava convertirsi al cristianesimo. Mi disse che non avrebbe avuto senso ai suoi occhi cambiare religione se fosse rimasta legata a tutta una serie di abitudini, anche esteriori, che a suo parere la connotavano come indù. La stessa cosa mi fu riferita anche dall’autista delle suore: per lui era importante marcare la sua identità cristiana con gesti esteriori ed era contrario a ogni commistione con la cultura indù.

D’altra parte, come diceva Clémentin-Ojha, molti cristiani, al contrario, avvertono la necessità di mimetizzarsi e lo stesso p. Felix è direttore di un centro che studia proprio i punti di contatto tra induismo e cristianesimo. Nell’atrio dell’istituto una dea indù accoglie gli ospiti in quanto simbolo di benevolenza.

Oltre a esprimere un legittimo desiderio di essere considerati indiani a tutti gli effetti, non è da escludere che questi cristiani cerchino di allontanare il sospetto e l’ostilità di una maggioranza che potrebbe facilmente attaccarli e schiacciarli, anche fisicamente.

Già dai tempi dell’indipendenza, infatti, c’era la sensazione che la presenza di soggetti plurali in campo religioso fosse all’origine di scontri e atti di violenza. Da qui l’idea di dare vita a uno Stato secolare, caratterizzato da una convivenza pacifica e da spazio per tutti i soggetti religiosi. Tuttavia, nei fatti, non si raggiunse l’obiettivo voluto e l’iniziativa, nata per garantire un pluralismo proficuo, si risolse a sfavore delle minoranze religiose e a favore dell’induismo creando ulteriori tensioni.

⁵⁸ Intervista, 25 agosto 2014.

Scrive Judith M. Brown, “It is a touchstone of National identity and National belonging. This is particularly so, given the circumstances of independence, when the nature of the nation was in part argued out in religious terms and a large area of the northwest of the Subcontinent was engulfed in intercommunal violence. Moreover, the Congress party’s rhetoric insisted that India, unlike Pakistan, was a secular nation-state, where religious minorities had not only rights to religious freedom, but were equal citizens under the constitution” (2009, pag. 217).

Lo stesso Nerhu, di fronte ai fatti di sangue occorsi in Punjab tra sikh, musulmani e indù, dovette ammettere che l’India stava vivendo un incubo che rischiava di rendere impossibile la realizzazione del sogno per cui aveva tanto lottato. Quanto ai cristiani, per lo statista costituivano davvero una forma di ricchezza culturale e spirituale, ma la loro crescita velocissima, maggiore a quella di tutte le altre minoranze fin dalla fine del diciannovesimo secolo, destava preoccupazione.

Bisogna tuttavia precisare che vi sono pareri discordanti sull’effettiva crescita o decrescita dei cristiani in India a livello numerico. Le statistiche ufficiali, infatti, mostrano una diminuzione demografica della comunità cristiana laddove i nazionalisti indù sostengono che le cifre non corrispondono alla realtà. Secondo loro, infatti, gli intoccabili dissimulerebbero la propria conversione per non perdere le quote e i benefici che il governo riserva loro. Inoltre avverrebbero continue conversioni tra i tribali (Clémentin-Ojha, 2008, pag. 55).

Sul ruolo delle caste e degli intoccabili mi soffermerò maggiormente nel capitolo sesto. Resta il fatto che, fin dagli anni Cinquanta, movimenti revivalisti indù, spaventati dal presunto aumento esponenziale dei cristiani, presero a minacciare e importunare sistematicamente i cristiani, in taluni casi con esiti sanguinosi⁵⁹, che purtroppo si verificano anche oggi. I fatti di cronaca ci parlano di aggressioni in alcuni stati dell’unione indiana, percosse, profanazioni di luoghi sacri. Ultimamente si è verificato il caso scioccante di una suora settantaquattrenne violentata da alcuni giovani appena ventenni introdottisi nel convento, dove hanno sfregiato statue e profanato il tabernacolo. Pur in un quadro di diffuse violenze alle donne, l’episodio è stato subito

⁵⁹ Judith M. Brown riporta numerosi esempi relativi appunto agli anni Cinquanta, sottolineando come fu posta all’attenzione di Nerhu la questione dei diritti violati di questa minoranza (2009, pagg. 224–227).

ricollegato a un fatto religioso⁶⁰. Il giornale UCAN India (Union of Catholic Asian News) ha osservato che negli ultimi venticinque anni ci sono stati numerosissimi stupri di suore rimasti impuniti in parte a causa della grandissima quantità di violenze carnali che si verificano nel Paese (una ogni due minuti). Tuttavia, l'autore dell'articolo ravvisa in essi l'intenzione di colpire e dissacrare la Chiesa cristiana, e la riprova, a suo parere, sarebbe il fatto che la suora di settantaquattro anni è stata preferita a novizie e religiose ben più giovani che dormivano nelle stanze accanto. "Rape can mean a statement of subjugation in Indian society. It can mean: 'We trample upon what you love, respect and revere... your sister, wife and mother. You live as a subject to us or get out?'"⁶¹

Uno degli effetti di questa situazione è stato paradossalmente il ricorso a una legislazione restrittiva nei confronti dei cristiani e l'affermarsi di una politica a favore degli indù contro le minoranze.

L'articolo 25 della Costituzione garantisce la libertà di professare e diffondere il proprio credo purché non influisca sull'ordine pubblico, sulla morale o sulla salute pubblica, ma questo principio da qualche decennio si declina sempre più nelle leggi sulla libertà religiosa meglio note come leggi anti conversione, volte a impedire che alcuni gruppi impongano con mezzi poco etici il proprio credo. Di fatto tali leggi sono studiate soprattutto per prevenire le conversioni da parte dei cristiani o dei musulmani, mentre non toccano l'induismo. L'Orissa Freedom of Religion Act, del 1967 è stato seguito da una legge simile in Madhya Pradesh nel 1968 e in Arunachal Pradesh nel 1978. Poi ci sono state le leggi anti conversione nel 2000 nel Chhattisgarh, nel 2003 nel Gujarat. Sia nel Madhya Pradesh che nel Chhattisgarh esiste l'obbligo per chi voglia convertirsi di comunicarlo alle autorità con trenta giorni d'anticipo e di ottenere il permesso pena sanzioni. L'Himachal Pradesh è stato il primo nel 2007 a parlare di "conversioni illegali". Nel 2013 il segretario del BJP (Bharatiya Janata Party, attualmente al governo) ha cercato di estendere le leggi anti conversione a tutta l'India ma non ha avuto il supporto del Parlamento. A dicembre del 2014 il caso di conversioni forzate di musulmani all'induismo ha fatto finire nel mirino Narendra Modi che si è

⁶⁰ <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-31887764> consultato il 2 agosto 2015.

⁶¹ <http://www.ucanindia.in/news/twentyfive-years-of-violating-indian-nuns-with-impunity/29452/daily> consultato il 2 agosto 2015.

dichiarato contrario a ogni forma di coercizione religiosa, ma, così facendo, si è attirato le ire dei membri del suo stesso partito.

Stando a un mio interlocutore, ormai in India la parola “conversione” è stata bandita. Un sacerdote può auspicare nel suo cuore che il messaggio cristiano getti il suo seme e germogli, ma non può mai e poi mai tentare di “convertire”⁶².

Peraltro, bisogna ammettere che la preoccupazione di certi indù di venire convertiti a forza è quanto meno anacronistica. Come esigua minoranza non più supportata dai poteri politici coloniali, quella cristiana difficilmente oggi avrebbe la forza di esercitare un’effettiva influenza sulla popolazione al punto da condizionarla. I cristiani ad oggi sono solo il 2,3%, una percentuale che si frammenta nelle varie denominazioni, spesso ostili le une alle altre.

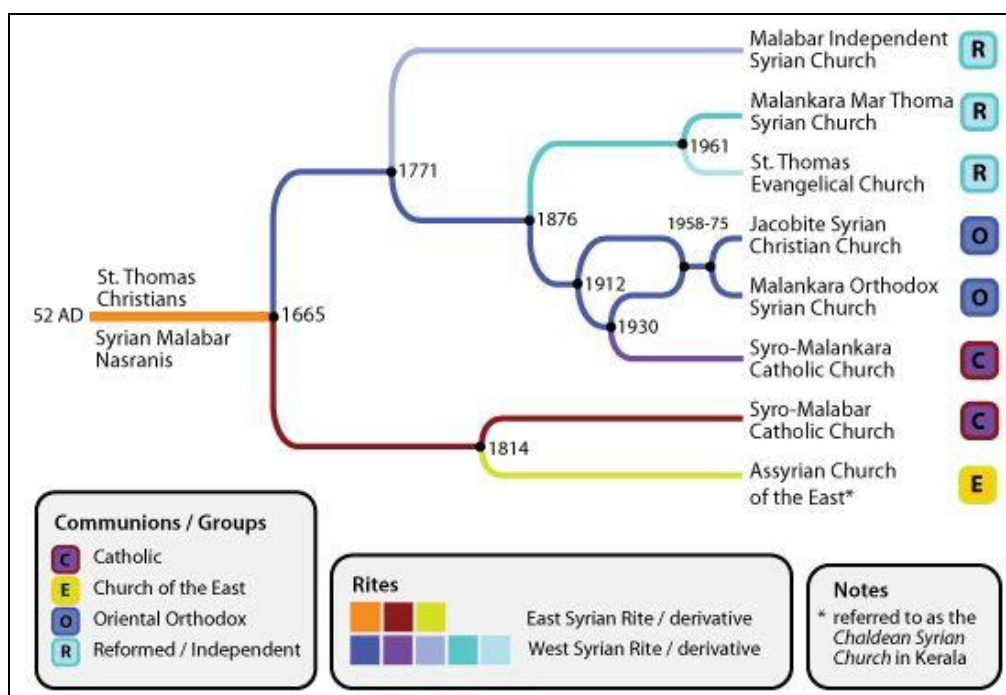
TABLE 21: DISTRIBUTION OF POPULATION BY RELIGION⁶³

Religion	Number	%
All religious communities	1,028,610,328	100.0
Hindus	827,578,868	80.5
Muslims	138,188,240	13.4
Christians	24,080,016	2.3
Sikhs	19,215,730	1.9
Buddhists	7,955,207	0.8
Jains	4,225,053	0.4
Others	6,639,626	0.6
Religion not stated	727,588	0.1
Source : Religion, Census of India 2001		

⁶² Intervista a p. Jeyaseelan, sacerdote dei Missionari di S. Francesco di Sales e danzatore, 28 agosto 2014.

⁶³ I dati sulle religioni in India sono tratti dal sito del Ministero degli Affari Interni dell’India e in particolare da: http://censusindia.gov.in/Census_And_You/religion.aspx (consultato il 25 maggio 2015). Nella pagina vi sono anche i dati relativi alla distribuzione nei vari stati.

Nello schema qui di seguito, fornitomi gentilmente da Corinne Dempsey, Associate Professor al dipartimento di Religious Studies del Nazareth College di Rochester (NY, USA), si elencano solo alcune delle realtà presenti sul territorio indiano, la cui fondazione si richiama a San Tommaso l’Apostolo, senza contare le varie sette pentecostali che hanno affollato il panorama indiano. Inoltre non sono menzionate le varie chiese protestanti di matrice europea, prime tra tutti quella anglicana e quella luterana.



Da quanto ho potuto osservare, questi gruppi tengono molto a tenersi separati gli uni dagli altri⁶⁴. Un interlocutore mi ha parlato addirittura di una lotta all’interno della stessa Chiesa cattolica tra gruppi di rito Siro-Malabar e Siro-Malankar e gruppi di rito latino. I primi, infatti, in ragione del folto numero di sacerdoti che forniscono alla Chiesa (i cattolici di rito siriano sono in Kerala, dove si ha la più alta percentuale di

⁶⁴ Ad Antiochia, in Turchia, ho notato l’opposto. Ortodossi e cattolici, per esempio, in nome della comune adesione alla religione cristiana, essendo una minoranza, cercavano di enfatizzare le similitudini teologiche e di minimizzare le differenze. La piccola comunità cristiana, cui ho dedicato la tesi di laurea magistrale, si ritrovava dunque unita sia nelle celebrazioni sia nella vita quotidiana.

cristiani) e della loro maggiore antichità sul territorio, vorrebbero fosse diffuso il loro rito in tutta l'India a discapito del rito latino, soprattutto nella sua forma inculturata. Scontri anche fisici si sono verificati a Mumbai dove cattolici locali hanno aggredito alcuni tamil che avevano osato vestire la Madonna col sari.

Ad ogni modo, agli occhi dei non cristiani essi vengono visti come un gruppo unico e monolitico. E gli atteggiamenti aggressivi di molti pentecostali e di alcune frange carismatiche della Chiesa cattolica hanno rinnovato il fastidio di fronte ai tentativi invadenti di conversione. Io stessa ho provato irritazione di fronte al continuo bombardamento uditivo proveniente dai potentissimi altoparlanti di St. Thomas Mount, a Chennai, che trasmettevano per parecchie ore al giorno e anche di sera preghiere e inni in tutto il quartiere, senza alcun riguardo.

2.6 L'indianità dei cristiani: forme di inculturazione dal basso.

Anche se il problema dell'inculturazione era stato affrontato già dai primi missionari (ricordo tra tutti De Nobili), Olivier Roy ritiene che sia diventato una priorità dopo il 1945, quando l'idea dell'uguaglianza e relatività delle culture, uguali in dignità, mise da parte il concetto di "civiltà". Il multiculturalismo, inoltre, pose "diversi problemi di fondo: come conciliare universalismo e autenticità? Come concepire in quella cornice i diritti dell'uomo e la democrazia? Ma soprattutto come pensare la diversità culturale e l'universalità religiosa? La religione deve essere ricondotta alla cultura o si deve liberare da essa (ossia dalla cultura occidentale) per affermare la propria universalità" (2009, pag. 99).

Secondo la terminologia proposta da Roy, il cristianesimo si può acculturare, adattandosi alla cultura dominante, exculturare, quando da essa prende le distanze, o inculturare, quando tenta di insediarsi all'interno di un'altra cultura (2009, pag. 59), come nel caso indiano. Tuttavia, difficilmente può rinnegare del tutto le sue radici. Per quanto il cattolicesimo si proponga come universale e, come abbiamo visto, si sia sforzato soprattutto negli ultimi anni di recidere i legami con le varie culture nazionali europee per potersi proporre in contesti altri, ci sono senza dubbio molti suoi aspetti che

richiamano all'Occidente. E vi sono alcuni esponenti del clero, come sr. Benigna, segretaria della CCBI (Conference of Catholic Bishops of India), giornalista di Asia News e collaboratrice di liturgisti, i quali ritengono che questi elementi siano in qualche modo costitutivi della religione stessa e non intercambiabili con altri, ad essa alieni.

Il culto, come vedremo in modo più approfondito nel capitolo cinque, è la parte più delicata nel processo di inculturazione, in quanto i gesti vengono ritenuti portatori di verità trascendenti oltre che avere un valore performativo forte. Storicamente, esso si è formato attraverso i secoli e ha risentito prima della retorica e della cultura romane, poi di tutte le varie correnti filosofiche e le lotte religiose che hanno attraversato il vecchio continente in due millenni. Come mi faceva notare mons. Claudio Magnoli, responsabile della Pastorale Liturgica di Milano nonché liturgista, docente di liturgia presso la Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale e preside del Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, introdurre variazioni anche minime (per esempio la parola "peccato" al singolare o "peccati" al plurale) può stravolgere il senso teologico del rito e sconfinare nell'eresia. È per questa ragione che la Chiesa si muove con grande prudenza in questo ambito. Sr. Benigna mi ha confermato che "dopo il Vaticano II c'è stata molta sperimentazione ma ora abbiamo adottato il lezionario inglese e non è ammesso più nulla, tranne all'ingresso e all'offertorio. La liturgia è strettamente latina"⁶⁵.

In effetti, le numerose messe cui ho assistito durante il campo, seguivano abbastanza fedelmente il modello ufficiale del Vaticano, con variazioni in genere di modesta entità. Tra queste c'era l'abitudine di premettere alla liturgia una breve predica, durante la quale si ringraziavano, con nome e cognome i benefattori, e di concludere il culto con una sorta di "riassunto" dei temi trattati durante l'omelia. Spesso i fedeli all'offertorio formavano una fila per offrire cibo oltre alla normale questua. La musica era a volte composta secondo le regole della tradizione locale, ma molto più spesso ho ascoltato inni inglesi. In alcuni rari casi è stato effettuato aarathi, una simbolica offerta di fiori, incenso e fuoco tipica dell'induismo ma accettata dal Vaticano⁶⁶.

⁶⁵ Intervista, 7 dicembre 2012

⁶⁶ Il video n.7 mostra aarathi in versione danzata con la sola offerta del fuoco. Il video n.8 mostra aarathi in versione tradizionale, senza danza, con offerta di fuoco, incenso e fiori.

Quanto alla struttura degli edifici sacri, alcuni di essi, pur addobbati con luci colorate, tubi al neon, drappi dai colori sgargianti e fiori, rispettavano in modo sorprendente l'architettura gotica o comunque europea, al punto da creare un contrasto scioccante con il contesto in cui erano inseriti.

Più significativo è invece l'uso di adornare le immagini sacre con ghirlande e talvolta con il sari o con la shawl, sebbene l'iconografia resti occidentale⁶⁷.



Interno di Sainte Marie des Anges, Pondicherry

⁶⁷ Come accennavo, tale uso è tipico del sud, mentre mi è stato riferito che altrove vestire le statue col sari non è accettabile.



Santuario mariano di Velankanni, Tamil Nadu



Decorazioni dell'altare di una chiesa di villaggio, Vijayawada, Andhra Pradesh (notare alla base i contenitori con le offerte di cibo)



Decorazioni della statua della Madonna di Lourdes, cappella del convento delle Nirmala Sisters, Hyderabad, Andhra Pradesh



Maria madre dell'umanità con sari, Saint Anthony Shrine, Armenian Street, Chennai, Tamil Nadu

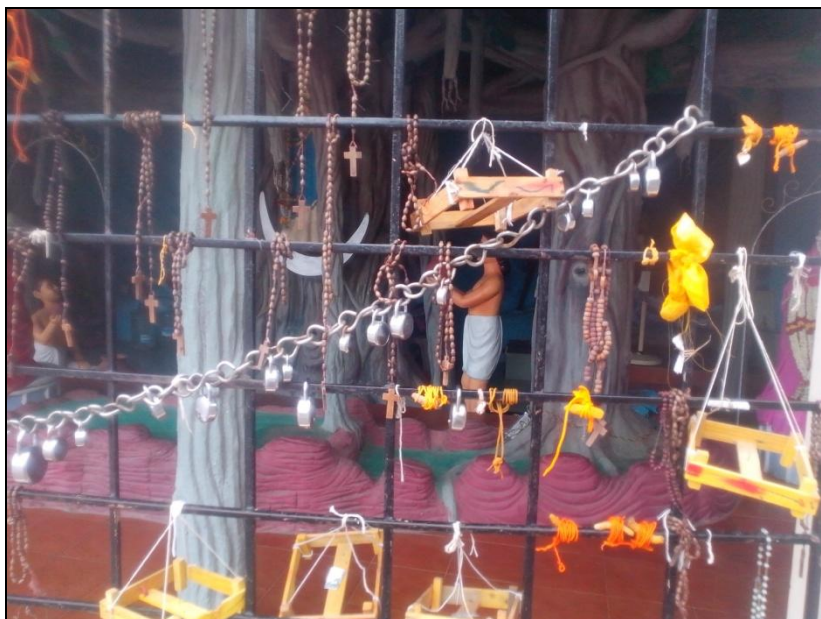
Altri usi hanno una connotazione indiana o addirittura indù ancora più forte. Si tratta di gesti come rompere cocchi alla statua del santo o della Madonna, legare ex voto tratti dalla tradizione indù alle sbarre protettive dell'edicola votiva, o ancora rasarsi il capo in segno di devozione.

Presso il santuario mariano di Gunadala, a Vijayawada, era allestita una vasca circolare di cemento davanti alla statua della Madonna proprio per la rottura dei cocchi. Mr. Stanley, poeta e docente di letteratura presso l'Andhra Loyola College, ha spiegato in questo modo il rito, dandogli un significato cristiano: "Romperlo il cocco significa che il nostro cuore è duro, così duro; devi romperlo e solo allora uscirà il succo e la bontà

della polpa. I peccati coprono il bianco e la dolcezza che si trova all'interno. Per questo lo offriamo. È come offrire la parte più importante, migliore del nostro cuore. È una pratica indù⁶⁸.

Nella chiesa dedicata alla Madonna di Velankanni a Chennai, invece, ho potuto osservare minuscole bamboline conficcate su un chiodo all'interno di una struttura quadrata di legno sospesa ai quattro angoli da una cordicella. La bambolina, mi è stato spiegato, raffigurava un bambino e quindi veniva offerta come richiesta o ringraziamento per la nascita di un figlio. Tuttavia, al Kapaleeswarar Temple di Chennai, ho visto lo stesso oggetto con una bambolina raffigurante Krishna bambino, del tipico colore azzurro, con lo stesso scopo.

Ho notato anche cordicelle gialle con piccoli frammenti di curcuma, presenti anche nel santuario di Velankanni. Si tratta in genere di ex-voto matrimoniali, in quanto a volte sono indossati come collane con la stessa funzione della fede nuziale, invece dei medaglioni in oro o metallo.



Chiesa dedicata alla Madonna di Velankanni a Chennai. Si possono notare le cordicelle con i frammenti di curcuma e le strutture di legno da cui erano state sottratte le bamboline votive.

⁶⁸ Intervista, 10 dicembre 2012.

A Gunadala sacchetti con offerte e strisce con preghiere erano annodati ai rami di un banyan, ritenuto l'albero sacro per eccellenza nonché simbolo dell'India. Per l'induismo, sotto le sue chiome si riposava Krishna e sedeva volentieri Shiva in meditazione. Si racconta che anche Buddha sedette sotto il banyan per sette giorni dopo aver raggiunto l'illuminazione. A Chennai, nella cappella del Institute for Inculturation and Tamil Culture, ho potuto osservare un quadro raffigurante la Madonna con il bambino sotto al banyan.



Preghiere e offerte attaccate al banyan presso il santuario di Gunadala, Vijayawada



La Madonna sotto il banyan Institute for Inculturation and Tamil Culture, Chennai

Il rito della tonsura, infine, è diffusissimo soprattutto per quanto riguarda i bambini, ma anche per gli adulti di ambo i sessi. Durante la gita al santuario mariano di Gunadala ho assistito a questa pratica e sr. Benigna mi ha detto che rasarsi il capo costituiva un voto per ottenere benefici⁶⁹. Mr. Stanley, sullo stesso argomento, ha risposto come segue.

Stanley: In india tagliare i capelli è dare qualcosa al dio. Non è un voto, non proprio. Si può vedere anche a Velankanni (vicino a Madras), la Lourdes dell'Asia, dove c'è un santuario di Maria Madre della Salute, sul mare, nel Golfo del Bengala. È un rituale indù. I capelli sono la parte più bella, che dona bellezza alla persona, Si sacrifica la cosa più preziosa.(...) Per esempio,

⁶⁹ 9 dicembre 2012.

io ho avuto un incidente stradale. Un autobus è uscito di strada e si è rovesciato, molti sono morti ma io no. E in quel momento ho promesso di offrire i capelli.

Caterina: Quindi si fa dopo avere ricevuto la grazia?

S.: Sì, dopo⁷⁰.

Nei giorni seguenti, in effetti, Stanley è partito per Velankanni ed è tornato rasato.

La sua versione coincide parzialmente con quella di David Mosse, che la considera anche una forma di penitenza: “Penances include devotional or sacrificial tonsure (*moṭṭai*) performed equally as a rite of thanksgiving, petition or dedication of a young child for the protection of the saint” (Mosse, 2012, pag. 73).



Pellegrini, forse indù, con i tradizionali abiti arancioni e le teste rasate e dipinte con l'ocra, al santuario di Velankanni, Tamil Nadu

⁷⁰ Intervista, 10 dicembre 2012.



**Rasatura dei capelli presso il santuario mariano di Gunadala,
Vijayawada, Andhra Pradesh**

Nei santuari e nelle chiese ritenute particolarmente significative, questi gesti vengono compiuti da tutti, cristiani, indù e musulmani, al punto che diventa quasi impossibile distinguere l'effettiva appartenenza religiosa dall'aspetto esteriore. In certe situazioni solo un crocifisso al collo o un rosario in mano mi hanno fatto capire chi avevo di fronte.

Secondo Stanley queste tradizioni sono molto importanti per l'identità indiana dei cristiani:

Stanley: Noi siamo di base indù, è nei nostri geni, nel sangue. Certi rituali siamo abituati a vederli fare dai nostri padri, dai nostri fratelli. Per noi hanno un grande valore. Per me è giusto inserirli nella liturgia. (...) Essere un indiano vuol dire avere queste cose incorporate [incorporated] nel nostro corpo, sangue, mente... [Mentre gesticola guardo il suo anello, quadrato d'oro con delle pietruzze colorate] Il mio anello, per esempio. Sono nove gemme che allontanano nove tipi di cose negative e attirano le cose buone.

Caterina: Voi non portate la fede? [Mi ha detto di essere sposato]

S.: No, noi il giorno del matrimonio indossiamo un nastro giallo con due ciondoli rotondi grandi come una moneta da una rupia, con al centro disegnata una croce o incastonata una pietra. Si chiude con tre nodi: uno nel nome del Padre, uno del Figlio e uno dello Spirito Santo. È un rito indù. Dopo il matrimonio si indossa con una catena, se si rimane vedovi si toglie al funerale. Tutti questi riti non sono un problema. Si possono introdurre se fatti con le giuste

intenzioni, con fede. Non è detto che la gente sappia il significato, come la rottura del cocco per esempio, ma se lo fanno con le giuste intenzioni, allora è giusto⁷¹.

Tutte queste pratiche non nascono dalla volontà di un'élite di teologi, ma sono spontanee e vengono dal basso. I vescovi e i sacerdoti in genere le tollerano, anche se alcuni le considerano superstiziose. In talune circostanze i preti sembrano persino incoraggiarle. La presenza di pennoni, eretti fuori da molte chiese, per esempio, è assai comune sebbene tutti sappiano che si tratta di un simbolo di Shiva presente nei suoi templi. Su di essi, durante un rito all'inizio di una festa religiosa, il celebrante innalza la bandiera del santo o della Madonna. A Tiruchirappalli, fuori dalla cattedrale, fu inaugurato uno di questi pennoni proprio in mia presenza con grandi lodi all'architetto che, in onore di Maria, lo aveva costruito di un numero di piedi pari ai grani del rosario.

Stando a David Mosse, nel Tamil Nadu rurale, la Chiesa ha tollerato forme di devozione spiccatamente pagane nei confronti dei santi cattolici in quanto per il clero ciò che contava non era la forma del culto ma che l'oggetto del culto fosse cristiano e non indù (1994, pag. 306). "Catholic saints are incorporated into the Hindu villagers' pantheon and my analysis also aims to throw light on Hindu conceptions of Catholic divinity" (1994, pag. 307). Per esempio, i santi di sesso maschile popolari nella zona (San Giacomo, Sant'Antonio l'eremita, San Sebastiano e San Giovanni De Britto, martire gesuita decapitato nel 1693) sono associati con gli aspetti pericolosi e violenti del potere divino. In quanto "vigilantes" di Dio, proteggono le proprietà della Chiesa, rinforzano il diritto morale e danno punizioni violente a coloro che fanno il male (paralisi, mal di stomaco, soffocamento fino alla morte) (1994, pag. 310).

La sovrapposizione tra santi cattolici quando non addirittura la stessa Maria e divinità locali, legate in modo specifico a un villaggio, di cui assicurano il benessere e cui concedono protezione, è in verità assai comune. A Velankanni, stando a Brigitte Sebastia, ci sarebbero numerosi indizi in favore di tale sovrapposizione. Come fa notare la studiosa, infatti, non solo la figura di Maria sarebbe considerata dai pescatori cristiani *pattanavar* come *kulateyvam*, ovvero divinità della loro casta (Sebastia, 2002, pag.

⁷¹ Intervista, 10 dicembre 2012.

26)⁷², ma la Basilica dell'Apparizione si troverebbe in un sito precedentemente dedicato a Mariyamman⁷³, che, secondo la tradizione indù, ricopre appunto il ruolo di divinità del villaggio. Stando a un'intervista a un esponente di spicco della comunità indù locale, esisterebbe la leggenda di un'apparizione della dea del tutto sovrapponibile a quella della Vergine. Cristiani e indù si sarebbero dunque contesi il luogo di culto. Alla fine, sempre stando a questo interlocutore, una volta costruita la basilica, gli indù avrebbero cominciato a recarvisi in pellegrinaggio nella convinzione che la fonte del potere di Maria risiedesse nel fatto che era apparsa in un luogo dove si trovava già Mariyamman. In pratica, le due figure sarebbero la stessa dea e pregare la Vergine equivarrebbe a pregare Mariyamman (2002, pagg. 46–47).

Secondo Bayly, invece, vi sarebbe stata una lotta sanguinosa tra Maria e Mariyamman, dalla quale la Vergine sarebbe alla fine riuscita vittoriosa: “The oral versions of the Velankanni legend connect the Virgin even more explicitly with the surrounding Hindu sacred landscape. Officiants who conduct pilgrims around the site declare that the basilica was built on the site of an existing amman temple. According to

⁷² Ciò non toglie che, secondo Susan Bayly, invece, Maria a Velankanni non sarebbe mai stata associata a un gruppo di devoti specifico: “According to local tradition the shrine was not founded by missionaries, but by a group of devotees who had formed up around an image of the Virgin possessing miraculous medicinal powers. One key difference here is that the Velankanni Virgin was never identified with the caste lifestyle of any single convert community” (Bayly, 2004, pagg. 367–368). È possibile dunque che il gruppo citato da Sebastia la rivendichi come divinità, ma che al tempo stesso, dall'esterno, sia percepita come non legata a loro in modo esclusivo.

⁷³ Stando alla voce dell'Oxford Bibliographies Online Hinduism su Mariyamman curata da Perundevi Srinivasan (<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0067.xml?rsk=kmCciU&result=66> consultato il 6 settembre 2015) la dea, venerata ampiamente in Tamil Nadu, sarebbe associata ad alcune malattie infettive e alla loro cura. Inoltre sarebbe la protettrice di specifici luoghi (villaggi ma anche zone delle città). “Māriyamman is a goddess, widely worshipped in Tamilnadu in South India. Although she has been predominantly identified as the smallpox goddess, she is said to govern approximately fifteen varieties of contagious afflictions, including chickenpox, German measles, and herpes. The goddess is believed not only to cause and cure these afflictions but also to ‘arrive’ upon humans during these afflictions. (...) Even though Māriyamman is often referred to as a ‘village goddess,’ worship of her prevails in towns and cities as well, cutting across caste and family lineages.”

one published foundation account, the Virgin established herself at Velankanni after triumphing in a bloody battle against this reigning Tamil goddess”. La somiglianza con Mariyamman risiederebbe anche nella natura battagliera della Vergine di Velankanni: “The paradox here is that the Velankanni Virgin is wholly unlike the benign and protective Virgin patroness of Tuticorin, and so one might have expected her to be much less acceptable to the missionaries. Our Lady of Health is a warrior and conqueror. Her devotees identify her quite specifically with the fierce amman goddesses of Tamilnad, and her cult legends use the term sakti to describe her endowment of supernatural power” (Bayly, 2004, pag. 368).

Infine, la somiglianza, sarebbe sottolineata anche dal nome, che evocherebbe Maria (Mariya) Madre (Amman⁷⁴). Sebastia cita una preghiera dei pellegrini indù che conferma l’equivoco:

Māriyamman, Mariyamman,
When the Portuguese arrived, Māriyamman, they made a mistake
Writing your name.
They wrote Mariyamman, and changed your history.
Māriyamman, Mariyamman, these are two different words,
But you are, in fact, the same.
Because the Brahmans forbade us access to the temples,
Before we always remained outside, never able to approach you.
Then, knowing how much we pray to you and respect you
You decided to flee the temples and came here to take refuge.
To Velankanni you came
And now we can come and address our prayers to you,
Māriyamman, Mariyamman (Sebastia, 2002, pag. 50)⁷⁵.

⁷⁴ La parola “amman” compare accanto ai nomi di numerose divinità femminili. È anche considerato un modo educato e rispettoso di rivolgersi a una persona più anziana e degna di onore.

⁷⁵ Ho riscontrato la stessa sovrapposizione nella comunità tamil di Palermo, sia dal punto di vista terminologico, che nella convinzione che la santa-Madonna-dea del luogo assolvesse al ruolo di protettrice e dispensatrice di guarigioni, prosperità e fertilità. Intervistati sul culto di Santa Rosalia, di cui sono molto devoti pur rimanendo indù, i tamil hanno dimostrato di non distinguere la santa dalla Madonna. Parlando di quest’ultima, la chiamavano Madre Maria. Mi era stato riferito dal portavoce della comunità tamil alla commissione stranieri dell’ARS che la santa veniva accostata a una dea, ma il mio

Naturalmente questo è solo uno degli esempi possibili riguardanti la sovrapposizione tra la dea, in senso più lato, e Maria. Francis X. Clooney ha dedicato un testo all'argomento, paragonando alcune figure di divinità femminili alla Vergine e accostando alcuni inni sacri cattolici ad altri indù (Clooney, 2005).

Secondo p. Alangaram, professore di teologia e direttore del Institute for Inculturation and Tamil Culture di Chennai, che ho avuto modo di conoscere e intervistare, sono proprio queste forme di devozione popolare che accorciano le distanze tra le religioni, rendono possibile il dialogo e superano le barriere della casta. A suo parere le più importanti sono i luoghi di venerazione e le feste religiose che attraggono grandi masse. Come esempio porta proprio Velankanni, ma anche i luoghi di sepoltura degli Avulia, uomini vicini a dio secondo la religione musulmana, cui ci si rivolge per ottenere delle grazie, o il villaggio di Mel Maruvathur, reso famoso da Banguru Adigalar, un uomo santo e uno yogi che introdusse il culto della Madre Adhi Parashakti (2006, pagg. 128–134)⁷⁶.

interlocutore, essendo cristiano pentecostale, non sapeva dirmi quale fosse. Così ho posto la domanda ai membri indù della comunità. Alcuni si sono limitati a indicarmi l'immagine di una dea ma non sapevano chi fosse; altri hanno nominato esplicitamente Mariyamman (raffigurata nell'immagine) ma non erano in grado di dire quale fosse il collegamento con Santa Rosalia/Madre Maria; altri ancora non solo l'hanno indicata e identificata ma hanno fatto riferimento al fatto che Mariyamman avrebbe avuto il significato di Madre Maria (interviste condotte a luglio-agosto 2015 presso i templi indù di Palermo).

⁷⁶ Della dea si narra che abbia generato la Trimurti da tre uova e che poi abbia chiesto ai tre figli di unirsi a lei per continuare la creazione (Ramachandran & Sharma, 2007, pagg. 46–82). Con il nome di Ammavaru (che contiene la parola “*amman*”) è citata anche da Kinsley: “Another set of myths relating the origin of village goddesses takes place entirely in the divine sphere but contains a similar theme. In the beginning is the great goddess Ammavaru. In her desire to create she produces three eggs, from which are born the three great gods: Brahma, Visnu, and Siva. When she wants to marry these deities to promote the continuation of creation, they refuse, saying that it would be improper for a mother to have sex with her sons. But one or the other of the gods finally agrees to marry her if she will give him her middle eye, which is symbolic of her primordial power. She agrees, but having given up her power to the god she is destroyed by him. From her body are created the many *saktis* who become village goddesses” (1988, pag. 201). Secondo un mio interlocutore, intervistato il 5 settembre 2015, essa sarebbe la somma delle tre

“Popular forms of religious resurgence are those celebrations of festivals, God or Goddesses, or worship or veneration of a holy person, in which irrespective of their caste, creed and religion, people participate. The people themselves take the initiative to celebrate them spontaneously. There is an open invitation and welcome to all. There is a sense of purpose that fills the hearths of people who have decided personally, or as a family or as a community to visit and participate in the popular festivals or place to receive special blessings from a holy person or deity” (2006, pag. 127).

D'altra parte era impensabile che il cristianesimo potesse rimanere impermeabile all'influenza della cultura nella quale si è inserito. Come fa notare Catherine Clémentin-Ojha, “La grande diversité culturelle des communautés chrétiennes en Inde contemporaine est le témoignage probant de l'influence des contextes sociaux linguistiques et religieux notamment hindou sur les convertis” (1998, pag. 6). Sebbene dunque la conversione presupponga che si stabilisca una distinzione netta tra le religioni e che vi siano frontiere ben stabilite tra loro, da un esame più attento dei fatti e delle pratiche quotidiane dei fedeli emerge con chiarezza che ci sono zone di sovrapposizione (2008, pag. 49).

Secondo Mosse, per quanto i missionari abbiano cercato di imporre dei confini, anche per mezzo di punizioni, i tamil hanno mantenuto le loro tradizioni legate all'induismo: “They [the Jesuits] also tried to discipline religious boundaries in an unprecedented way. But rigorous prohibitions and punishments could not possibly isolate Tamil Catholics from existing models of religious thought and feeling. Lived Catholicism would involve imaginaries, dispositions, attitudes, and modes of signification continuous with non-Christian neighbors” (2012, pag. 60).

2.7 Il Bharatanatyam cristiano: una forma di inculturazione dall'alto?

Secondo un sacerdote e teologo intervistato a Chennai, che mi ha chiesto di rimanere anonimo e che quindi chiamerò Padre Z., queste pratiche di devozione popolare sono le

spose dei tre dei della Trimurti: una sorta di principio divino femminile che poi si manifesta nelle tre dee con attributi differenti.

vere modalità di inculturazione che possono indurre i cristiani a sentirsi meno estranei in casa loro. Tuttavia, mentre p. Alangaram mi ha detto personalmente che ritiene che il Bharatanatyam possa avere un importante ruolo nel riscatto sociale dei più poveri e dei fuoricasta, per quest'altro gesuita, invece, sarebbe una forma d'arte elitaria e il suo adattamento risponderebbe a esigenze di tipo politico e sociale⁷⁷.

Anche in ambito coreutico, infatti, si assiste a una distinzione tra inculturazione dal basso e inculturazione dall'alto. Essa sarebbe dovuta essenzialmente alla natura stessa delle danze, che vengono suddivise (non senza polemiche, come abbiamo già visto) in folk, tribali e classiche. Le prime due categorie, per la loro semplicità e per la loro connessione anche con strati bassi della popolazione, si presterebbero maggiormente ad un adattamento spontaneo. Non essendo state codificate e irrigidite in un modello stabilito dal governo, sarebbero inoltre più fluide.

Mi è giunta voce di numerosi casi di danze inserite spontaneamente dai fedeli nelle feste religiose e nella liturgia cattolica. Le suore di Siliguri, in West Bengal, dove ero stata ospite nel 2004, mi hanno invitata ripetutamente a raggiungerle per mostrarmi questo fenomeno nei villaggi rurali dove hanno i dispensari. A Vijayawada, una suora missionaria in Nagaland, mi ha mostrato una fotografia (che purtroppo era in forma cartacea e attualmente, stando alla suora, è andata perduta) relativa a danze tribali praticate durante la messa. Nell'immagine si vedevano uomini con gonnellini in paglia e grandi corna in testa, simbolo della loro tribù. Anche il sacerdote portava le stesse corna, oltre ai paramenti sacri per la messa. Stando al racconto della suora, la liturgia era stata adattata per includere queste danze e un pasto condiviso, ricalcando, a detta sua, i rituali tribali della zona. Infine, mi è stato riferito da un gruppo di seminaristi del Madhya Pradesh, che l'antivigilia di Natale del 2012 si erano presentati al convento con tamburi e tamburelli e avevano danzato con me e le suore nel chiostro del convento, che era piuttosto usuale inserire queste forme coreutiche tribali nella liturgia nella loro regione. Purtroppo, data la scarsa luce e avendo partecipato personalmente, non ho potuto riprendere la danza. Ci si muoveva in cerchio, spostandosi verso il centro e poi tornando verso l'esterno con passi molto ripetitivi e semplici, che venivano scanditi da

⁷⁷ Interviste del 25 agosto 2014.

un ritmo costante. Non vi era, inoltre, un linguaggio paragonabile a quello del Bharatanatyam, che, come vedremo, è molto complesso e codificato.

Durante la semi Christmas celebration presso la Nirmala School di Vijayawada, un gruppo di bambini ha invece eseguito una tipica danza di pastori, anch'essa caratterizzata da movimenti e passi molto ritmati e ripetitivi, non dissimili da quella cui ho assistito a Velankanni, durante lo spettacolo organizzato da p. Yeyaseelan⁷⁸.



Bambini vestiti da pastori eseguono una danza folk presso la Nirmala School di Vijayawada, Andhra Pradesh

Francis Barboza nel suo libro “Christianity in Indian Dance Forms”, tratto dalla sua tesi di dottorato, menziona pochi esempi di adattamento spontaneo dal basso di danze: “(...) on the surface, one doesn’t find a great deal of dance in practice among the Indian Christians, but a closer, critical and historical survey reveals that dance has been part and parcel of the religious and social life of various groups of Christians in different

⁷⁸ Il video n.12 mostra due membri della troupe di p. Yeyaseelan che eseguono una danza folk durante lo spettacolo a Velankanni (3 settembre 2014).

regions of India. In fact, there are a few dance-forms exclusively practiced by the Christians in India, which have a long-standing history of many centuries. Further, it is to be noted that Christian themes have also been introduced in many other dance-forms” (Barboza, 1990, pag. 1). Tra queste ultime l’unica “classica” è il Kathakali. Lo Yakshagana, invece, originario del Karnataka, non è riconosciuto dalla Sangeet Natak Akademi. Quanto al Bharatanatyam, Barboza fa riferimento esplicito al suo lavoro di adattamento “scientifico” e sistematico, iniziato quasi quarant’anni fa, al fine di introdurre temi cristiani creando delle *deva hasta*, ossia posizioni inequivocabili delle mani dedicate a personaggi e concetti teologici precisi. (1990, pag. 3). Non vi è invece alcun cenno ad adattamenti anteriori, sebbene lo stesso Barboza ammetta di essere stato a Tiruchirappalli prima di dare vita alla sua prima danza cristiana nel 1979. È da notare che il Kalai Kaviri College of Fine Arts fu fondato nel 1977 con l’intento di inculturare il cristianesimo e promuovere le arti indiane.

Durante la ricerca sul campo ho saputo che vi sono anche forme cristianizzate di Kuchipudi e di Mohiniattam⁷⁹, sempre dunque nell’ambito delle “classiche” riconosciute dalla Sangeet Natak Akademi, ma anche in questo caso non si tratta di adattamenti spontanei dal basso. Alle spalle c’è sempre la riflessione e il lavoro di gruppi elitari di teologi e artisti. Anche nel caso delle danze cosiddette “semiclassiche”⁸⁰, che prendono alcuni elementi del Bharatanayam in forma semplificata nei movimenti e che utilizzano abiti diversi da quelli tradizionali prescritti per danzare, non si può parlare di iniziative partite dalla popolazione, ma di sperimentazioni nate all’interno di scuole, college o conventi. Anche la processione eseguita dalle novizie il giorno dell’Immacolata del 2012, sebbene le stesse abbiano

⁷⁹ È stata eseguita una danza Mohiniattam durante la messa per i cresimandi officiata dal vescovo di Madurai a Tiruchirappalli (video n.11).

⁸⁰ Alcuni dei miei interlocutori le hanno definite anche “oriental dances”. L’esempio del video n. 9 è relativo alla messa presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts di Tiruchirappalli (1 ottobre 2014): le ragazze danzano sulle note di un inno sacro dal titolo “Kannai Moodinen”. La stessa danza è stata eseguita pochi giorni dopo presso la cattedrale cittadina durante la messa per i cresimandi presieduta dal vescovo di Madurai. A Vijayawada ho registrato un’altra danza semiclassica che metteva in scena il salmo 8 ed è stata eseguita durante la messa realizzata esclusivamente per me nel convento (video n. 10).

ammesso di avere inventato autonomamente i gesti, partiva da uno studio del Bharatanatyam prima di entrare in convento.



Abito tradizionale prescritto per il Bharatanatyam (Semi Christmas celebration 2012 – Kala Darshini, Vijayawada, Andhra Pradesh)



Abito per rappresentazione semiclassical (messa danzata presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirappalli, Tamil Nadu, 1 ottobre 2014; la stessa danza è stata eseguita pochi giorni dopo presso la cattedrale cittadina durante la messa per i cresimandi presieduta dal vescovo di Madurai)

Questo dimostra come vi sia una tendenza generale a esprimere con la danza la propria spiritualità, ma credo che nel caso del Bharatanatyam la questione sia molto più complessa. Infatti, come suggeriva Padre Z. e, pur con una prospettiva diversa, ha confermato p. Alangaram, dietro la scelta di adattare questa particolare forma di danza classica ci potrebbero essere non solo ragioni di carattere teologico, ma anche sociale e castale. Tuttavia, prima di affrontare questi temi, già in parte accennati in questo e nei precedenti capitoli, mi pare opportuno addentrarmi nelle caratteristiche tecniche del Bharatanatyam. Come vedremo, infatti, la sua grande complessità è una delle obiezioni

al suo adattamento, sia perché lo rende poco accessibile alle masse, sia perché rende più ardua e azzardata la sua traduzione in una religione così diversa dall'induismo, nel quale, in fin dei conti, è nato e si è sviluppato.

Innanzitutto, quindi, spiegherò più in dettaglio in che cosa consiste il Bharatanatyam e poi farò alcuni esempi concreti di metodi usati per adattare le danze al cristianesimo. Infine procederò all'analisi di alcune performance cui ho assistito.

CAPITOLO TERZO

MIGRAZIONE DI UN LINGUAGGIO GESTUALE: DAL BHARATANATYAM INDÙ A QUELLO CRISTIANO

3.1 Come funziona il Bharatanatyam

Come ho già detto nel capitolo primo, *natya*⁸¹ indica una forma d'arte teatrale che comprende recitazione, musica e danza. La parola deriva da *nat* che significa movimento, ma l'aspetto della recitazione, che si esplica attraverso gesti delle mani (*mudra* o *hasta*⁸²), atteggiamenti del corpo ed espressioni del volto, è fondamentale in quanto vengono narrate delle storie (miti, leggende, argomenti di attualità, episodi

⁸¹ Per quanto concerne la parte tecnica del Bharatanatyam, ho fatto riferimento principalmente al testo di Mrinalini Sarabhai (Sarabhai, 1965), che riassume in modo schematico quanto contenuto nel *Natyashastra* (Bharatamuni, 1981) e nell'*Abhiyana Darpana* o "Mirror of Gestures" (Coomaraswamy, 1987), al *Srihastamuktavali* e alle conoscenze acquisite grazie alle lezioni che ho preso da Marcella Bassanesi.

⁸² Nella prefazione a *Srihastamuktavali* si fa una distinzione tra *hasta*, che sarebbero specifiche per la danza e il teatro, e *mudra*, termine che può riferirsi indiscriminatamente a tutti i gesti (Neog & Vatsyayan, 1991, pag. XIX). I miei interlocutori hanno quasi sempre parlato di *mudra*, ma i trattati parlano di *hasta*, coerentemente con questa distinzione. Io uso indifferentemente entrambi i termini sia per evitare ripetizioni sia per sottolineare come i vari ambiti (gesti quotidiani, gesti legati al rituale o a specifici contesti, e gesti nella danza) siano collegati.

biblici o vite di santi nel caso del cristianesimo) o vengono raffigurate nella danza le parole di inni per lo più a carattere sacro.

Dobbiamo quindi approcciarci a quest'arte come a un linguaggio complesso, composto di più elementi. Oltre, infatti, alla parte verbale, corrispondente ai testi dei canti, la maggior parte della comunicazione avviene in modo non verbale. Come osserva Finnegan, tra le varie forme di espressione non verbale figura la "cinesica", ovvero il modo con cui comunichiamo tramite i gesti, i movimenti del volto e le posizioni del corpo (2009, pag. 48). La danza, il mimo, l'atletica rientrano nel concetto di "intelligenza corporea" come la definisce Gardner (citato in Finnegan, 2009, pag. 50). Nel caso del Bharatanatyam quindi l'atto comunicativo avviene sia attraverso l'udito (la musica, gli inni) sia attraverso la vista.

Finnegan analizza in modo dettagliato i vari aspetti della comunicazione visiva, sottolineando come la vista sia un senso complesso, che include dimensioni multiple quali la luminosità, la forma, il movimento e, in alcuni casi, il colore. Animali e uomini usano il corpo per comunicare e questa comunicazione, pur essendo più facile da ostruire rispetto a quella uditiva (basta chiudere gli occhi e rifiutarsi di guardare o porre un ostacolo tra sé e l'oggetto o ancora uscire dal campo visivo), al tempo stesso è più immediata dell'udito (2009, pag. 110). Gli uomini, proprio come gli animali, usano strategie comunicative basate sul corpo che includono la vista. "Anche noi interagiamo per mezzo della vista servendoci dell'aspetto, dell'uso, dello spazio e dei movimenti del corpo, e usiamo i nostri corpi sia come frontiera che come palcoscenico per interagire con gli altri" (2009, pag. 113).

I codificatori della danza classica indiana hanno tenuto conto della molteplicità di mezzi comunicativi di cui il corpo dispone e li hanno inclusi tutti nel processo comunicativo.

Come è scritto in *Abhinaya Darpana*, dal punto di vista tecnico "The sages speak of Nāṭya, Nṛtta, and Nṛtya. Nāṭya is dancing used in a drama (*nāṭaka*) combined with the original plot. Nṛtta is that form of dance which is void of flavour (*rasa*) and mood (*bhāva*). Nṛtya is that form of dance which possesses flavour, mood, and, suggestion

(*rasa*, *bhāva*, *vyanjañā*⁸³ etc.), and the like. There is a twofold division of these three, Lāsya and Tāṇḍava. Lāsya dancing is very sweet, Tāṇḍava dance is violent” (Coomaraswamy, 1987, pag. 14).

Sul significato di *rasa* e *bhava* tornerò più avanti. Invece vorrei sottolineare la distinzione tra *tandava* e *lasya*. La prima, infatti, è la danza cosmica di Shiva che crea e distrugge il mondo. Il Bharatanatyam viene associato soprattutto a questa danza dai caratteri maschili, sebbene nella pratica la maggior parte dei danzatori sia di sesso femminile. Il movimenti sono scattanti e spigolosi, i piedi battono con forza il terreno. Lasya è invece associata ad altri stili. La danza Mohiniattam cristiana⁸⁴ che ho incluso nel DVD allegato alla tesi è un esempio di stile *lasya*. Inoltre, come mi spiegava Marcella Bassanesi, Odissi, essendo dedicata a Vishnu, è caratterizzata dal cerchio e da movimenti curvilinei e continui. Mette in scena l’amore delle *gopi* e di Radha per Krishna. La cosa interessante è che, in un dato periodo storico, per motivi di decenza, le donne furono sostituite da ragazzi, detti *gotipua*, che cominciarono a impersonare ruoli femminili nelle danze Odissi dedicate a Krishna.

Abhinaya è tradotto in genere con “gesto” ed è il mezzo attraverso il quale vengono espressi i temi e i contenuti della danza. Tuttavia, come spesso accade con le parole sanscrite, ha più sfaccettature. “The root *ni* with the prefix *abhi* implies exposition, and the word *abhinaya* is used in this sense. (...) *Abhinaya* is so called because it evokes flavour (*rasa*) in the audience” (Coomaraswamy, 1987, pag. 17).

Ha quattro aspetti: *angika*, ovvero l’espressione attraverso il corpo, il viso e i movimenti; *vachika*, cioè l’espressione attraverso le parole e la letteratura; *aharya*, l’espressione attraverso l’abbigliamento, gli ornamenti e il trucco (inclusi quindi i colori); e *sattvika* (il cui significato è “puro” o “purezza”) ossia l’espressione attraverso gli stati mentali e le emozioni. Queste quattro parole sono contenute nel *Dhyana*

⁸³ *Vyanjañā* è l’espressione retorica (Bose, 1991, pag. 64). Questo dimostra come inizialmente nel teatro indiano fossero incluse parti recitate. Nel *Natyashastra* Bharata dedica un capitolo a questo tema, indicando, tra l’altro, i modi più appropriati di esprimersi di ogni tipo di personaggio (1981, pagg. 264–274).

⁸⁴ Vedi video n. 11.

Slokam, di cui ho già parlato, una preghiera dedicata a Shiva che costituisce una delle prime danze che si apprendono seguendo un percorso di Bharatanatyam.

I *rasa* e il loro rapporto con i *bhava* sono stati oggetto di grande riflessione in quanto sono alla base dell'estetica indiana. Come dicevo, letteralmente sono i “succhi”, i “sapori”, ma potremmo dire anche l'esperienza estetica che consente il contatto e l'identificazione tra spettatore e artista. Dei *bhava* Sarabhai scrive invece: “The literal meaning of bhava is becoming or being. In dancing it would indicate the emotional and existing condition or state of the character portrayed” (1965, pag. 41).

Stando a sr. Margaret, direttrice del Kalai Kaviri College of Fine Arts quando sono stata a Tiruchirappalli, i *rasa* sono i sentimenti e i *bhava* la loro espressione.

Giuliano Boccali e Raffaele Torella danno dei *rasa* la seguente definizione: “(...) i sentimenti principali sono sperimentati non nella vita di ogni giorno, e perciò su un piano empirico e psicologico irriflessivo, ma sul piano estetico che ha tuttavia quello psicologico a fondamento” (2007, pag. 20).

Sia *bhava* che *rasa* sono stati minuziosamente classificati. Vi sono poi numerose sottoclassificazioni. Per esempio, *shringara*, l'amore erotico, si divide in *sambhoga*, l'unione dei due amanti, e *vipralambha*, la separazione degli amanti. Per Bharata, l'autore del *Natyashastra*, i *rasa* sono otto, ma successivamente ne è stato aggiunto un nono, la Pace (Sarabhai, 1965, pag. 42). A ognuno è associata una divinità e un colore.

Per chiarezza li riassumo in una tabella che comprende solo gli aspetti principali.

Rasa	Significato e origine	Dio	Colore
Shringara	Erotico, generato dal piacere dell'amore	Vishnu	Blu
Hasya	Umoristico, nasce dall'ilarità	Pramathas (attendente di Shiva)	Bianco
Karuna	Patetico, si origina dal lutto	Yama	Grigio
Raudra	Terribile, nasce dalla rabbia	Rudra	Rosso
Virya	Eroico, nasce dall'energia	Indra	Rosso chiaro

Bhayanaka	Timoroso, originato dalla paura	Yama	Nero
Bibhatsa	Odioso, nasce dal disgusto	Shiva	Blu
Adbhuta	Meraviglioso, nasce dalla meraviglia e dallo stupore	Brahma	giallo
Shanta	Pacifico, nasce dalla tranquillità		

Ad ognuno di essi corrisponde una precisa e codificata espressione del viso e un uso consapevole dello sguardo. In genere lo spettatore occidentale viene colpito da come i danzatori-attori usino con sapienza i movimenti degli occhi. Chandrasekhar, maestro di grande fama che ha composto anche temi cristiani pur essendo di fede indù e di casta bramini (come ha tenuto a precisare nel corso della nostra intervista), professore sia all'università di Benares che a quella di Baroda, e insignito di premi vari tra cui uno conferitogli dalla Sangeet Natak Akademi, mi fece una dimostrazione pratica della sua capacità di comunicare in modo non verbale attraverso lo sguardo. Il viso era immobile ma attraverso gli occhi questo grande attore riusciva a esprimere sentimenti ed emozioni⁸⁵.

Come dice Finnegan, “gli sguardi fanno qualcosa di più dell'avviare semplicemente una reciproca interazione. Comunicano anche attivamente. L'ostilità, la rabbia, l'affetto, l'accoglienza, la disponibilità, il divertimento, la riserva, il sospetto, l'imbarazzo, la noia o l'amore – tutto può essere veicolato attraverso gli occhi” (2009, pag. 115).

In genere, tuttavia, i danzatori combinano gli sguardi con la mimica e i movimenti del capo, in modo più o meno marcato a seconda dell'abilità dell'attore e della capacità di percepire del pubblico. Ho visto alla televisione indiana un programma per premiare talenti, in cui si esibiva un bambino che mimava i *rasa*. Inoltre ho notato che essi non vengono utilizzati solo per quanto concerne il teatro classico ma sono alla base della recitazione nei serial televisivi e nel cinema indiano. Alla mia domanda se effettivamente questa mia impressione fosse veritiera, i membri dello staff del Kala

⁸⁵ Intervista, 2 novembre 2014.

Darshini hanno risposto come segue: “Yes and no to your question. Both are there... but exaggerated, artificial, forced and definitely not spontaneous. Rasa and bhava are aimed at elevating the soul. They should always be soul-stirring. Unfortunately that doesn't take place in the cinema and the serials”⁸⁶.

La teoria secondo cui ci sarebbe un collegamento tra esperienza estetica veicolata dai *rasa* ed elevazione dello spirito è ben spiegata da Boccali e Torella:

(...) è da rilevare la determinazione del *rasa* come stato di coscienza fuori dell'ordinario e prossimo a quello mistico; in termini indiani è questo lo stato che i pensatori *tantra* chiamano “quarto” proprio per l'impossibilità di definirlo altrimenti attraverso concetti. Esso supera i tre comunemente sperimentati: veglia, sonno con sogni, sonno profondo senza sogni, ed esperendolo si “entra in contatto con la purezza della Coscienza”. Nello stato di *rasa* (o *camatkāra*, letteralmente “meraviglia”, in autori successivi ad Abhinavagupta) i confini dell'esperienza comune sono temporaneamente sospesi, il tempo si ferma, lo spazio si annulla e, soprattutto, la causalità si dissolve. Scompaiono, in altre parole, le condizioni altrimenti ineludibili che rendono l'esperienza umana limitata e dolorosa. (...) Il *rasa* è così l'unica condizione capace di prefigurare lo stato di unità promesso all'uomo al termine del suo itinerario di conoscenza (2007, pagg. 20–21).

Si spiega così il potere potremmo dire “catartico” del teatro-danza indiano, di cui parlavo nel capitolo primo. Ma al tempo stesso, si parla del potere della danza di parlare al corpo attraverso il corpo senza passare per la mente.

Seguendo la teoria del *Natyashastra*, i *rasa* possono essere mescolati, proprio come si farebbe con le spezie e i sapori (Bharatamuni, 1981, pagg. 73–74), ottenendo un effetto a volte straniante per lo spettatore occidentale, ma usuale per quello indiano. Parlando del cinema indiano, Lutgendorf dice:

What is most notable for my purpose is the assumption that, although a given performance will have a predominant *rasa* (thus a farce will be dominated by *hasya rasa*, or the comic flavor, and a martial saga by *vīrya rasa*, or the heroic), it is expected to offer a range of others as well. The imagery used is somatic and in fact gustatory, locating aesthetic pleasure in the body as much as in the mind; thus the text asserts that a drama's *rasa* may be likened to the

⁸⁶ 27 settembre 2015.

taste produced ‘when various condiments and sauces and herbs and other materials are mixed’” (...). Although modern filmgoers seldom specialize in classical aesthetic theory, the vocabulary of *bhāva* and *rasa* remains in use in Indian vernaculars, and the broad cultural consensus is that a satisfying cinematic entertainment ought to generate a succession of sharply delineated emotional moods. Whereas Western viewers are sometimes distressed by what seems to them a *mélange* of genres (comedy, action, adventure, romance, and so on) and too-abrupt transitions in mood (a tragic scene yielding to a comic one, and then to a romantic song set in a fantasied landscape), Indian audiences take such shifts in their stride and may even complain if a film does not deliver the anticipated range of emotions (though they also at times complain of pointlessness in film sequences if the moods evoked do not in some sense cohere into a satisfying whole) (2006, pagg. 237–238).

Nel cinema i *rasa* restano alla base della recitazione, ma ogni regista ne fa un uso differente⁸⁷.

Anche i personaggi sono classificati in modo schematico e ad essi sono associati comportamenti abbastanza fissi che mi fanno pensare per certi versi, ma in modo assai più complesso, alla commedia dell’arte.

Nel *Natyashastra* i personaggi sono suddivisi in superiore, medio e inferiore. Ad esempio, un uomo di livello superiore è colui che possiede il controllo degli organi di senso, è esperto in varie arti, è desideroso di aiutare e consolare i poveri, conosce i vari trattati (*shastra*), è liberale, paziente, e munificente. L’uomo di medio livello sta ancora acquisendo le caratteristiche dell’uomo superiore. L’uomo inferiore è rozzo, non esita a commettere crimini, si dedica ad attività inutili, è ingrato. Questi sono poi suddivisi in sotto categorie a seconda del carattere (per esempio veemente ma con autocontrollo). Bharata entra poi nel merito delle vere e proprie funzioni svolte: per le donne, per esempio, abbiamo imperatrice, donna nobile, moglie, padrona, artigiana, attrice, danzatrice, cameriera, e così via. Ognuna ha tratti ben precisi (Bharatamuni, 1981, pagg. 514–521). Vi sono poi i ruoli, con la descrizione degli attori più adatti a ricoprirli: un demone, per esempio, sarà meglio rappresentato da un uomo di aspetto imponente, con

⁸⁷ In “The Cinema of Satyajit Ray. Between Tradition and Modernity” si esamina la modalità che i vari autori hanno scelto nei loro film per inserire questo importante elemento (Cooper, 2000, pagg. 15–74).

voce tonante e occhi furiosi. L'attore si muoverà in conformità a questo ruolo (1981, pagg. 522–523).

Infine troviamo i vari tipi di eroe ed eroina. Per esempio, *mugdha* è la fanciulla tenera, incapace di esprimere le emozioni, gentile anche se arrabbiata e silenziosa anche se offesa; *madhya* è l'adolescente con un po' più di esperienza, possiede in egual misura desiderio e timidezza ed è ubriaca d'amore; *pragalbha* è la donna matura nella sua piena bellezza che esprime i suoi sentimenti e, come accennavo prima, può essere dotata di autocontrollo del tutto parzialmente o per nulla, a seconda che sia di livello superiore, medio o inferiore. Queste possono ricoprire il ruolo di mogli, cortigiane, innamorate in attesa dell'amato, amanti infelici perché separate dall'amato o piene di rimorso per aver litigato con lui, tradite e ingannate o sole perché il marito è andato lontano... (Sarabhai, 1965, pagg. 53–60).

Per quanto concerne la tecnica espressiva, i movimenti e le posizioni del corpo sono numerosi e riguardano gli occhi, la testa, il collo, le mani, le braccia, le gambe, il tronco e naturalmente i piedi. Vi sono poi tutte le varie sottocategorie (ciglia, guance, labbra etc.). Queste posture non sono mai casuali. Per esempio, occhi fermi e senza una particolare espressione sono preferiti all'inizio di una danza, denotano la formulazione di una decisione o l'espressione di un dio, mentre gli occhi che si muovono rapidamente guardando su e giù possono denotare rabbia ma anche un invito affettuoso (Sarabhai, 1965, pagg. 66–67). Nell'*Abhinaya Darpana* sono menzionati nove movimenti della testa principali (ma possono raggiungere il numero di ventiquattro, tenendo conto dei vari trattati), otto tipi di sguardi (qui si arriva anche a quarantaquattro a seconda della fonte), sei movimenti delle sopracciglia, quattro del collo e dodici delle mani, intese non come le posizioni ma il modo in cui si agitano nello spazio (ad esempio aprire o chiudere le dita, sollevare i palmi etc.) (Coomaraswamy, 1987, pagg. 17–26).

Devo ammettere che pochi dei danzatori con cui ho interagito sembravano conoscere queste classificazioni. In linea di massima, una coreografia veniva insegnata in modo tradizionale dai maestri che a loro volta l'avevano appresa da altri maestri senza essere al corrente delle numerosissime sfumature. Mi riferiva Marcella Bassanesi che, durante il suo percorso trentennale di studio e pratica del Bharatanatyam, difficilmente ha

conosciuto qualcuno in grado di spiegarle tutti gli aspetti di una teoria così complessa. Le sue conoscenze sono frutto soprattutto di approfondimento personale.

Maggiore consapevolezza si riscontra per quanto riguarda le *mudra* o *hasta* ossia le posizioni delle mani, anche se ricordo che, quando al Kala Darshini chiesi di spiegarmi a che cosa corrispondeva ogni singolo gesto, la persona che avrebbe dovuto insegnarmelo, pur essendo una docente nel college, aveva bisogno di consultare continuamente un quaderno di appunti che peraltro non comprendeva tutti i significati possibili. Anche in molti testi che ho consultato erano riportati solo alcuni di essi.

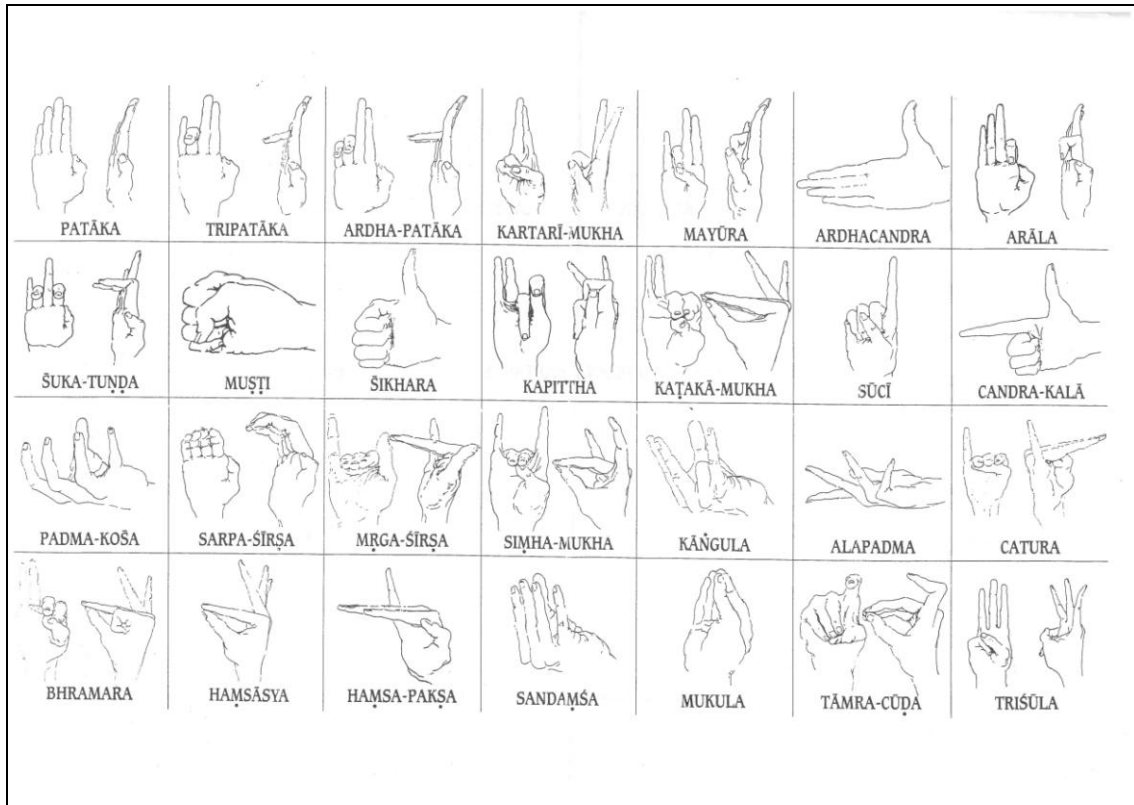
Come dirò più avanti la cosa può essere spiegata in due modi: innanzi tutto ci troviamo di fronte a un linguaggio molto ricco e complesso, che si arricchisce di nuovi significati ogni volta che un coreografo mette in scena una rappresentazione; inoltre mi sono fatta l'idea che la scarsa conoscenza delle *mudra* dimostrata da alcuni allievi anche se a livello molto avanzato derivi da un particolare metodo di insegnamento e da una concezione di questi saperi come qualcosa di riservato a un'élite per così dire di "iniziati" all'arte della danza.

Ma vediamo in che cosa consistono le *mudra*.

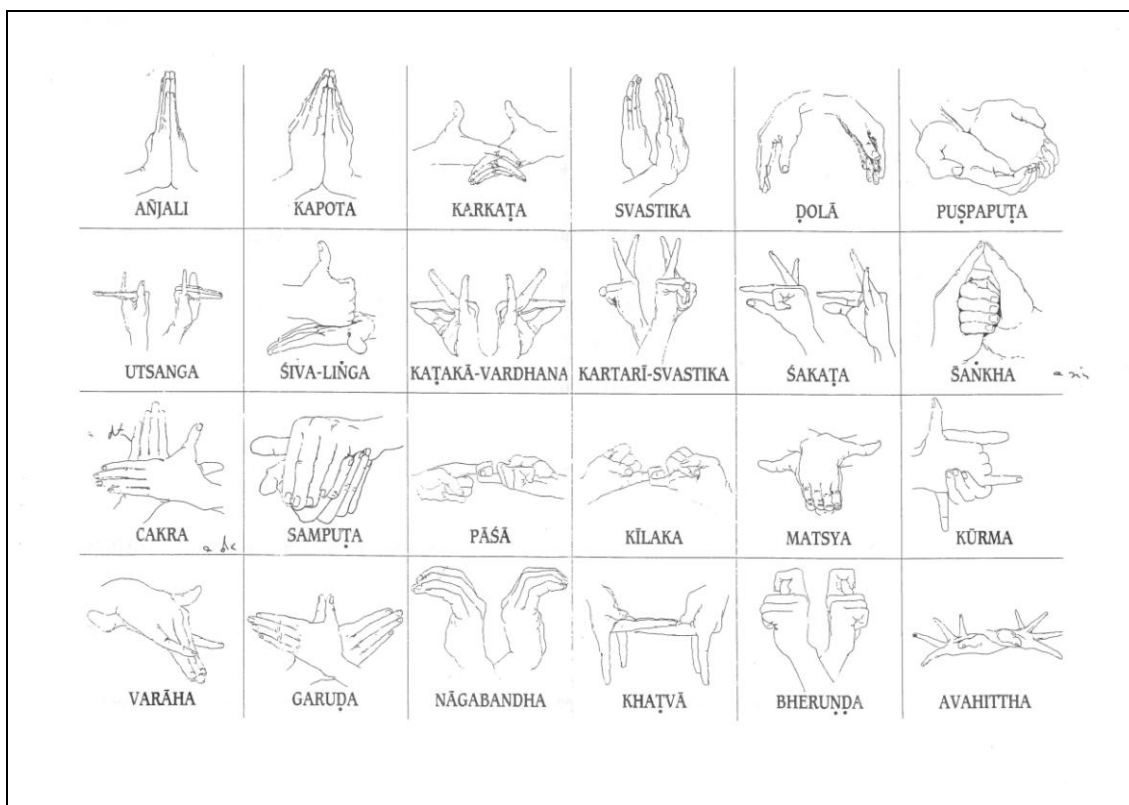
I gesti delle mani per il Bharatanatyam, riportati nel *Natyashastra*, nell' *Abhinaya Darpana* e in *Srihastamuktavali*⁸⁸, sono suddivisi in *asamyuta hasta* (con una sola mano) e *samyuta hasta* (con due mani). Le *asamyuta hasta* sono in genere ventotto, anche se *Srihastamuktavali* ne menziona trenta. Le *samyuta hasta* sono ventitré per il *Natyashastra*, ventiquattro per l' *Abhinaya Darpana* (ma vedremo che se ne possono aggiungere molte altre) e quattordici per *Srihastamuktavali*.

⁸⁸ Il *Natyashastra* non è l'unico trattato che riguarda la danza-teatro (ve ne sono una quarantina), ma è considerato il più autorevole ed è datato intorno al primo o secondo secolo a.C. *Abhinaya Darpana* non ha una data precisa, ma si ritiene sia anteriore al 1247 d.C., la data di un altro successivo trattato. È considerato decisamente autorevole. *Srihastamuktavali* è molto più tardo e meno noto, ma non va oltre il diciottesimo secolo. Cito questi tre in quanto sono quelli che ho avuto modo di consultare e confrontare. Non mi pareva opportuno addentrarmi nello studio di tutti i trattati, tanto più che alcuni sono disponibili solo in sanscrito (Neog & Vatsyayan, 1991).

Le tavole che riporto, fornitemi gentilmente da Marcella Bassanesi, raffigurano essenzialmente le ventotto *asamyuta hasta* e le ventiquattro *samyuta hasta* citate come principali in *Abhinaya Darpana*.



Asamyuta hasta (immagini fornite da Marcella Bassanesi)



Samyuta hasta (immagini fornite da Marcella Bassanesi)

Ognuna di esse ha un nome sanscrito con un preciso significato⁸⁹, ma di fatto ha molteplici usi non connessi ad esso. Infatti, significativamente, in *Abhinaya Darpana* si dice a più riprese che ci sono tanti gesti quanti sono i significati. Inoltre, come ho già osservato, altri trattati aggiungono alle ventotto *asamyuta hasta* tradizionali ulteriori gesti. Ad esempio *ardhasuchika* (la punta del medio e la punta del pollice si toccano mentre le altre dita sono distese) è molto usato per indicare un uccellino, un insetto, un germoglio (Coomaraswamy, 1987, pag. 38), ma anche per descrivere, nella mia esperienza, delle gocce o delle lacrime.

Sempre stando ad *Abhinaya Darpana*, per le *samyuta hasta* esistono addirittura ventiquattro posizioni alternative con nomi differenti, cui si aggiungono undici combinazioni che indicano relazioni tra personaggi o cose. Infine, ci sono le *deva-hasta*, ossia combinazioni che indicano in modo inequivocabile un dio e le *samyuta hasta* che

⁸⁹ Nella prefazione ad *Srihastamuktavali* sono riportati tutti (Neog & Vatsyayan, 1991, pagg. XXX–XXXIV).

denotano i quattro *varna*. Non bisogna dimenticare che anche imperatori, personaggi famosi, fiumi importanti e oceani hanno la loro *mudra* (Coomaraswamy, 1987, pagg. 41–48).

3.2 Difficoltà di decodifica del linguaggio del Bharatanatyam

Esistono delle versioni cantate in sanscrito dei vari usi delle *mudra* a scopo mnemonico, ma non gettano luce sul loro utilizzo a meno di conoscere bene il sanscrito. Bisogna però ricordare che il sanscrito è per la stragrande maggioranza degli indiani una lingua morta e incomprensibile, soprattutto per coloro che parlano lingue dravidiche come il telugu o il tamil, di un ceppo totalmente diverso.

Per fare capire quanto sia difficile comprendere che cosa un danzatore sta rappresentando, riporto a titolo esemplificativo i significati di *pataka*, la prima delle *mudra*, come li riporta Mrinalini Sarabhai rifacendosi ai vari trattati.

The beginning of dance, waterladen, clouds, garden, forest, forbidding things, bosom, night, river, abode of the Gods, horse, cutting, wind, reclining, walking, prowess, prasad (propitiatory offering), moonlight, strong heat, sunlight, knocking at the door, seven cases, wave, entering a street, equality, applying anything on one's limbs, one's own self, taking a oath, silence, benediction, the greatest king, Palmyra leaf (used for paper in old days), shield, touching things, saying "such and such a place", sea, course of good deeds, addressing, showing in front, sword, month, year, rainy season, day and seeping.

According to other treatise: Saying "victory", saying "where", saying "here", vehicle, chest, punya (merit), flow, saying "ha, ha", removing any obstruction, wall, happiness, cheek, group, assembling an army, time, removing hindrance, defeat, without refuge, covering, flame, earth, the rain pouring, wings of bird, petitioning a king, saying "thus", saying "like this or that", pressing the limbs, slap, hypocritical, praise, embracing towards a side, strong wind, end of the cloth, cold, radiance, shadow, purity, high birth, approach, saying "protect", saying "caress", white colour and Brahmin caste (Sarabhai, 1965, pagg. 87–88)⁹⁰.

⁹⁰ Per quanto concerne questi due ultimi significati, è utile sapere che l'origine del gesto è mitica: Brahma si rivolse a Parabrahma salutandolo e dicendogli: "Vittoria!", usando la mano come una bandiera (che è il significato letterale di *pataka*). Anche in questo caso vi sono delle associazioni, che però non ho

C'è da dire che in alcuni casi il significato è intuitivo. Ad esempio *pataka* viene usata anche per indicare un libro che, nella danza cristiana, corrisponde al Vangelo o alla Bibbia⁹¹. Con le braccia rivolte in alto e dirette verso l'altare indica Dio⁹². In una delle coreografie cristiane che ho incluso nel DVD allegato, invece, era chiaramente una porta che veniva chiusa in faccia a Giuseppe e Maria⁹³. In questi casi è come assistere a un mimo. Tuttavia, ciò dimostra che alla pleora di significati se ne possono aggiungere di nuovi, allungandone l'elenco potenzialmente all'infinito, secondo il già citato principio per cui ci sono tanti gesti quanti sono i significati.

Il *Natyashastra* sancisce la possibilità di inventare nuove *mudra* per gli scopi della narrazione o di aggiungerne alcune tratte dal mondo della religione e da quello della medicina. Non bisogna dimenticare, infatti, che le posizioni delle mani oltre ad aiutare la meditazione yoga e ad accompagnare i *mantra*, sono utilizzate a scopo medico per curare varie malattie⁹⁴.

Ad esempio mi è stato riferito che è stata composta una danza di argomento contemporaneo sulla guerra. In quel caso *alapadma*, spesso utilizzata per indicare l'apertura di qualcosa, la nascita di un bambino, la creazione o la fioritura di una pianta, raffigurava l'esplosione delle mine. La ricerca di Cristiana Natali mostra come le Tigri Tamil dello Sri Lanka abbiano adattato il Bharatanatyam inserendo nuovi gesti come

mai sentito nominare tranne che nel testo di Mrinalini Sarabhai: *pataka* sarebbe collegata a Brahma, al colore bianco e alla casta dei Bramini (1965, pag. 87).

⁹¹ Un esempio si trova nella danza sull'annuncio dell'angelo ai pastori, video n.4.

⁹² Vedi il video n.10 della danza semiclassica composta per il Salmo 8, che comunque utilizzava le *mudra* del Bharatanatyam.

⁹³ Vedi video n.6.

⁹⁴ Nella prefazione a *Srihastamuktavali* si cita il *Kalika Purana*, in cui si menzionano tre diversi tipi di *mudra*: vediche, tantriche e istrioniche. Le *mudra* tantriche sono associate a formule mistiche e sono usate nei rituali tantrici (Neog & Vatsyayan, 1991, pag. XIX). In India, a Vijayawada, una suora mi fornì una presentazione Power Point con numerose *mudra* a scopo terapeutico. La ripetizione più volte al giorno poteva curare ogni sorta di malattie dal mal di testa alla cattiva digestione all'impotenza. Anche quando ho frequentato corsi di yoga mi hanno suggerito alcune *mudra* per alleviare alcuni problemi di salute.

Tuppaki (arma da fuoco), *Kelikopter* (l'elicottero), *Kalikundu* (la bomba a mano), *Kaivilangu* (le manette) (Natali, 2009, pagg. 160–161).

Finnegan inserisce la gestualità della danza indiana nel novero delle “Forme standardizzate di gestualità visiva” che definisce così: “Limitate a contesti specifici o con pochi gesti codificati (non costituiscono modalità autonome di discorso)”. Sottolinea infatti che la danza-teatro indiana è molto elaborata ma il suo complesso sistema di gesti è usato solo nel suo ambito specifico. Un'altra categoria, è invece quella del “Linguaggio dei segni” definito “modalità di discorso autonoma o semi-autonoma, con un vocabolario ampio e flessibile di gesti codificati”. In questo gruppo rientrerebbe la lingua dei sordi (2009, pagg. 136–137). Tuttavia, più avanti, Finnegan dice che “nelle rappresentazioni danzanti Hindu (...), i gesti sono alla base di un sistema di comunicazione basato su movimenti simili ad un vero e proprio linguaggio. Sono stati descritti esattamente come un linguaggio scritto con il suo ‘repertorio di elementi di movimento simili ai fonemi, la posizione delle mani che si combinano secondo le regole in unità paragonabili ai morfemi. Questi sono introdotti in sequenza nella performance per creare unità analoghe alle unità del discorso’ ” (2009, pag. 140).

Pur non contestando il fatto che il sistema delle *mudra* del Bharatanatyam è effettivamente limitato all'ambito specifico della danza (sebbene alcuni gesti si ritrovino nella comunicazione gestuale quotidiana degli indiani), ritengo che per comprenderlo possa essere molto utile fare riferimento alla teoria della lingua dei gesti per i sordi. Infatti, sebbene il Bharatanatyam sia una forma d'arte teatrale che prevede anche parti di danza pura senza significato, il linguaggio dell'espressività e soprattutto delle *mudra* ha caratteristiche in comune con un sistema linguistico. Inizialmente, io stessa ho avuto difficoltà a comprendere come fosse possibile, essendo abituata ad avvalermi di una lingua scritta e parlata, ma gli studi di Virginia Volterra mi hanno fornito una preziosa chiave interpretativa. Scrive la studiosa: “Come le parole di una lingua vocale sono formate sulla base della combinazione di un certo numero di fonemi, così tutti i segni di una lingua gestuale sono formati attraverso la combinazione di un certo numero di parametri formazionali. Più precisamente un segno è scomponibile nella forma o configurazione assunta dalla mano, nel luogo dello spazio dove il segno è eseguito, nel movimento che la mano compie nell'esecuzione del segno e nell'orientamento che la

mano assume nel corso del segno” (2006, pag. 43). Più schematicamente, esistono quattro “parametri formazionali” fondamentali: “a) il luogo dello spazio dove viene eseguito il segno; b) la configurazione assunta dalle mani; c) Orientamento del palmo e delle dita; d) il movimento compiuto” (2006, pag. 62).

Questo aspetto si riscontra chiaramente nella danza classica indiana. Infatti, tornando all’esempio di *pataka*, per indicare le nuvole sposteremo le mani verso l’alto creando un arco; per raffigurare le onde entrambe le mani, coi palmi verso il basso, oscilleranno davanti al corpo mimando la superficie del mare; per la foglia di palma su cui si scrive il palmo sarà rivolto verso l’alto, orizzontalmente, all’altezza del petto; infine per una strada o un cammino le mani, coi palmi che si guardano, parallele l’una all’altra, si sposteranno in avanti allontanandosi dal corpo e così via.

Un altro importante parametro è il contesto. Esso determina se, per esempio, una stessa *mudra* è da ritenersi un gatto o una pecora. Hemath Kumar⁹⁵ mi ha spiegato in questo modo il funzionamento delle *mudra*:

Caterina: Come si fa a creare una nuova *mudra*?

Hemath: Si combinano i simboli come un alfabeto. [mi mostra la *mudra* per Gesù] Una stessa *mudra* può significare cose diverse [fa un gesto ampio con le due mani]: montagna, terra, duna... È situazionale. Il mignolo così [fa il gesto di scrivere con il mignolo della destra sul palmo della sinistra] è una penna, ma così [fa il gesto di colpire il mignolo con la punta all’ingù con un martello] è un chiodo. Se questo è Gesù sulla croce [apre le braccia] allora io lo sto inchiodando. Ci sono due tipi di *mudra*: decise dagli *shastra* e sono quelli, e altri in cui è la situazione a determinare il significato. Vedi? Questo che cosa sarà? [accarezza la mano sinistra con la destra]

C.: Un animale domestico? Un gatto?

H.: Il gatto non è proprio così, negli *shastra*, ma se faccio il gesto per gatto potrebbero non capire. Così se parlo di Caterina che ha un gatto e faccio così, capiscono che è un gatto perché lei ha un gatto. Se si parla di Gesù che cosa sarà?

C.: Una pecora?

H.: Esatto!

C.: Ma ancora non mi ha spiegato come ha fatto a decidere che questo è Gesù...

H.: Ecco, nelle statue e nei quadri i santi benedicono così [allunga la mano destra]; è un po' come se la benedizione fluisse dalle dita e raggiungesse l'altro. Così la *mudra* si perfeziona e

⁹⁵ Intervista, 11 dicembre 2012.

diventa *ardhapataka*. *Ardhapataka* ha molti significati a seconda di come la usi. Coltello [fa il gesto di tagliare con le due dita] o fuoco [muove entrambe le mani in alto ordeggiando]. Si capisce che è il fuoco?

C.: Bé, non tanto...

H.: Se però faccio così [mima i gesti di chi spezza la legna, accende il fuoco, si brucia]. Nel linguaggio di Barboza sono Padre e Figlio [indica indice e medio sollevati] e la mano sinistra è lo Spirito Santo [la mano sinistra è vicino al ventre in *hamsasya*]. Se la mano sx è sul cuore allora è Gesù.

Parlerò più avanti diffusamente dei gesti associati ai personaggi e ai concetti cristiani. Ora vorrei sottolineare un altro aspetto di questo linguaggio, cioè quello metaforico. Nella spiegazione di Hemath Kumar, infatti, emerge come alcune *mudra* raffigurino l'oggetto cui si riferiscono mimandolo. Secondo Virginia Volterra, alcuni gesti sono delle "metafore visive". Questi ultimi saranno più comprensibili anche a uno spettatore che non conosce lo specifico linguaggio dei segni, ma, come vedremo, non per questo sono universali. Ogni cultura ha infatti specifiche metafore visive (Volterra et al., 2006, pag. 70)

Assodato, dunque, che il linguaggio delle *mudra* è assimilabile a una lingua dei segni, il problema è capire quanto questo "codice" sia condiviso. In caso contrario non c'è atto comunicativo.

La mia osservazione di numerose esibizioni coreutiche mi ha fatto capire che la maggior parte di coloro che assistono a una danza non conosce il codice o lo conosce solo nelle sue linee basilari. Lo spettatore che non è stato formato nel Bharatanatyam è aiutato solo dalle parole della canzone o dell'inno e talvolta neppure da quelle, se si considera che potrebbe trattarsi di un testo in una lingua che non conosce.

Secondo Chandrasekhar, la comprensione arriva con il tempo, assistendo a più spettacoli possibile. Durante l'intervista⁹⁶ che mi ha concesso a Parma, dopo un seminario di Bharatanatyam, ha ammesso che la prima volta che si guarda una performance non si capisce nulla (ha usato la parola *nonsense*), ma "dopo dieci spettacoli di danza, cominci a capire che questo è un occhio, che questo vuol dire bere [accompagna coi gesti]". Tuttavia i suoi esempi erano abbastanza semplici, legati a gesti

⁹⁶ 2 novembre 2013.

abbastanza riconoscibili perché mimavano ciò che rappresentavano. In pratica si trattava di metafore visive facenti parte della cultura indiana ma abbastanza chiari anche per un'occidentale. Ma, come nel caso dei segni per i sordi, questi gesti non sono che una parte del bagaglio di “termini” che si possono vedere durante un'esibizione.

Conscio di ciò, infatti, Chandrasekhar ha continuato dicendo che il piacere estetico e la mimica dei sentimenti sono linguaggi universali, mentre quello delle *mudra* è simile al sanscrito, qualcosa da studiare con attenzione per molto tempo:

Se le persone sono molto passionate, alla fine capiscono. Altrimenti si godono i movimenti del corpo. A volte viaggio e vado per esempio in Giappone. E loro non capiscono perché non comprendono ciò che dico, non parlano inglese ma, ah... [fa il gesto di toccarsi il cuore e mima il battito cardiaco con aria ispirata]. È abbastanza per me, ho trasmesso un messaggio. E tornano. Perché pensano che il loro cuore è pieno. Non sono infastiditi dal fatto di non aver capito ogni riga. Forse che quando leggi un libro capisci tutto? Devi tornare indietro per conoscere i dettagli, magari cercare una parola nel dizionario. Come con il sanscrito. C'era una parola sanscrita e io e mia moglie ci siamo messi a cercare il significato. Forse era questo, forse questo, forse questo. A volte per capire devi conoscere un po' di storia. Queste persone [le danzatrici che avevano partecipato al seminario], credi che capiscano tutto? Stanno imparando.

I due riferimenti, uno al sanscrito, l'altro al fatto che anche le partecipanti al seminario (quasi tutte insegnanti di Bharatanatyam o passionate a livello avanzato) non fossero in grado di capire, in realtà potrebbe rientrare in una logica secondo cui, in fin dei conti, la comprensione è riservata solo agli “iniziati”. Il sanscrito, infatti, letteralmente “lingua perfetta”, è la lingua performativa e sacra per eccellenza. Il rituale, appannaggio esclusivo dei Bramini, prevede formule sanscrite. Inoltre, si tratta di un linguaggio molto complesso e a volte criptico, in cui la ricerca del significato, sia della singola parola che della frase, richiede spesso una riflessione prolungata. I termini hanno radici che svelano significati essenziali nascosti ai più.

Credo che questo esempio sia sufficiente per capire che un accostamento tra sanscrito e *mudra* svela una visione della danza che, tutto sommato, resta appannaggio di pochi, almeno nel suo significato.

In pratica, il Bharatanatyam comunica un messaggio, ma ci sono più livelli di decodifica. Un primo livello è dato dal puro godimento di fronte a una danza gradevole

alla vista. È riservato a chi non ha la benché minima idea di ciò che sta accadendo sul palco, al profano e alla maggior parte degli spettatori occidentali. Un altro livello è quello dell'esperienza estetica con l'effetto liberatorio a livello spirituale di cui ho accennato a proposito dei *rasa*. In questo caso il corpo percepisce un messaggio senza che intervengano le facoltà cognitive dello spettatore. È il caso dei giapponesi di cui parla Chandrasekhar. Non capiscono ma lui è riuscito a fare vivere loro un'esperienza significativa che li riempie spiritualmente. Colui che conosce il linguaggio delle *mudra* accede a un altro livello e, a seconda del suo stadio di conoscenza del "codice", percepisce significati più o meno profondi. Ciò dipende naturalmente, come vedremo, non solo dalla capacità di recepire dello spettatore ma anche dalla capacità del coreografo. Come nel caso della letteratura, uno scrittore mediocre, che conosce un numero limitato di vocaboli, produrrà un testo meno significativo. Al tempo stesso, però, uno scrittore più abile e colto darà vita a un testo più complesso, che non tutti possono cogliere.

Per questo le allieve di Chandrasekhar a Parma non erano in grado di capire tutto. La loro formazione era incompleta. Tra l'altro, essendo occidentali, necessitavano di maggiore impegno per cogliere i vari significati dei segni, alcuni dei quali fortemente connotati culturalmente. È esattamente ciò di cui parlava Noemi, una delle madri delle allieve di Barboza, parlando delle figlie, nate da un padre irlandese e cresciute in America: "Non necessariamente capiscono i temi che lui [Barboza] crea, tutto il simbolismo, ci vuole tempo. Molti dei bambini che vedi qui sono molto nella cultura e così sono pronti a capire il simbolismo. Lui deve spiegare... parte del motivo per cui mi piace è la sua pazienza e comprensione sul fatto che non sono state esposte a questa conoscenza tanto quanto gli altri studenti. È molto paziente con loro. Si prende il suo tempo per insegnare loro, le spinge in un modo molto positivo"⁹⁷.

A questo si aggiunge la tendenza dei maestri a non svelare molto delle loro conoscenze. Ciò potrebbe essere collegato a una specifica visione del rapporto *guru*-allievo, ma anche al fatto che, dopo Rukmini Devi, la danza classica indiana è diventata appannaggio prevalentemente dei Bramini. Nel capitolo in cui parlerò del ruolo delle

⁹⁷ Intervista, 17 ottobre 2013.

caste nell'adattamento della danza classica indiana, menzionerò un episodio, riportatomi da Naga Rani, una delle danzatrici del Kala Darshini, in cui era stata discriminata da un maestro, che si rifiutava di darle certe spiegazioni, perché di casta Dalit.

Inoltre, come ho potuto osservare, vi sono delle differenze a livello pedagogico tra Occidente e India. Il *guru* è salutato inginocchiandosi e toccandogli i piedi con le mani e a volte con la fronte e non si prova neppure a contestarlo o ad assillarlo con richieste di spiegazioni. Le mie continue domande, dovute al fatto che stavo conducendo una ricerca, erano accolte a volte con un po' di insofferenza e spesso le risposte erano frammentarie.

Ancora oggi è attuale ciò che uno studioso scriveva nel 1970 riguardo al confronto tra *guru* e insegnante in senso occidentale. "The other element of the Guru image that is emphasized by teachers is insistence on the student's respect for the teacher and his unquestioned faith in the teacher's authority, knowledge and indispensability. Teachers complain that students today have little respect for the teacher and his authority. Many teachers find it difficult to accept the idea of students questioning and challenging their information or explanations" (Kale, 1970, pagg. 372–373).

A riprova dei diversi approcci pedagogici e del tentativo di superare questa distinzione, a Chennai sono stata invitata a un seminario per insegnanti della Monfort School in cui si cercava di far passare una metodologia di insegnamento basata sul dialogo, sui laboratori, su una valorizzazione dello studente e delle sue opinioni in contrasto con la tendenza a un approccio autoritario da parte dei docenti. A Tiruchirappalli, come segno della grande importanza attribuita ai maestri, per il World Teachers Day, gli allievi del Kalai Kaviri hanno letteralmente pulito tutta la scuola e hanno offerto fiori cibo e altri doni ai loro insegnanti.

Alla luce di tutto ciò, ho superato il mio iniziale stupore di fronte al fatto che, durante la ricerca nei college indiani, mi sono imbattuta spesso in danzatrici a livello avanzato e in maestre che, pur avendo eseguito con competenza una danza, non sapevano riferirmi perché avevano compiuto certi gesti e con quali significati.

Tuttavia, bisogna ammettere che la larga diffusione del Bharatanatyam dal periodo del "revival" in poi, nonché il suo significato per la nazione indiana hanno fatto sì che il problema della decodifica venisse affrontato dagli artisti. Negli anni Quaranta, Ram

Gopal, uno dei Bramini coinvolti nel processo di rivisitazione della danza classica, incontrò Gandhi. Un intero capitolo dell'autobiografia di Ram Gopal è dedicato all'episodio. Gandhi, dopo un'esibizione, disse al danzatore e coreografo che non capiva il testo delle canzoni tamil che accompagnavano lo spettacolo e che cosa l'attore cercava di comunicare con i gesti. La musica, invece, sembrava più comprensibile. Così suggerì a Ram Gopal di far precedere ogni danza da una spiegazione, nella quale avrebbe dovuto anticipare al pubblico ciò che voleva comunicare (Gopal, 1957, pp. 132–133).

Ciò dimostra ancora una volta che, pur conoscendo l'argomento della danza, sia esso un episodio dell'epica indù o un passo biblico, non è automatico comprendere che cosa sta facendo il danzatore-attore sul palco o davanti all'altare. Non c'è dubbio, infatti, che Gandhi conoscesse molto bene il contenuto dei libri sacri dell'India, ma questo non lo aiutò a sufficienza nella decodifica.

Questa difficoltà di decodifica, naturalmente, pone il problema della possibilità di usare il Bharatanatyam in ambito cristiano. Come vedremo nel capitolo cinque, infatti, gli sperimentatori si richiamano al Concilio Vaticano II, che ha avuto come effetto la traduzione della messa nelle lingue locali allo scopo di avvicinare i fedeli al rituale e di inculturare la fede nei vari contesti. Il movimento sarebbe quindi verso una maggiore e migliore comprensione del messaggio cristiano. Tuttavia, una delle obiezioni maggiori da parte di coloro che non sono favorevoli alla danza classica indiana in chiave cristiana come elemento della liturgia è proprio la sua scarsa comprensibilità. In mancanza di una vera comprensione, il timore è che si dia luogo a una spettacolarizzazione della messa.

E non solo. La difficoltà tecnica di questa danza e, aggiungo, il fatto che il codice non sia condiviso è secondo alcuni il segno del suo carattere fortemente elitario più che una semplice conseguenza del fatto che viene impiegato in un ambito specifico. Come il sanscrito, per restare nella metafora di Chandrasekhar, la danza non è per tutti. Il cristianesimo, però, si suppone che sia per tutti. Che ci sia o meno un cristianesimo esoterico, come certi ritengono, resta il fatto che Gesù parlava per parabole proprio con l'intento di raggiungere anche le persone umili e illetterate.

Altro problema è quello della effettiva traducibilità di quella che potremmo considerare una lingua gestuale indù in un'altra cultura, quella cristiana. Come abbiamo

già detto, infatti, che si tratti di un linguaggio visuale non vuol dire che non sia connotato culturalmente esattamente come una qualsiasi altra lingua.

Vi è dunque compatibilità tra linguaggio della danza classica Bharatanatyam e il cristianesimo? È possibile operare una traduzione?

Gli sperimentatori ci hanno provato. Vediamo concretamente come si sono mossi.

3.3 Aspetti tecnici dell'adattamento del Bharatanatyam al cristianesimo: le *deva-hasta*.

Come dicevo nel precedente capitolo, il primo ad adattare sistematicamente il Bharatanatyam al cristianesimo dopo aver condotto studi di teologia e di danza a livello di dottorato, è stato Francis Barboza. Tuttavia, già p. S. M. George, fondatore del Kalai Kaviri College of Fine Arts nel 1977 ed esperto in Media Communication, aveva cominciato a promuovere una versione cristianizzata di alcuni elementi salienti della cultura indiana tra cui la danza. Tra l'altro, dal libro dello stesso Barboza, risulta che studiò a Tiruchirappalli, forse proprio nel college di p. George. Non è stato possibile scoprire se l'idea di adattare la danza sia stata suggerita proprio dall'incontro con p. George. I due, tuttavia, restarono in contatto, come mi ha confermato la direttrice che era in carica durante il mio lavoro di campo, sr. Margaret Bastin. Barboza, infatti, fu invitato successivamente a insegnare danza cristiana al Kalai Kaviri College of Fine Arts.

Stando a quanto riferisce lo stesso Barboza, la sua prima performance cristiana risale al 30 dicembre del 1979. Per farlo si avvale dell'aiuto del suo *guru* all'università di Baroda, Kubernath Tanjorkar. Subito emerse il primo scoglio: le posture ma soprattutto le posizioni delle mani. Infatti, se i gesti relativi a oggetti e situazioni ordinari potevano essere utilizzati senza problemi, così non era per quelle *mudra* che designavano una particolare divinità. Scrive Barboza:

Guruji and I selected a few good lyrics in Hindi and Sanskrit on Christian themes and proceeded with the composition of music and choreography. The music composition was easy for Guruji, but we had technical difficulties with regard to the choreography. The main problem

that we encountered was concerning the Angika-Abhinaya which is unique in Indian Dance because of the gestures of the hands (hastas) and postures. In the Abhiyana Darpana, Nāṭya Shastra, Bharatārṇava and other treatises there are different categories of hastas, Nṛīta, Abhinaya, Dēva (Deities) etc. I could use all of them as they are, but *Dēva-hastas* I could not. Because the nature and significance of the Bible personalities are quite different and unique. Hence, when I wanted to depict Christ, the Christian Trinity (Father, Son and the Holy Spirit) etc. I was at a loss and had to invent new *Dēva-hastas* to suit the Divine personalities of the Christian Religion” (1990, pagg. 197–198).

Il risultato fu appunto la creazione di alcuni gesti appositi per i concetti teologici e i personaggi cristiani, come ve ne erano già per gli dei indù. Qui di seguito ci sono le posizioni delle mani come le raffigura Barboza nel suo libro e, successivamente, alcune immagini che mostrano anche la postura del corpo⁹⁸.

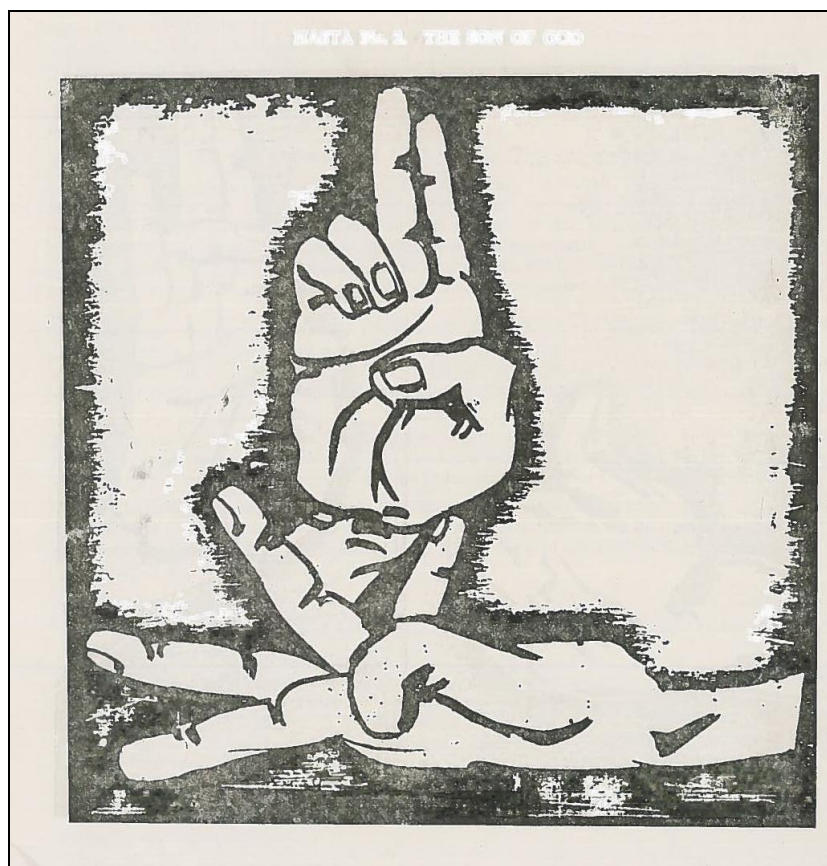
Ognuna di queste *deva-hasta* ha un preciso significato teologico. Lascero la spiegazione di Dio Padre per ultima per via dei commenti da parte di Sir Thomas, un danzatore e maestro da me intervistato presso Kalakshetra, la scuola fondata da Rukmini Devi a Chennai.

Tuttavia, tengo a precisare che queste sono solo alcune delle possibili varianti. Come vedremo, infatti, ci sono molti modi per raffigurare uno stesso concetto cristiano. Mentre alcuni coreografi si attengono scrupolosamente alle *deva-hasta* di Barboza, altri hanno innovato creandone di proprie. Ciò, come si può facilmente immaginare, crea ulteriore confusione nello spettatore. Tra l'altro, presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts, mi è stato detto da Mathan Kumar, maestro di Bharatanatyam, che in genere i gesti variano al fine di non annoiare il pubblico. Se quindi in una strofa una certa idea viene espressa in un modo, in un'altra si usa una differente postura o *mudra*⁹⁹. In genere, tuttavia, se la danza comincia con un metodo per raffigurare ad esempio Dio, tale metodo sarà mantenuto per tutto il tempo dell'esibizione mentre le variazioni riguarderanno concetti meno centrali.

⁹⁸ Le immagini, realizzate da me, sono la copia delle fotografie raffiguranti Barboza stesso presenti nel suo libro, ad esclusione di Dio nella posizione di Nataraja.

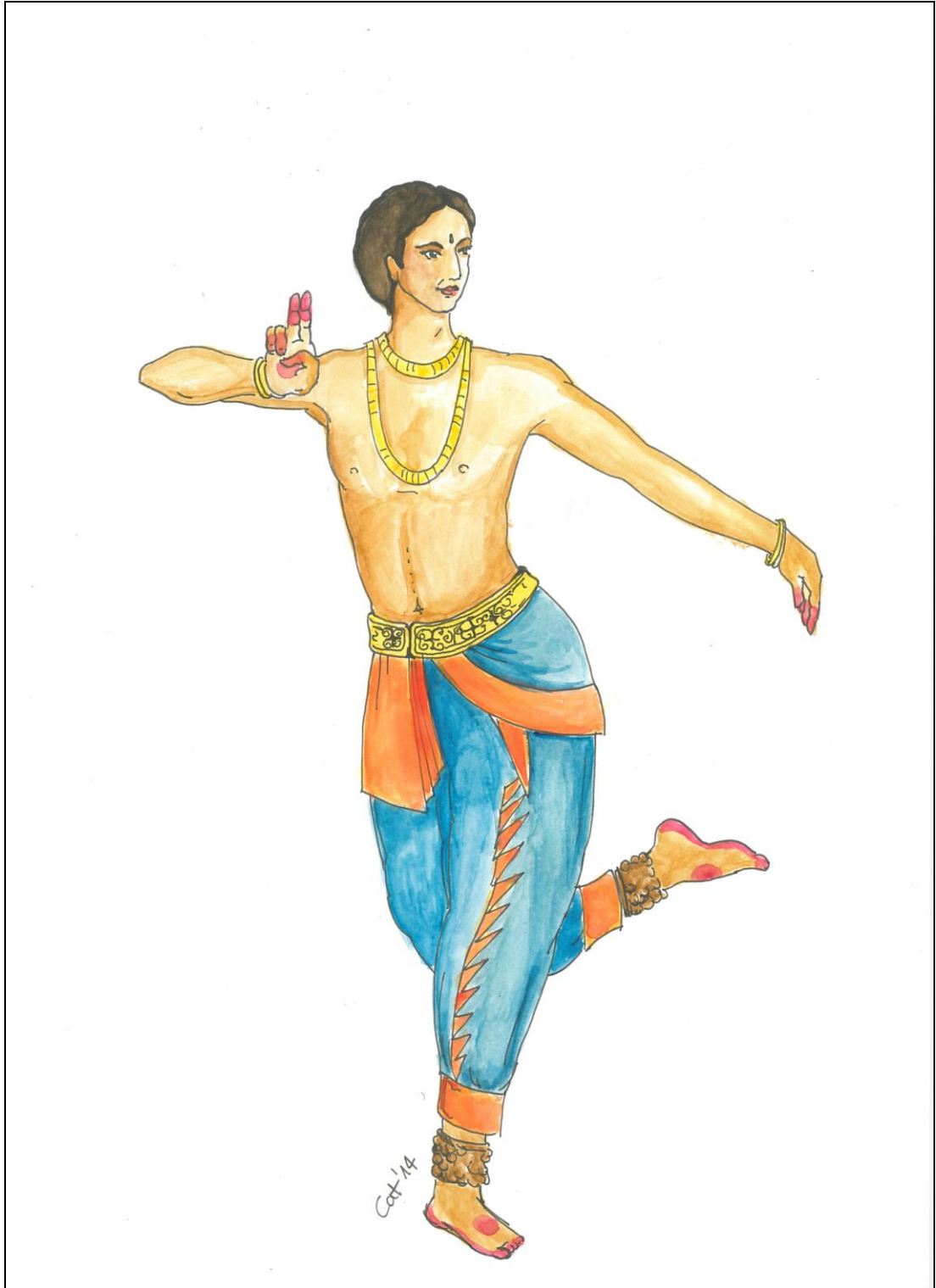
⁹⁹ Intervista, 27 settembre 2014.

Presso il Kala Darshini ho potuto filmare le principali *mudra* usate in quel college¹⁰⁰, le quali sono molto diverse da quelle di Barboza. Cercherò di affiancarne la descrizione a quella delle *deva-hasta* del teologo e danzatore. Aggiungerò inoltre tutti i gesti che ho potuto osservare durante il lavoro sul campo.



Il Figlio di Dio

¹⁰⁰ Vedi video 1.



Gesù

Come si può vedere dalle immagini, ci sono due possibilità per raffigurare Gesù secondo Barboza. Il Figlio di Dio e Gesù in senso generico differiscono nella posizione della mano sinistra. Per la *deva-hasta* Figlio di Dio, Barboza fornisce la seguente spiegazione: “The son of God is the second person of the Christian Trinity. *The right hand is held in Ardhapatāka (half flag) to denote the second person of the Trinity. The left hand opens in Alapadma in front of the abdomen and moves to the right side and held below the right Ardhapatāka to denote the birth of the son only by the Father. (...). The gesture is shown in the right side* because it is said that ‘Son is sitting at the right hand of the Father’ (From the Apostles Creed)” (1990, pag. 198)¹⁰¹.

C’è da considerare che la posizione della mano destra richiama anche il gesto di benedizione tipico di molte raffigurazioni sacre e tuttora utilizzato dal Papa. Dice infatti Barboza nella spiegazione della *deva-hasta* per la Resurrezione: “This mudra [Ardhapataka] is also used in the Christian customs and rituals for blessing individuals or congregation while administering the sacraments on them during the liturgical celebration by the Pope, Bishops and Priests (at times elders also bless in the similar Mudra, especially during marriage ceremony, youngsters or children before setting on a journey or after returning from it). (...) Here blessing frequently means salvation through Jesus Christ” (1990, pag. 202).

La raffigurazione, sempre dovuta a Barboza, con la mano sinistra nella *mudra* che si chiama *dola*, indica Gesù senza particolari significati aggiunti. Si ritrova in molte immagini indù di divinità, compresa quella di Shiva Nataraja. Mi diffonderò maggiormente sull’accostamento Dio/Gesù/Shiva Nataraja più avanti, parlando della *deva-hasta* creata per raffigurare per l’appunto Dio nelle sue varie accezioni.

Quest’ultimo modo di raffigurare Gesù è diffusissimo. L’ho osservato al Kala Darshini, presso il santuario di Velankanni e a Tiruchirappalli. Invece ho visto raramente il primo.

Ritroviamo *dola* anche nella posizione per indicare Giuseppe¹⁰²: il danzatore assume la stessa posizione usata per Gesù in senso generico ma con la mano destra in *shikara*,

¹⁰¹ Il corsivo è nel testo.

¹⁰² Vedi video n.6.

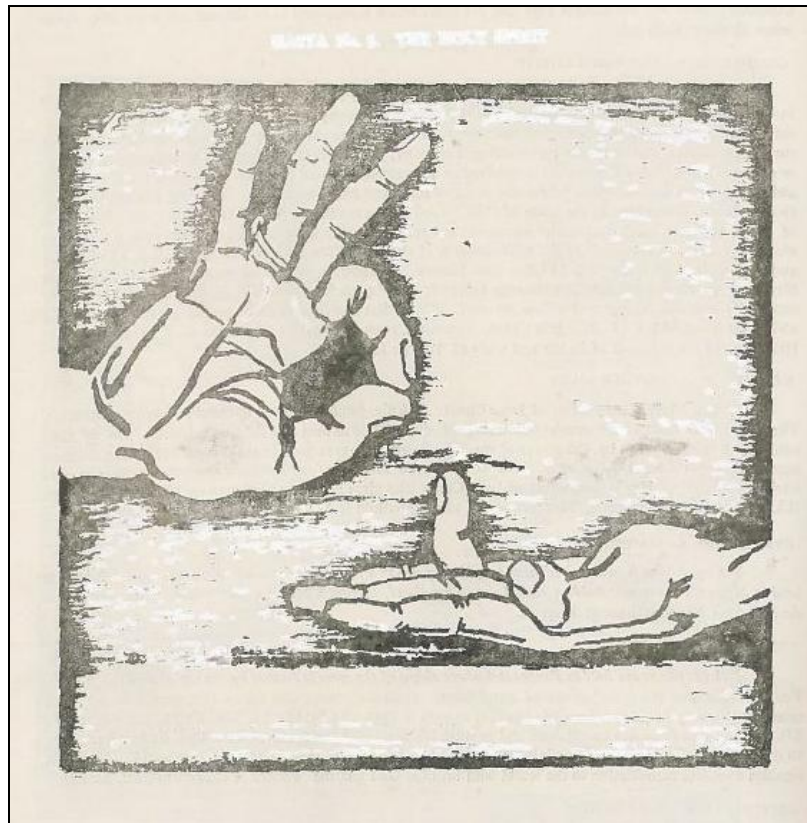
nel significato di padre. Come vedremo è proprio *shikara* a creare problemi anche nella *deva-hasta* per Dio Padre.

Vi è poi un'altra raffigurazione di Gesù che però ho visto solo nell'iconografia e non nella danza. La mano destra è sempre in *ardhapataka*, la sinistra, significativamente, in *hamsasya* che come vedremo indica la sacralità, la benedizione ma anche impartire un insegnamento spirituale. Non a caso è la posizione della meditazione buddista Zen e anche dello yoga.



Gesù nella posizione benedicente con mano sinistra in *hamsasya*, statuetta presso il Nirmala Convent di Hyderabad, Andhra Pradesh

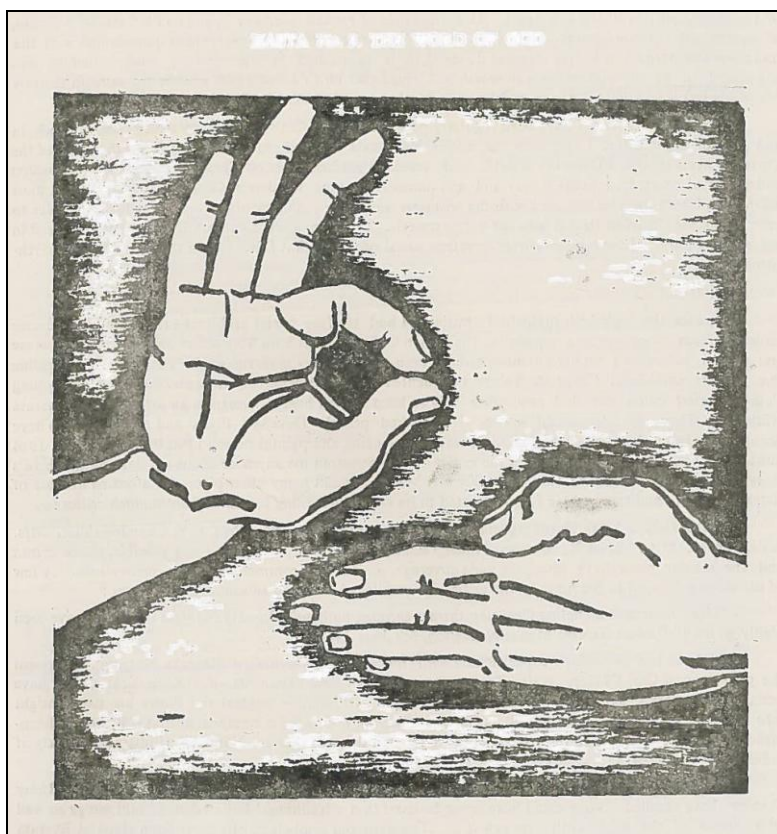
Hamsasya torna anche nella *deva-hasta* per lo Spirito Santo, col significato aggiuntivo “‘Numinous’, the mysterious quality of the Divine”. La mano sinistra è invece in *tripataka* per simboleggiare una fiamma che sale (Barboza, 1990, pag. 198).



Spirito Santo

P. Saju George, meglio noto come “the Jesuit dancer”, propone anche un gesto simile a quello di una colomba che vola, ma p. Jeyaseelan mi ha fatto notare che questa *samyuta hasta* è la *deva-hasta* per Garuda, l’aquila divina dell’induismo. Ne porta infatti il nome. È quindi sconsigliata per non creare ambiguità¹⁰³. Naturalmente ciò non significa che non venga utilizzata da alcuni coreografi.

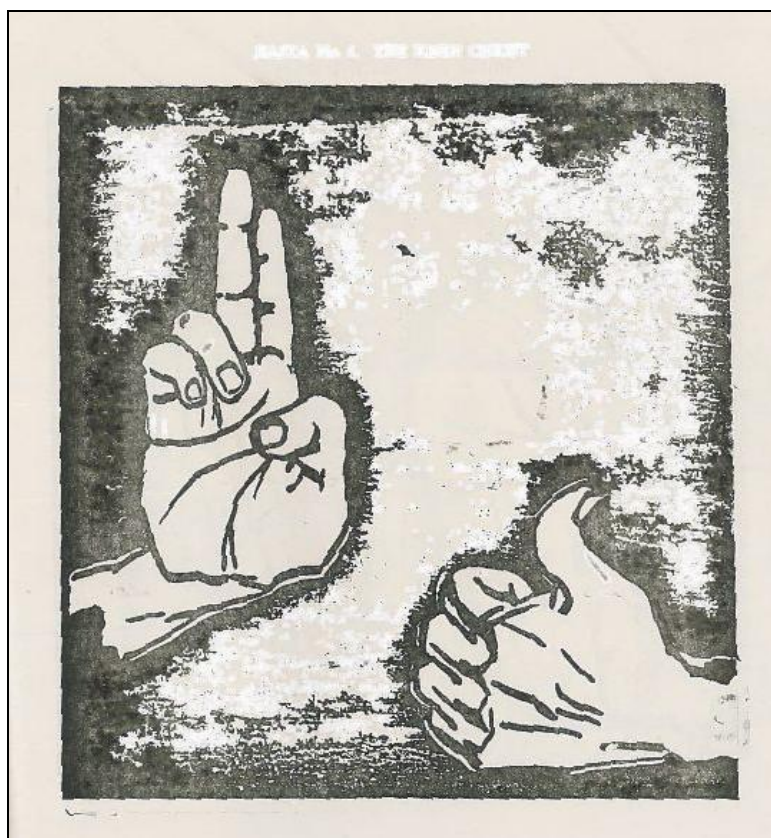
¹⁰³ Intervista, 25 agosto 2014.



Parola di Dio

Ritroviamo nuovamente *hamsasya* nella *deva-hasta* per la Parola di Dio, nel senso di insegnamenti che vengono forniti da Dio stesso. La mano destra in *pataka* sarebbe invece la foglia di palma sulla quale è scritta (Barboza, 1990, pag. 208). Non ho mai visto questa *mudra* in una rappresentazione. Invece, nella danza dell'annuncio dell'angelo ai pastori che ho filmato a Velankanni¹⁰⁴, il gesto usato era una combinazione di “parlare” o “parola” (*alapadma* si apre partendo dalla bocca) con un libro (entrambe le mani in *pataka* mimano un libro aperto).

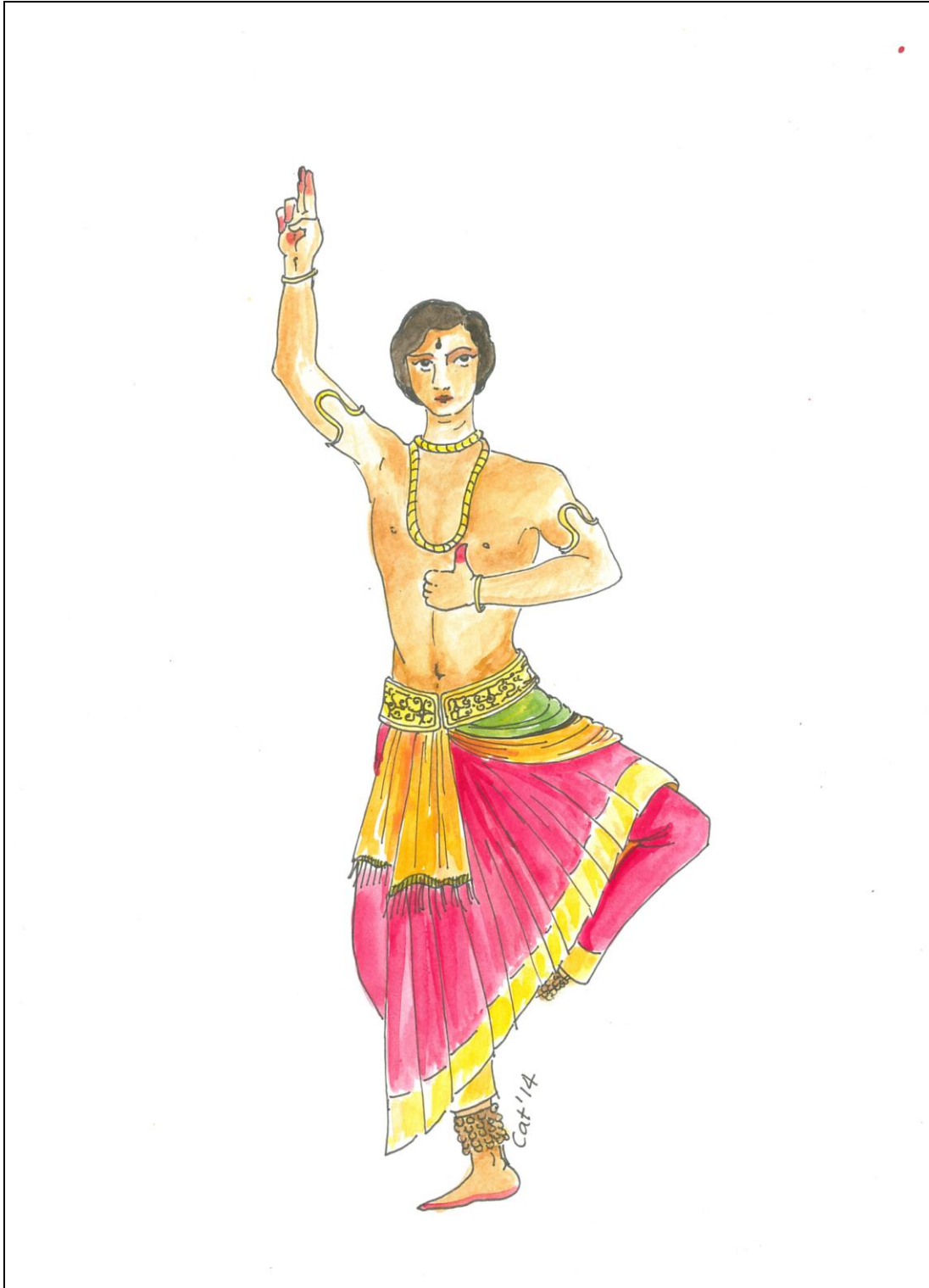
¹⁰⁴ Vedi video n.4.



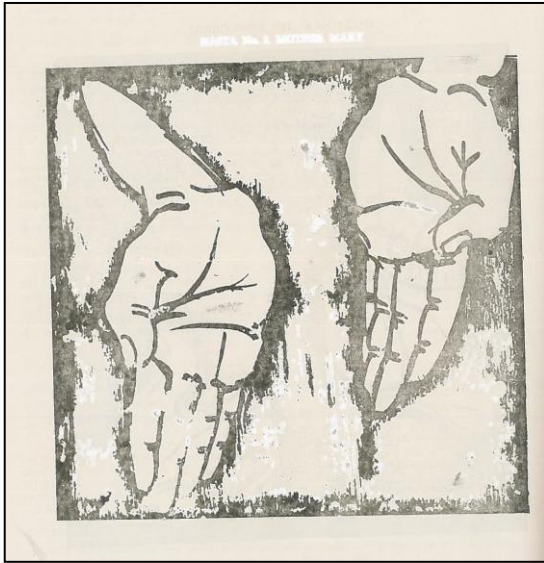
Cristo risorto

Nella *deva-hasta* per Resurrezione ritorna invece, come dicevo, *ardhapataka* a simboleggiare Gesù, seconda persona della Trinità, nonché la sua benedizione, ma al di sopra della testa, in alto, per significare la sua ascesa. La destra, in *shikara*, qui indica la vittoria sulla morte (Barboza, 1990, pag. 202) e sul peccato¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Il significato di vittoria sul peccato non compare nel testo di Barboza ma mi è stato riferito a voce dal lui stesso durante l'intervista a Iselin, New Jersey, USA, il 18 ottobre 2013.



Resurrezione



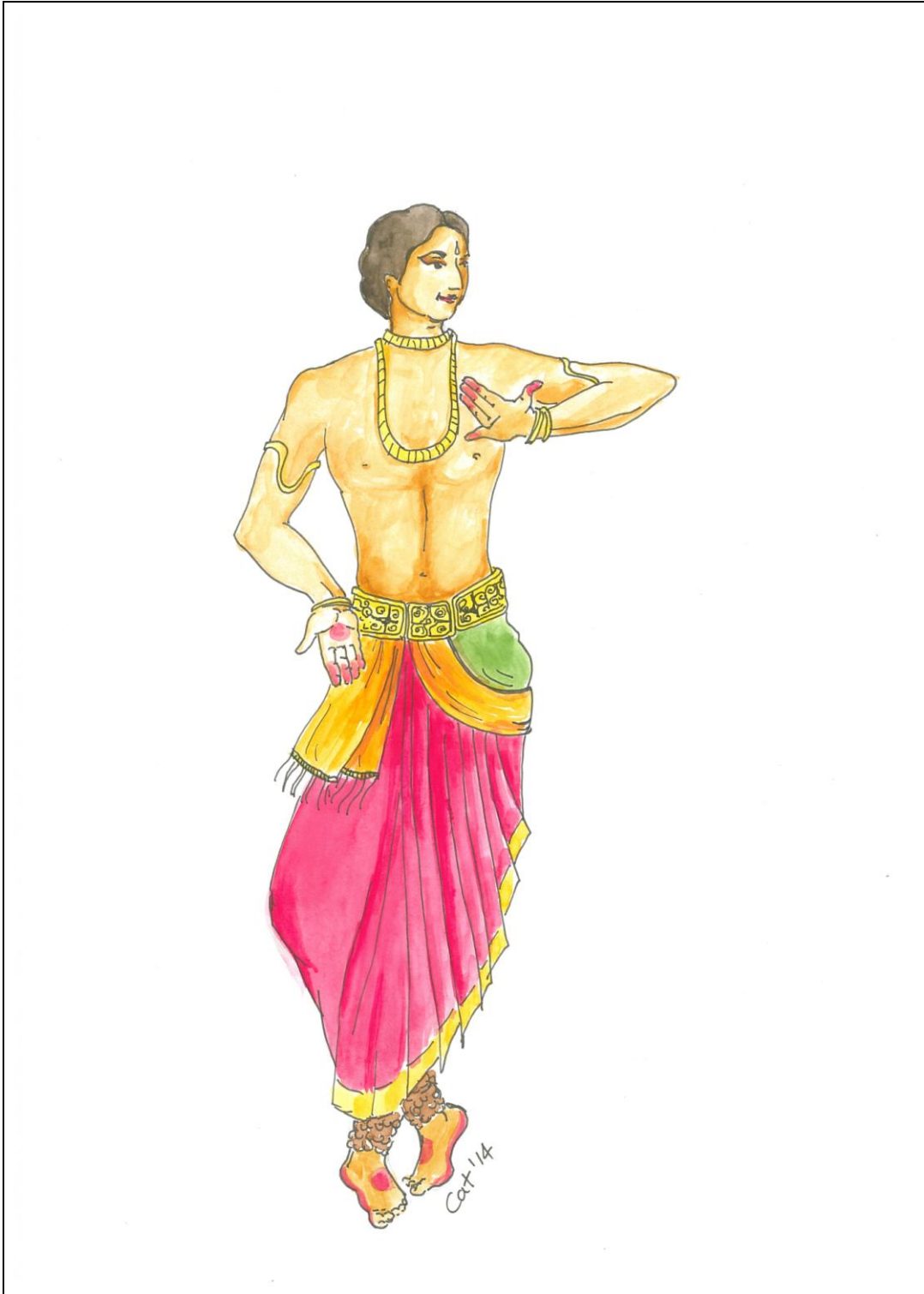
Mother Mary



Madonna

Per quanto concerne Maria, Barboza fornisce due gesti con una distinzione: il primo denota Maria come madre di Gesù, l'altro la Madonna in generale.

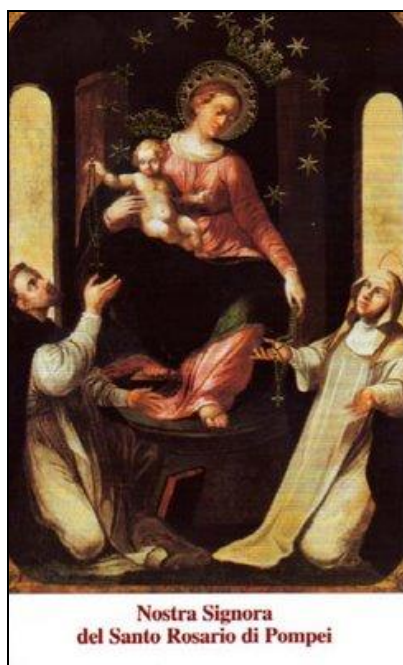
La spiegazione per Maria come madre è la seguente: “Both the hands held in Ardachandra pointing downwards. The left hand in front of the womb symbolizing ‘Mother’ (...) *The right hand is held even lower and out stretched symbolizing one who gives and always helps*” (1990, pag. 202).



Madonna

Per la spiegazione della *deva-hasta* Madonna, Barboza si rifà invece all'iconografia della Madonna di Pompei, dandole un'interpretazione indiana: “*The right hand is held in Ardhachandra pointing downwards to denote the act of giving. The left hand is held in Mrigaśirśa to denote holding babe-Jesus in her hand, Giving Christ to the world. This posture is derived from the apparition at Pompei*” (1990, pag. 202)¹⁰⁶.

Vorrei fare due precisazioni al riguardo: la prima è che nel quadro la Madonna tiene il bambino con la destra; la seconda è che la Madonna di Pompei compie sì l'atto di dare il rosario a Santa Caterina ma con un gesto che non ha nulla a che vedere con *ardhachandra*. Ci troviamo quindi in una situazione in cui categorie estranee vengono usate per spiegare l'iconografia tradizionale occidentale.

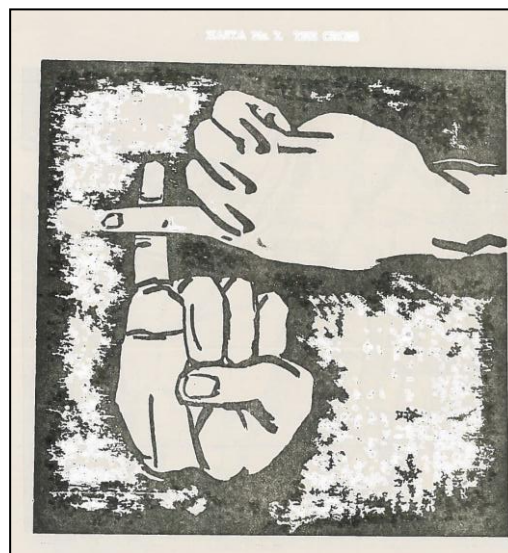


¹⁰⁶ A ben vedere le due immagini presenti nel libro di Barboza che ho riportato fanno pensare a *pataka*, dato che il pollice è attaccato al palmo, mentre *ardhachandra* prevede che il pollice sia aperto. *Ardhachandra* significa letteralmente mezzaluna. Peraltro in altri casi ho osservato *pataka* eseguito con il pollice aperto. L'autore di *Abhinaya Darpana* fa notare che a volte *ardhachandra* sostituisce *pataka* (Coomaraswamy, 1987, pag. 29).

Presso il Kala Darshini mi hanno invece mostrato un gesto che ricalca quello generico per indicare una donna con la *dupatta* sul capo¹⁰⁷.



Chiesa

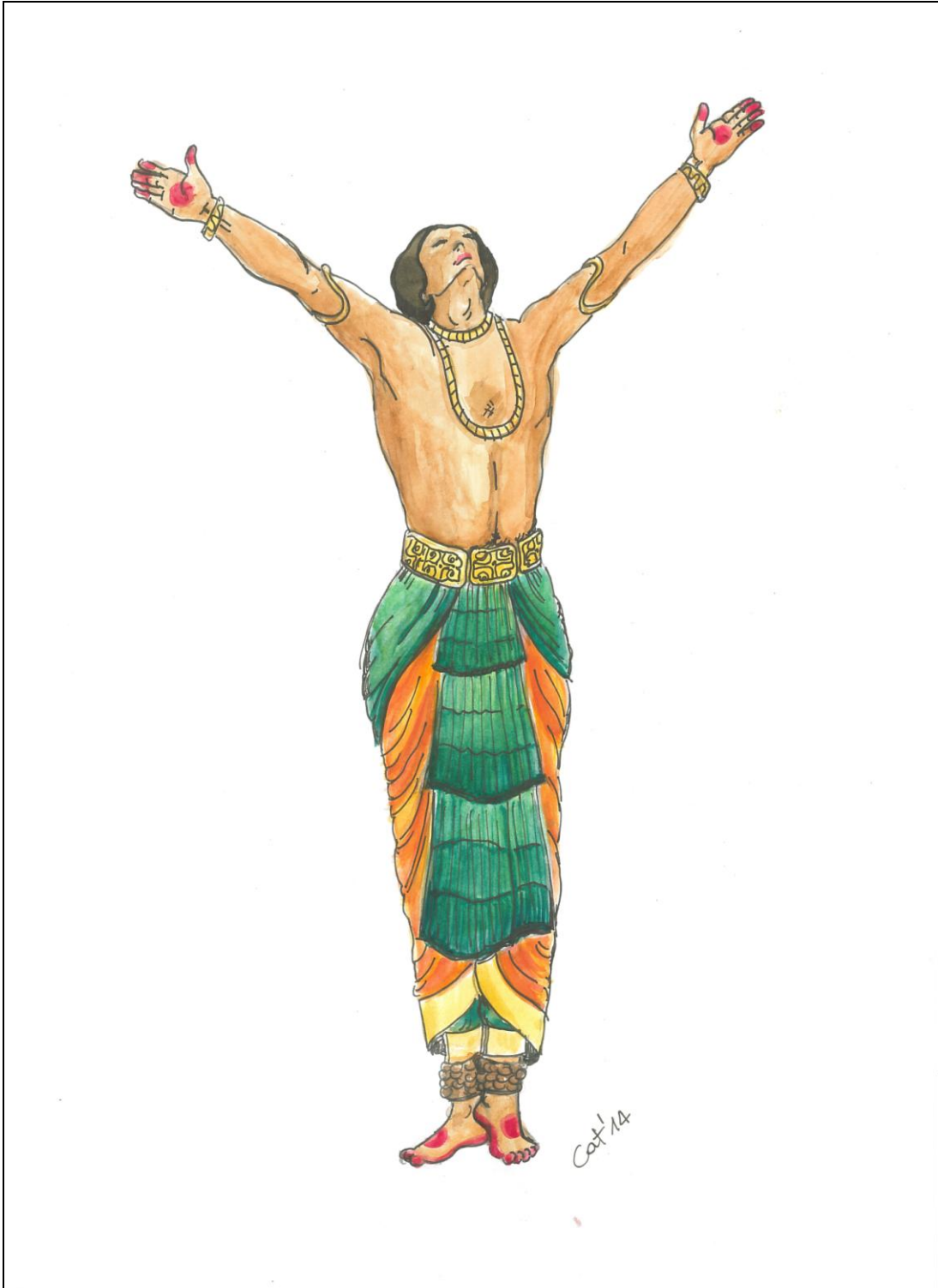


Croce

La *deva-hasta* per rappresentare la Chiesa si riferisce solo all'edificio. Barboza dice di aver preso ispirazione dal gotico e dalla sua simbologia secondo la quale i pilastri sarebbero due mani sollevate in preghiera: “In the invented hasta the two thumbs symbolize the two towering pillars of the Church” (1990, pag. 208). Non ho avuto occasione di vedere questa raffigurazione in alcuna danza.

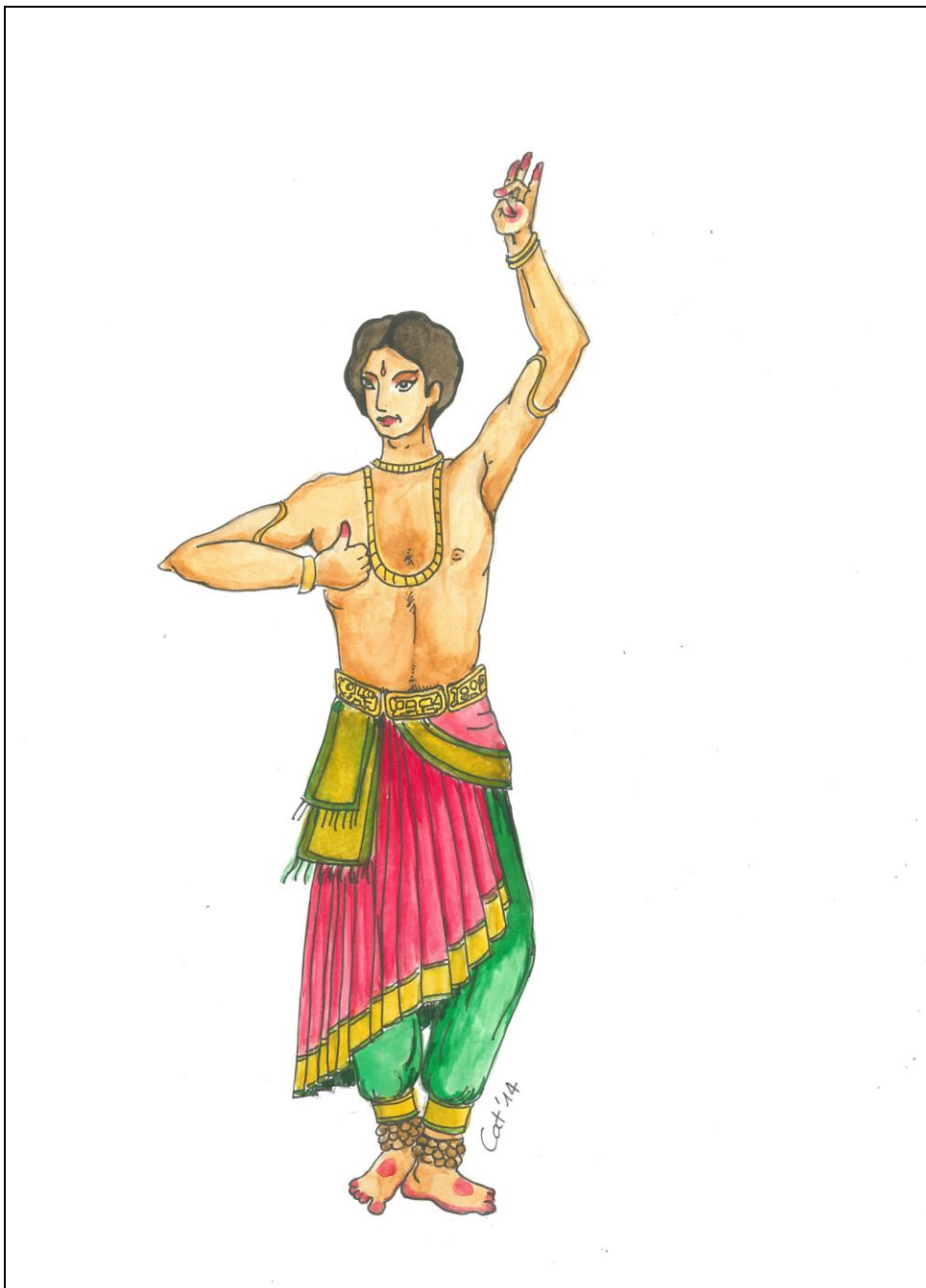
La croce è abbastanza intuitiva, anche se Barboza dà al gesto un significato più profondo: “By the Cross Jesus has united Jews and gentiles (all men) in the bonds of love” (Barboza, 1990, pag. 202). Non ho visto utilizzare questa *deva-hasta* da altri che non fossero gli allievi di Barboza, mentre è usatissima la postura relativa alla morte di Gesù creata sempre da lui.

¹⁰⁷ Vedi video n.1.

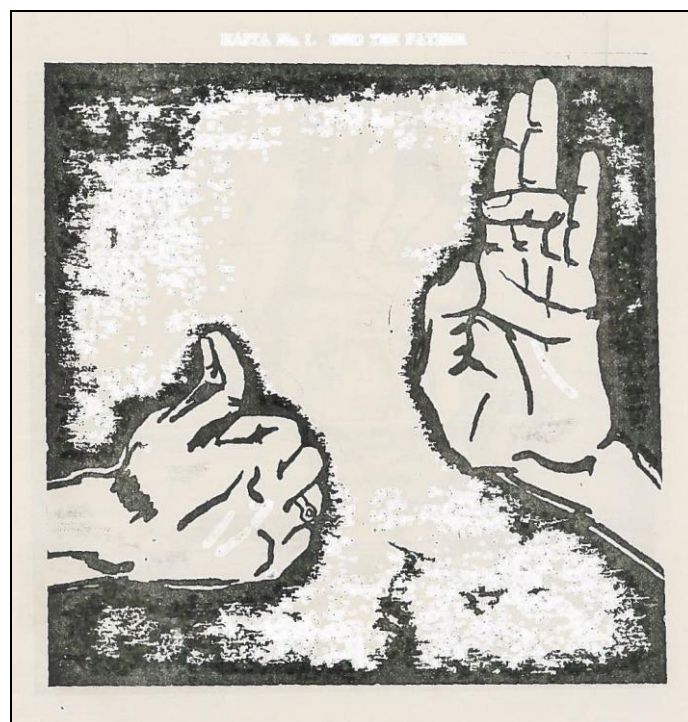


Morte di Gesù

Ma veniamo alla *deva-hasta* che raffigura Dio Padre. L'ho lasciata per ultima a causa della presenza di *shikara*, che ha scatenato la disapprovazione di sir Thomas.



Dio Padre



Dio Padre

“God the Father is the first person in the Christian Trinity. *The right hand is held in Śikara (peak) to the right side of the body to denote ‘father’.* (...) *The left hand is held in Tripatāka (a flag with three) to denote a crown signifying king, the greatest*” (1990, pag. 198).

La pietra dello scandalo, se così si può dire, per Sir Thomas è la mano destra in *shikara*. Barboza dice che in questo caso essa simboleggia la prima persona della Trinità, ma anche padre.

Per *shikara* vengono forniti dai vari trattati molti significati ma non padre e neppure primo, benché quest’ultimo significato sia intuitivo. Tra questi ne figurano alcuni che si richiamano al maschile in modo esplicito tra cui marito e soprattutto *lingam* ossia fallo (Coomaraswamy, 1987, pag. 30; Sarabhai, 1965, pag. 92). Probabilmente l’idea di padre deriva proprio dal potere generativo maschile. Quest’ultimo uso (*lingam*) si ritrova nella *samyuta hasta* denominata *shivalingam* che infatti è la *deva-hasta* per il fallo di Shiva, onorato in moltissimi templi in tutta l’India.



Gesto per *Shivalingam*

Per questo Sir Thomas si è scagliato con tanta veemenza contro la raffigurazione di Dio Padre ideata da Barboza: “*Shikara* è la *deva-hasta* per lo *Shivalingam*. Come posso dire Dio Padre con *Shivalingam*? È come dire che Dio è un *lingam*.”

Sir Thomas, di fede cattolica, era molto contrario all’adattamento del Bharatanatyam al cristianesimo e mi ha spiegato il perché con grande decisione. “Il linguaggio del corpo è stato creato per i *deva* (...) Ogni *hasta* appartiene a un dio”¹⁰⁸. A questa affermazione è seguito un lungo discorso sui miti e sulla religione indù, a suo parere non solo assurdi ma portatori di messaggi fuorvianti. In pratica, mescolare cristianesimo e induismo nella danza era a suo parere non solo impossibile a livello tecnico, ma intrinsecamente sbagliato.

Jemima Prem, una delle allieve di Rani David nella sua scuola in Maryland, di fatto ha ripetuto la stessa idea anche se in modo decisamente meno aggressivo. A suo parere solo un piccolo numero di *hasta* sono specifiche per il cristianesimo, mentre la maggior parte sono legate all’induismo. Trova quindi molto difficile utilizzarle per temi cristiani e ritiene che si dovrebbe piuttosto puntare sull’espressività¹⁰⁹.

Ancora più ambigua, a livello visivo oltre che concettuale, è la *deva-hasta*, non menzionata da Barboza, per indicare Dio utilizzata nella danza di benvenuto eseguita al Kalai Kaviri College of Fine Arts durante la messa e ripetuta presso la cattedrale cittadina in occasione della liturgia presieduta dal vescovo di Madurai. In quel caso, infatti, la postura è la medesima usata per Shiva Nataraja con la sola differenza che la mano destra è in *shikara* nel caso del Dio cristiano e in *pataka* nel caso di Shiva Nataraja. C’è da chiedersi se in quel caso l’ambiguità non fosse voluta.

¹⁰⁸ Intervista, 27 agosto 2014.

¹⁰⁹ Intervista, 10 ottobre 2013.

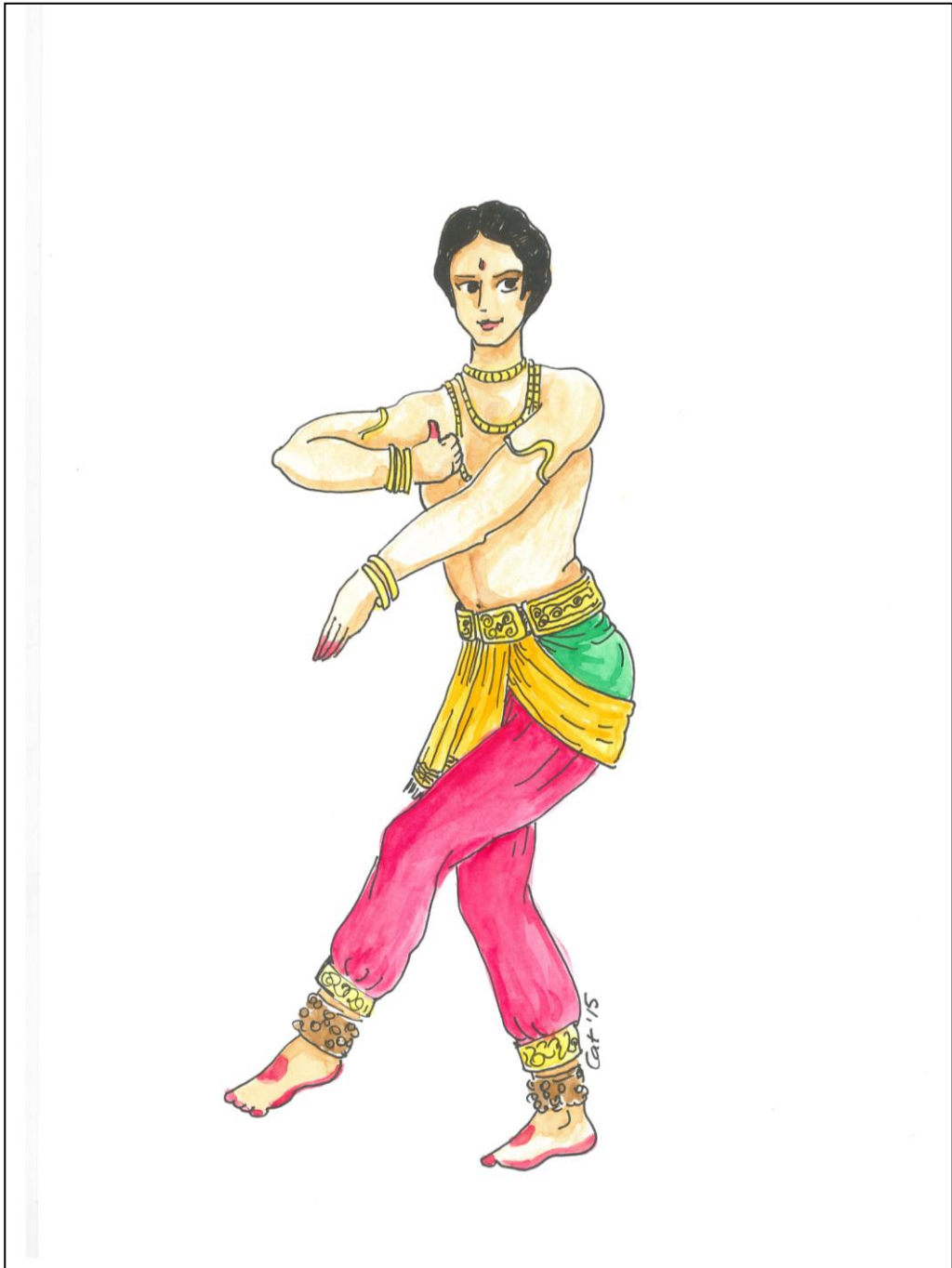


Sr. Alberta nella posizione di Shiva Nataraja.

Shiva Nataraja



Danzatrici eseguono la *deva-hasta* con significato di Dio durante la messa al Kalai Kaviri College of Fine Arts



Dio Nataraja, come raffigurato nella danza del Kalai Kaviri College of Fine Arts.



Jyoti Sahi “The Transfiguration” (immagine presa dal web)



Gesù Nataraja, scultura presso l'NBCLC (National Biblical Catechetical Liturgical Centre) di Bangalore (immagine presa dal web).

L'idea di un Gesù Nataraja, infatti, fa parte dei tentativi di inculturazione. Tuttavia, è stata osteggiata da alcuni sacerdoti e sr. Benigna sosteneva che il carattere di “distruttore” di Shiva Nataraja era incompatibile con Gesù. Tuttavia essa fa ormai parte dell'iconografia negli ambienti che sono orientati all'inculturazione, insieme ad altre interpretazioni di Gesù consone alla spiritualità indiana. Nel suo libro “Indian Faces of Jesus” (2012), p. John Pudota le riporta, distinguendo tra quelle di grandi pensatori indu e quelle di teologi cristiani. Gli scambi tra induismo e cristianesimo sono molto evidenti. Abbiamo Gesù come Dalit, Gesù come *guru*, Gesù come *avatar*... Tra i pensatori cristiani considerati c'è naturalmente anche Michael Amaladoss, teologo indiano per eccellenza per quanto concerne il pensiero sull'inculturazione. Stando allo stesso Amaladoss, gli indiani vorrebbero vedere un Gesù più vicino alla loro spiritualità

e al tempo stesso più umano. La preponderanza dell'immagine di Cristo sofferente o bambino tra le braccia della madre non significa che alcuni pittori non abbiano cercato di trovare altri modi per raffigurarlo.

Dans un petit livre intitulé *Jésus dans un Tableau indien (Jesus in an Indian Painting)*, Richard W. Taylor donne une liste de plus de dix peintres hindous qui ont été inspirés par l'image de Jésus. Ces images de Jésus se partagent essentiellement en deux thématiques majeures: le Christ souffrant et l'Enfant Jésus avec la Madone. L'enfant est le plus souvent représenté avec des mains qui protègent (*abhaya mudra*) (...) Ce symbole de l'humanité souffrante est un aspect que les peintres hindous ne perçoivent pas dans leurs propres Dieux et Déesses. Comme l'a suggéré un poète et critique d'art indien, il y a eu trois avancées iconographiques majeures dans l'Histoire: le Christ souffrant, le Bouddha souriant qui irradie la paix et le *Nataraja*, qui danse et symbolise la créativité dramatique. Il est important de noter que, tout comme les artistes hindous ont pris l'habitude de peindre le Christ souffrant, les artistes chrétiens indiens aiment montrer un Jésus méditatif, assis comme Bouddha ou comme le *Nataraja* en train de danser dans une joie créatrice (2004, pag. 208).

Secondo il teologo, scoprire “i tratti asiatici” del Dio cristiano è necessario per raggiungere gli indiani, che altrimenti lo sentono come estraneo, e perché sia avviato un dialogo fruttuoso con gli indù. Troviamo qui un'eco di quell'estraneità attribuita a tutti i cristiani, in quanto devoti di un Dio straniero, importato dai colonizzatori.

Le document post-synodal *Ecclesia in Asia* regrette que “Jésus soit si souvent perçu comme étranger à l'Asie” (p. 20). Les pages qui précèdent témoignent que les Hindous en Inde sont très à l'aise avec le Jésus humain. Ils sont même prêts à l'accepter comme un Avatar. Mais ils ont des difficultés pour comprendre l'affirmation de la foi chrétienne qui dit que Jésus est Dieu. En raison de la forte tendance de non-dualité de la tradition hindoue, une telle hésitation est compréhensible. Il se peut que les chrétiens soient responsables de cette difficulté par l'attention démesurée accordée à la divinité du Christ. Nous n'avons commencé à parler de l'humanité de Jésus que très récemment. Nous n'avons pas réussi non plus à leur présenter correctement notre foi en la Trinité. Les chrétiens en Inde sont appelés, je crois, à exprimer de nouveau leur expérience de Jésus dans des termes modernes et indiens, plutôt que de se contenter des affirmations dogmatiques des conciles de Nicée et de Chalcédoine.

Le dialogue avec les hindous peut aussi nous aider à découvrir ce que Jésus a d'“asiatique”. D'une part, nous verrons que Jésus a quelque chose à voir avec notre histoire et qu'Il nous aide

à la transformer ; Il est notre modèle et notre chef. D'autre part, nous pouvons explorer son unicité avec Dieu dans les termes de l'advaita. Le fait que nous soyons appelés à participer de Sa Vie ne peut Le rendre que d'autant plus intéressant (2004, pag. 209).

Sempre Amaladoss, in un altro suo testo, parla esplicitamente di Gesù come danzatore e lo accosta alla Resurrezione. Gesù risorto sarebbe un Gesù danzante. Per rendere più chiaro il concetto, cita le parole di Jothi Sahi, il pittore la cui immagine della trasfigurazione ho riportato poco sopra “To dance is to celebrate the body, to discover a new kind of freedom which is spirit filled. The spirits can chain the body, making of it a prison. But the spirit of life can liberate the body, and convert it into an instrument of joy. The healed person leaps for joy. This leap into the future is the essence of dance. To dance is to leap, to step over all the obstacles which hinder us on the way.”

Prosegue poi facendo riferimento nello specifico a Gesù Nataraja, nel suo significato cosmico. Come nel caso di Shiva Nataraja, Gesù nell'atto di danzare avrebbe un valore simbolico. Per spiegare meglio il suo punto di vista, fa riferimento a Sara Grant, indologa e suora, che ha insegnato all'università di Mumbai e al Jnana-Deepa Vidyapeeth di Pune (noto anche come Catholic Pontifical Institute of Philosophy and Theology) ed è stata una fautrice dell'ecumenismo e del dialogo tra induismo e cristianesimo.

Sara Grant, who had meditated long on the dynamic role of the Word and the Spirit in bringing the whole of creation together, says: “The Word who became flesh and dwelt among us, who underwent death and is alive unto endless ages, can surely be called Lord of the Dance, who makes visible for us the hidden rhythms of the Creator Spirit at work within us and in our confused and tornapart world to bring all things to their mysterious consummation. In doing so he does not in any way diminish or destroy the marvelous variety of his creation, including the intuitions of the different cultural and religious traditions, but throws into brilliant relief all the treasures of inspiration and beauty they contain, his own truth and beauty in turn being enhanced in our eyes by their radiance.” The term 'Lord of the Dance', used by Sara Grant, certainly refers to *Nataraja* – the dancing Shiva. But she reinterprets it as a name for Jesus, the Word incarnate. In both cases it has cosmic significance. For those who are not familiar with Indian tradition it is good to note that the dancing Shiva is not a human manifestation or *avatar* of Shiva, as Rama and Krishna are *avatars* of Vishnu, but a symbolic image that expresses and manifests God's significance for us and for the cosmos (2014, pos. 2634–2644).

Collegare la danza a Gesù significherebbe in pratica collegare la dimensione personale e quella cosmica di Gesù che, mentre danza, è al cuore del cosmo e quindi lo anima (2014, pos. 2634–2644).

Anche Dio e lo Spirito Santo danzano nel momento della creazione e le tre persone della Trinità si relazionano in un rapporto dinamico simile alla danza. Gli elementi dell'universo sono coinvolti in una sorta di danza cosmica.

If Jesus is a dancer, God (the Father) also is a dancer. The Spirit dances too. The dance of Jesus is a dimension of the dance of God. If we are imaginative enough we may see the loving and creative interaction between the three persons of the Trinity as a never ending dance. But with regard to us the dance of God starts with creation. It is a free, gratuitous act. God is giving Godself. The visible – sensible, that is related to the senses – cosmos is the expression, manifestation of God's gift of love. The universe is dynamic. If each molecule is a never-ending dance of the atoms, the whole cosmos is an ever expanding dance of the planets and the stars. Their dance is creative, giving rise to the process of evolution, as beings become more and more complex. Evolution itself will not be possible if the various elements were not in perfect balance to allow such a creative process. And all through the process of creation God plays (2014, pos. 2652–2661).

Anche l'aspetto distruttivo della “danza cosmica” è inserito nella visione teologica di Amaladoss attraverso la considerazione della presenza del dolore e della croce. In questo la somiglianza con Shiva Nataraja si fa ancora maggiore. “The dance of the humans and of creation continues also through pain and suffering. It is the dance of life. That is why Jesus dances, not only at his resurrection, but also on the cross” (2014, pos. 2714).

Viene dunque il sospetto che dopotutto le ambiguità siano volute, come dimostra l'esempio seguente. In un passaggio che mi è stato illustrato da Mathan Kumar¹¹⁰, Gesù era definito “luce del mondo” o “sole che illumina il mondo”. Il gesto per il sole era quello che indica la divinità del sole, Surya. Durante l'intervista Mathan Kumar ha ammesso che in effetti una traduzione “letterale” del gesto poteva suonare come “Gesù

¹¹⁰ Intervista, 30 settembre 2014.

è Surya”. A suo parere, però, era impossibile che uno spettatore recepisce questo¹¹¹. In effetti, è probabile che abbia ragione, se teniamo conto di quanto detto finora sulla difficoltà di decodificare le danze e sul fatto che solo una minima parte di coloro che vengono educati in quest’arte conoscono tutti i significati e le implicazioni del suo linguaggio.

Non è un caso che l’insegnante del Kalai Kaviri abbia fatto questo esempio, in quanto è stato dedicato uno studio alla ricezione del *mantra Gayatri*, dedicato appunto al sole, nel contesto cristiano. Stando a Zubko, è stata realizzata dal college una versione cristianizzata di questo mantra devozionale indù, lasciando un’ambiguità voluta sull’identità del dio destinatario del canto. Tale brano sarebbe stato inserito persino nella liturgia cattolica.

In terms of light, the written program and oral voice-over accompanying this dance item declare *Gayatri* mantra as worship of a god who is the light, leaving it ambiguous as to exactly which deity it is. However, the hand movements of the dancers incorporate a two-handed gesture used for Jesus created by Father Francis Barboza, a priest and dancer on Christian themes in Bharata Natyam. During Christian liturgical services, the passage from John 8: 12 in which Jesus declares, “I am the Light of the World; he who follows me will not walk in darkness, but will have the light of life,” was sometimes spoken either prior to the dance, or after by the priest as further confirmation of the intended deity being invoked. This gesture for Jesus is embedded within the motion of a circular arc normatively used to communicate the rising sun or the passage of a day in Bharata Natyam. While this layering of gestures conveys the overall concept of the rising sun and thus the sun god *Savitri* who is addressed in the mantra, it now also indicates Jesus as light. The choreographer herself clarifies the potential dissonance here and its resolution when she states: “It is strange as Christians to perform the *Gayatri* Mantra, since it is a worshipping of the sun god. But since Christians don't worship the sun god, it can be taken as light, and thus is not only for Hindus.” Through dance, then, both the Hindu and Christian meanings are held simultaneously, and yet also shift depending on the context and the viewer (2006, pag. 41)¹¹².

¹¹¹ Intervista, 28 settembre 2014.

¹¹² *Satvir* è un altro nome per *Surya*.

A giudicare da queste parole, l'ambiguità è quindi ricercata e non incidentale. Si vuole trovare un punto di contatto e quindi si mescolano e si sovrappongono categorie simili.

Gli sperimentatori che ho incontrato non hanno mai espresso questa intenzione nelle interviste. Minimizzavano l'aspetto dell'ambiguità e della contaminazione tra le due religioni, l'induismo e il cristianesimo. In genere facevano riferimento al concetto secondo cui un'arte non appartiene mai in modo specifico ed esclusivo a una certa cultura e tanto meno ad una religione, un'idea espressa, come abbiamo visto nel capitolo primo, anche da persone comuni. Osserva giustamente Zubko a proposito del Kalai Kaviri College of Fine Arts: "The mission of the college also aims to decentralize the Hindu identity of these cultural arts by including students and choreographed themes from other religions, particularly Christianity" (2006, pag. 40).

I coreografi e teorici cristiani sottolineano, inoltre, che le *mudra* possono esprimere anche concetti non specificamente cristiani o indù. Fatte salve, quindi, le poche *devahasta* cristiane, il linguaggio è neutro e secondo loro tecnicamente non c'è alcun problema.

Anche Chandrasekhar, che tra l'altro è stato maestro di Barboza per un certo periodo, ha affermato che non vedeva incompatibilità tra Bharatanatyam e cristianesimo tecnicamente parlando.

Ho visto alcune danze nelle chiese. [Qui mima i gesti che ha visto] Si tratta di poche *mudra* per il padre, il figlio, l'amore e tutte queste cose. Ho fatto molto lavoro su questo e quando ho composto delle coreografie per lui [Barboza] ho fatto attenzione a queste *mudra*. Quindi, eccetto questo, da un punto di vista tecnico, non penso che sia molto differente perché non voglio che cambino [i coreografi cristiani?] la tecnica della danza. (...) Il contenuto può essere differente, ma se c'è un dio, un dio è Gesù, un dio è Shiva, un dio è Buddha... Io sono di mente aperta anche se sono Bramino per nascita (...) Ho fatto molte cose per Barboza, per esempio la sequenza del tradimento di Giuda. Ne ho fatti per Gesù, ne ho fatti per Buddha, per l'islam non ho potuto mostrare alcuna *mudra* perché si suppone che nell'Islam dio non abbia forma, quindi è molto negli occhi. (...) Quindi tecnicamente non c'è problema¹¹³.

¹¹³ Intervista, 2 novembre 2013.

Sr. Margaret, per dimostrare che non ci sono problemi nell'adattare la danza classica al cristianesimo, ha sottolineato che ci sono molti gesti comuni, senza significati religiosi come per esempio un pesce o un fiore, e, interrogata sulla questione relativa a Surya, ha liquidato la cosa come poco importante perché il sole resta comunque il sole con qualunque parola lo si possa chiamare.


Tuttavia, chiunque si sia cimentato con una lingua straniera sa bene che il linguaggio è collegato alla visione del mondo di coloro che lo parlano. Sapir e Whorf arrivano a ipotizzare che “le categorie linguistiche non sono semplici etichette attribuite dall'uomo ad un mondo che esiste indipendentemente e in modo oggettivo, ma contribuiscono a costruire la realtà stessa attraverso una mediazione sociale e culturale” (Matera, 2005, pag. 103). La lingua, come mezzo di espressione di una specifica società, fa sì che “vediamo, e udiamo e facciamo altre esperienze in un dato modo, in gran parte perché le abitudini linguistiche della nostra comunità ci predispongono a certe scelte di interpretazione” (Sapir citato in Matera, 2005, pag. 105).

Questo pone il problema dell'incommensurabilità tra culture e conseguentemente della traduzione, una questione centrale per una religione che deve essere comunicata ad un popolo che parla un'altra lingua. Come dice Umberto Eco, vi è un principio d'indeterminatezza della traduzione, in quanto il traduttore è costretto a tradurre basandosi su una serie di ipotesi che implicano la conoscenza innanzitutto del contesto della comunicazione e più in generale il modo in cui le diverse culture e le diverse lingue suddividono e classificano il continuum o materia del contenuto, per usare un'espressione di Quine (Eco, 2012)

Come dicevamo, supporre che una lingua gestuale sia di per sé universale e quindi sfugga a questi problemi non è accettabile. Anche la lingua dei segni per i sordi, infatti, è fortemente connotata culturalmente come qualsiasi altra lingua e ciò vale anche per le metafore visuali. Dice Volterra in proposito: “Un'idea molto diffusa è che esista un'unica lingua dei segni, in qualche modo universale. Al contrario, ciascuna comunità dei sordi ha creato e sviluppato una sua lingua dei segni con caratteristiche proprie, legata alla particolare cultura in cui viene usata. Non esiste una lingua dei segni universale, ma tante lingue dei segni quante sono le comunità dei sordi” (Volterra et al., 2006, pag. 38). “Somiglianze e differenze tra le lingue dei segni sono legate a vicinanze

geografiche o influenze storiche. (...) All'interno di una stessa nazione viene di solito condivisa una stessa lingua dei segni, ma talvolta possono anche coesistere dialetti o perfino lingue dei segni diverse. In Italia, ad esempio, alcuni segni differiscono da una città all'altra" (2006, pag. 40).

L'esempio proposto dalla studiosa per mostrare come gesti siano fortemente connotati culturalmente è molto calzante, se si considera l'argomento di questa ricerca. Si riferisce infatti al gesto delle corna, molto usato in Italia ma meno altrove.

(...) in LIS una configurazione, che ha chiaramente una connotazione negativa  è come si può vedere da alcuni segni dove compare questa configurazione:



Da quanto abbiamo detto finora, emerge un dato particolarmente rilevante e cioè che ciascuna lingua dei segni è profondamente collegata ad una particolare cultura, e può quindi contribuire in modo estremamente interessante a capire meglio le caratteristiche culturali di un popolo e di un Paese- Possiamo intravedere, spesso sottostante ad un particolare parametro (un luogo, una configurazione, un movimento), una particolare metafora visiva (2006, pag. 70).

È interessante notare che questo gesto sia stato scelto presso il Kala Darshini per raffigurare il male e il diavolo¹¹⁴, sicuramente con riferimento non solo ai demoni indiani ma alle raffigurazioni del demonio in ambito cristiano occidentale. Peraltro in alcune danze indù ho osservato altri gesti per rappresentare i demoni. Uno di questi era

¹¹⁴ Vedi video n.1.

il gesto dei baffi e un modo di muoversi particolarmente sgraziato e rozzo¹¹⁵. Non dimentichiamo che il demone è uno dei personaggi descritti nel *Natyashastra* e deve essere raffigurato con precise tecniche espressive.

Ad ogni modo, quando una *mudra* passa dal Bharatanatyam indù a quello cristiano, assistiamo a una vera e propria traduzione, almeno per alcuni concetti. Si verifica ciò che Kethu Katrak riferisce riguardo alla migrazione dei gesti del Bharatanatyam nel contesto americano, dove gli immigrati indiani di seconda generazione inevitabilmente assorbono la cultura locale e la inseriscono nella tradizione artistica del Bharatanatyam. I significati vengono “mutati e metabolizzati” quando passano da una cultura all’altra (Katrak, 2008, pag. 217).

In pratica, Barboza non fa altro che usare dei gesti che appartengono a una lingua e riconfigurarli o risignificarli perché possano raffigurare concetti appartenenti a un’altra lingua esattamente come hanno dovuto fare, con le lingue verbali, i missionari impegnati nelle opere di traduzione. Per farlo, a volte, fa riferimento a metafore visuali e a modelli iconografici dell’Occidente, come nel caso del quadro della Madonna di Pompei. Lo stesso dicasi per l’uso della *deva-hasta Garuda* per indicare lo Spirito Santo. Il fatto che esso venga raffigurato nell’iconografia cristiana occidentale come una colomba ha spinto alcuni coreografi a scegliere questa particolare *mudra*. Altri hanno fatto riferimento, invece, agli Atti degli Apostoli scegliendo il fuoco come tratto distintivo. Molto dipende dalla riflessione teologica e religiosa dell’artista, molto da come lui stesso ha recepito i concetti e il messaggio cristiano. Come vedremo, più il coreografo ha approfondito, più ciò si rispecchierà nella sua scelta dei segni più appropriati per esprimere i concetti religiosi cristiani.

¹¹⁵ Mi riferisco soprattutto alla danza in cui dei e demoni zangolano l’oceano di latte per trovare l’*amrita*. Qui le due schiere si distinguono proprio per il modo di muoversi: gli dei sono aggraziati, sereni e sembrano non fare alcuno sforzo; i demoni sono baffuti, con espressioni spaventose e si muovono con fatica e in modo sgraziato.

CAPITOLO QUARTO

ALCUNI ESEMPI DI DANZE BHARATANATYAM CON TEMI CRISTIANI

4.1 Le danze e il loro contesto

Durante la ricerca sul campo ho avuto modo di osservare numerose danze in ambito cristiano e, per alcune di esse, ho potuto svolgere un lavoro di decodifica.

I contesti in cui si sono svolte sono piuttosto vari e gettano luce sull'effettiva possibilità che hanno di essere introdotte nel culto e su come vengono percepite sia dagli sperimentatori che dagli spettatori. In questo capitolo, quindi, prima descriverò le situazioni in cui le ho osservate e, in alcuni casi, filmate, poi elencherò i significati e le caratteristiche specifiche di un gruppo di danze da me scelte e inserite in un DVD allegato a questa tesi.

La prima esibizione alla quale ho assistito, pochi giorni dopo il mio arrivo a Vijayawada, è stata la processione danzata in occasione della messa per la festa dell'Immacolata l'8 dicembre 2012 presso la Nirmala High School, la scuola collegata con il Nirmala Convent dove alloggiavo. La funzione, svoltasi alle 6,30 del mattino, si è aperta, per l'appunto, con una processione di un gruppo di postulanti che avanzavano danzando nel chiostro del convento affiancato alla scuola precedendo i sacerdoti. Al momento dell'ingresso in chiesa la danza è terminata. Le giovani danzatrici indossavano un sari rosso e oro, ma non erano truccate e adornate nel modo tradizionale. Le stesse

postulanti, che erano rimaste in disparte a seguire la messa, hanno poi eseguito *aarathi* all'offertorio, ovvero la tradizionale offerta di fuoco, incenso e fiori tipica dell'induismo ma facente parte dei dodici punti di adattamento della liturgia approvati dal Vaticano (Bugnini, 1969). Terminata la funzione, ho potuto intervistarle e mi hanno detto di avere studiato danza prima di entrare in convento, ma di avere inventato le *mudra*, in particolare un gesto in cui le mani partivano dal petto e si muovevano in avanti, il cui significato sarebbe stato quello di donare il cuore a Dio.

La seconda danza ha avuto luogo nello stesso giorno, ma di pomeriggio, in questo caso presso il Nirmala Convent, in occasione della visita del coadiutore del vescovo Govindu Joji. Dal momento che l'ordine è dedicato all'Immacolata¹¹⁶, si è svolta una festa alla quale erano invitati sacerdoti e suore di tutta la zona.

Dopo il tè, durante il quale il coadiutore, il suo segretario e un altro sacerdote sono stati trattati con la solita deferenza che ho osservato più volte in India, le suore hanno omaggiato il coadiutore di una *shawl*, una sciarpa colorata che viene posta sulle spalle di un personaggio che si desidera onorare. Come sempre in questi casi, è stata offerta anche una torta con la panna. L'usanza è che la persona più importante o il festeggiato tagli la torta. Poi la persona di grado maggiore tra quelle presenti (nel nostro caso la superiora) le si pone accanto, prende un pezzetto di dolce con le dita e glielo mette in bocca. Alla fine di questa sorta di cerimonia, il coadiutore e il segretario se ne sono andati e tutti si sono spostati in una sala dove si è svolta una preghiera e sono stati proiettati una presentazione Power Point e un video sul tema della vocazione.

¹¹⁶ Nirmala vuol dire immacolata.



Il coadiutore del vescovo Govindu Joji è onorato con la shawl. Alla sua destra sr. Rani, la superiora, alla sinistra sr. Lorenza, l'unica suora italiana del convento.



Studentesse della Nirmala High School posano dopo aver danzato.

La preghiera si è aperta con una danza, questa volta eseguita da studentesse della Nirmala High School truccate e abbigliate come vere danzatrici, con cavaliere con campanelli, orecchini per orecchie e naso, braccialetti e una lunga treccia posticcia ornata di fiori. Gli abiti erano bianco, rosso e oro o blu e oro. La loro danza in questo caso era in stile Bharatanatyam. La festa si è quindi conclusa con un banchetto.

Mentre la prima esibizione, dunque, rientrava nella liturgia, pur non svolgendosi all'interno della cappella, la seconda era una forma di intrattenimento in un contesto religioso (la festa del convento).

L'occasione successiva di osservare delle danze in ambito cristiano è stata quella della "semi Christmas celebration" presso la Nirmala School il 13 dicembre, questa volta alla presenza di tutti gli studenti, insegnanti e genitori. Per "semi Christmas celebration" s'intende una festa di Natale che precede il Natale stesso.

Il programma prevedeva, oltre a un lungo spettacolo realizzato dagli studenti di ogni età, una predica del cappellano della scuola e le premiazioni sportive. Si è aperta con una danza classica indiana Bharatanatyam eseguita da ragazze con tutto il corredo di ornamenti e trucco. Poi c'è stata una sacra rappresentazione sul Natale con angioletti con vestiti di pizzo e tulle bianco. Al suo interno è stata eseguita da ragazzi la danza dei pastori. Simpatico il dettaglio del capo dell'esercito di Erode che era in divisa militare odierna.

Altre performance che si sono succedute avevano uno stile moderno simile a quello di Bollywood, a volte con vestiti indiani, ma anche in jeans magliette e cappellini. Si è esibito anche un ragazzino in completo grigio e cravatta che cantava un blues.

La musica variava da inni natalizi classici, canti di Natale composti secondo lo stile della musica carnatica e loro versioni moderne (dal blues al rock).

L'arrivo di alcuni Babbo Natale portati in moto è stato il clou della festa. I bambini più piccoli (tutti erano seduti per terra) si sono alzati gioiosi e ansiosi di ricevere caramelle e strette di mano che però sono arrivate solo a pochi delle prime file che avevano la fortuna di trovarsi in un punto favorevole. Gli insegnanti allora hanno cominciato a richiamarli all'ordine con fischietti e minacciandoli con colpi di lunghe canne sferzati contro i pali che reggevano il tendone mentre le insegnanti brandivano robusti righelli gialli e qualcuna l'ha assestato sulla nuca di qualche bimbo.

Il contesto, come si evince dalla descrizione, era festoso e non certo liturgico, ma comunque legato strettamente all'ambito cristiano. La commistione di generi non turbava minimamente il pubblico che si mostrava entusiasta. Si può dire che qui la componente cristiana era dovuta soprattutto alla giustapposizione di alcuni elementi (la capanna con Giuseppe Maria e il bambino, gli angeli, i pastori) con danzatrici classiche e Babbo Natale, piuttosto che fare affidamento sul mezzo espressivo della danza classica per trasmettere un preciso messaggio. Parlando con le insegnanti è emerso che molte delle danzatrici, fossero esse bambine o ragazzine, studiavano

Bharatanatyam a livelli diversi ma nessuno si è addentrato nella questione del linguaggio delle *mudra*.

La stessa commistione di elementi è avvenuta in un contesto che per certi versi potrebbe essere definito paraliturgico per la sua natura eminentemente religiosa, pur trattandosi di fatto di uno spettacolo. In questo caso si tratta della “semi Christmas celebration” della LCRI (Local Conference of Religious India), che si è svolta il 16 dicembre.

Presso la scuola dei Monfortiani si sono radunati centinaia di preti, suore, novizie, postulanti, *candidates*¹¹⁷ e seminaristi (o aspiranti tali) di tutti gli ordini presenti sul territorio. Il coadiutore del vescovo Govindu Joji è arrivato acclamato da tutti. Tutti siamo stati allora invitati a raggiungere il fondo della sala per accendere una candelina colorata un po' più grande di quelle per le torte di compleanno, distribuita dai seminaristi. Poi ci siamo mossi in una sorta di processione piuttosto disordinata.

A questo punto sr. Benigna ha fatto un breve discorso come presidentessa della LCRI. Poi il coadiutore del vescovo è stato onorato con *shawl* e ha fatto a sua volta un discorso.

È cominciato quindi il lungo programma (tre ore e mezza) in cui i membri delle varie scuole e congregazioni si sono alternati sul palco con cliché abbastanza ripetitivi. Il filo conduttore era naturalmente il Natale. Dominavano gli angeli e la sacra famiglia. Le “attrici” si erano dipinte la barba per fare San Giuseppe o i pastori. La Madonna, sempre uguale, con un manto azzurro e un bambolotto in braccio, stava accovacciata con capo chino sul bambino. Compariva spesso sul palco anche Babbo Natale, talvolta con palloncini colorati. Infine c'erano le danzatrici. Le loro erano versioni semplificate di Bharatanatyam in cui si ripetevano alcuni gesti: essenzialmente quello che indica Dio, il gesto di offerta (*pushpaputa*), *alapadma* per indicare gioia e *anjali* (le mani giunte) per raffigurare la preghiera. In un caso le ragazze hanno mostrato un libro o, per meglio dire, una Bibbia. Si notava la scarsa professionalità delle danzatrici. Era evidente che

¹¹⁷ Le *candidates* sono aspiranti suore un gradino sotto le postulanti. Di fatto vivono nel convento e spesso danno una mano alle suore. Non so se paghino una retta come convittrici o invece siano ospiti del convento. Possono essere molto giovani.

non provavano quasi per nulla a narrare in modo preciso una storia o ad accompagnare con le *mudra* le parole dei canti.

Nell'unica pausa durante la quale mi sono allontanata dalla sala sono stata fermata da suore che mi hanno chiesto chi fossi e da dove venissi osando parlarmi perché sola e non più “protetta” dalla presenza di sr. Benigna e delle sue consorelle. Poi sono stata letteralmente bloccata da un gruppo di ragazzine di sedici e diciassette anni che mi hanno chiamata “sister” presumendo fossi anch’io una suora nonostante nulla nel mio abbigliamento lo facesse supporre. Erano *candidates*. Mi hanno ringraziata per aver parlato con loro perché non avevano mai interagito con una straniera. Giacché avevano danzato, ho approfittato per chiedere loro qualcosa sulla loro esibizione. Una di loro, la più spigliata, mi ha detto che danzare era un suo hobby e che era molto contenta di avere potuto esibirsi in questa occasione. Non concordavano, invece, sul fatto che si potesse effettivamente danzare durante la messa.



Uno dei momenti della “semi Christmas celebration” della LCRI. La danzatrice classica è sulla

destra insieme alla sacra famiglia, agli angeli e a un pastore. Notare i Babbo Natale sullo sfondo.



Un altro momento della “semi Christmas celebration” della LCRI. Novizie eseguono una danza dal tema “La parola di Dio” con l’ausilio di una Bibbia. Le due ragazze ai lati onorano il libro sacro con lancio di fiori, le altre due prestano orecchio all’insegnamento biblico. La ragazza seduta al centro medita nella posizione del loto.

Il giorno dopo, senza averlo previsto, mi si è offerta l’occasione di fare un lavoro di elicitazione su queste danze insieme alle suore del Nirmala Convent. Infatti, coloro che non avevano potuto presenziare alla festa, mi hanno chiesto di mostrare loro le mie riprese.

Così ho scritto sul mio diario di campo:

La prima danza di angeli si scopre essere un gloria in 15 lingue (prayer service: Franciscan Clarist Congregation - F.C.C. - Formation House - Nidamanuru). Il Bharatanatyam è di argomento sconosciuto perché in sanscrito e nessuno capisce il testo della canzone, ma sostanzialmente riguarda il valore della parola di Dio (Prayer Dance - Regular Franciscan

Tertiary Sisters, St. Joseph Nivas Formation House, Enikepadu). Mi viene chiesto di andare avanti veloce su una danza, ma poi compare sul palco Babbo Natale, corredato di palloncini, e le suore ridono contente e mi dicono di volerlo vedere (Welcome Dance - Franciscan Missionary Sisters of Sacred Heart e Labbipet Sisters, St. Joseph's Formation House, Carmel Nagar, Gunadala). Una danza con donne vestite di veli colorati (un Osanna) si rivela una danza folk dell'Orissa (nel programma è definito "X-Mass cocktail" - St. Ann's of Bangalore, Formation house, Guntupalli")¹¹⁸.

Altro non sono riuscita a scoprire, anche perché le suore spesso mi hanno costretta a saltare alcune parti ritenute noiose o meno belle e il più delle volte non avevano idea di che cosa stesse avvenendo sul palco. L'unica cosa chiara è che il programma scritto che mi hanno dato all'ingresso della festa non corrispondeva all'effettivo ordine delle performance.

Durante la "semi Christmas celebration" del Kala Darshini, invece, si sono esibite danzatrici esperte e sono stati eseguiti brani complessi. Sono stati scelti il primo capitolo di San Giovanni, il primo di Luca e una rappresentazione sulla vita di Giuseppe che, ho scoperto solo dopo, s'ispirava al testo di p. Beschi¹¹⁹, *Thembavani*, un poema epico di 3615 stanze scritto in tamil dal missionario sulla storia della salvezza e la vita di Gesù, il cui personaggio principale è appunto san Giuseppe. Il poema è ritenuto un classico della letteratura tamil, al punto che a Beschi è stata eretta una statua sul lungomare di Chennai.

Mi si è offerta l'occasione di osservare il momento della preparazione delle ragazze. Quando sono arrivata al college, infatti, in largo anticipo, erano tutte intente a truccarsi anche se non sapevano dirmi il perché di certi trucchi e ornamenti. Per esempio, sulla

¹¹⁸ Diario di campo, 17 dicembre 2012.

¹¹⁹ Costanzo Giuseppe Beschi (1680-1747) arrivò a Madurai nel 1710. Adottò subito i costumi dei bramini e viaggiò per tutto il sud operando numerose conversioni. Con l'aiuto di altri missionari fondò una scuola per catechisti scrivendo testi scolastici in tamil e offrendo una formazione basata sugli "esercizi Spirituali" di Ignazio di Loyola. La sua produzione letteraria in tamil comprende anche il poema *Thambavani*, che in 36 canti 14000 versi, attraverso le vicende di san Giuseppe, traccia tutta la storia della salvezza. È considerato uno dei maggiori esempi di letteratura tamil. Scrisse anche due libri di grammatica e un dizionario tamil-latino. È considerato il più grande seguace di De Nobili e della sua idea di inculturazione creativa (Anderson, 1999, pag. 58; Sorrentino & Beschi, 1980)

fronte, tra gli occhi, disegnavano tre puntini bianchi con uno nero in mezzo, ma non ne conoscevano il significato. Non sapevano neppure perché si colorano di rosso le prime due falangi delle mani e si disegna una circonferenza rossa sul palmo, o perché si faccia lo stesso con le piante e le dita dei piedi, ripetendo lo stesso cerchio rosso sul dorso del piede. Secondo Marcella Bassanesi, il colore rosso è legato all'energia. Secondo loro, invece, si trattava di una tradizione dal valore puramente estetico. Nella povera camera dove viveva, Naga Rani, una delle due danzatrici principali, nonché insegnante al college, mi ha mostrato una scatola trasparente con i suoi ninnoli: la treccia posticcia, i braccialetti, i fiori finti per ornare i capelli, lo spicchio di luna e il sole da applicare ai due lati della testa, i bracciali, gli orecchini.

Poco dopo è iniziato lo spettacolo e il primo brano, eseguito dalla stessa Naga Rani, si è rivelato di grande interesse. La voce fuori campo in inglese di p. Ravi, infatti, registrata il giorno prima, scandiva le parole del primo capitolo del Vangelo di Giovanni¹²⁰ mentre Naga Rani eseguiva i movimenti lentamente. Per la sua grande chiarezza, ho inserito il video tra quelli inclusi nel DVD. Seguiva la danza vera e propria, non presente sul DVD.

La parte successiva è stata eseguita da Jeslin. Il tema era l'inizio del Vangelo di Luca, ma in questo caso la spiegazione preliminare era in telugu.

Infine c'è stata la rappresentazione su San Giuseppe. Gesù, Giuseppe e Maria indossavano abiti che richiamano l'antica Palestina, Erode aveva un abito che riprendeva quelli degli antichi re indiani, le danzatrici indossavano i costumi tradizionali del Bharatanatyam. Una parte recitata (o meglio mimata) si alternava alla danza.

¹²⁰ Vedi video n.2.



Naga Rani durante la danza basata sul primo capitolo di Giovanni.



Gli attori schierati sul palco alla fine della rappresentazione su San Giuseppe svoltasi al Kala Darshini.

Un caso particolare è rappresentato dalla “finta” liturgia danzata che p. Ravi ha organizzato per me presso il Nirmala Convent. La motivazione addotta da p. Ravi per giustificare la scelta di non eseguire una vera messa danzata è stata che, essendo vicini al Natale, le ragazze del college sarebbero andate a casa per le vacanze e non avrebbero potuto presenziare alla vera messa che invece si sarebbe svolta il lunedì mattina successivo, ovvero il 24 dicembre. Il 22 pomeriggio 2012, quindi, p. Ravi si è presentato con le danzatrici. La chiesa era vuota, senza panche, in modo da poterla lavare. Al loro posto c'erano solo sedie di plastica che sono state spostate indietro per lasciare spazio alle ragazze.

Ciò apre la questione del luogo fisico in cui queste danze dovrebbero svolgersi qualora dovessero far parte della liturgia. L'edificio sacro cristiano in genere non prevede un ampio spazio davanti all'altare per simili esibizioni. Il coro solitamente sta

dietro l'altare, accanto ad esso o su una balconata. Una troupe di quattro ragazze, invece, impone di prevedere un'area ad essa dedicata.

Il padre ha voluto che l'altare fosse addobbato come per la messa e quando una suora gli ha portato l'ostia per la consacrazione ha dovuto dirle che era una messinscena e l'ha fatta riportare indietro. Ha controllato personalmente la mia inquadratura e mi ha dato istruzioni.

Quando ho osservato quanto fosse brillante il viola quasi fucsia del paramento dell'altare, si è persino proposto di toglierlo o sostituirlo, per creare qualcosa che potesse piacermi di più, mentre invece io ero lieta di poter documentare l'interpretazione molto indiana dei colori liturgici¹²¹.

Nel frattempo Naga Rani, in jeans, aiutava le ragazze a dipingersi mani e piedi con un pennarello rosso.

Il padre ha fatto provare alle ragazze il brano, poi mi ha fatto riprendere la danza da varie angolazioni. La prima ripresa è stata effettuata con i campanelli tradizionali alle caviglie, ma poi lui ha deciso che facevano troppo chiasso, e glieli ha fatti togliere e le ha fatte danzare di nuovo. Lui e Naga Rani, piazzati dietro di me, erano i veri registi della messinscena, come se fossimo su un set e non in una chiesa.

A un certo punto p. Ravi ha indossato i paramenti e ha reclutato quattro suore per fare in modo che rispondessero alle varie parti della messa così la sensazione era che ci fosse davvero un pubblico. Una di loro ha dovuto anche leggere la prima lettura. La "messa- messinscena" è iniziata con il segno della croce, come da copione, e il padre ha fatto un'introduzione in cui spiegava il valore della danza nella liturgia.

Dopo quasi due ore di intenso lavoro, abbiamo offerto il tè a tutti e la troupe è partita alla volta di una festa natalizia dove avrebbe danzato anche Naga Rani.

¹²¹ In Avvento il colore liturgico è il viola come in Quaresima. In India, però, si possono vedere tonalità varie di rosa e fucsia. Come mi ha spiegato mons. Magnoli (colloquio 6 novembre 2015) solo la quarta domenica di Quaresima i paramenti sono rosacei perché si allude alla parziale interruzione del digiuno e delle penitenze che avveniva un tempo in quei giorni e che ho osservato in Turchia nella comunità ortodossa, dove il digiuno quaresimale era preso molto seriamente. La veste del vescovo, invece, ameh'essa solitamente viola, si presta maggiormente a queste interpretazioni indiane in quanto chiama "paonazza" poiché dovrebbe richiamare un volto arrossato.

Anche la seconda parte della messa, filmata il 24 dicembre alle 5,30 di mattina, era simulata, con le suore nel ruolo di attrici e senza la consacrazione dell'ostia. Ci si accorge che i video sono stati girati in giorni diversi dal dettaglio delle decorazioni dell'altare. Inoltre, ci sono le panche al posto delle sedie, in una posizione più avanzata. Peraltro, esibendosi solo Naga Rani, lo spazio davanti all'altare risultava più che sufficiente.

Se il problema fosse stato solo quello che le ragazze che avevano eseguito *aarathi* e la danza di benvenuto erano in partenza per le vacanze natalizie, la messa successiva, con Naga Rani avrebbe potuto essere autentica. La vera motivazione per queste scelte, quindi, a mio parere è la questione dell'effettivo utilizzo delle danze nella liturgia e della disapprovazione (o se vogliamo della non approvazione ufficiale) del Vaticano. Penso che p. Ravi non abbia voluto esporsi celebrando una vera liturgia danzata, tenuto conto che io avrei filmato tutto.

Nel mio diario di campo ho scritto: "L'artificiosità della cosa era tale e lui è un così bravo attore che penso che dopotutto quanto è accaduto costituisca un documento antropologico di valore per svelare come queste danze non siano un fatto quotidiano e comune nella liturgia ma qualcosa di forzato"¹²².

Ho dovuto aspettare di andare a Tiruchirappalli l'anno successivo per potere osservare delle danze che avessero luogo durante una vera messa. Qui, presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts, ho assistito infatti a una celebrazione allestita nell'auditorium del college per festeggiare la ricorrenza della morte di p. George, fondatore dell'istituzione. La liturgia si è svolta quindi su un palco con un gran numero di sacerdoti che concelebravano. Tra le varie performance, inserite nel rito, c'era una danza d'ingresso o di benvenuto e una danza semiclassica dal titolo "Kannai Moodinen", che descriverò più avanti, e un'altra danza semiclassica di ringraziamento, dal titolo "Nandri Yeshuva" (letteralmente "Grazie Gesù").

Un'altra messa danzata ha avuto luogo pochi giorni dopo nella cattedrale in occasione delle cresime dei bambini della città. In verità si è svolta in uno spiazzo adiacente dove era stato costruito per l'occasione un palco. Anche in questo caso la

¹²² Diario di campo, 22 dicembre 2012.

scelta di non officiare all'interno della cattedrale pone alcune questioni. L'edificio, infatti, avrebbe potuto ospitare i fedeli, ma forse si è preferito lo spiazzo all'aperto per ragioni di sicurezza e per il gran caldo, che persisteva nonostante il sole fosse tramontato. Altra motivazione, tuttavia, poteva essere la necessità di uno spazio più adatto per le danze e le premiazioni. La celebrazione, infatti, è stata occasione per premiare il miglior insegnante dell'anno e distribuire altre onorificenze, come quella conferita all'architetto artefice del pennone della bandiera eretto fuori dalla chiesa.

Il "set", quindi, è stato adattato più volte, come in un vero spettacolo, da operai che aggiungevano o toglievano qualche elemento o cambiavano la disposizione degli oggetti: ad esempio, l'altare poteva essere spostato per fare da banchetto su cui porre le coppe e le medaglie o per fare spazio a un podio o alle danzatrici, come nell'immagine.

Mons. Magnoli, ascoltando la mia descrizione, ha commentato che in casi di liturgie celebrate all'aperto in ampi spazi, come le messe del Papa, per esempio, si dovrebbe ricreare l'atmosfera e l'impressione di trovarsi in una chiesa, cosa che a suo parere non si può affermare in questo caso¹²³. Come si può vedere dalla fotografia e si nota ancora meglio nel video di una delle esibizioni¹²⁴, infatti, non è propriamente il sobrio allestimento che ci aspetteremmo in una cattedrale cattolica. Le luci cambiavano colore in continuazione, riflettendosi su enormi sagome di fiori e foglie, e i paramenti erano molto vivaci.

Inoltre, mons. Magnoli mi ha chiesto espressamente se il tavolo per le premiazioni sarebbe stato usato come altare, esprimendo la sua perplessità al riguardo.

Come ho già detto, presiedeva il vescovo di Madurai col quale ho avuto modo di discutere durante la cena dopo la funzione. Anche il fatto che non abbia officiato il vescovo della città è sospetto. Mi è stato detto semplicemente che il vescovo di Madurai era meglio disposto verso questo tipo di celebrazione, mentre si è alluso a una disapprovazione da parte di quello locale.

¹²³ Colloquio, 6 novembre 2015.

¹²⁴ Si tratta della danza Mohiniattam, video n. 11.



Altare-palco per la messa celebrata presso la cattedrale di Tiruchirappalli, presieduta dal vescovo di Madurai (al centro).

La messa includeva tutte le danze già eseguite al Kalai Kaviri con l'aggiunta di due: il Gloria danzato da un folto coro di bambine vestite da angeli, caratterizzato da movimenti molto semplici, e l'unico caso che mi è capitato di osservare di Mohiniattam cristiano.

Presso il santuario di Velankanni, invece, ho potuto filmare un intero spettacolo che non rientrava nella liturgia ma si svolgeva in uno spiazzo adiacente la cattedrale proprio come a Tiruchirappalli. Il palco, sul cui sfondo era stato applicato un telone con una raffigurazione della Madonna secondo criteri occidentali, si affacciava su una spianata dove bivaccavano centinaia di pellegrini di varie religioni accorsi da tutta l'India per la novena della natività di Maria. Ho notato che c'è l'uso di fare precedere le ricorrenze religiose da un periodo di alcuni giorni di festeggiamenti pubblici (con processioni quotidiane), laddove in Occidente le novene sono di solito un fatto privato o comunque non sono così enfatizzate.

Avevo preso accordi con p. Yeyaseelan, capo della troupe, a Chennai e così mi sono organizzata per raggiungere questa località e alloggiarvi (dista cinque ore di auto da Pondicherry, dove mi trovavo in quel periodo) in modo da assistere allo spettacolo.

Per arrivare alla spianata ho attraversato strade affollate di bancarelle che vendevano oggetti religiosi, oggetti per le offerte al santuario (cocchi, banane, fiori, ghirlande, candele, virgulti di palma, incensi e laccetti con annodati frammenti di curcuma) e ogni sorta di cibo. Una volta giunta sul posto ho visitato la cattedrale. In particolare, in una stanza, i pellegrini si ammassavano in continuazione per porgere ai sacerdoti le offerte, che venivano letteralmente smistate riponendole con gesti veloci in appositi scatoloni a seconda del tipo. Altri fedeli stavano accovacciati negli angoli recitando rosari in varie lingue.

Quindi, mi è stata presentata tutta la compagnia, che alloggiava in alcune sudice stanzette in un convento adiacente e aveva viaggiato tutta la notte con un pullman di linea. Dopo le presentazioni ci siamo sistemati dietro le quinte dove gli attori hanno cominciato a truccarsi. Mi ha colpito la grande quantità di strati di fondotinta per schiarire la tonalità della pelle sia degli uomini che delle donne. Interrogati su questo, hanno risposto che un viso bianco era di certo più bello e faceva risaltare di più il trucco sotto i riflettori.

Unico cibo prima dello spettacolo, offertomi come cena quella sera, erano delle fette di pane in cassetta e marmellata.

Mentre la lunga preparazione aveva luogo, mi è stata mostrata la terrazza sul tetto del palco dalla quale ho assistito alla processione in cui diverse statue della Madonna, ornate di fiori e luci colorate, venivano portate per la città accompagnate da musica e preghiere. La folla era immensa, anche se ancora non si era al clou della festa. Sulla mia destra, la cattedrale era illuminata da tubi al neon di vari colori, risaltando nel buio della sera.

Quando finalmente è iniziato lo spettacolo, mi è stato concesso di sedere in prima fila per fare le riprese anche se è risultato evidente da subito che avrei dovuto spostarmi e arrampicarmi sui gradini del palco se volevo filmare i vari brani. Solo un esiguo numero di persone aveva delle sedie su cui sedere, mentre la massa dei pellegrini era accovacciata per terra. Ho notato che erano tutti molto concentrati e affascinati da

quanto vedevano e qualcuno mi ha anche rimproverata perché a volte gli toglievo la visuale.

Il programma era fittissimo e comprendeva ogni sorta di esibizioni: danze classiche Bharatanatyam (per lo più con danzatori di sesso maschile), semiclassiche, folk, plate dance (i danzatori stanno in equilibrio e si muovono su un piatto concavo). Si alternavano anche sketch recitati con contenuto edificante. L'argomento era spiccatamente mariano.

I brani sull'annuncio dell'angelo ai pastori e la folk dance¹²⁵ che ho inserito nel DVD fanno parte di questo spettacolo.

4.2 La tecnica compositiva di alcune danze cristiane.

Come ho già spiegato nel precedente capitolo, il linguaggio delle *mudra* è di difficile comprensione. In alcuni casi, seguendo le indicazioni di Gandhi, negli spettacoli cui ho assistito, veniva offerta una spiegazione prima dell'esibizione. Tuttavia va precisato che, per ovvi motivi di tempo, non venivano mai spiegati tutti i gesti ma solo i più significativi.

È il caso, per esempio, del primo capitolo del Vangelo di san Giovanni che ho filmato nel 2012 durante la “semi Christmas celebration” al Kala Darshini¹²⁶. La danza che seguì era molto più articolata e complessa rispetto alle *mudra* mostrate nell'introduzione.

A proposito del contenuto e di come si è scelto di esprimerlo, vorrei fare notare che alcuni concetti, come “parola” o meglio “Verbo” (*alapadma* che si apre vicino alla bocca) sono più intuitivi, mentre altri come “the light shines in the darkness” (la mano sinistra in *tripataka* indica la luce, mentre la destra scende in diagonale con il palmo aperto per indicare la tenebra) necessitano di una capacità di decodifica e di conoscenze più approfondite.

¹²⁵ Vedi video n. 4 e n. 12.

¹²⁶ Vedi video n.2.

Quando ho visitato la scuola di Barboza a Iselin, New Jersey, le varie danze eseguite dai suoi allievi per me sono state sempre precedute da spiegazioni. Tuttavia, anche in questi casi, le *mudra* esplicitate erano solo alcune, ritenute fondamentali per la comprensione mentre molte altre sono state ignorate.

Per esempio, la spiegazione di Jeeno, uno dei migliori allievi di Barboza, della danza su San Giuseppe e Maria in cerca di un luogo dove trascorrere la notte, riguarda solo una piccola parte mentre l'esibizione era molto più lunga e articolata. Alcuni gesti, quindi, non sono stati esplicitati preliminarmente. La danza di Jeeno, tuttavia, almeno nella parte cui mi riferisco, è abbastanza intuitiva, in quanto ricca di metafore visive. Mentre è necessario conoscere le *deva-hasta* per indicare San Giuseppe e Maria, il gesto di bussare alla porta, quello che indica le porte che si chiudono, le doglie del parto e la nascita del bambino sono mimate. Va precisato che vi sono parti danzate senza alcun significato, con scopo puramente estetico. Si tratta di una cosa piuttosto consueta. Consueta è anche l'abitudine di creare degli stacchi tra una strofa e l'altra. In questo caso Jeeno indietreggiava e poi tornava in posizione al centro della stanza¹²⁷. Questo all'inizio mi creava problemi nella comprensione delle varie esibizioni, in quanto non avevo capito che solo le parti accompagnate dal canto avevano uno scopo narrativo, mentre quelle solo strumentali non avevano alcun significato.

Nella scuola di Barboza ho filmato anche l'episodio della tentazione da parte del serpente. Il testo è tratto da Genesi 2, ma è inserito in un brano più lungo su Maria (da qui il titolo che ho dato: "Maria e il serpente")¹²⁸. La danzatrice svolge il ruolo di Eva, del Serpente e di Maria. La cosa non è affatto inusuale. Infatti vi sono danze in cui c'è un solo attore che svolge più ruoli, altre con più danzatori che svolgono ruoli differenti e altre ancora dove i vari artisti si coordinano insieme eseguendo gli stessi movimenti. Per indicare il cambio di personaggio la ragazza si pone da due lati opposti (ad esempio guarda a destra stando a sinistra o viceversa) e cambia espressione o atteggiamento. Il brano in questione vede il serpente che offre a Eva il frutto con fare seducente. Le dice

¹²⁷ Vedi video n.4. Ho selezionato solo il brano che corrispondeva alla spiegazione, tuttavia vi sono alcuni gesti nella parte finale che non mi è stato possibile decodificare.

¹²⁸ Vedi video n.4. La seguente spiegazione mi è stata fornita da Barboza in persona durante un'intervista a Iselin, New Jersey, in data 24 ottobre 2013.

che lei e Dio saranno simili. Eva, che si aggira per il giardino dell'eden, finisce per farsi convincere. Addenta il frutto. Il peccato viene espresso dal movimento convulso della danzatrice che ruota su se stessa. Il serpente è raffigurato con gesti sinuosi dalla ragazza che, seduta per terra, pone entrambe le mani sopra la testa nella *mudra sarpashirsha* (appunto la testa di serpente, dalla parola *sarpa*, che significa serpente, e *shirsha*, che vuol dire testa). Il gesto è accompagnato dal movimento del corpo che mima il cobra. Questa parte, secondo la spiegazione di Barboza, indica il fatto che, una volta commesso il peccato originale, il male solleva la testa e si afferma nel mondo. Poi però tutto cambia: Maria, in posa ieratica (nella posizione di Madonna), avanza e schiaccia la testa del serpente secondo i versetti di Genesi 2, 15:

“Io porrò inimicizia fra te e la donna,
fra la tua stirpe e la sua stirpe:
questa ti schiaccerà la testa
e tu le insidierai il calcagno”.

Il finale riprende il ritornello, in cui si esprime il concetto che chi viene ai piedi di Maria sarà benedetto e lei rimuoverà tutte le sue pene e le sue sofferenze.

Non essendo in possesso dei testi dei due brani, quello su Giuseppe e Maria e quello su Maria e il Serpente, entrambi in malayalam, non li ho sottotitolati. Ritenevo, inoltre, che l'ampio uso di metafore visive e, nel caso di Jeeno, la spiegazione, potessero aiutare lo spettatore, ma al tempo stesso parlo di fronte al problema della decodifica pur trattandosi di danze particolarmente “semplici”.

Per quanto concerne gli altri video da me inseriti nel DVD, ho dovuto compiere la decodifica con un lavoro di elicitazione o confrontando la traduzione del testo del canto con i movimenti, anche se non sempre ciò mi ha permesso di comprendere ogni *mudra* o la sua relazione con i versi dell'inno. Talvolta ciò è dipeso dalla mia incapacità di isolare tutti i gesti e ricollegarli ai loro significati. In altri casi, invece, come ho già accennato, le informazioni fornitemi dalle stesse danzatrici erano insufficienti o non chiare, in quanto loro stesse non conoscevano bene le ragioni per cui avevano eseguito determinate *mudra*.

Per mostrare la tecnica compositiva, ho selezionato e sottotitolato alcune danze tra quelle eseguite alla messa del Kalai Kaviri (la danza di benvenuto, e “Kannai

Moodinen”) e una di quelle della messa “simulata” presso il Nirmala Convent (il Salmo 8). Ho aggiunto i sottotitoli anche a un brano classico eseguito durante lo spettacolo presso il santuario di Velankanni. Tra i brani non sottotitolati figurano la danza folk scelta tra le varie messe in scena a Velankanni, che di fatto non ha un linguaggio dei gesti e mi pareva utile proprio per marcare la differenza tra stili classici e stili popolari, e il brano di Mohiniattam, facente parte della messa alla cattedrale di Tiruchirappalli. Mi è parso interessante aggiungerlo al DVD per mostrare come questo stile classico, pur avendo in comune col Bharatanatyam una complessa lingua gestuale, differisca molto nel modo di muoversi e nel tono. Di certo non si tratta di una danza *tandava* ma piuttosto di una danza *lasya*. Inoltre volevo mostrare che quest’opera di adattamento sta avvenendo non solo per il Bharatanatyam, ma anche per altre forme coreutiche classiche, sebbene in misura decisamente minore.

Infine, ho inserito due diversi *aarathi*. In uno dei due casi, ci troviamo di fronte a questo gesto nella sua forma più consueta: le donne non danzano, avanzano verso l’altare, fanno roteare i supporti (in genere dei piattini) su cui sono posti una candela accesa, bastoncini d’incenso e fiori. Il video si riferisce a un momento della messa presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts¹²⁹. L’altra forma di *aarathi*, invece, è una vera e propria danza in puro stile Bharatanatyam con la sola offerta del fuoco¹³⁰.

Nella mia descrizione partirò dai brani di Bharatanatyam puro, per poi spiegare le danze semiclassiche. Non ho elementi per descrivere nei dettagli narrativi il brano di Mohiniattam e *aarathi* danzato.

La prima performance che riporto è significativa per molte ragioni. Si tratta di una danza di benvenuto¹³¹ eseguita sia presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts sia nella funzione presieduta dal vescovo di Madurai presso la cattedrale. Si tratta di puro Bharatanatyam con i costumi, i gioielli e il trucco tradizionali. Durante i primi convegni nei quali ho presentato il mio lavoro, tendevo a mostrare la spiegazione del primo capitolo di Giovanni, che risulta piuttosto sobria e ispirata nonostante la presenza del costume tradizionale del Bharatanatyam. La voce di sottofondo di p. Ravi rendeva tutto

¹²⁹ Vedi video n. 8.

¹³⁰ Vedi video n. 7.

¹³¹ Vedi video n. 3.

molto “liturgico” pur svolgendosi sul palco del Kala Darshini, durante una festa. Mi è capitato quindi di ricevere commenti entusiastici da parte del pubblico e di altri partecipanti ai convegni, i quali ritenevano che queste danze aiutassero la concentrazione.

Anche il Salmo 8 eseguito da Naga Rani, e “Kannai Moodinen”, che descriverò più avanti, possono dare questa impressione, essendo danze semiclassiche con passi non troppo sincopati e ritmi abbastanza tranquilli. I movimenti sono più dolci, meno violenti. Lo stesso dicasi per i brani su Maria e Giuseppe e su Maria e il serpente, filmati nello scantinato di Barboza, di cui ho già parlato. Benché si tratti di Bharatanatyam puro, mancano infatti costumi gioielli e trucco (i danzatori indossano la divisa della scuola). Quanto all’esibizione di p. Yeyaseelan a Velankanni, che è di certo più vivace ed è caratterizzata dall’uso di gioielli, trucco e abiti sgargianti, bisogna ricordare che si è svolta su un palco, in contesto paraliturgico, anche se presso un santuario.

Invece, assistere durante la messa a una simile danza d’ingresso o di benvenuto, come l’hanno definita gli organizzatori, ha di certo un impatto forte su uno spettatore occidentale (e non solo) e può dare ragione delle obiezioni di molti sull’inserimento del Bharatanatyam nella liturgia. Come si può notare, infatti, si tratta di un brano piuttosto vivace, atto sicuramente ad esprimere gioia, ma non altrettanto adatto a favorire la concentrazione.

Ma procediamo con la spiegazione. Inizialmente, come ho già osservato, di questa danza e di “Kannai Moodinen” non mi è stato fornito il testo. Il lavoro di elicitazione compiuto con le danzatrici è stato piuttosto arduo sia per problemi di lingua, sia perché le ragazze avevano imparato meccanicamente la coreografia e non sapevano, talvolta, darmene la spiegazione. Una di loro, Swathi, essendo originaria del Kerala, conosceva pochissimo la lingua tamil e non poteva neppure aiutarsi con l’inno di accompagnamento per darmi delucidazioni su ciò che aveva fatto davanti all’altare. Aveva imparato la coreografia in modo puramente mnemonico, dietro indicazione del suo maestro, il quale non si era curato di spiegargliela passo passo. Si venne quindi a creare un’intervista con quattro interlocutrici, tutte danzatrici, in cui ognuna cercava di

dare il suo contributo, chi traducendo dal tamil in malayalam (la lingua di Swathi) e viceversa, chi in inglese, chi cercando di ricordare che cosa volevano dire i vari gesti.

Solo in un successivo momento, in Italia, ho potuto ottenere testo e traduzione da sr. Margaret, che si trovava a Nemi per seguire un corso biblico. Anche in questa seconda fase, però, una volta che mi sono accinta a sottotitolare il brano, ho scoperto che mancavano numerosi passaggi e che oltretutto la traduzione non collimava con quanto mi era stato riferito dalle danzatrici. Probabilmente la motivazione era da ricercare nella difficoltà riscontrata da sr. Margaret nell'ascolto del brano da me filmato. Evidentemente i passi mancanti corrispondevano ai momenti in cui non riusciva a cogliere le parole. Quando ho fatto presente la cosa a sr. Margaret, mi ha dato il contatto di due delle danzatrici. Una era Swathi, la ragazza che non parlava tamil ma solo malayalam e non mi ha potuta aiutare. L'altra, invece, Avani (la protagonista della danza "Kannai Moodinen"), mi ha inviato il testo che ho fatto tradurre da un ragazzo indiano. Il risultato si è rivelato molto diverso da quello di sr. Margaret.

La nuova traduzione era più chiara e corrispondeva in misura maggiore ai gesti illustratimi dalle ragazze. Tuttavia continuavo a non capire la relazione tra certe frasi e le *mudra*. Ho pensato che dipendesse dall'ordine delle parole, differente in tamil e in inglese, così ho contattato un amico che insegna in una scuola di Monfortiani poco lontano da Chennai, Michael Samuel, specificando che desideravo conoscere la traduzione di ogni singola parola. Il testo rimandatomi via mail era molto simile agli altri in alcuni punti e totalmente diverso in altri. Michael si è giustificato dicendomi che per fare una buona traduzione avrebbe dovuto basarsi su un testo scritto con l'alfabeto tamil e non traslitterato "all'inglese" (faccio notare che anche le traslitterazioni di Avani e di sr. Margaret differivano molto). Dal momento che non avevo modo di procurarmelo, ho spedito a Michael il video coi sottotitoli frutto di questo difficile lavoro di "collazione delle fonti", ma lui mi ha scritto di non averlo mai ricevuto e da allora non ho avuto più sue notizie, con l'eccezione degli auguri natalizi.

Il risultato è ciò che si vede nel DVD.

La danza è introdotta da una parte puramente estetica, senza alcun significato. Come in altri casi, queste parti si ripetono e separano una strofa dall'altra¹³².

Nei sottotitoli ho riportato la traduzione con le *mudra* corrispondenti nell'ordine in cui sono raffigurate senza tenere conto del corretto ordine della frase in inglese. Inoltre, tra parentesi, ho inserito a volte la parola precisa corrispondente alla *deva-hasta*. In questo brano infatti troviamo ben tre *deva-hasta*: Figlio di Dio per indicare le parole "our Saviour", Dio Padre, e infine Dio nella postura Nataraja per indicare "our Father". Questi ultimi, però, si alternano con altri gesti come quello di indicare l'altare, creando una sorta di variazione sul tema proprio come suggeriva Mathan Kumar.

La spiegazione delle *mudra* è tratta in parte dal lavoro di elicitazione e in parte da una riflessione personale sulla danza.

Dato che il testo è molto ripetitivo, trascrivo qui solo i punti più salienti rimandando al video.

<i>Significato</i>	<i>Mudra</i>
Joyfully	Movimento ampio e circolare, le mani in <i>alapadma</i> per indicare grande felicità
welcome welcome.	<i>Mrigashirsha</i> con un movimento che va dal pubblico verso le danzatrici. Nella ripetizione troviamo invece <i>anjali</i> come segno di saluto ovvero il gesto di <i>namaskar</i> .
Of our Saviour	<i>Deva-hasta</i> per Figlio di Dio.
magnificent love	<i>Alapadma</i> parte dal cuore.
celebrate	Le mani portate davanti alla bocca in <i>alapadma</i> per indicare l'atto di parlare.
and rejoice.	Movimento ampio e circolare, le mani in <i>alapadma</i> per indicare grande felicità.

¹³² In realtà è improprio parlare di strofe, giacché si tratta di musica carnatica. Le tre parti in cui è diviso il canto sono "pallavi" "anupallavi" (simili a un ritornello e alla sua ripresa) e "charanam".

The beautiful sparkling glow	<i>Tripataka</i> indica il fuoco (il riferimento pare sia allo Spirito Santo)
rise rise.	Un braccio alla volta, la mano in <i>pataka</i> con il palmo verso l'alto, a lato del corpo mima l'atto di sollevare.
Of his people	Le mani in <i>sarpashirsha</i> coi palmi verso il basso e le braccia aperte denotano una folla. Mi è sorto il dubbio che il gesto potesse indicare anche i bambini o i figli, dato che è usato più avanti per questo scopo, ma di fatto qui c'è una diversa parola in tamil.
the life	<i>Angika</i> è il movimento che si usa per indicare il corpo o addirittura l'incarnazione, ma anche la vita (era presente anche nel Vangelo di Giovanni).
glows and shines bright.	Anche in questo caso abbiamo la <i>mudra alapadma</i> che viene utilizzata per indicare la luce che splende.
Of all	Ampio movimento circolare con le mani in <i>pataka</i> . Nella ripetizione abbiamo invece le danzatrici che girano completamente su se stesse con le braccia allargate.
our Father (God the Father)	<i>Deva-hasta</i> per God the Father. Nella ripetizione abbiamo invece le danzatrici che indicano l'altare.
is creator.	<i>Alapadma</i> qui indica la creazione.
Radiant is the resemblance.	Qui c'è un movimento sinuoso dall'alto al basso compiuto con entrambe le mani

	parallelamente davanti al busto. Evoca qualcosa di bello e attraente a livello fisico.
On his children	Le mani in <i>sarpashirsha</i> coi palmi verso il basso e le braccia aperte denotano una folla, ma anche i bambini e quindi i figli.
great love	Il movimento va dal petto al pubblico.
he lavishes,	Le danzatrici fanno il gesto di abbracciare.
our Father.	Ecco che troviamo la <i>deva-hasta</i> che ho chiamato Dio Nataraja.

Ho riscontrato le stesse difficoltà di decodifica per quanto riguarda l'altra danza classica che riporto nella selezione di brani a corredo di questa tesi. Si tratta dell' "Annuncio dell'angelo ai pastori"¹³³. P. Yeyaseelan, coreografo e capo della troupe, dopo avermi invitata a Velankanni per filmare lo spettacolo e avermi promesso i testi delle canzoni, si è rifiutato di fornirmi questi ultimi. Ho quindi dovuto chiedere a un professore di tamil all'Università di Pondicherry, Aroki Nathan, mio interlocutore e amico, di trascrivere il testo e darmene la traduzione basandosi sulla mia registrazione; un lavoro lungo e stancante. Poi ho dovuto ricostruire i passaggi, alcuni dei quali restano per me tutt'ora oscuri, non so se perché il professore non è riuscito a trascrivere tutto il testo o per mie personali difficoltà. In questo caso, poi, non ho avuto la possibilità di confrontarmi coi danzatori per verificare se effettivamente i gesti che avevo individuato erano corretti. C'è stata una sorta di lavoro di elicitazione con l'aiuto di Aroki, ma il professore, non essendo esperto di danza, non ha potuto essere di grande aiuto. Per queste ragioni non inserisco la tabella con la corrispondenza tra gesti e *mudra*.

Questi episodi mi hanno fatto sorgere il sospetto che vi sia in genere una certa reticenza a fornire i testi dei canti, forse per garantire una sorta di copyright sulla

¹³³ Vedi video n.4.

coreografia. Tuttavia, parlando con mons. Magnoli¹³⁴, è emersa un'altra spiegazione molto più probabile. Il monsignore mi ha spiegato che i testi sono sottoposti a un attento esame da parte della Chiesa, più delle forme di espressione corporea. Probabilmente gli autori e promotori di quelle danze contavano sul fatto che, anche se avessi mostrato i video, eventuali membri delle gerarchie vaticane non avrebbero capito i contenuti in tamil e i gesti corrispondenti. Ma se i testi fossero stati portati alla loro attenzione e fossero stati ritenuti non conformi all'ortodossia, ci sarebbero stati non pochi problemi.

Tornando al brano di p. Yeyaseelan sull' "Annuncio dell'angelo ai pastori", sono comunque riuscita a mettere i sottotitoli al video da me girato, ma mi sono limitata a indicare il significato delle *mudra* senza pretendere di offrire una traduzione del canto. In questo caso la danza, preceduta e intervallata come sempre da parti puramente estetiche senza alcun significato, era eseguita da un gruppo di uomini tra cui, al centro, lo stesso sacerdote. La presenza di artisti di sesso maschile sta diventando sempre più rara poiché la stragrande maggioranza dei danzatori di Bharatanatyam sono donne.

In questa esibizione alcuni gesti sono facilmente riconoscibili, come le braccia allargate che si muovono per mimare delle ali allo scopo di indicare l'angelo, o *alapadma* che si apre vicino alla bocca per indicare la parola, seguita dalle due mani in *pataka* a mimare un libro. I due gesti collegati significano "la buona novella". Da notare che il libro viene raffigurato in senso occidentale e non con *pataka* a indicare la foglia di palma come suggeriva Barboza.

Molto era anche affidato all'espressività, come nel caso del danzatore che si schermiva con le mani in *pataka* davanti a sé per indicare la paura.

¹³⁴ Colloquio, 6 novembre 2015.



Espressione e postura che indicano paura

Altri concetti, invece, come già nel primo capitolo del Vangelo di san Giovanni, sono di più difficile decodifica: ad esempio le parole “in the middle of the night”.

L'unico brano che ho potuto sottotitolare con assoluta sicurezza è stato il Salmo 8. P. Ravi mi aveva dato il testo in telugu traslitterato e la traduzione in inglese, e Naga Rani, che aveva composto la coreografia, me l'ha illustrata passo passo successivamente. Inoltre ho inviato il video coi sottotitoli a p. Ravi come ringraziamento per il preziosissimo supporto fornitomi durante il periodo di campo e lui ha confermato che era tutto corretto.

Tengo a precisare che sebbene i passi e il costume fossero semiclassici, il metodo espressivo delle *mudra* seguiva il linguaggio del Bharatanatyam. A livello di struttura, infine, si può notare come anche in questo caso all'inizio e tra una strofa e l'altra vi siano delle parti danzate a carattere puramente estetico. Inoltre, tra il ritornello e la strofa, la danzatrice compie un giro su se stessa per marcare il cambiamento.

Riporto di seguito in modo schematico il testo tradotto con le *mudra* corrispondenti in modo da rendere l'idea della tecnica compositiva.

<i>Testo</i>	<i>Mudra</i>
Ritornello	
At the opening and closing of my eyes	<i>Alapadma</i> si apre vicino agli occhi per mimare l'apertura e la chiusura degli stessi
I see	Mano sinistra di nuovo si apre in <i>alapadma</i> vicino all'occhio.
your majesty	<i>Alapadma</i> verso l'alto a indicare grandezza.
all around the world.	<i>Pataka</i> con i palmi verso l'alto dall'interno verso l'esterno con un ampio movimento.
Prima strofa	
Tiny babies and infants	<i>Hamsapaksha</i> uno sopra l'altro (una mano con il palmo in su l'altra in giù a delimitare la grandezza) indica i bambini, poi <i>mrigashirsha</i> di fianco con la mano destra in basso indica gli infanti, i piccoli.
praise you.	<i>Anjali</i> .
Your	<i>Pataka</i> in avanti.
greatness extends as high as sky	<i>Suchi</i> indica il cielo.
and is praised with song.	Il passaggio da <i>katakamuka</i> a <i>alapadma</i> con un saltello dovrebbe indicare la gioia della canzone.
Seconda strofa	
In order to fight the enemy	<i>Mushti</i> per indicare la lotta.
You	<i>Pataka</i> .

have built a fortress.	La danzatrice alza le braccia con le mani in <i>mrigashirsha</i> .
Your enemies	La danzatrice si muove di fianco per indicare l'attacco dei nemici (<i>sarpashirsha</i>).
are suppressed.	La mano destra in <i>pataka</i> viene mossa velocemente come fosse uno schiaffo e finisce poi in <i>mushti</i> in basso al fianco della danzatrice per indicare la vittoria sul nemico.
Terza strofa	
The heavens you have made	La mano destra si apre in <i>alapadma</i> sulla sinistra in <i>pataka</i> per indicare il fare. Quindi un gesto ampio verso l'alto con la mano in <i>pataka</i> indica i cieli.
the stars and the moon	<i>Alapadma</i> indica le stelle, mentre <i>ardachandra</i> la luna.
have made me wonder and amazed me.	<i>Alapadma</i> vicino all'occhio indica la visione piena di stupore; <i>alapadma</i> che si apre indica lo stupore e la gioia.
Quarta strofa	
What is man	<i>Angika</i> indica il corpo umano.
that you are mindful of him?	<i>Suchi</i> contro la tempia indica il pensiero. Poi <i>alapadma</i> , con la mano verso il basso che ruota e il movimento della testa, indicano la domanda, l'interrogativo: "perché?"
That you care for him?	Dopo aver indicato il petto per significare l'interesse di Dio per l'uomo, la <i>mudra kapitta</i> esprime la domanda: "Io mi

	chiedo”.
Yet you have made him	<i>Pataka</i> viene usata nuovamente per la parola “you”, e di nuovo <i>angika</i> significa l’uomo che viene creato.
only a little less than him	La <i>mudra chatura</i> verso il basso indica la piccolezza. Di nuovo <i>alapadma</i> verso l’alto suggerisce la creazione.
you have crowned him	Qui troviamo la <i>mudra tripataka</i> nel suo significato di corona sopra il capo.
with glory and honour.	<i>Hamsasya</i> scende in modo sinuoso con alcune curve per indicare perfezione e bellezza.
Quinta strofa	
Over wild animals	<i>Simhamukha</i> .
birds of the sky	Il gesto che indica il cielo (<i>pataka</i> che descrive un arco in alto) è seguito dalla <i>mudra garuda</i> a significare gli uccelli.
the fish of the sea	Le mani in <i>pataka</i> descrivono le onde del mare; segue <i>matsya</i> per indicare i pesci.
you have given him rule,	<i>Shikara</i> per indicare il padrone, il potere.
oh Lord,	La danzatrice si volta e indica l’altare con le mani aperte in <i>pataka</i> .
you put all things under his feet.	La danzatrice si tocca il piede.

Come si può notare, in alcuni casi, persino l’aggettivo possessivo “tuo” è raffigurato con una *mudra*, in altri invece viene riassunto un concetto con un gesto come nel caso del verso “la tua grandezza si estende alta come il cielo”. Stesso dicasi per il passaggio da *katakamuka* a *alapadma* con un saltello che dovrebbe indicare la gioia della canzone e traduce “è lodato con canti”. Ciò si spiega con quanto mi ha detto Siva Selvi, insegnante di Bharatanatyam, allieva di Balasaraswati (una famosissima danzatrice dei tempi di Rukmini Devi, nonché una delle ultime *devadasi*), da me intervistata a casa di

Marcella Bassanesi¹³⁵. Mi ha spiegato che solo nel Kathakali, la danza del Kerala, ogni singola parola, persino le congiunzioni, viene raffigurata con un gesto.

Come ho già accennato, è abbastanza comune che concetti astratti siano raffigurati da gesti meno chiari, mentre fatti e oggetti concreti sono più riconoscibili in quanto, talvolta, resi con metafore visive. Il concetto astratto di bellezza e perfezione (che in realtà traduce il verso “with glory and honour”) è reso con *hamsasya* che scende sinuosamente dall’alto verso il basso come se la danzatrice stesse disegnando qualcosa con cura (lo stesso gesto lo abbiamo visto nella “welcome dance” del Kalai Kaviri). In mancanza di un lavoro di elicitazione non sarebbe stato facile da comprendere. Nella quinta strofa, invece, sono utilizzate *mudra* molto semplici che si richiamano a metafore visive e quindi si riconoscono subito: le bestie, gli uccelli che volano, i pesci che nuotano.

Da notare, infine, la sovrabbondanza di *alapadma* con i significati più disparati. Stando a sr. Benigna, questo fatto era dovuto alla scarsa conoscenza della danza da parte della coreografa, ma anche alla sua ignoranza in campo teologico. A suo parere le ragazze del Kala Darshini non erano al livello di sr. Alberta, francescana, missionaria di Maria, ex danzatrice che aveva studiato a Mumbai nel centro di Charles Vas con un prete tedesco, Proksch. “Sono neoconvertite, ignoranti, senza una profonda preparazione culturale e religiosa come lei che ha studiato teologia.”¹³⁶ Durante l’intervista, sr. Benigna mi sfidò a trovare un brano particolarmente complesso e a chiedere a sr. Alberta di rappresentarlo. Ricordo che, presa alla sprovvista, scelsi il passo su Nicodemo: “In verità, in verità io ti dico, se uno non nasce dall’alto, non può vedere il regno di Dio” (Gv. 3, 1). Sr. Alberta eseguì senza problemi il passo, anche se allora la sua “traduzione” danzata mi parve poco chiara. Ricevetti l’impressione che senza sapere quale fosse il brano, non avrei compreso di che si trattasse. C’è però da dire che ero all’inizio della ricerca.

Ad ogni modo sr. Alberta si mostrò sostanzialmente d’accordo con sr. Benigna. In pratica, Naga Rani, a causa della sua ignoranza, era ricorsa, per così dire, alle soluzioni più facili per esprimere i concetti, ripetendosi. Se seguiamo il paragone proposto da

¹³⁵ Intervista, 30 marzo 2013.

¹³⁶ Intervista, 24 gennaio 2013.

Chandrasekhar tra *mudra* e sanscrito, ma anche solo considerandola una lingua vera e propria, è possibile che Naga Rani avesse un “vocabolario” meno ampio di altri che hanno studiato più a lungo.

Di “Kannai Moodinen” ho ottenuto il testo solo in Italia, grazie alla visita a Nemi di sr. Margaret. Per fortuna ricordava bene le parole del canto e non ha avuto difficoltà. Tuttavia, ho dovuto poi combinare il testo fornitomi con le spiegazioni delle danzatrici, sempre molto deficitarie per le ragioni che dicevo. E anche in questo caso ho notato delle discrepanze. Per esempio, l’ordine delle parole in inglese non corrispondeva sempre a quello delle *mudra*. Con ogni probabilità, anche in questo caso sr. Margaret aveva voluto mettere la traduzione in buon inglese stravolgendo l’ordine della frase in tamil, così, a volte, mi è venuta in aiuto la *mudra* utilizzata o qualche semplice parola da me riconosciuta nonostante non parli tamil (per esempio Gesù, Signore, Dio). Inoltre, mancavano alcune frasi. Una era “When I saw your face, my heart melted”, riportatami dalle ragazze durante il lavoro di elicitazione e raffigurata con la mano destra portata al petto in *ardhachandra* e poi con le due mani in *katakamukha* che mimano qualcosa che si dissolve. Un’altra era “so that I cry”, anch’essa riferitami dalle danzatrici e facilmente riconoscibile per la chiara metafora visiva. Infine, nel passaggio “I closed my eyes, I closed my mouth and I leaned on your chest” mancavano le parole “I closed my mouth” chiaramente riconoscibili nei gesti perché raffigurate con la mano nella *mudra chatura* posta davanti alla bocca. Anche in questo caso mi hanno guidato gli appunti presi durante il lavoro di elicitazione.

Un aspetto interessante è quello secondo cui sono sempre inserite delle variazioni sul tema. Per esempio non sempre nel ritornello le parole “nel tempio del mio cuore” erano raffigurate sollevando le braccia con le mani in *chandrakala*. Talvolta questo gesto era omesso. Anche Gesù era a volte indicato rivolgendo i palmi verso l’altare, mentre in un solo caso la danzatrice esegue la *deva-hasta* per Figlio di Dio creata da Barboza. La frase “I closed my eyes”, che dà il titolo al brano, era resa nella maggior parte dei casi con la mimica del viso della danzatrice che chiudeva gli occhi. Ma ad un tratto compariva la *mudra kartarimukha* vicino agli occhi. Si trattava ancora una volta della varietà cui si era riferito Mathan Kumar, il cui scopo era non annoiare il pubblico.

Un altro fatto da considerare è l'espressività. Marcella Bassanesi, guardando il brano, mi ha fatto notare che l'atto di cercare, reso con le mani giunte o aggirandosi per un ipotetico luogo è raffigurato con la medesima gestualità e la medesima espressione che troviamo nei brani in cui Radha o le *gopi* cercano Krishna. In pratica il devoto cerca Dio come un innamorato esattamente come nel culto di Krishna. Peraltro ricordo che Ramesh Babu, coreografo e maestro di Kuchipudi, aveva descritto il devoto perfetto "come la moglie del dio" e aveva detto che quindi "non è nulla, è l'umiltà fatta persona"¹³⁷.

Ci troviamo quindi di fronte al *rasa shringara* ovvero l'amore erotico verso l'amato. A tale proposito, parlando della figura dell'eroina, Mrinalini Sarabhai scrive: "In Indian dancing the dancer is the devotee separated from her beloved (God). She expresses every mood of a woman who yearns for her lover. She is the eternal nayika (heroine)" (1965, pag. 53).

La comparsa del *rasa* dell'amore erotico in un brano dedicato a Gesù, però, non è contraria alla tradizione cristiana. Non bisogna dimenticare infatti che il *Cantico dei cantici* è ritenuto dalla Chiesa cattolica una metafora dell'amore di Dio e della Chiesa, (Bernardo di Chiaravalle gli dedicò oltre ottanta sermoni) e che le estasi di Santa Teresa D'Avila avevano toni decisamente carnali.

Secondo Zubko, invece, a livello espressivo viene coinvolto un *rasa* non presente nel tra i nove che ho elencato nel precedente capitolo, ma fondamentale per il Bharatanatyam: il *bhakti rasa*, ovvero il *rasa* della devozione, centrato per l'appunto attorno a Krishna. Nella sua analisi della ricezione e interpretazione del mantra Gayatri da parte proprio dei coreografi e danzatori del Kalai Kaviri, l'autrice nota come il sentimento della devozione o *bhakti* sia basilare (2006, pag. 38).

Peraltro, Krishna è sovente associato a Gesù e l'iconografia riguardante Krishna bambino in braccio alla madre è molto simile alle raffigurazioni di Maria e Gesù, per cui alcuni artisti hanno giocato su questa somiglianza. Non è infrequente entrare in un negozio e vedere un quadro di un bambino in braccio alla madre e, se non fosse per attributi specifici o per la colorazione blu della pelle di Krishna, ci si potrebbe chiedere

¹³⁷ Intervista, 2 gennaio 2013.

se non si tratti di una Madonna. Nella danza, questa somiglianza tra Gesù e Krishna e la forma di devozione loro dedicata è particolarmente forte.

Puri ha osservato il caso un gruppo di danzatrici cristiane che stavano preparando un brano su Krishna in un college di Delhi e scrive:

At the time of my fieldwork the group of Christian girls were daily practicing a varnam piece on Krishna. The compositions for varnams are most often based on *bhakti poetry* created at the time of the *bhakti movement*. The *bhakti movement* (*bhakti* means devotion in Sanskrit) was an alternative to the Vedic order of the Brahmin priests, as devotees could reach the divine directly by establishing an emotional relationship to gods and goddesses. In *bhakti poetry* the god is thus addressed in a devotional manner. The poetry is written by men. However, the narrator is a first-person female. The poems are about a *nayika* (heroine) longing for her beloved Lord, the *nayaka* (hero), who in many cases is *Krishna*. In the dance movements, the dancers perform both the part of the *nayika* and *nayaka*, but with a focus on the *nayika* or female devotee (2009, pag. 303).

Peraltro, una signora, intervistata presso la scuola di Rani David, in Maryland, mi ha riportato l'esempio di una danza su Krishna per evidenziare un altro tipo di sentimento: l'amore madre-figlio. A suo parere questo era uno dei brani maggiormente adatti alla trasposizione cristiana.

C'è una parte del Bharatanatyam che riguarda Krishna e sua madre. È un brano molto bello. Lui le sta facendo i dispetti e corre e lei lo cerca. Lui sta rubando il burro. Quindi c'è una parte molto bella nel Bharatanatyam. La raffigurazione di tutte queste cose è un brano bello da guardare. E credo che un paio di anni fa, Rani Auntie ha fatto un tema simile ma con Maria e Gesù e io ho pensato che sono madre e figlio e Krishna e Yashoda è anche in questo caso madre e figlio. È la relazione madre e figlio che puoi mostrare. Non deve essere indù o cristiana, capisci?¹³⁸

Anche Nalini Britto, intervista a sua volta durante il mio soggiorno in Maryland, ha fatto riferimento a questo aspetto, ma ha spiegato quello dell'amore madre-figlio non era l'unico *rasa* che poteva essere coinvolto in una danza cristiana. A suo parere, ad

¹³⁸ Intervista, 9 ottobre 2013.

esempio, uno spettacolo riguardante la vita di Maria svoltosi presso la sua chiesa (cattolica Siro-Malankar) aveva dato l'opportunità di dispiegare tutti e nove i *rasa*, a partire dall'amore che lega madre e figlio fino al momento del dolore per la crocifissione.

Esprimevano con i nove *rasa* la sua vita e la mostravano come un essere umano e finivano col dire che è la ragione per cui può intercedere per noi. Perché è una di noi, ha tutte le qualità di un essere umano ma è la madre di Dio e può intercedere per noi. (...) In questo modo loro hanno potuto vedere la visualizzazione [della vita di Maria] e ha avuto molto più impatto. Vedono la crocifissione. Vedono lei che tiene Gesù tra le sue braccia come nella Pietà di Michelangelo. C'era questo. E la vedono anche come madre quando tiene in braccio il bambino ed esprime i nove *rasa*. Veniva mostrato il *rasa* che esprime l'amore madre-figlio e così anche per le nove differenti emozioni che sono la pietra angolare del Bharatanatyam. I nove *rasa* possono essere raffigurati nel corso di tutta la sua vita.¹³⁹

In conclusione, penso che dai brani che ho mostrato e analizzato emerga in modo sempre più chiaro la complessità del linguaggio del Bharatanatyam e la difficoltà di decodifica. L'uso personale che ogni coreografo fa delle *mudra* e l'assenza di un codice condiviso con il pubblico inficiano l'atto comunicativo. Anche il fatto che a volte un gesto raffiguri un'intera frase o un concetto complesso e altre invece indichi una singola parola (ricordo, per esempio, l'aggettivo possessivo) rende alta l'indeterminatezza della traduzione di cui parlava Umberto Eco (2012).

L'altro grosso problema è quello della traduzione di concetti religiosi cristiani. Nei brani che ho descritto si vede, nella pratica, ciò di cui parlavo nel capitolo precedente, ovvero la giustapposizione, non sempre felice o priva di ambiguità, di concetti e modalità espressive indù e concetti e modalità espressive cristiane. Se infatti la simbologia di Krishna può essere trasposta nell'ambito cristiano senza grossi problemi, altre volte viene il dubbio se queste performance possano essere considerate davvero cristiane o invece siano eccessivamente impregnate di induismo, un'obiezione, come vedremo nel prossimo capitolo, portata avanti da alcuni membri del clero.

¹³⁹ Intervista, 9 ottobre 2013.

Altro elemento che emerge è lo spazio fisico e liturgico dove vengono inserite le danze. Nei rari casi di messe danzate, dal punto di vista pratico, la soluzione è quasi sempre quella di trasferire la liturgia su un palco sul quale viene posizionato un altare. Tuttavia, come abbiamo visto, non rispecchiano sempre i paramenti liturgici ma somigliano di più a quelle di un “set”, con luci colorate e decorazioni non inerenti al tema religioso. Dal punto di vista liturgico, le performance si inseriscono in momenti ben precisi al posto dei canti. Tuttavia, come ha evidenziato la scelta di p. Ravi, ci sono ancora molte resistenze e la cosa per il momento resta poco diffusa.

Nel prossimo capitolo affronterò proprio la questione del Bharatanatyam cristiano dal punto di vista della Chiesa, considerando i documenti ufficiali e la riflessione teologica riguardo la danza e la liturgia.

CAPITOLO QUINTO

LITURGIA E DANZA: TRA INCULTURAZIONE E TRADIZIONE

5.1 Il significato di “inculturazione” e il problema della natura del rito

“Gesù è venuto in una cultura e infatti all'inizio c'è stata una forte inculturazione. La stessa incarnazione è una forma di inculturazione. La parola si è fatta carne e ciò è di per sé inculturazione. Noi la chiamiamo *avatara* che ha diverse sfumature di significato ma indica la venuta di un dio nel mondo”¹⁴⁰.

Sono parole di p. John, gesuita, teologo e autore di un libro dal titolo “Indian Faces of Jesus” (2012). Durante il suo soggiorno a Vijayawada l’ho incontrato spesso. Mi è stato presentato da p. Ravi come un imprescindibile “asso nella manica”, colui che avrebbe saputo darmi tutte le risposte che cercavo, che avrebbe potuto giustificare teologicamente la scelta di adattare il Bharatanatyam al cristianesimo e introdurlo nella liturgia. In effetti, p. John si è dimostrato molto disponibile e preparato. Abbiamo fatto lunghe chiacchierate nel cortile del Kala Darshini e abbiamo avuto modo di sviscerare il fondamentale concetto di inculturazione, che pare essere alla base di tutte le argomentazioni teologiche di coloro che sono favorevoli alla danza liturgica.

Insieme ad acculturazione e indigenizzazione viene citato in molti testi, soprattutto nell’ambito missiologico.

A riprova di ciò, nel prosieguo della nostra intervista, p. John si richiama proprio a questo ambito, facendomi un riassunto della storia dell’evangelizzazione dell’India, partendo da Francesco Saverio, passando per De Nobili fino a p. Beschi. Il suo intento è

¹⁴⁰ Intervista, 23 dicembre 2012.

quello di inserirsi in una tradizione autorevole e di dimostrare che lui e gli altri riformatori non hanno inventato nulla. Mi dice infatti: “Noi non sperimentiamo nulla di nuovo, ma stiamo nel solco di questi predecessori”¹⁴¹.

D'altra parte, come p. John sa bene, il processo di compenetrazione tra la Chiesa e le culture locali risale ai primi tempi del cristianesimo e si sviluppa nel corso dei secoli. “All'inizio dell'epoca coloniale, nel 1659, la Congregazione per la Propaganda della Fede emanò delle regole ad uso dei missionari per guidare il loro comportamento tra i popoli da evangelizzare. Dopo la Prima Guerra Mondiale, fino al Concilio Vaticano II, i papi hanno pubblicato diversi documenti sull'evangelizzazione, manifestando già alcuni orientamenti per l'inculturazione e la maturità della teologia missionaria. In questi documenti si parla di evangelizzazione; il vocabolo 'inculturazione' non è ancora in uso” (Ries & Sullivan, 2009, pag. 20).

Alla fine del XIX secolo compare invece il termine “acculturazione”. Stando a Rudmin, “the first full psychological theory of acculturation was proposed in 1918 by social psychologists Thomas and Znaniecki. On the basis of empirical studies of immigrants in Chicago, they theorized that a minority group's culture is defined by shared attitudes and habits, called schemas, adaptive to one's family, ethnic community, and occupation”(Rudmin, 2003, pag. 11). In antropologia la definizione data da Redfield, Linton e Herskovits è la seguente: “Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original culture patterns of either or both groups” (Redfield, Linton, & Herskovits, 1936, pag. 149).

Ries e Sullivan, che nel loro testo si occupano di alcuni termini molto usati nell'ambito religioso (acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo), ritengono che la parola “acculturazione” sia usata “per descrivere i fenomeni di assimilazione o gli scambi culturali che intervengono tra due gruppi di tradizioni differenti portati a vivere in contatto continuo.” La nozione classica si riferisce in primo luogo a gruppi umani geograficamente simili. Passato poi in ambito sociologico ed etnologico, in quello religioso viene utilizzato per studiare l'incontro tra le religioni, i

¹⁴¹ Intervista, 23 dicembre 2012.

tentativi di conciliazione delle credenze, dei simboli e dei riti. Il concetto di “inculturazione”, invece, è teologico ed è scelto per descrivere la penetrazione del messaggio cristiano in un determinato ambito e i nuovi rapporti che si stabiliscono tra il Vangelo e la cultura di questo ambiente (Ries & Sullivan, 2009, pag. 20).

Il verbo “inculturare” (“inculturer”) viene coniato dal teologo Masson nel 1962, nell’anno di apertura del concilio Vaticano II, viene ripreso da Barney nel 1973 e nel 1979 viene introdotto nei documenti ufficiali della Chiesa di Giovanni Paolo II, il quale ammette che questo neologismo “esprime molto bene una delle componenti del grande mistero dell’Incarnazione” (Chupungco, 1998, pagg. 345–346)¹⁴². Nulla a che vedere, dunque con il termine “enculturation”, tradotto anch’esso in italiano con “inculturazione”, il cui significato è molto diverso e ha una precisa matrice antropologica. “Enculturation”, infatti, si riferisce al processo di condizionamento conscio o inconscio mediante il quale un individuo assimila nel corso della vita la cultura del proprio gruppo. Come la “socializzazione” è una modalità di apprendimento prevalentemente informale, che continua per tutta la vita (Erikson, 1963; Herskovits, 1948; Linton & Kardiner, 1939; Malson, 1964; Mead, 1930).

Da quel momento in poi il termine “inculturazione” (“inculturation”)¹⁴³ è ripreso più volte da Giovanni Paolo II. Nel 1985, a conclusione del sinodo straordinario del vescovi, il pontefice ne dà la seguente definizione: “L’inculturazione, comunque, non è un semplice adattamento esteriore, ma comporta una trasformazione interna di autentici valori culturali mediante la loro integrazione nel cristianesimo e il radicamento nelle varie culture” (Chupungco, 1998, pag. 346). Nel 1989 viene pubblicato dalla Commissione Teologica Internazionale presieduta dall’allora cardinale Ratzinger un documento dal titolo “Fede e inculturazione”. Negli articoli 5 e 6 si legge: “Fondandosi sulla convinzione che ‘l’Incarnazione del Verbo è stata anche un’incarnazione culturale’, il Papa afferma che le culture, analogicamente paragonabili all’umanità del Cristo in ciò che hanno di buono, possono svolgere un ruolo positivo di mediazione per

¹⁴² Il testo cui si riferisce Chupungco è l’ “Allocuzione alla Commissione Pontificia Biblica” di Giovanni Paolo II, all’interno di “Fede e cultura alla luce della Bibbia” (Vojtyla, 1981, pag. 5)

¹⁴³ In questa tesi ho usato il termine inculturazione sempre in quest’accezione e mai in quella antropologica (“enculturation”).

l'espressione e la diffusione della fede cristiana.” La questione si lega strettamente con la trascendenza “della Rivelazione in rapporto alle culture nelle quali essa si manifesta. La Parola di Dio non potrebbe, infatti, identificarsi o legarsi in maniera esclusiva agli elementi di cultura che la veicolano”. L'altro aspetto sottolineato è, per l'appunto, quello dell'urgenza dell'evangelizzazione (Commissione Teologica Internazionale, 1989).

Il riferimento all'incarnazione da parte di p. John, quindi, per quanto possa apparire una forzatura, considerata la sua specificità teologica, non esce dai confini dell'ortodossia, ma si richiama a documenti autorevoli. Stesso dicasi per le sue riflessioni sulla liturgia. In esse, infatti, come vedremo, si sente l'eco forte dei documenti del Vaticano II. Dice p. John: “La liturgia è il cuore e l'anima della religione. Le credenze si incarnano nella vita quotidiana nella liturgia e nel rituale. Non c'è una sola liturgia nella Chiesa. Nel cristianesimo esistono ventuno liturgie, tre nella Chiesa cattolica: rito romano, rito siriano (Malabar, simile al copto), e ambrosiano.” E ancora: “Le cose importanti per la liturgia sono: primo la lingua. (...) Ora si usa il lezionario inglese tradotto dal latino [qui l'espressione di p. John indica tutto il suo disappunto in merito]. Secondo: le dimensioni culturali come le danze. In India danzare e cantare fa parte della cultura. Le danze non sono indù ma indiane. Qui non c'è un rito indiano come quello siriano o ambrosiano. Noi chiediamo un rito indiano, una modalità indiana di culto”¹⁴⁴.

Mons. Magnoli mi ha fatto notare che “la creazione di un rito indiano non è stata mai avanzata per il semplice fatto che c'è già un rito tradizionale indiano, derivante dal ceppo siriano, e cioè il rito siro-malabarico (nel Kerala), che è praticato ancora oggi come l'ambrosiano. Diverso è invece il tema dell'inculturazione del rito romano nella tradizione indiana, che è stato portato avanti dapprima da liturgisti europei missionari in India e ora è propugnato anche da liturgisti / teologi indiani. Su questa inculturazione si scrivono fiumi di inchiostro e si fanno esperimenti più o meno ufficiali”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Intervista, 23 dicembre 2012. Ho tradotto con “modalità indiana di culto” le parole “an Indian way of worship”.

¹⁴⁵ E-mail, 16 gennaio 2013.

Inoltre, la Chiesa, a ben vedere, si è già mossa nel senso di un'inculturazione del rito in India. Esistono, infatti, i dodici punti di adattamento della liturgia, raccolti in un documento del 25 aprile 1969, in cui il Vaticano approva la possibilità di introdurre alcuni elementi tipici della cultura indiana nella messa (Bugnini, 1969). Ma sembra che essi non siano sufficienti per i teologi come p. John. Ogni volta, infatti, che li ho menzionati coi miei interlocutori, sembravano considerarli qualcosa di secondario, se non addirittura il prodotto di un gruppo di liturgisti romani che ben poco sapevano della realtà indiana. P. Anthuvan, per esempio, direttore del Kalai Kaviri College of Fine Arts, mi ha detto a chiare lettere che nessuno si prendeva la briga di applicarli perché erano poco sentiti, mentre le danze avrebbero avuto un più sicuro impatto.

Il problema sta nella natura stessa del rito. Fino a che punto può essere cambiato? Fino a che punto invece deve restare immutabile e conservare nei suoi gesti la sua vera essenza? La liturgia, infatti, come afferma Scola in un testo a più voci che ha come focus tradizione e rinnovamento del rituale cattolico, “ha una ‘natura ellittica’ (...) Essa mostra la coesistenza di due fuochi – tradizione e rinnovamento – dell'azione rituale”. Il nodo della questione è quindi stabilire come debbano coniugarsi concretamente e i criteri su cui dovrebbe esprimersi il loro rapporto (Scola, 2010, pagg. 22–23).

Un problema, dunque, che non investe solo l'India, ma tutta la cristianità.

La *Costituzione sulla sacra liturgia sacrosanctum concilium* del 4 dicembre 1963 è considerata il documento ufficiale di riferimento per i riformatori. Essa apre alla possibilità di inculturare la liturgia, ma si mantiene su una posizione moderata. L'articolo 22-2 specifica che alcune parti del rito sono immutabili, “perché di istituzione divina”, ma poi spiega che ci sono anche “parti suscettibili di cambiamento, che nel corso dei tempi possono o addirittura devono variare, qualora si siano introdotti in esse elementi meno rispondenti alla intima natura della liturgia stessa, oppure queste parti siano diventate non più idonee. In tale riforma l'ordinamento dei testi e dei riti deve essere condotto in modo che le sante realtà che essi significano, siano espresse più chiaramente e il popolo cristiano possa capirne più facilmente il senso e possa parteciparvi con una celebrazione piena, attiva e comunitaria”. Questo però non significa che i cambiamenti possono essere operati autonomamente dai singoli: solo la Santa Sede e le sedi episcopali territoriali ne hanno il potere, “nessun altro, anche se

sacerdote, osi, di sua iniziativa, aggiungere, togliere o mutare alcunché in materia liturgica” (art. 22).

Gli altri articoli di norma citati dai miei interlocutori sono quelli dal 37 al 41, in cui vi è l’esplicito riferimento alla necessità di un adattamento della liturgia ai vari gruppi etnici. Per maggiore chiarezza, riporto per intero il testo.

Norme per un adattamento all'indole e alle tradizioni dei vari Popoli

37. La Chiesa, quando non è in questione la fede o il bene comune generale, non intende imporre, neppure nella liturgia, una rigida uniformità; rispetta anzi e favorisce le qualità e le doti di animo delle varie razze e dei vari popoli. Tutto ciò poi che nel costume dei popoli non è indissolubilmente legato a superstizioni o ad errori, essa lo considera con benevolenza e, se possibile, lo conserva inalterato, e a volte lo ammette perfino nella liturgia, purché possa armonizzarsi con il vero e autentico spirito liturgico.

38. Salva la sostanziale unità del rito romano, anche nella revisione dei libri liturgici si lasci posto alle legittime diversità e ai legittimi adattamenti ai vari gruppi etnici, regioni, popoli, soprattutto nelle missioni; e sarà bene tener opportunamente presente questo principio nella struttura dei riti e nell'ordinamento delle rubriche¹⁴⁶.

39. Entro i limiti stabiliti nelle edizioni tipiche dei libri liturgici, spetterà alla competente autorità ecclesiastica territoriale, di cui all'art. 22 - 2, determinare gli adattamenti, specialmente riguardo all'amministrazione dei sacramenti, ai sacramentali, alle processioni, alla lingua liturgica, alla musica sacra e alle arti, sempre però secondo le norme fondamentali contenute nella presente costituzione.

Progressivo adattamento liturgico

40. Dato però che in alcuni luoghi e particolari circostanze si rende urgente un più profondo adattamento della liturgia, che per conseguenza è più difficile:

1) Dalla competente autorità ecclesiastica territoriale, di cui all'art. 22 - 2, venga preso in esame, con attenzione e prudenza, ciò che dalle tradizioni e dall'indole dei vari popoli può opportunamente essere ammesso nel culto divino. Gli adattamenti ritenuti utili o necessari vengano proposti alla Sede apostolica, per essere introdotti col suo consenso.

2) Affinché poi l'adattamento sia fatto con la necessaria cautela, la Sede apostolica darà facoltà, se è il caso, alla medesima autorità ecclesiastica territoriale di permettere e dirigere, presso alcuni gruppi a ciò preparati e per un tempo determinato, i necessari esperimenti preliminari.

¹⁴⁶ Le “rubriche” sono le annotazioni sui gesti del sacerdote che devono accompagnare i vari momenti liturgici. Il nome si deve al colore rosso (dal latino *ruber*) con cui sono tradizionalmente scritte.

3) Poiché in materia di adattamento, di solito le leggi liturgiche comportano difficoltà particolari soprattutto nelle missioni, nel formularle si ricorra a persone competenti in materia.

Come già osservato, quindi, la Chiesa riconosce la possibilità e la necessità di inculturare il rito, ma si muove in equilibrio su una linea sottile. Una linea spesso valicata dagli sperimentatori come dai tradizionalisti che fanno pendere la ragione ora da una parte ora dall'altra, interpretando i documenti in modo più o meno rigido.

Come osserva Girardi, la *Sacrosanctum Concilium* riconosce che la storicità della Chiesa si riflette anche nella storia del rito, che “il rito non è un operatore infallibile”, ma questo non significa che si possa intervenire sul rito in modo tale da immettervi logiche esterne ad esso (Girardi, 2010, pagg. 233–235).

Inoltre, secondo Aldo Natale Terrin, bisogna inserire queste indicazioni ufficiali nella loro dimensione storica. Per comprendere il Concilio e i suoi documenti, infatti, occorre analizzare attentamente le “tendenze”, le “aspettative”, i “modi di pensare” della stagione storica che li ha prodotti (Terrin, 2010b, pag. 34). A suo parere essi sarebbero il frutto di un periodo in cui predominava una tendenza alla secolarizzazione: *“a partire dal Vaticano II ci sarebbe stata una certa accondiscendenza alla modernità e alla riforma liturgica legata anche alla ‘modernizzazione del rituale’ e della liturgia; mentre, al contrario, in questi ultimi anni sembra che vi sia una controtendenza: diventa forte un movimento di critica alla modernità, accompagnato da un certo tipo di de-secolarizzazione”*¹⁴⁷. Terrin parla di una “ritirata nel sacro” che metterebbe in crisi la stessa riforma liturgica del Vaticano II. E definisce queste due tendenze un “doppio vincolo” capace di portare il fedele “inevitabilmente a una schizofrenia dei fini”. Da questo ragionamento ne conseguirebbe che alle istanze “democratiche” e “moderne” innescate dall'apertura del Vaticano II oggi farebbe da “contro-altare” una tendenza contraria che vorrebbe restituire al mondo della fede il “senso dell'arcano” e potrebbe fare apparire la riforma di allora come una “contraffazione della liturgia”. Stando all'autore, alcuni si sarebbero persino posti le seguenti domande: “La liturgia ha davvero bisogno di ‘incontrare il popolo’, c'era davvero bisogno di girare l'altare verso i fedeli, vi era davvero bisogno di comunicare in lingua volgare il mistero per viverlo

¹⁴⁷ Il corsivo è nel testo.

più profondamente?” (2010b, pagg. 36–37). Anche Girardi nota che, a un entusiasmo iniziale, caratterizzato da una “promozione appassionata”, ha fatto da contraltare in un secondo tempo una cura per il formalismo liturgico che è parsa orientata a “un nuovo cerimonialismo, che legittima una disattenzione al contesto reale dei soggetti e al loro coinvolgimento” (Girardi, 2010, pag. 242).

In effetti, in India, la situazione sarebbe proprio quella di un ritorno alla tradizione, un fatto che mi è stato confermato, tra gli altri, da sr. Benigna. Durante una delle nostre uscite mattutine a Vijayawada (per una qualche ragione mi era stata assegnata come accompagnatrice) la suora mi esprime tutta la sua disapprovazione per le iniziative che alcuni sacerdoti portano avanti nel campo liturgico. “Dopo il Vaticano II c'è stata molta sperimentazione ma ora abbiamo adottato il lezionario inglese e non è ammesso più nulla, tranne all'ingresso e all'offertorio. La liturgia è strettamente latina”¹⁴⁸.

Sul fatto, invece, che questo possa essere considerato un effetto della desecolarizzazione andrei più cauta. Terrin, in effetti, riconosce che, se anche queste tendenze fossero effettive, esse riguardano solo l'Europa. Tra l'altro a suo parere la “secolarizzazione” sarebbe comunque ancora presente in contesto europeo (2010b, pagg. 40–42).

Infatti, come osserva Casanova, lo stesso concetto di secolare è una categoria teologica del cristianesimo occidentale che non ha un equivalente in altre tradizioni religiose o anche nel cristianesimo orientale. Da essa sarebbe disceso il concetto di secolarizzazione nella sua duplice accezione. In origine, il termine si riferiva, all'interno della Chiesa, al passaggio di ciò che era religioso nel “mondo” (ad esempio un monaco che lasciava l'ordine per vivere nel *saeculum*). Poi sarebbe subentrata l'equivalenza tra secolarizzazione e laicizzazione. In pratica oggi il termine viene usato per designare quel movimento di emancipazione di tutte le sfere secolari dal controllo clericale ed ecclesiale, sottolineando l'antagonismo tra laico e clericale (Casanova, 2011, pagg. 56–57). Come corollario di questa visione del secolarismo, figlia dell'Illuminismo, abbandonare l'irrazionalità delle credenze religiose sarebbe un processo di maturazione, come un'adolescenza o una progressiva emancipazione. Essere religiosi equivarrebbe a

¹⁴⁸ Intervista, 7 dicembre 2012

non essere del tutto moderni. Si tratterebbe di passare da una religione primitiva irrazionale o metafisica a una coscienza moderna razionale e postmetafisica (2011, pag. 59).

La stessa opinione sull'origine occidentale e cristiana del secolarismo la ritroviamo in Göle. Esso, aggiunge la studiosa turca, sarebbe stato esportato attraverso il colonialismo e il modernismo come un vettore dello stile di vita occidentale, come una forma di governance sia a livello privato che pubblico. Per tale ragione esso sarebbe percepito nei contesti non occidentali come un'imitazione di secondo livello dell'originale occidentale. Come conseguenza, anche dove esso è penetrato nella mentalità locale, si è trasformato, dando luogo a qualcosa di nuovo, con l'aggiunta di nuovi significati (Göle, 2010, pag. 43).

Infatti, come ogni popolo nel mondo, pur usando la medesima categoria di "religione", attribuisce ad essa significati molto diversi, così, allo stesso modo, ci sono molti secolarismi in competizione tra loro e molte forme di resistenza ad essi. In pratica, è necessario "provincializzare l'Europa per rendersi conto che la secolarizzazione del cristianesimo latino europeo è un'eccezione che non si riproduce altrove nel mondo con le stesse modalità. Per esempio le categorie relative a credere e non credere possono essere del tutto inadatte nel contesto dell'India o dell'induismo" (Casanova, 2011, pagg. 62–65).

Inoltre, il rapporto tra induismo, e di conseguenza potremmo dire tra India e secolarismo è molto particolare. Si va da chi, come Smith, ritiene che l'induismo sia un precursore del secolarismo, in quanto, non avendo un potere centrale e una struttura piramidale del clero, aprirebbe alla tolleranza religiosa e alla separazione tra stato e religione, a chi, come Madan, vede nella violenza fondamentalista indù una forma di reazione alle politiche del secolarismo occidentale. L'Illuminismo, infatti, conterrebbe un potenziale oppressivo e in particolare la tendenza a dipingere la religione come falsa, innescando meccanismi di difesa che possono sfociare nel nazionalismo e nel fondamentalismo. L'idea moderna dello Stato libero dalla religione sarebbe impossibile in India, dove il fondatore dell'indipendenza e del secolarismo indiano, Gandhi, era un fervente indù e ha basato il suo pensiero di tolleranza e libertà religiosa sulla sua fede (Cannell, 2010, pagg. 93–94).

A riprova di come il concetto di secolarismo venga declinato in modo peculiare in India, ritengo utile citare un colloquio con p. Ravi. Gli chiesi come i fedeli conciliavano l'adesione a una spiritualità occidentale con la visione di un Occidente dipinto come sempre più secolare. La domanda lo lasciò molto perplesso e di fatto non mi diede una risposta diretta. Invece, ritenne opportuno fare una distinzione tra religione e spiritualità. Scrivo nel mio diario di campo, riassumendo la nostra discussione: “Gli Indiani per lui sono molto ‘religion minded’ ma non sono spirituali. Vanno al tempio a rompere un cocco, a offrire fiori, ma sono gesti devozionali meccanici e superstiziosi anche se sentirselo dire li fa molto arrabbiare”. Una volta chiarito questo punto, p. Ravi mi disse che, partendo da questi presupposti, la secolarizzazione “ad alto livello” non portava all'agnosticismo, ma ad una maggiore e più profonda spiritualità, intendendo probabilmente dire che una visione più razionale permetteva di liberarsi di una religiosità superstiziosa¹⁴⁹.

In pratica, dunque, non è possibile applicare all'India quanto dice Terrin a proposito di una presunta de-secolarizzazione e una conseguente tendenza verso una sacralità tradizionale. A patto di ritenere che ciò stia effettivamente avvenendo in Europa, non è detto che i prelati indiani seguano questa tendenza, dal momento che operano in un contesto differente. Inoltre, l'analisi di Terrin, per quanto interessante, risale al periodo del papato di Ratzinger, improntato effettivamente a una certa prudenza e tendenza a tornare alla tradizione. Oggi, invece, il tema dell'inculturazione è stato ripreso con forza da Bergoglio nell'esortazione apostolica *Evangelii gaudium*: “Il cristianesimo non dispone di un unico modello culturale, bensì, ‘restando pienamente se stesso, nella totale fedeltà all'annuncio evangelico e alla tradizione ecclesiale, esso porterà anche il volto delle tante culture e dei tanti popoli in cui è accolto e radicato’. Nei diversi popoli che sperimentano il dono di Dio secondo la propria cultura, la Chiesa esprime la sua autentica cattolicità e mostra ‘la bellezza di questo volto pluriforme’ ”. E ancora: “Nell'inculturazione, la Chiesa ‘introduce i popoli con le loro culture nella sua stessa comunità’ ” (Bergoglio, 2013, cpv. 116). A suo parere questo non minaccia l'unità della Chiesa e si spinge a dire che “non farebbe giustizia alla logica dell'incarnazione pensare

¹⁴⁹ Diario di campo, 6 dicembre 2012

a un cristianesimo monoculturale e monocorde. Sebbene sia vero che alcune culture sono state strettamente legate alla predicazione del Vangelo e allo sviluppo di un pensiero cristiano, il messaggio rivelato non si identifica con nessuna di esse e possiede un contenuto transculturale. Perciò, nell'evangelizzazione di nuove culture o di culture che non hanno accolto la predicazione cristiana, non è indispensabile imporre una determinata forma culturale, per quanto bella e antica, insieme con la proposta evangelica” (Bergoglio, 2013, cpv. 117).

D'altra parte, in un contesto dove i cristiani sono una minoranza, c'è la preoccupazione di perdere la propria identità religiosa inserendo elementi percepiti come indù. Non bisogna dimenticare le parole del vescovo di Guntur quando sosteneva che uno dei grossi ostacoli all'introduzione della danza nella liturgia era il “forte colore di induismo” del Bharatanatyam¹⁵⁰, o le obiezioni tecniche portate da Sir Thomas circa la giustapposizione di simboli molto estranei tra loro¹⁵¹.

Sr. Benigna è stata molto netta nell'esprimere il suo dissenso a una commistione tra induismo e cristianesimo. La nostra discussione è iniziata partendo proprio da un raffronto tra la presenza di danze nella liturgia africana e il tentativo di cristianizzare il Bharatanatyam per inserirlo nella liturgia.

Sr. Benigna: in Africa non c'è una profondità teologica come qui. Qui c'è una grande profondità teologica, ci si pone domande. In Africa lo fanno come elemento di gioia, per creare uno spirito di comunità. Ma qui ci sono significati precisi indù.

Caterina: In Italia e in Europa ci sono danzatori indiani in contesti liturgici. Anche a Lourdes e sul Monte Tabor...

B.: Sì, perché la vostra fede¹⁵² è più antica, più forte. Qui ci sono molti neoconvertiti. All'inizio, quando il cristianesimo è arrivato a Goa, i primi cristiani hanno fatto piccole modifiche, ma queste di oggi creano solo confusione nei fedeli. I nuovi convertiti non colgono la differenza tra sé e gli indù se vengono introdotti questi elementi nel rituale. Dicono: perché dobbiamo venire da voi se siete uguali? Non essendo forti nella fede, non comprendono che la

¹⁵⁰ Intervista, 23 gennaio 2013.

¹⁵¹ Intervista, 27 agosto 2014.

¹⁵² Sr. Benigna conosceva la mia appartenenza alla Chiesa cattolica. Quel “vostra” si riferisce a un'ideale comunità cristiana cattolica di cui facevo parte in Occidente.

sostanza è differente. Per esempio ci sono due case accanto, una di cristiani e una di indù e tutti e due fanno *aarathi*, con il fuoco e le candele, a Dio o agli dei. Dov'è la differenza?

C.: Quindi è una questione di confini. Il problema è il confine [border] tra noi e loro, tra l'identità indù e quella cristiana?

B.: Sì, è proprio questo. Il confine. Per lo più i neoconvertiti sono dei fuoricasta. Per loro non c'è futuro nell'induismo, ma nel cristianesimo sì. Però sono disorientati da questi elementi indù.

È questa essenzialmente la ragione per cui sr. Benigna ritiene che il lavoro dei Gesuiti sia molto deleterio: “I teologi e i Gesuiti vogliono introdurre tutti questi elementi per creare un ponte tra cristianesimo e induismo, ma creano solo confusione e ci sono anche preti che non capiscono più qual è la loro fede. È pericoloso perché l'Induismo non coglie la differenza tra bene e male, tra Dio e diavolo. Sono tutti dei, buoni o cattivi, fanno parte della vita. Non si può mescolare cristianesimo e induismo”¹⁵³.

Torna dunque la domanda: fino a che punto il rito può essere inculturato? Dove sta il confine, per riprendere la parola usata da sr. Benigna, tra inculturazione e modifiche arbitrarie che finirebbero per tradire lo spirito della liturgia o creare inutile confusione dottrinale? E, andando ancora più a fondo, all'essenza stessa del rito, dove finisce il “canone” e dove comincia la parte che può essere modificata?

Durante la mia intervista con p. Giorgio Bonaccorso, docente ordinario di Introduzione generale alla liturgia, Tematiche antropologiche ed Estetica e liturgia all'Istituto di Liturgia Pastorale di Padova, è emerso più volte il riferimento a Rappaport. Da quello che ho colto, p. Bonaccorso si trova in sintonia su alcuni punti con l'antropologo americano ed è favorevole a una visione secondo cui il rito è prioritario rispetto al mito e quindi assume un ruolo di fondamento della religione. L'esperienza religiosa, che avviene attraverso il rito, è ciò che fa di una persona un cristiano, un indù o un musulmano. Non è sui contenuti che si fonda l'appartenenza religiosa¹⁵⁴.

¹⁵³ Colloquio, 8 dicembre 2012.

¹⁵⁴ Intervista, 24 gennaio 2015.

Terrin¹⁵⁵, invece, nel complesso capitolo all'interno del volume miscelaneo "La natura del rito. Tradizione e rinnovamento" (2010a), dialoga in modo critico con Rappaport. Secondo la sua interpretazione, nel pensiero dell'antropologo americano "ci sono troppi elementi che militano a favore di una sostanziale 'immutabilità' del rito (...) Il rito è come il genoma umano; se viene modificato da fattori esterni può creare 'tumori' e può creare alterazioni pericolose dello stato di salute sia nei confronti delle culture che delle religioni" (2010a, pagg. 170–171).

È interessante il riferimento alla genetica, perché anche p. Ravi vi si richiama per motivi totalmente opposti, negando, pur non citandola, questa identificazione tra rito e genoma. Ricordo che più volte ha proposto la metafora del cristianesimo e della sua liturgia come una pianta nata in Occidente ma trapiantata in Oriente. Una volta sul suolo indiano, la pianta, contrariamente a ogni legge naturale genetica, si sarebbe modificata trasformandosi in un albero differente. Non si potrebbe dunque pretendere che essa resti tale e quale a quella che era all'origine.

In quest'ottica, l'introduzione della danza nella liturgia assume un più profondo significato. Non si tratterebbe, infatti, di una semplice giustapposizione di un elemento nuovo, non di una "toppa" cucita su una camicia, come dirà p. Ravi a proposito delle chiese locali rispetto a quella centrale. Piuttosto la liturgia verrebbe modificata profondamente, mutata nel suo stesso codice genetico, per restare nella metafora, allo scopo di diventare una pianta del tutto nuova con frutti totalmente diversi.

Non è detto che tutti coloro che inneggiano a questa innovazione liturgica siano dell'idea di operare un cambiamento così sostanziale né che siano consapevoli o convinti del fatto che la danza possa avere una tale portata dirompente, tuttavia mi pareva opportuno sottolineare gli aspetti teorici e teologici della questione.

¹⁵⁵ Aldo Natale Terrin è anche l'autore della presentazione della versione italiana di "Ritual and Religion in the Making of Humanity".

5.2 La danza come preghiera e la danza liturgica

Oggi, a livello della riflessione teologica, non vi è alcuna condanna del corpo in sé. Tuttavia, come vedremo, in passato, la danza è stata osteggiata proprio per la sua dimensione corporea. Spesso si è ritenuto che essa fosse per sua natura un'espressione sensuale della corporeità. D'altra parte, come osserva Bonaccorso nel suo intervento al convegno del 30 gennaio 2009, organizzato dall'assessorato ai lavori pubblici della provincia di Venezia su "Il corpo tra oriente e occidente", il percorso storico della riflessione della Chiesa sulla corporeità è stato caratterizzato da una posizione che potremmo definire ambivalente: "A partire dal secondo secolo dopo Cristo, si è sviluppato l'incontro con il mondo greco. È stato un incontro preziosissimo, ma purtroppo ha portato anche qualche problema. Se si leggono i Padri della Chiesa, i primi pensatori cristiani, si nota in generale un fatto stranissimo: il corpo è inteso in due modi diversi. Quando si occupano del registro specificatamente religioso (incarnazione, resurrezione e sacramento), il corpo è importantissimo, al punto da considerarlo 'cardine' della salvezza (*caro salutis cardo*); però, negli stessi autori, quando cambiano registro, cioè passano alla dimensione etica e morale, emerge un forte sospetto verso il corpo, addirittura lo si disprezza. Dal punto di vista religioso il corpo è il luogo dove Dio si rivela; dal punto di vista etico il corpo è quella cosa che deve essere dominata. Vi è una oggettivazione del corpo. L'influsso gnostico che crea questo doppio registro inficerà anche molto della tradizione successiva" (Bonaccorso, 2009).

Questa seconda disposizione nei confronti della corporeità, vista con sospetto, a quanto pare non è del tutto scomparsa in Occidente.

In contesto africano, invece, per esempio, l'assenza di una visione dicotomica dell'uomo, fa sì che attraverso il corpo la persona si metta in comunicazione con il mondo circostante e con il divino. "Ora, in questo corpo umano che si rivela come il luogo di comunione con l'ambiente, il modo di espressione specifico del contatto col mondo spirituale è precisamente il movimento ritmato e accompagnato da gesti, la danza" (Bok di Mpasi, 1980, pagg. 297–298).

Allo stesso modo, p. Ravi, in un contesto così lontano e diverso dall’Africa, afferma che danza è preghiera e, per sottolineare questo concetto, cita Sant’Agostino e il suo famoso “chi canta prega due volte” accostando la musica alla danza. “Se, come disse Sant’Agostino, ‘cantando una volta si prega due volte’, allora dicendo così insistette sulla superiorità della musica nella nostra relazione con Dio. La danza è considerata il più supremo mezzo di comunicazione tra Dio e l’uomo dal momento che nella danza l’intero essere umano, l’intero corpo è offerto a Dio... Questa è la base teorica per ogni studio”¹⁵⁶.

P. Alangaram si spinge oltre, introducendo una sua interpretazione della teologia. “Bisogna partire da una domanda: Primo: che cos’è la teologia? È l’espressione della fede. (...) Secondo: quando la fede diventa teologia? Quando una persona esprime (sottolinea ‘esprime’!) la sua fede. L’espressione può avvenire in molte forme: con la bocca, scrivendo, danzando... Teologia della danza: attraverso la danza esprimi la tua fede. Poemi, canzoni, inni, danza, teatro, film, pittura”¹⁵⁷.

La stessa idea la esprime, in altre parole, Ramesh Babu, che riprende la nota frase di sant’Agostino, dimostrando di conoscere molto bene il contesto cristiano nel quale lavora pur essendo indù.

Ramesh: Danzare è come pregare tre volte, perché sono coinvolti corpo, mente, cuore e anima.

Caterina: Non è una performance tecnica?

R.: La danza non è una performance tecnica, non è un esercizio fisico, ma mentale. C’è la grazia nella danza. L’audience vede la grazia che c’è nella danza e che nella ginnastica non c’è.

C.: Ma Bharatanatyam e Kuchipudi sono danze molto tecniche...

R.: C’è un limite, una cornice tecnica, delle regole, ma dovrebbero essere coinvolti mente, cuore e anima. Devi sentire la sostanza, capire la canzone. Devi comprendere il testo se no non c’è l’espressione del volto adeguata. È tecnica solo per via del limite delle regole. Ma non c’è limite alla tua creazione, alla tua presentazione ed espressione. Visualizzi la sostanza, il contenuto...

C.: Visualizzi... È come un esercizio di meditazione?

¹⁵⁶ Intervista, 21 settembre 2012. Ho tradotto “il più supremo”, sebbene sia errato in italiano, per esprimere l’altrettanto errata ma efficace espressione iperbolica di p. Ravi “the most supreme”.

¹⁵⁷ Intervista, 25 agosto 2014.

R.: Nella meditazione chiudi gli occhi e il cuore e apri la mente, così arriva l'innovazione e l'ispirazione artistica.

C.: La danza è una forma di meditazione?

R.: Assolutamente sì, la danza è una forma di meditazione e preghiera. È estasi e gioia¹⁵⁸.

Il mio primissimo interlocutore, Naresh Gosala, un seminarista originario dell'Andhra Pradesh, che si stava formando in Italia, a Lecco, nel seminario del PIME, mi disse che era abituato a danzare nella sua stanza. “E’ una forma di preghiera. Per esempio, il Padre Nostro viene recitato con gesti particolari, simili a quelli dello yoga, per mettere tutto il corpo nella preghiera”¹⁵⁹.

Tuttavia, la cosa cambia quando si tratta di introdurre la danza nella liturgia. Un conto è infatti trovare una modalità espressiva privata della propria spiritualità un conto è inserirla nel rito, viste anche le riflessioni che abbiamo fatto sulla natura e l'importante ruolo della ritualità.

Innanzitutto, tengo a precisare che i più recenti studi sulla liturgia concordano sull'importanza del gesto e della corporeità nel culto. Bonaccorso afferma che “la parola è corpo”, intendendo con essa il *logos* o Verbo incarnato del Vangelo di Giovanni (Bonaccorso, 2010, pagg. 268–270). E Pinkus scrive che “l'unità simbolica più significativa del rito è il corpo (...) il suo rapporto col concreto, la sua storicità comunicano costantemente ed in modo percepibile l'azione trasformativa del rito”. Di conseguenza, solo attraverso il corpo è possibile la liturgia (Pinkus, 1998, pag. 189).

D'altra parte, come osserva Fabietti, “*leiturghein*, in greco, è un termine che include il duplice significato di collettività e di opera, ciò che *viene fatto per* una comunità riguardo agli affari religiosi. Anche nel cristianesimo, dove la parola e la scrittura hanno messo largamente in secondo piano il valore dell'atto rituale nella sua dimensione gestuale, la liturgia è pur sempre qualcosa che ha a che vedere con il piano dell'azione e degli effetti, concreti, di quest'ultima” (Fabietti, 2014, pag. 224). A riprova di questo, Fabietti fa riferimento alla validità del gesto in sé, secondo il principio dell' *ex opere operato* e non dell' *ex opere operantis*, ovvero il fatto che il sacramento è efficace

¹⁵⁸ Intervista, 2 gennaio 2013

¹⁵⁹ Intervista, 14 marzo 2012.

indipendentemente dalla condizione morale o fisica di chi lo amministra, se amministrato nel modo corretto e con la corretta intenzione.

D'altro canto, una cosa è parlare di corpo in senso generale, un conto è parlare di corpo danzante. Come vedremo, infatti, il cristianesimo ha avuto un rapporto complesso e talvolta ambivalente con questa forma d'arte, soprattutto quando entrava in relazione con l'aspetto culturale.

Vediamo, quindi, brevemente come viene presentata nei testi sacri e nella storia del cristianesimo, per poi addentrarci nei più recenti documenti ufficiali della Chiesa al riguardo. In seguito vedremo in che modo tutto ciò è stato recepito, utilizzato e selezionato dai fautori e dai detrattori del Bharatanatyam nella liturgia.

Nella Bibbia, la danza ricorre spesso e ha una connotazione quasi sempre positiva. Basti pensare al Salmo 149,3: "Lodino il suo nome con danze". Quando Davide viene disprezzato perché danza nella processione con cui l'arca dell'alleanza viene condotta a Gerusalemme (1 Cronache 15, 29 e 2 Samuele 6, 16-23), non c'è alcun riferimento alla natura poco decente della danza. Gli viene rimproverato il fatto che il re si sarebbe umiliato e mescolato a persone comuni nella sua gioia. Elena Bartolini (Bartolini, 2000) riporta in modo molto esauriente i passi biblici che confermano una visione positiva della danza nell'ebraismo, facendo anche un'analisi della terminologia tecnica al riguardo. Si tratta all'incirca degli stessi versetti che il pastore Prakash mi elencò durante un'intervista¹⁶⁰. Elena Bartolini si spinge poi fino a ipotizzare che "anche Gesù e i suoi discepoli, in quanto ebrei che osservano la Tradizione e nelle grandi feste si recano al Tempio, abbiano partecipato a danze liturgiche" (2000, pag. 65). Tuttavia, fa notare che nel corso dei secoli, dopo la diaspora, vi furono vari divieti da parte delle autorità sia ebraiche che cristiane a tale proposito. Da un lato i rabbini volevano sottolineare il lutto per la mancanza del santuario di Gerusalemme, da un altro volevano evitare le occasioni di mescolanza tra ebrei e cristiani durante le feste, che a volte sfociavano in veri e propri scontri. Infine c'era la preoccupazione di non incoraggiare contatti tra persone dei sessi opposti, salvo che si trattasse di marito e moglie o fratello e sorella (2000, pagg. 69–71). Ciò, tuttavia, non fece scomparire le danze, che in certi

¹⁶⁰ Intervista, 25 gennaio 2013. Il pastore Prakash è un ministro del culto battista di Vijayawada.

periodi si svolsero solo in forma privata, in altri in situazioni pubbliche, come il matrimonio, nel 1469, tra Ferdinando II d'Aragona e Isabella di Castiglia o quello del 1475 a Pesaro tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (2000, pagg. 76–77).

Una situazione simile si verificò per il cristianesimo. Mons. Magnoli mi ha spiegato che inizialmente le danze erano presenti nella liturgia cristiana, probabilmente come retaggio di quella ebraica. Un esempio è la danza in cerchio che i bambini eseguivano per il giovedì santo nel rito ambrosiano¹⁶¹. Una tesi discussa alla Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale è ancora più dettagliata e ricca di esempi che rimandano a danze molto semplici, per lo più movimenti in circolo eseguiti durante feste, matrimoni e processioni a partire dall'antichità fino alla danza delle spade eseguita in Spagna fino al 1780 (Tomasello, 1993, pagg. 97–103)¹⁶². In ogni caso nulla di paragonabile alla complessità del Bharatanatyam.

Nonostante la longevità di queste pratiche, tuttavia, sempre stando a mons. Magnoli, i divieti risalgono ai concili della tarda antichità e del medioevo, che ponevano l'accento

¹⁶¹ Colloquio, 5 giugno 2012.

¹⁶² Si parte dal vescovo Teodoreto di Ciro che, nella sua *Historia ecclesiastica*, descrive danze dove s'inneggia alla vittoria della croce fatte nelle chiese oltre che “nei recinti sacri dei martiri” e nei teatri, per poi passare a S. Gregorio di Nazianzo che nei suoi *Carmina moralia* e nelle sue *Omelie* ci parla di danze sacre che il popolo faceva nei luoghi sacri dei martiri per onorarne la memoria. Anche S. Giovanni Crisostomo nelle sue *Omelie* parla di danze che avvenivano all'interno delle chiese nel momento più solenne della liturgia. Pare che nella Chiesa greca fosse invece una consuetudine danzare in occasione del rito funebre per la morte di un sacerdote “perché un loro fratello è andato a godere eternamente”. Danze erano previste anche in occasione della cresima e del matrimonio. In particolare, durante le nozze, gli sposi, con corone di fiori, danzavano in cerchio. “In occidente, oltre che per le Vigilie dei santi, la danza nell'antichità sembra legata a tutte le feste tradizionali. La troviamo in corrispondenza delle *Kalendae Januarii* del calendario pagano in occasione delle *Libertates Decembris*. Queste feste divengono ufficiali dal X secolo, appannaggio di allievi delle *scholae* religiose e di esponenti del basso clero (diaconi, sottodiaconi, chierici) ma arrivano talvolta anche a coinvolgere vescovi e arcivescovi”. La danza finì così per diffondersi anche durante la Pasqua. “Sappiamo per esempio che nella Cattedrale di Sens si danzò fino al 1519 una Carola a cui partecipavano le maggiori autorità locali.” Si danzava anche per le Rogazioni o Litanie minori, per la festa di S. Giovanni Battista, il 24 giugno, in occasione del solstizio d'estate e della raccolta delle messi. Infine, “nelle feste patronali anche il clero si abbandonava a canti e danze con i fedeli, a Limoges, fino al XVII secolo, alla festa di S. Marziale si danzava nel coro delle Chiese in cui danzatori rispondevano al canto dei Salmi con il ritornello”.

su una devozione basata sull'interiorità a detrimento delle espressioni corporee¹⁶³. In effetti, i canoni di questi concili si esprimono con chiarezza contro la danza. Si parla di canti e balli turpi e osceni effettuati in occasione di feste religiose prevalentemente da cori di donne ma anche da chierici. I sacerdoti, ritenuti conniventi con queste pratiche “irreligiose”, vengono esortati a “vietare o allontanare tali cose dai recinti delle basiliche o dai portici delle stesse, e anche dagli stessi atri”. La pena per i sacerdoti inadempienti sarà severa, addirittura si consiglia la scomunica¹⁶⁴.

Posto che non sembra probabile che ci si abbandonasse a balli sfrenati e per l'appunto osceni, con la connivenza tra l'altro dei sacerdoti, in luoghi sacri, sembra più probabile che lo scandalo risiedesse nella visione negativa che si aveva in generale dei balli.

I documenti ufficiali della Chiesa risalenti a tempi recenti non affrontano esplicitamente il problema. Nella già citata *Costituzione sulla sacra liturgia sacrosanctum concilium* vi sono riferimenti alla musica ma non alla danza (Montini, 1963, artt. 119–121), anche se in genere, i fautori della danza liturgica fanno riferimento proprio a questi paragrafi, dichiarando che ciò che si intende per la musica può essere esteso alla danza. In particolare, l'art. 120 recita: “Altri strumenti, poi, si possono ammettere nel culto divino, a giudizio e con il consenso della competente autorità ecclesiastica territoriale, a norma degli articoli 22-2, 37 e 40, purché siano adatti all'uso

¹⁶³ Colloquio, 5 giugno 2012.

¹⁶⁴ La citazione è tratta dal canone 19 del Concilium Cabilonense (Chalon sur Saône) del 650: “Multa quidem eveniunt, quae dum levia minime corriguntur, saepius maiora consurgunt. Valde enim omnibus noscitur esse indecorum, quod per dedicationes basilicarum, aut festivitates martyrum, ad ipsa solennia confluentum chorus foemineus turpia quidem et obscoena cantica decantare videatur, dum aut orare debent, aut clericos psaltantes audire. Unde convenit, ut sacerdotes loci talia a septis basilicarum, vel porticibus ipsarum, ac etiam ab ispis atriis vetare debeant et arcere. Et si voluntarie noluerint emendare, aut excommunicari debeant, aut disciplinae aculeum sustinere.” Simili raccomandazioni vi sono anche nel canone 9 del Concilium Autisidorense del 578 (Auxerre) e nel canone 23 del Concilio Toletano III (Toledo) del 589: “Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo, quam vulgus per sanctorum solennitates agere consuevit; ut populi qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis; non solum sibi nocentes, sed et religionum officiis perstreptentes. Hoc etenim, ut ab omni Hispania depellatur, sacerdotum et iudicum a concilio sancto curae committatur” (Mansi, 1960).

sacro o vi si possano adattare, convengano alla dignità del tempio e favoriscano veramente l'edificazione dei fedeli.”

L'unico testo che ho trovato in cui si esprime un chiaro dissenso è quello di Ratzinger “Introduzione allo spirito della liturgia”: “La danza non è una forma di espressione della liturgia cristiana. (..) Le danze culturali nelle diverse religioni hanno diverse finalità – scongiuro, incantesimo analogico, estasi mistica; nessuna di queste forme corrisponde all'orientamento interiore della liturgia del ‘sacrificio conforme alla parola’. È del tutto contraddittorio, nel tentativo di rendere la liturgia più ‘attraente’, introdurre delle pantomime in forma di danza – dove è possibile tramite gruppi di professionisti -, che spesso finiscono poi negli applausi (cosa peraltro corretta se rapportata al loro talento artistico). Là, dove irrompe l'applauso per l'opera umana nella liturgia, si è di fronte a un segno sicuro che si è del tutto perduta l'essenza della liturgia e la si è sostituita con una sorta di intrattenimento a sfondo religioso” (2001, pagg. 194–195).

Questo non è da ritenersi un documento della Chiesa a carattere vincolante, tanto più che il testo risale al 2001, quando Ratzinger non era ancora stato eletto papa. Tuttavia, il suo ruolo di prefetto della Congregazione per la dottrina della fede, l'organo della Santa Sede che si occupa di vigilare sulla correttezza della dottrina cattolica, rendeva di certo autorevole il suo testo.

Questa obiezione potrebbe essere suffragata dal fatto che, come ho già detto nel capitolo quarto, per quanto riguarda il Bharatanatyam, i fedeli generalmente non sono in grado di comprendere ciò che fanno i danzatori, anche se in genere le danze sono accompagnate da canzoni devozionali. Era questa una delle osservazioni del vescovo di Guntur: “Se i fedeli non sono in grado di comprendere ciò che accade durante la danza, essa non può essere inserita nella liturgia”¹⁶⁵.

D'altra parte, come è noto, una minima parte di coloro che partecipano alla messa è al corrente del significato dei vari gesti, e non mi riferisco solo a quelli del sacerdote. La puntuale spiegazione di Ratzinger sul perché si debba prediligere lo stare seduti o inginocchiati alla posizione del loto è sicuramente interessante (Ratzinger, 2001, pagg.

¹⁶⁵ Intervista, 23 gennaio 2013.

192–194)¹⁶⁶, ma quanto il fedele occidentale è consapevole del significato simbolico della propria postura? Se poi ci spostiamo in contesti diversi da quelli occidentali, come per esempio l’Africa Nera di cui parla Bok di Mpasi, parole e atteggiamenti, già poco comprensibili in Occidente, diventano “opachi” e necessitano di spiegazioni e adattamenti per essere accettati (Bok di Mpasi, 1980, pagg. 295–296).

Sembra quindi che l’obiezione sulla comprensibilità dei gesti possa essere accettata solo in parte. Diversa è la questione della preoccupazione che la messa diventi uno spettacolo teatrale. Se in Africa, infatti, è la mancanza delle danze a rendere passivo il fedele, che è “frustrato dal fatto di dovere entrare, nel corso di un’ora, nello spazio considerato sacro di una ‘cerimonia-spettacolo’” (1980, pag. 295) nella quale è obbligato nel ruolo di spettatore, nel caso indiano si rischia il contrario e cioè che la danza trasformi il rito in teatro. La questione è quindi delineare le differenze e le convergenze tra teatro e forma rituale.

Rappaport osserva che teatro e rito hanno legami più stretti di quelli tra rito e mito, tuttavia “una rappresentazione teatrale ispirata a un mito è solo la divulgazione di una sua versione. La sua performance, a differenza della performance rituale, non indica l’accettazione della narrazione rappresentata.” È vero che in passato rito e teatro erano ritenuti come strettamente connessi, ma restano delle importanti differenze tra cui la più importante è appunto quella tra “pubblico” e “comunità”¹⁶⁷. Scrive l’antropologo americano: “La comunità partecipa al rito con tutte le implicazioni che ne derivano. Il pubblico di una rappresentazione teatrale occidentale guarda e ascolta. È presente alla performance ma non vi prende parte. Una comunità, in genere, deve agire durante il rito: deve cantare, danzare, leggere, inginocchiarsi, mangiare, bere. Al contrario i

¹⁶⁶ “Lo stare seduti viene qua e là avvicinato alla posizione del fiore di loto propria della religiosità indiana, vista come atteggiamento meditativo per eccellenza (...) ma esso non fa comunque parte della liturgia. (...) Nell’atto di inginocchiarsi l’uomo si piega, ma il suo sguardo va in avanti e verso l’alto (...). Nella posizione meditativa orientale le cose stanno diversamente. L’uomo guarda dentro se stesso. Non va via da sé verso l’altro, ma vuole sprofondare in sé stesso”.

¹⁶⁷ Nel testo originale Rappaport usa la parola “congregation” (1999, pag. 135) che è stata tradotta in italiano “comunità”. Il primo termine mi pare più adatto per la sua natura religiosa oltre che utile per non creare ambiguità con il concetto antropologico di “comunità”.

membri di un pubblico occidentale non devono fare alcunché. Mentre una comunità si unisce al celebrante nell'esecuzione degli atti che compongono il rito, un pubblico non si unisce agli attori che recitano un testo teatrale. Da un lato gli attori agiscono sul proscenio, mentre il pubblico rimane passivo” (Rappaport, 2004, pagg. 197–198).

Peraltro, lo stesso Rappaport si riferisce a una performance teatrale e a un pubblico occidentali. Dobbiamo quindi supporre che volesse intendere che altrove le cose non stanno così? Poco oltre, inoltre, osserva che talvolta rito e teatro non sono distinguibili. “Alcune performance includono elementi di entrambi; o meglio, si collocano in un punto della linea continua che unisce le due forme. Possiamo pensare alle rappresentazioni teatrali della Passione e ai concerti di musica religiosa in chiesa” (2004, pag. 199).

Sulla distinzione attivo-passivo, invece, ritengo opportuno spendere qualche parola in più. È vero che la *Sacrosanctum Concilium* ha come obiettivo una partecipazione attiva dei fedeli al rito, che si auspica essi “non assistano più come estranei o muti spettatori”, ma non bisogna per questo identificare la partecipazione esterna con quella attiva e quella interna con qualcosa di passivo (Girardi, 2010, pagg. 226–228). Ne discende che anche il guardare può essere considerato un'azione sacra. In India, infatti, una parte del rituale consiste proprio nel guardare o *darshan*. “In the Hindu ritual tradition it refers especially to religious seeing, or the perception of the sacred. (...) The central action of Hindu worship, from the point of view of the lay person, is to stand in the presence of the deity” (Eck, 1998, pag. 3).

Lo studio di Purnima Mankekar sulla ricezione da parte del pubblico indiano dello sceneggiato televisivo sul Ramayana confermerebbe quanto detto finora. Con le sue opulente sceneggiature e i suoi costumi dai colori accesi, nelle espressioni facciali e nelle posture dei suoi personaggi principali, lo sceneggiato si ispirava fortemente all'iconografia religiosa indù. Per questo, per numerosi spettatori indù guardare il Ramayana in televisione era come avere a che fare con un rituale religioso. L'autrice racconta che per molti dei suoi interlocutori vedere il dio Rama in televisione costituiva una forma di *darshan*. Per questa ragione si lavavano e purificavano prima che il poema epico andasse in onda e alcuni accendevano incensi. Raccontavano che si sedevano di

fronte alla televisione con le mani incrociate e le teste abbassate. Il loro era il tipico atteggiamento di venerazione o *bhakti* (Mankekar, 2002).

Questo atto del vedere non è a senso unico, infatti si può “ricevere” il *darshan* mettendosi di fronte all’immagine divina. “The prominence of the eyes of Hindu divine images also reminds us that it is not only the worshiper who sees the deity, but the deity sees the worshiper as well” (Eck, 1998, pagg. 6–7).

A riprova del fatto che assistere a una danza che raffiguri la divinità o i santi cristiani è una forma di *darshan*, sulla pagina Facebook del Kala Darshini, in data 4 marzo 2015, è comparso il seguente post: “Kala Darshini presented an hour-long programme in Kalidindi on the occasion of the feast of Our Lady. Thousands of devotees had pired into the campus to have the darshan of our Blessed Mother ...”.



Inoltre, l'importanza del guardare e la possibilità di instaurare un rapporto autentico col divino richiama a quel rapporto triadico dio-attore-spettatore di cui parlavo nel primo capitolo quando evidenziavo il valore religioso e sacrale della danza in India. Tale rapporto, per quanto raramente raggiunto, è possibile e auspicabile.

Tuttavia, va sottolineato che mentre per l'induismo nell'immagine è presente la divinità, nel cristianesimo questo non accade. Come osserva Fabietti, riferendosi alla grande contesa tra iconoclasti e iconoduli, “esiste una guerra delle immagini che si sviluppa intorno alla questione se le immagini sacre, come raffigurazioni del divino in forma umana, siano ammissibili oppure no” (Fabietti, 2014, pag. 214). Non è questo il luogo per addentrarsi nella distinzione, stabilita dal Concilio di Nicea, tra contemplazione, venerazione e adorazione delle immagini, ma forse è necessario fare qualche precisazione per meglio cogliere i punti di contatto e le differenze tra induismo e cristianesimo. Per riassumere brevemente, è vero che nel cristianesimo non c'è una diretta presenza della divinità nell'immagine, ma a partire dal concilio Niceno II la teologia dell'immagine è entrata nell'ortodossia cristiana. In pratica, dal momento che nell'umanità di Gesù Dio si è fatto visibile, la raffigurazione di Gesù (e con lui di Maria e dei santi) non è solo un segno descrittivo di lui, ma anche un segno memorativo di lui, davanti al quale si possono compiere veri e propri gesti di culto come la benedizione dell'immagine, l'incensazione dell'immagine, il bacio dell'immagine, ma non l'adorazione dell'immagine. In un certo modo, specie in Oriente, l'immagine sacra è divenuta una via quasi sacramentale, attraverso la quale attingere un contatto con Dio e con la sua energia salvifica. Come dicevo, dunque, la visione induista e quella cristiana sono lontane ma non del tutto incompatibili. Tuttavia non si può negare che le immagini sono concepite in modo molto diverso in India e nell'Occidente cristiano.

5.3 Il corpo femminile che danza

Vi è poi un altro e più importante problema da considerare al riguardo. Qui non stiamo parlando di quadri, affreschi o mosaici, ma di persone che con i loro corpi raffigurano Dio, Gesù, la Madonna, i santi. E non lo fanno esclusivamente in un

contesto paraliturgico o in una sacra rappresentazione, ma pretendono di “incarnarli” all’interno del rituale sacro. La domanda potrebbe essere, dunque, se questi danzatori possano rappresentare a buon diritto le realtà che raffigurano. Se ne siano degni. Se i loro corpi siano autorizzati e capaci di trasmettere sacralità o invece non diventino un elemento di disturbo che talvolta conduce persino nella direzione opposta, verso la tentazione. Verso la creatura invece che verso il creatore.

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che per secoli ha predominato un sospetto sulla corporeità, associata alla sessualità, vista come peccaminosa. E che questa visione negativa ha avuto come oggetto con particolare foga il corpo femminile. Il Bharatanatyam non è una danza per sole donne, ma bisogna ammettere che gli uomini sono molto rari. Mentre la rappresentazione al santuario di Velankanni era eseguita anche da un buon numero di giovani uomini, al Kalai Kaviri College of Fine Arts ho visto un solo ragazzo allenarsi e poi esibirsi durante la messa e al Kala Darshini non c’era alcun danzatore di sesso maschile. Ciò probabilmente si ricollega in parte con l’eredità delle *devadasi*: nel sistema degli antichi templi in genere gli uomini erano maestri di danza e musicisti, mentre erano le donne a esibirsi davanti al dio e ai pellegrini.

In pratica, quindi, accade che siano giovani donne a interpretare i ruoli biblici, compresi Gesù e Dio padre. Giovani donne scelte in genere per la loro avvenenza oltre che per la loro abilità tecnica. Uno dei miei interlocutori si lamentava proprio di questo, della discriminazione che le meno graziose subiscono, a riprova che non ci troviamo di fronte a un gesto sacro ma a uno spettacolo dalla forte connotazione estetica. Queste giovani donne sono truccate, ingioiellate e abbigliate solitamente con colori sgargianti. In ultima analisi, quindi, per alcuni, sono tentatrici. Se a questo si aggiunge il fatto che la danza è stata considerata come un’espressione massimamente erotica del corpo femminile, per lo meno in Occidente, si può capire la difficoltà di accettare delle danzatrici all’interno della messa.

La storia della danza, d’altra parte, è costellata di condanne, soprattutto nei confronti del corpo femminile danzante, come abbiamo potuto constatare analizzando i testi dei concili tardo antichi. Le radici le possiamo trovare nell’episodio di Salomé, in cui la danza viene usata come strumento di seduzione per disorientare e poi guidare il potere

politico. Si potrebbe dire che da lì sia sorto il sospetto e il timore concernente la donna che balla, un timore legato al potere seduttivo femminile in generale.

Come osserva Reed, gli oppositori della danza, regolamentando questa forma artistica, hanno di fatto cercato di regolamentare i corpi femminili. Le donne venivano divise in due categorie: da una parte coloro che erano “pie e pure” e dovevano essere protette dalla danza, dall'altra coloro che erano “cadute e peccatrici” e quindi vittime o perpetratrici dei mali della danza. In ambito protestante, l'enfasi sulla razionalità e la svalutazione del corpo portava a liquidare la danza come un'attività meramente fisica e quindi incapace di edificare lo spirito o la mente. L'autrice osserva inoltre la contraddittorietà e l'ambivalenza di certe posizioni al riguardo: la sessualità femminile sarebbe percepita al tempo stesso come piacevole e minacciosa. Per esempio, nel nord della Grecia, si incoraggierebbero le donne a esprimere la loro bellezza, energia, abilità, sensualità e persino seduttività, ma, al tempo stesso, esse verrebbero viste con sospetto per l'attenzione da loro dedicata a se stesse o per la loro incapacità di mantenere un adeguato autocontrollo (Reed, 1998, pag. 517).

Consapevoli di questo problema, gli sperimentatori in ambito africano hanno fatto in modo che la danza fosse “caratterizzata da movimenti cadenzati, controllati e raccolti di tutto il corpo. (...) Accompagnati da gesti graziosi, simbolici, spesso stilizzati, gli ondeggiamenti armoniosi della folla, sotto lo stimolo degli strumenti locali e delle melodie cantate a voci piene, evocano irresistibilmente l'onnipotenza di Dio che si ripercuote nella comunità dei suoi figli” (Bok di Mpasi, 1980, pag. 305). Tuttavia, per quanto i riformatori abbiano fatto attenzione a non inserire danze che potessero evocare un'immagine del corpo, soprattutto femminile, come fonte di tentazione, non mi stupirei se l'obiezione contro queste danze fosse proprio questa.

In Ecuador, infatti, presso una comunità evangelica Kichwa, nella provincia andina di Chimborazo, dove ha condotto la sua ricerca sul campo Kathleen O'Brien, le donne hanno creato danze molto caste e controllate. Indossano abiti ampi e lunghi che camuffano le forme. Non c'è trucco sui loro visi, né gioielli vistosi che enfatizzino la loro bellezza. Tuttavia ciò ha sollevato una tremenda controversia. A quanto sembra, molti pastori considerano la danza liturgica “anti biblica”, “mondana”, e pericolosamente “sensuale”. Paradossalmente, quando, negli anni sessanta e settanta, i

Kichwa furono convertiti in massa dal cattolicesimo ad opera della Gospel Missionary Union, una delle maggiori preoccupazioni fu quella di sradicare i “desideri carnali” che, secondo loro, erano una caratteristica dei cattolici e dei loro riti. Tra gli aspetti da rifiutare figuravano le danze. In particolare, ai fedeli fu strettamente proibito di partecipare ai balli che avevano luogo in gruppo in pubblico e durante i festival e le processioni annuali che onoravano i santi cattolici. Durante le funzioni, veniva richiesto agli individui di mantenere espressioni serie e di sedere rigidi e composti, in particolare le donne nel coro (O’Brien, 2014, pagg. 1–3)¹⁶⁸. Quando cominciarono ad affermarsi questi nuovi balli, la condanna dei pastori fu decisa. Secondo l’autrice, essendo i pastori di sesso maschile e di orientamento conservatore, essa è legata a una questione di genere, in cui si tenterebbe di mettere a tacere le donne (il termine usato è “silencing”). Sebbene ci sia stata una grande attenzione da parte delle danzatrici per conciliare il controllo e l’ordine nei movimenti con la libera espressione corporea, creando un complesso codice espressivo fatto di gesti atti a raffigurare concetti e sentimenti cristiani, tra le obiezioni portate dai pastori ci sarebbe quella che la danza “expresses women’s sexuality to a dangerous degree: Pastors say the movements of female breasts, butts, and hips distract male believers away from God and lead to a slew of moral transgressions including adultery and sexual abuse” (2014, pag. 4).

Come ho già avuto modo di spiegare, anche il Bharatanatyam è oggi una danza molto controllata, in cui il corpo è sottoposto a un allenamento che spesso va contro le sue naturali disposizioni. Rukmini Devi ha espunto tutti i tratti sensuali dando origine a una forma d’arte spigolosa e casta. Tuttavia gli ornamenti e il trucco, il colore vivace dei costumi possono essere vissuti come appariscenti e fonte di tentazione. A questo si aggiunge l’eredità della tradizione letteraria indiana: nel Mahabharata, le Apsaras, ninfe bellissime, venivano inviate dagli dei per distrarre e sedurre gli asceti, che minacciavano di rompere l’equilibrio cosmico producendo troppa energia o *tapas* con le loro meditazioni prolungate. Il loro principale strumento di seduzione era proprio la danza. Infine non dobbiamo dimenticare che il Bharatanatyam è erede di quelle stesse danze che un tempo furono viste dai colonialisti come erotiche e sensuali. Una concezione ben

¹⁶⁸ Faccio riferimento al paper presentato all’AAA Annual Meeting 2014. Il testo mi è stato gentilmente concesso dall’autrice.

viva anche al giorno d'oggi, in Occidente¹⁶⁹, più che altro a causa di scarsa se non nulla conoscenza dell'argomento e di pregiudizi, le cui radici, peraltro, sono da ricercare in una lunga tradizione letteraria. Il libro di Tiziana Leucci su come le danzatrici indiane sono state percepite nei racconti di viaggio e nelle opere teatrali occidentali, ci presenta una visione orientalista, in cui le *bayadères* (così venivano definite) erano immaginate come sensuali ed esotiche (Leucci, 2005). Una prospettiva che, a lungo andare, gli indiani finirono per condividere, almeno in parte, nel loro desiderio di aderire a un modello di borghesia puritana appreso dai colonialisti inglesi. È possibile che l'eco di quella percezione non sia del tutto scomparsa.

Inoltre, durante il campo in India ho riscontrato un'enfasi sulla modestia e sul nascondimento del corpo femminile. Parlando con p. Ravi della mia scelta di indossare il sari come gesto di rispetto per la messa la notte di Natale, ricordo di essere stata colpita da una sua osservazione circa il fatto che non sarei mai potuta passare per indiana. Inizialmente lo attribuii al colore della pelle e dei capelli, all'altezza (nel sud dell'India le donne sono in genere piccole di statura), ma lui mi disse che la differenza risiedeva nel mio portamento eretto. Non riuscii a capire bene a che cosa si riferisse e interpretai le sue parole alla luce di quanto dice Marcel Mauss (Mauss, 1991) quando

¹⁶⁹ In Italia si è verificato un episodio spiacevole in tal senso il 7 gennaio 2008. In seguito a una messa con danze indiane nella Diocesi di Milano, Cossiga si scagliò contro Tettamanzi. Nell'articolo del quotidiano *Il Giornale*, Cossiga si lamentava della scelta dell'arcivescovo Tettamanzi di consentire la performance di Bharatanatyam durante la celebrazione: “Spero che i milanesi, dopo le voluttuose danze srilankesi nel Duomo (la messa in latino? giammai, è contro lo spirito del Concilio!), non dovranno aspettare la prossima Epifania per assistere, nell'ambito del dialogo cristiano-islamico, all'esibizione di provette danzatrici del ventre!”. Passi successivi, secondo Cossiga, potrebbero essere le cubiste e addirittura le spogliarelliste”. L'ex Presidente della Repubblica non a caso accosta e confonde il Bharatanatyam con la danza del ventre e compie un'associazione piuttosto forte tra danza ed eros. La cosa ebbe una certa eco e il responsabile della pastorale dei migranti, don Quadri, mi ha raccontato che, a seguito di questo episodio, gli fu richiesto di sostituire, durante la Messa dei Popoli, le danzatrici con bambine, che non avrebbero tentato i presenti suscitando in loro pensieri di tipo sessuale. «Danze in Duomo Cossiga attacca Tettamanzi - *IlGiornale.it*», 2008, <http://www.ilgiornale.it/news/danze-duomo-cossiga-attacca-tettamanzi.html> consultato il 14 Marzo 2015.

<http://www.ilgiornale.it/news/danze-duomo-cossiga-attacca-tettamanzi.html> consultato il 14 Marzo 2015.

parla delle tecniche del corpo e di come i diversi popoli si distinguano, tra le altre cose, anche per il modo di camminare. Quando, mesi dopo, riferii l'accaduto a Prathiba, la persona che mi ospitava in Texas, una ragazza indiana tamil che lavora all'università di Denton, mi disse che le donne indiane tendono a camminare curve per nascondere il seno ed evitare di essere importunate e toccate dai passanti. In effetti, nella mia successiva esperienza di campo, ho osservato con più attenzione le donne indiane e ho notato in molte di loro un particolare modo di vestire e muoversi che le nascondeva agli sguardi. I seni sparivano quasi, schiacciati e nascosti dalla stoffa. Quando, perciò, mi è stato segnalato un poster sulle caratteristiche della "cattiva ragazza" indiana creato da un gruppo di studenti del Bangalore's Shrishti College of Art, Design and Technology sul tema della cultura visuale, non ho potuto fare a meno di notare la vignetta in cui una delle "colpe" della "ragazza cattiva" era "avere un seno". A quanto sembra il poster era una risposta ironica a cartelli simili che elencano le buone qualità che un bravo ragazzo o una brava ragazza dovrebbe possedere. Tuttavia, gli stessi autori e il loro docente affermano di avere colto ciò che li circonda e in particolare di avere voluto sottolineare come certi comportamenti, accettabili per un ragazzo, siano mal giudicati nel caso di una ragazza¹⁷⁰.

Nel suo lavoro sulla costruzione del corpo femminile in india oggi, Anoop Bhogal-Nair riporta le parole di alcune giovani donne sia di origine cittadina che di origine rurale facenti parte del suo campione. Nei loro discorsi emerge con chiarezza l'idea che il corpo delle donne, stando all'etica tradizionale indiana, vada nascosto. Le ragazze vengono esortate a indossare la *dupatta* (la sciarpa che fa parte del *salwar dress*) sopra il seno, cosa che peraltro è stata richiesta anche a me, quando addirittura la sciarpa non veniva aggiustata su di me da questa o da quella signora con cui venivo in contatto. Nel corso di un'intervista, una ragazza riferisce all'antropologa di aver chiesto a un'amica di

¹⁷⁰ L'immagine è comparsa in un articolo della BBC del 19 febbraio 2015 <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-31535455> consultato il 9 marzo 2015) e in molti altri giornali facendo di fatto il giro del mondo.

aiutarla a comprare un reggiseno, perché fino a quel momento la madre le aveva comprato solo biancheria che schiacciasse e nascondesse le sue curve¹⁷¹.

Un mio interlocutore originario di Mumbai mi ha detto senza mezzi termini che sono tutte sciocchezze, che nella sua città le donne indossano abiti occidentali, minigonne e scollature ed effettivamente sr. Lorenza lo ha confermato, ma dove ho fatto ricerca sul campo non ho visto nulla del genere. Tra l'altro la paura di abusi sessuali è una costante, come del resto mi ha confermato la mia ospite in Texas. Nei giorni in cui mi trovavo a Vijayawada si è verificato il terribile episodio dello stupro ai danni di una studentessa su un autobus a Delhi, purtroppo sfociato nella morte della ragazza, ma quello è stato solo uno dei più eclatanti. I giornali erano pieni di simili notizie. Non stupisce, dunque, che il corpo venga celato o addirittura, in certi casi, negato¹⁷².

Non bisogna, tuttavia, ridurre la questione a un mero problema di prudenza. Vi sono dei codici culturali legati all'uso di nascondere il corpo e, in certi casi, di velarsi il capo. Su questo tema è interessante il lavoro di Abraham, anche se nel suo articolo parla di Bikaner, una città del Rajasthan, un'area geografica ben diversa dall'Andhra Pradesh e dal Tamil Nadu. Le ragazze e le donne imparano a produrre la propria "rispettabilità" attraverso il loro uso degli spazi e dell'abbigliamento e al tempo stesso verificano i limiti del controllo sociale esercitato su di loro (Abraham, 2010, pag. 191). Tuttavia, nella particolare zona geografica cui fa riferimento lo studio, la donna si vela soprattutto per rispetto verso gli anziani e i suoceri, con la conseguenza che la modestia non coincide tanto con lo spazio pubblico o privato, quanto con la presenza di persone ben precise (2010, pag. 205).

¹⁷¹ Presentazione tratta dalla pagina personale di Aanopi Bohogal-Nair, [https://www.academia.edu/4837810/Constructing Identity through Cultural and Ancient Interpretation of the Female Body](https://www.academia.edu/4837810/Constructing_Identity_through_Cultural_and_Ancient_Interpretation_of_the_Female_Body), consultata il 14 marzo 2015.

¹⁷² Stando a Jyoti Puri, molte delle donne da lei intervistate le hanno riferito di aver desiderato di non crescere mai. I cambiamenti nel loro corpo, infatti, erano associati all'ingresso nell'età adulta, un passaggio spesso visto con timore o per lo meno con ambivalenza. La tematica del seno, per esempio, è presente in numerose di queste testimonianze, in quanto è visto come il simbolo di una raggiunta maturità sessuale che può esporle a sguardi e abusi. Come conseguenza i genitori tendono a imporre delle restrizioni alle figlie sui luoghi da frequentare e gli orari in cui possono uscire (Puri, 1999, pagg. 87-89).

Personalmente, durante la ricerca sul campo, ho notato che le donne tendevano a coprirsi la testa in chiesa, ma non, per esempio, di fronte al prete al di fuori di essa, sebbene egli sia sicuramente trattato con molta deferenza. D'altra parte è la Bibbia stessa a sollecitare le donne a velarsi il capo durante la preghiera¹⁷³.

Anna Morcom, nel suo libro sulla danza praticata in India nei luoghi pubblici, tra cui i bar, invece, sembra convinta che la divisione tra spazio pubblico e privato sia una delle motivazioni che hanno portato a una percezione negativa delle danzatrici. A suo parere, in una visione ancora patriarcale della società, la donna deve essere controllata dal padre, dal marito, dagli uomini della famiglia. Danzare in pubblico è incompatibile con il matrimonio e la rispettabilità (Morcom, 2014, pag. 3). Peraltro, se da un lato l'irrompere della moralità coloniale e borghese portò, attraverso il movimento *anti-nautch*, all'esclusione delle danzatrici tradizionali, al tempo stesso permise all'upper-middle class e alle caste più alte di accedere alle arti performative, ridisegnando spazi di influenza separati (2014, pag. 11).

A questo riguardo, Priya Srinivasan ritiene che, mentre i nazionalisti indiani configuravano la donna come rappresentante della sfera privata, nonché custode della tradizione attraverso un culto della domesticità, Rukmini Devi, con la sua opera di "revival" della danza, rompe con il ruolo assegnatole come donna di casta bramini. Usò la cornice nazionalista dominata dall'uomo per rinegoziare uno spazio nella sfera pubblica per se stessa e le altre donne della "middle and upper class/caste". Le donne, fino ad allora relegate in uno spazio privato, trovarono un posto nella sfera pubblica alle spese delle *devadasi* che erano state donne "pubbliche". Inoltre resistette allo strapotere dei *guru* uomini creando le sue tradizioni e rifiutò di accettare la modernità in termini occidentali (Srinivasan, 2012, pag. 110).

Inoltre, ai fini della mia ricerca, mi pare evidente che un tempio o una chiesa sono ritenuti luoghi consoni, non paragonabili ai bar, e le performance che in essi si svolgono sono considerate "lecite". Tuttavia mi chiedo se non siano rimaste tracce della visione

¹⁷³ 1 Cor 11, 4-6: "Ogni uomo che prega o profetizza con il capo coperto, manca di riguardo al proprio capo. Ma ogni donna che prega o profetizza senza velo sul capo, manca di riguardo al proprio capo, poiché è lo stesso che se fosse rasata. Se dunque una donna non vuol mettersi il velo, si tagli anche i capelli! Ma se è vergogna per una donna tagliarsi i capelli o radersi, allora si copra."

della donna-danzatrice come immorale, come esposta allo sguardo, per di più nel luogo in cui, come dicevo, è previsto che essa si copra, e se non nasca anche da questo il timore di introdurre il Bharatanatyam nella liturgia.

In effetti nelle interviste e nei colloqui informali coi miei interlocutori sono emersi pareri contrastanti. Alcuni dichiaravano che in nessun modo le danzatrici di Bharatanatyam potevano essere considerate immorali o paragonate alle *devadasi*. Altri, negli Stati Uniti, come ho già riportato nel capitolo secondo, usano la danza per inculcare alle figlie i valori morali indiani e in India essa è insegnata in tutte le scuole, a riprova del fatto che viene considerata un'arte morale ed educativa. Tuttavia, in molte interviste è emerso il dubbio sull'opportunità di inserire danzatrici nel rito in quanto il corpo femminile veniva considerato come pericolosa fonte di distrazione. Il fatto che ragazze belle e giovani, truccate e adornate di gioielli, danzassero in chiesa era considerato una tentazione. Anche nei colloqui con p. Ravi emerge questo. In un primo momento, infatti, rivendica il ruolo sacro della donna in India rispetto all'Occidente, affermando che è vista come madre e come dea¹⁷⁴, ma poi si ritrova a dover ammettere che la danza non è un problema in sé, ma per la sua connotazione induista e perché eseguita prevalentemente da donne¹⁷⁵. Quando le danzatrici del Kala Darshini gli chiedono perché il vescovo ha negato il permesso di eseguire danze durante la liturgia, dice: “Perché per loro la danza è solo divertimento. Perché la donna nella Bibbia è impura per via del ciclo. Perché la donna è un simbolo sessuale.” E poi aggiunge: “È il concetto di donna che abbiamo qui. Il corpo è sacro ed è diventato impuro”. Per un uomo, invece, non è così. Per esempio, il fatto che spesso gli uomini si esibiscano a torso nudo non costituisce una tentazione sessuale. “Anche Gandhi stava a torso nudo e non certo per scopi sessuali”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Intervista, 5 dicembre 2012. La contrapposizione tra l'idea della donna in Occidente e in India è, come abbiamo già visto, un tema ricorrente all'interno della narrativa sull'educazione sessuale delle bambine e delle ragazze, come emerge nel testo di Jyoti Puri (Puri, 1999, pagg. 35–36). Quanto all'ambivalenza della figura femminile, vista ora come dea intoccabile, depositaria della *shakti*, ora come essere pericoloso e immorale vedi Mukherjee, 1983.

¹⁷⁵ Intervista, 6 dicembre 2012.

¹⁷⁶ Intervista, 24 dicembre 2012.

5.4 Le dinamiche di potere all'interno della Chiesa tra centro e periferie

Da alcune interviste, invece, emergono altri tipi di problematiche di carattere più politico e meno teologico, sebbene si inseriscano all'interno della riflessione sulla natura della liturgia e sul rapporto tra il Vaticano e le chiese locali. A questo riguardo, troviamo alcune interessanti tracce nel libro di Amalorpavadass "Towards Indigenisation of the Liturgy" (1975), un testo che ha avuto una certa risonanza ed è stato criticato negli ambienti teologici. D'altra parte, è qui che compare per la prima volta il termine indigenizzazione¹⁷⁷. L'autore mette in stretta relazione l'indigenizzazione col mistero stesso della Chiesa e con la sua missione nel mondo, riprendendo il collegamento tra incarnazione e inculturazione. "The local Church is not a mere administrative part or territorial subdivision of the universal Church (...) It is the concrete incarnation, actualisation and localisation of all that we mean by the Church. It is an event. The aspect which sets on relief the Church as an event is its dynamism towards incarnation towards incorporation and integration in the area of contemporary world, history and culture" (1975, pag. 14) E ancora: "If ever the Church was not indigenous, it is because she did not discover her own identity, understand her mystery, and taken up by her dynamism. If she is an administrative unit of a vast empire, centrally controlled then, the Church degenerates, nay, remains foreign, denies her own mystery and abandons her mission. Hence, as a general rule, indigenisation concerns every aspect of the Church's life and of her mission" (1975, pag. 15). Attraverso l'adattamento, la Chiesa non solo riuscirà a compiere pienamente la propria missione, ma realizzerà la sua cattolicità e universalità (1975, pag. 17).

¹⁷⁷ Come osserva Chupungco, "il problema di usare questa parola è che sia etimologicamente che letteralmente rappresenta una cosa impossibile: niente può essere reso natio o indigeno in un paese straniero. Per essere indigeno è necessario che sia nato o prodotto nella terra natia" (Chupungco, 1998, pag. 349).

Il fatto che la Chiesa sia percepita come straniera in India, come già dicevo nel capitolo secondo, ha come conseguenza la percezione dei cristiani come stranieri. L'uso di parole come "vasto impero", invece, si richiama a una retorica anticoloniale.

Il tema del significato anticoloniale dell'inculturazione viene affrontato in modo diretto da p. Felix Wilfred che, nell'intervista concessami a Chennai, contrappone sincretismo e inculturazione. Il primo termine ha per lui un'accezione negativa. "Se la Chiesa ufficiale fa qualcosa, è inculturazione. Se la gente fa qualcosa è sincretismo. Quindi l'inculturazione è una questione di potere. È connessa con un'idea di ortodossia. 'Questo lo puoi fare. Perché dici questo o quello?' Perché sei un vescovo."

Emergono in queste parole il rapporto centro-periferia e le dinamiche di potere all'interno della Chiesa cattolica. Tuttavia, poco dopo p. Felix esclude che ciò abbia a che vedere con il colonialismo, almeno per quanto concerne tempi recenti. "Sociologicamente per i cristiani era necessario trovare un senso dopo il colonialismo. Dopo la decolonizzazione ci voleva un aggiustamento della nuova situazione. L'indigenizzazione era importante durante la lotta per l'indipendenza. Per l'Occidente era un modo per rendere comprensibile il colonialismo. Per l'Oriente era un modo di andare contro il colonialismo. Definisci te stesso per contrasto. Ma quel tempo è passato. C'era un periodo di affermazione dell'identità. Oggi la gente non sa nemmeno chi fossero gli inglesi. Il cinquanta per cento della popolazione è composto da giovani tra i diciotto e i venticinque anni"¹⁷⁸.

Non tutti, però, condividono un simile punto di vista. Per Terrin, ad esempio, le rivendicazioni di personaggi come Amalorpavadass possono rientrare in ciò che chiama "movimenti revivalisti". A suo parere essi non sono che una reazione e un'appropriazione del cristianesimo da parte di chi ha subito l'acculturazione coloniale cristiano-occidentale, in cui la cristianizzazione del mondo è andata a braccetto e si è servita della modernizzazione occidentale del mondo (Terrin, 2009).

I due poli, l'Occidente e l'anti-Occidente, come si configurano oggi in maniera per certi aspetti drammatica, riflettono anche il frutto di una visione cristiana occidentale che ha

¹⁷⁸ Intervista, 25 agosto 2014. P.

collaborato con un tipo di “acculturazione” troppo aggressivo per poter essere del tutto giustificata.

Si può dire che il mondo del sacro, il mondo delle varie esperienze religiose, è stato sottoposto nel passato – direttamente o indirettamente – a una specie di violenza in quanto ha dovuto sottostare ai padroni dell’Occidente, costruendosi secondo i parametri della visione occidentale cristiana. L’acculturazione da parte del cristianesimo perciò – indipendentemente dal valore del suo messaggio e dalle buone intenzioni dei missionari – ha segnato un brutto periodo della storia, quasi un periodo di imposizione violenta della religione cristiana e di determinate “forme del sacro”. Tale processo acculturante resta il segno di un passato forse non cosciente, ma sconvolgente per i popoli.

Di tutto ciò l’Europa e il cristianesimo di oggi – pur avendo ora mutato atteggiamento - forse stanno ancora pagando il conto (2009, pag. 41).

Sembrerebbe quindi che il Vaticano venga visto come emanazione di un potere coloniale occidentale, ancora profondamente odiato.

Effettivamente, l’insofferenza verso il potere centrale di Roma e il suo accostamento al colonialismo serpeggia in quasi tutti i discorsi dei miei interlocutori appartenenti al clero e favorevoli alla riforma liturgica. In alcuni casi emergono affermazioni esplicite. P. Ravi al riguardo mi ha detto quanto segue.

Già qualcuno ha espresso a Roma a vari livelli questo bisogno di una messa con rito indiano, ma sono stati messi a tacere dalla Chiesa. (...) Michael Amaladoss è uno di questi. Ha scritto libri e articoli sull'argomento e gli hanno tappato la bocca [Fa il gesto di uno che piazza lo scotch sulla bocca]. Hanno messo i suoi libri all'indice. Sai che cos'è l'indice? (...) La Chiesa cerca di controllare tutti ma non ci riesce sempre. (...) La Chiesa non vuole i cambiamenti perché altrimenti non ha più il controllo. Li vuole tenere tutti in pugno. [Fa il gesto] Il problema è che non siamo uniti nel fare le nostre richieste. Io la penso in un modo, sr. Benigna in un altro. A chi dovrebbe dare retta il Vaticano? (...) Se domani il Vaticano le dà una direttiva, lei la segue senza chiedersi il perché. La Chiesa centrale, le chiese coloniali hanno sradicato le chiese locali e ci hanno messo sopra quelle occidentali. È come ritagliare un pezzo da questa camicia e metterci un altro pezzo di stoffa diversa. È un patchwork. Si vedrà sempre che è una toppa. La Chiesa indiana è solo un patchwork. Così bisogna fare capire che la Chiesa indiana deve crescere spontanea dentro le sue tradizioni¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Intervista, 7 gennaio 2012

Tengo a precisare che l'Indice dei Libri Proibiti fu abolito in seguito alle riforme del Concilio Vaticano II, nel 1966, sotto papa Paolo VI. Tuttavia citarlo era di sicuro effetto. Stesso dicasi per un presunto provvedimento esplicito della Santa Sede contrario alla sperimentazione e volto a mettere a tacere i suoi promotori.

Sull'effettivo rapporto tra centro e periferia nella Chiesa cattolica, mons. Magnoli mi spiega: "Normalmente su una questione del genere, l'autorità pontificia lascia campo al magistero delle conferenze episcopali (molto meno ai singoli vescovi) (...). Solo quando vede che le cose si complicano e ne nasce un rischio per la retta fede o per la retta prassi liturgica, allora Roma interviene, in genere ponendo fine alle varie sperimentazioni. Bisognerebbe dunque cercare nei documenti della Conferenza Episcopale Indiana (o delle Conferenze Episcopali) ed eventualmente in qualche lettera pastorale o in qualche decreto dei vescovi locali. Qui in Europa, la libertà di movimento circa la liturgia è poca, ma poi nei fatti i preti (a volte anche i vescovi) si prendono libertà non previste. Immagino che avvenga così anche in India, che – sotto il profilo del controllo romano – è molto più periferica"¹⁸⁰.

Il tema dell'incapacità da parte del Vaticano di controllare e dell'abilità delle chiese locali nell'eludere il controllo ritorna spesso nelle interviste e nelle interazioni spontanee con gli interlocutori. Durante una chiacchierata a Tiruchirappalli, relativa alla messa danzata che si stava organizzando presso il Kalai Kaviri College of Fine Arts, ricordo distintamente di avere osservato: "Mi risulta che questo non sia permesso." La risposta di uno degli organizzatori, accompagnata da una risata ironica, è stata: "Qui sì."

In quegli stessi giorni, un prete, sullo stesso argomento, mi ha detto: "Roma non può controllare tutto. Non conoscono neppure la lingua. Non possono insegnare il tamil ai sacerdoti, così si servono dei nostri seminaristi. E loro sono dei nostri." Il tono era allegro, come se ci fosse un certo compiacimento nello sfuggire al "vasto impero", per citare Amalorpavadass¹⁸¹.

Ecco allora che, a dispetto della mancanza di un'approvazione ufficiale da parte di Roma, nel seminario dei Gesuiti a Vijayawada si organizzano messe in stile indiano, così come nel convento delle suore verbite e, a Chennai, nel Centre for Inculturation and

¹⁸⁰ E-mail, 16 gennaio 2013.

¹⁸¹ Interazioni avvenute il 29 e il 30 settembre 2014.

Tamil Culture, mentre a Tiruchirappalli la liturgia danzata è officiata persino dal vescovo di Madurai, il quale, pur definendo la danza “non importante”, la accetta senza grossi problemi.

Anche se in questo caso ci riferiamo a una lotta in ambito religioso, possiamo affermare che questi sperimentatori ribelli nei confronti del potere centrale di Roma usino la danza come un’arma. La ribellione e la lotta, tuttavia, non sono solo di carattere religioso, ma anche politico (ne ho parlato nel capitolo secondo a proposito dell’identità indiana) e, come vedremo, di carattere sociale. La danza, come in altri casi, illustrati da Cristiana Natali nella sua ricerca (Natali, 2009, pagg. 133–154), diventa anche un mezzo per sovvertire l’ordine costituito, che in India, ancora oggi, è rappresentato in buona parte dal sistema delle caste. A questo è dedicato il seguente capitolo.

CAPITOLO SESTO

MOTIVAZIONI SOCIALI E CASTALI DELL'ADATTAMENTO DEL BHARATANATYAM AL CRISTIANESIMO.

6.1 L'atteggiamento dei missionari e dei governi coloniali nei confronti delle caste

La questione della casta è un punto nodale di ogni riflessione sulla cultura indiana. Anche per quanto riguarda la mia ricerca, è importante riconoscere che la problematica castale non può essere ignorata.

Prima di addentrarsi nella questione, va fatto un importante distinguo tra i quattro grandi raggruppamenti detti *varna* e le *jati*, ossia le caste vere e proprie. Dumont a tale proposito scrive che la gerarchia dei *varna* o “colori” o stati (nel senso degli stati dell'Antico Regime in Francia) divide la società in grandi categorie: i Bramini o sacerdoti, gli Kshatriya, o guerrieri, i Vaishya, cioè i mercanti, e infine gli Shudra, servitori o gente di poco conto. “Bisognerebbe aggiungere come quinta categoria gli Intoccabili, che sono lasciati al di fuori. Il rapporto tra il sistema dei *varna* e quello delle *jati* o caste è complesso. Gli indologi confondono talvolta le due cose, soprattutto perché la letteratura classica si occupa quasi esclusivamente dei *varna*” (Dumont, 1991, pag. 163).

Peraltro, i *varna* sono attestati nei *Veda*, ma non sono una realtà arcaica e disconnessa da quella concreta delle attuali caste o *jati*. Queste ultime hanno carattere regionale e locale e sono numerosissime. Letteralmente sono “gruppi di nascita” spesso legati alla professione dei membri (vedremo più avanti i Paravar, casta di pescatori). Ma non vanno considerate come gruppi monolitici. Dice Dumont: “La casta, unificata all’esterno, è suddivisa all’interno. Più in generale, la casta è un gruppo complesso, se vogliamo un incastro di gruppi di diversi ordini o livelli, dove differenti funzioni (professione, endogamia ecc.) si collegano a vari livelli” (1991, pag. 119).

Secondo Dumont i *varna* sarebbero essenzialmente categorie all’interno delle quali si inseriscono le *jati* che ne sarebbero l’espressione concreta. “(...) esiste una ‘casta’ di Brahmani? Significherebbe ignorare l’estrema suddivisione interna di questa categoria (perché è una categoria – *varna* – e non una casta). Lo stesso avviene all’estremità inferiore della scala per gli Intoccabili, dei quali sono presenti più caste addirittura in una certa circoscrizione” (1991, pag. 118).

In un altro punto del suo trattato Dumont osserva che “vi è una tendenza a suddividere le numerose caste che esistono in un determinato territorio tra le quattro categorie classiche (e la quinta, tradizionalmente innominata). Ci sono del resto delle particolarità regionali. Così nel Sud non ci sono quasi intermediari tra Brahmani e Shudra”. Altro elemento interessante è quello per cui, in occasione dei vari censimenti, le caste hanno cercato di farsi inserire in una o nell’altra categoria. Queste rivendicazioni non hanno sempre avuto successo ma dimostrano che, a dispetto di un’apparente immobilità del sistema, vi è un certo margine di flessibilità (1991, pag. 171).

Visitando i siti di annunci matrimoniali tutto ciò appare evidente. I siti richiedono infatti di scegliere in quest’ordine la religione, la lingua (o la regione) e poi la casta. A seconda della lingua o della regione le caste hanno nomi diversi, ma emergono due categorie molto ben distinguibili: i Bramini da una parte, suddivisi in sottocaste, e gli SC (*Scheduled Castes*, uno dei nomi per gli Intoccabili)¹⁸². Altri siti invece elencano

¹⁸² Scheduled Castes o SC è un termine amministrativo. Vi sono poi altri modi per definire gli Intoccabili. Il termine Dalit significa “rotto” o “oppresso”. Ultimamente è prevalso per la sua connotazione di sofferenza condivisa oltre che di unità politica e protesta verso gli oppressori (Webster,

tutte le caste insieme senza prima richiedere che si operi una scelta in base alla regione o alla lingua, ma leggendo la lista si nota che vi è una divisione in tal senso quando si prova a seguire l'ordine alfabetico: in pratica si comincia con un gruppo di caste che segue l'ordine alfabetico per poi ricominciare dalla A con un nuovo gruppo¹⁸³.

Nelle mie interazioni con gli interlocutori non siamo andati molto a fondo su questo argomento. Diciamo che gli intervistati si sono riferiti alle caste in modo abbastanza generico, evidenziando alcune ampie categorie: innanzi tutto quella degli Intoccabili e quella dei Bramini e, talvolta, è stato fatto cenno a categorie intermedie come i mercanti. Seguirò lo stesso criterio, non ritenendo necessario né opportuno addentrarmi troppo in questo complesso argomento ai fini della mia ricerca.

Piuttosto, dato che mi occupo di cristiani, mi pare necessario evidenziare in che modo, nei secoli, i missionari e i governi occidentali si sono posti nei confronti di questa realtà.

Storicamente, i missionari dovettero fare i conti con questa situazione fin dal principio. Dumont osserva come “dal Seicento in poi ci si è chiesti più volte, da molte parti, se la casta fosse essenzialmente religiosa o semplicemente ‘sociale’ ” e aggiunge che per coloro che si recavano a evangelizzare gli indiani la questione era di vitale importanza (1991, pag. 104).

Prevalse l'opinione che si trattasse di una struttura sociale non strettamente collegata all'induismo.

1992, pag. i). Come osserva Clémentine-Ojha, in realtà questi termini non sono congruenti o interscambiabili. Per esempio, Dalit ha una connotazione eminentemente politica e non tutti coloro che vi si riconoscono sono Intoccabili. Alcuni giornalisti lo preferiscono ad *harijan*, termine coniato da Gandhi, per non dare l'impressione di stigmatizzare le persone cui si riferiscono. Non tutti gli Intoccabili, infine, sono inseriti nelle SC (Clémentin-Ojha, 2008, pagg. 34–36). È interessante notare che il termine *harijan* ha una stretta connessione con la danza e con le *devadasi*: “Many Christian Dalit activists reject the term *harijan* saying it is paternalistic because it means ‘children of God,’ a term used to describe dancing girls (*devadasis*) who were ‘married’ to God, yet in the early twentieth century were looked down upon as prostitutes by the Victorian middle class, including Christians.” (Sherinian, 2014, pag. 14). Per quanto concerne i siti di annunci matrimoniali che separano le caste per regione/lingua, si veda per esempio <http://www.bharatmatrimony.com/> (consultato il 15 novembre 2015).

¹⁸³ Si veda per esempio <http://www.matrimonialsindia.com/> (consultato il 15 novembre 2015).

Roman Catholic mission in India date from the coming of the Portuguese, and virtually from the beginning appear to have regarded the caste system as the given and religiously neutral structure of Indian society within which evangelization, understood as the conversion of individuals without detaching them from their social context, and also the conversion of whole caste-groups, might proceed. Christianity, in other words, was seen as neither threatening nor undermining the caste system, but rather working within it and accommodating western social standards to the norms of caste (Forrester, 1980, pag. 14).

Come conseguenza si cercò di interagire con il sistema nel modo più proficuo.

I portoghesi, che provenivano da una società fortemente gerarchizzata, riconobbero volentieri il ruolo e lo status delle élite locali e cercarono di includere il maggior numero possibile di Bramini convertiti nel clero locale o diedero loro alte responsabilità amministrative nel governo coloniale. I convertiti di casta alta non persero quindi i loro privilegi (Clémentin-Ojha, 2008, pag. 133).

L'appartenenza ad una specifica casta fu sfruttata anche da Francesco Saverio nel 1542, quando riuscì a convertire un intero gruppo di pescatori, i Paravar (2008, pagg. 136–141).

The first substantial Portuguese missionary success was the conversion of virtually the whole Paravar, or Fisherman, caste on the southern tip of the peninsula. Exploited and oppressed by Muslims and Hindus, the Paravars sought Portuguese protection and in return formally embraced Christianity. Between 1535 and 1537 about 20,000 people, practically the whole caste, were baptized, but that was virtually as far as conversion went, for there was not regular instruction or systematic pastoral care, and when Francis Xavier arrived on the Fishery Coast in 1542 he baptized several thousand children and started some rudimentary instruction of converts in Tamil. Querulous Protestants of later date, like Bishop Caldwell, might say of the Paravars that “in intellect, habits, and morals” they “do not differ from the heathen in the smallest degree”, but this spectacular success of the “state-conversion” method was to be strongly influential in Roman catholic missionary thinking, although similar conversions were not to be repeated in the same way or on the same scale for many years (Forrester, 1980, pag. 14)¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Lo stesso fatto storico è narrato da Clémentin-Ojha, 1998, pag. 11.

Questo episodio mi è stato riportato durante un'intervista da Felix Wilfred. Ancora oggi, a suo parere, solo una piccola parte dei convertiti ha fatto questa scelta per convinzione. La maggior parte aderisce alla nuova religione per motivi politici e sociali. Un tempo ci si faceva cristiani perché chi comandava era cristiano e così si acquisiva maggiore importanza oltre che supporto politico. In pratica, secondo la sua visione, le caste si sono appropriate del cristianesimo a modo loro. A supporto di questa sua idea mi ha detto: "Anche oggi accade che ci sia una casta presbiteriana e la sua casta nemica allora aderisce all'Esercito della Salvezza." In un'ottica simile, quindi, diventerebbe superfluo predicare il Vangelo. "L'Abbè Dubois¹⁸⁵, dopo trentadue anni in India, infatti, scrisse tre lettere in cui affermava l'inutilità di predicare in India"¹⁸⁶. P. Felix si riferiva alle lettere nelle quali Dubois sostiene che non c'è possibilità di superare l'invincibile barriera del pregiudizio bramino in modo da convertire gli indù al cristianesimo.

Un diverso modo di servirsi delle caste fu quello di De Nobili, gesuita italiano antesignano dell'inculturazione del cristianesimo in India. Egli si rese conto che lo stile di vita dei portoghesi, noti come "Parangi", una storpiatura del termine "Franchi", faceva orrore ai membri delle caste elevate. I coloni erano spesso di bassa estrazione, volgari e sporchi. Accadeva dunque che i convertiti di casta alta si allontanassero dallo stesso De Nobili e dalla Chiesa per timore di contaminarsi e perdere la purezza e l'appartenza alla casta (Clémentin-Ojha, 2008, pagg. 141–142). De Nobili, quindi, trovò utile adottare le abitudini (incluso uno stretto vegetarianesimo) e l'abbigliamento dei Bramini per guadagnarsi la stima delle caste alte. Inoltre si pose in aperto contrasto con i cosiddetti "Parangi" e ribadì la sua completa estraneità rispetto a loro.

The Paravars were the only caste to become Christians as a whole but there were substantial numbers from other castes, mostly marginal individuals, very low in the social scale. If we disregard the Syrian Christians, conversion was seen to involve identification with the Portuguese and Portuguese protection. Christianity therefore became identified as the 'Parangi' religion, limited to foreigners and polluting castes, and conversion for the high castes was

¹⁸⁵ Jean- Antoine Dubois (1765-17febbraio 1848) era un missionario cattolico membro della *Société des Missions Étrangères de Paris*. Adottò lo stile di vita e l'abbigliamento degli indù. Una delle sue opere è "Mœurs, institutions, et cérémonies des peuples de l'Inde".

¹⁸⁶ Intervista, 25 agosto 2014.

regarded as tantamount to becoming a Parangi and adopting a whole series of foreign and impure ways. De Nobili set himself up as a Christian *sannyasi*, separating himself from most contact with low-caste Christians and conforming to high-caste patterns of behaviour in food, dress, etc. “I am not a Parangi”, he wrote, “I was not born in the land of the Parangis, nor was I ever connected with their race... The holy and spiritual law which holds this doctrine of mine does not make anyone lose his caste or pass into another, not does it induce anyone to do anything detrimental to the honour of his family” (Forrester, 1980, pag. 15).

Il missionario gesuita era convinto che non fosse di alcuna utilità distruggere le caste. Piuttosto era necessario trascenderle, dimostrando che la fede cristiana non era appannaggio solo dei gradini più bassi della società.

De Nobili felt that the effective limitation of Christianity in the past to the lower castes had been a standing denial of the universality of the faith. Only if Christianity could be seen as transcending rather than destroying caste barriers could it be more than a sect of low-caste converts. “Whoever says that it is the law of the Parangis, fit only for low castes”, he wrote, “commits a very great sin, for the true God is not the God of one race but the God of all. We must confess that he deserves to be equally adored by all. Therefore he who wants to attain the glory of Paradise must learn about this God and walk in conformity with His holy will, and do nothing which brings dishonour to his caste, and whoever dares say the contrary deserves the punishment of Hell” (Forrester, 1980, pagg. 15–16).

Anche in Dumont si trova questa ricostruzione storica. Lo studioso evidenzia inoltre come la posizione di De Nobili nascesse da una separazione tra sistema delle caste, visto come una struttura sociale, e religione.

Per le caste elevate il modo di vivere dei Portoghesi era tanto obbrobrioso che ad alcuni gesuiti venne l'idea di negare ogni solidarietà a loro e ai missionari che si occupavano delle caste basse e di adottare le usanze indù. Così avrebbero potuto convertire persone di caste elevate, e gli altri ne avrebbero seguito l'esempio. De Nobili, un italiano di origine aristocratica, attivo a Madura durante la prima metà del Seicento, ottenne così la considerazione degli indù più portati alla spiritualità e registrò qualche successo. Da parte cattolica lo accusavano di sacrificare alla superstizione e di essere infedele alla vera religione. Lui rispondeva che la casta rappresentava soltanto una forma estrema delle distinzioni di rango e di stato, ben note in Occidente, e di conseguenza era essenzialmente una questione sociale, non religiosa, ed egli non doveva mostrarsi più rigoroso, nei confronti degli usi pagani, di quanto lo fossero stati i

primi apostoli di cristo, essendo suo compito non di riformare i costumi ma di aprire le anime alla rivelazione (Dumont, 1991, pag. 104).

Appare evidente l'eco di queste affermazioni nelle opere sull'inculturazione che ho citato nel capitolo quinto, volte a distinguere nettamente tra cultura e religione al fine di inserire certe pratiche nel culto (per l'appunto la danza) o comunque non rinunciarvi dopo la conversione.

L'iniziativa di De Nobili non fu accettata dai teologi di Goa, che lo accusarono di scisma e apostasia. Inoltre tutto ciò sollevò una grossa polemica sul grado di adattamento possibile sia a livello dello stile di vita e dei costumi sia riguardo ai riti. Come possiamo vedere, quindi, la controversia sul rito in India ha radici antiche. Lui rispose punto per punto con le stesse argomentazioni che abbiamo visto nei testi dei moderni teologi indiani fautori dell'inculturazione. Certi gesti, a suo parere, non avevano valore religioso ma erano "indifferenti" (*adiaphora*) e quindi potevano essere estrapolati dall'uso religioso che ne facevano gli indù per essere utilizzati in ambito cristiano. Fu papa Gregorio XV a porre fine alla questione autorizzando i Bramini a usare l'abbigliamento che li distingueva e a fare le abluzioni rituali dal momento che da esse erano banditi tutti i significati superstiziosi o che potessero dare scandalo (Clémentin-Ojha, 2008, pagg. 145–146). In questo modo si consentiva di fatto ai convertiti di mantenere la casta.

A questo punto, però, De Nobili dovette ammettere che i suoi sforzi non erano sufficienti a convertire in numero considerevole i Bramini e pensò che fosse più saggio non rinunciare a evangelizzare le caste inferiori. Creò un corpo di missionari che si sarebbero occupati solo di questo, imitando non i Bramini ma gli asceti rinuncianti che vivevano in assoluta povertà. In pratica, però, grazie a questi due differenti corpi di missionari si perpetrava la divisione tra le caste. Come conseguenza cominciarono una serie di polemiche che spaccarono la Chiesa in due fronti contrapposti, pro e contro l'adattamento del cristianesimo, con vicende alterne (Clémentin-Ojha, 2008, pagg. 146–148).

Successivamente alcuni ordini cattolici si schierarono apertamente contro il sistema delle caste. Per esempio ci furono i Francescani a Cuddalore negli anni ottanta del 1500,

e circa un secolo dopo p. Brésillac, facente parte della *Société des Missions Étrangères de Paris*, disse che trovava non etica la suddivisione in caste (Bugge, 1998, pag. 90).

Per quanto riguarda i protestanti, vi furono posizioni discordanti anche all'interno delle varie denominazioni. Ad esempio, i Luterani ebbero due diversi approcci:

Thus from the very beginning the Lutherans seemed faced by two possibility between which they fluctuated, but both of which distinguished them clearly from other Protestant missionaries. On the **one** hand they could treat caste as simply irrelevant to their effort, seeking to convert individuals whose keeping or breaking of caste would have no relation to their religious profession. This point of view, a typically pietist one, was unquestioned at the beginning, and dominant for most of the time. Later it was sophisticated by a distinction between the caste spirit and caste distinctions. The caste spirit was a spirit of pride which directly influenced religious behaviour and therefore must be combated, but most caste practices were secular and therefore religiously unobjectionable. The destruction of the caste spirit might gradually affect secular behaviour but this was by no means something to be forced. The other possibility was that India might be evangelized through the conversion of caste groups - roughly the position of Xavier and de Nobili (Forrester, 1980, pag. 18).

Per Clémentin-Ojha, la questione, in particolare per quanto concerneva la condizione degli Intoccabili, assunse un particolare rilievo etico solo a partire dal XIX secolo perché si notò che questo sistema evocava quello dell'Ancien Régime in Europa, scardinato dalla Rivoluzione francese. Inoltre l'affluenza di missionari britannici sarebbe stata determinante perché costoro si impegnavano non solo ad evangelizzare ma anche a cambiare la società locale e a fare un lavoro umanitario (Clémentin-Ojha, 2008, pagg. 170–173).

È vero che gli anglicani si adoperarono strenuamente per portare avanti numerose riforme in collaborazione con il Raj, come ad esempio l'eliminazione della *sati*, l'usanza di bruciare la vedova sulla pira del marito. Tuttavia, sostanzialmente accettarono lo status quo e cercarono di non fare radicali cambiamenti a livello sociale. Nel 1826 il vescovo anglicano di Calcutta si espresse contro un radicale e improvviso rifiuto delle caste. Peraltro, nel 1833, il suo successore mandò una lettera circolare a tutte le missioni anglicane in cui chiedeva di abbandonare la distinzione in caste immediatamente. Ci furono ulteriori discussioni e solo a partire dagli anni Trenta del

1800 prevalse una linea decisa contro il sistema castale, più che altro perché visto come un aspetto del paganesimo indù (Bugge, 1998, pagg. 89–90). D'altra parte era poco probabile che le scelte di questi missionari fossero influenzate dai principi rivoluzionari, considerata l'aperta opposizione dell'Inghilterra prima alla Rivoluzione francese e poi a Napoleone, a meno che la studiosa non si riferisse più in generale all'atteggiamento dell'opinione pubblica occidentale al riguardo. Il rifiuto di ogni elemento pagano, invece, è maggiormente in linea con l'orientamento protestante per come mi è stato descritto dai miei interlocutori, in particolare Salomon Raj, pastore luterano¹⁸⁷.

Inoltre, va ricordato che tutti i missionari, di qualsiasi denominazione, erano impegnati in un lavoro umanitario ben prima dell'arrivo degli anglicani.

Tra l'altro, sebbene il Raj dipingesse se stesso come il protettore delle silenziose masse indiane, di fatto ignorò il problema degli Intoccabili (Webster, 1992, pag. 30).

D'altra parte, se il governo inglese si poneva degli interrogativi sulla natura delle caste, non lo faceva per motivi umanitari: se la casta era di natura religiosa, allora il governo coloniale non sarebbe intervenuto nella questione se non quando influiva sull'ordine pubblico; se invece era una questione sociale, non c'era motivo di opporsi. Sostanzialmente l'unica differenza con il sistema delle classi in Europa, secondo il sanscritista Max Müller, attivo nell'Ottocento, era la sovrapposizione tra religione e regole sociali portata avanti dai Bramini per il loro tornaconto. Anche Max Weber abbracciava l'idea che la casta fosse solo “una specie particolare di gruppo di status o stato (in tedesco *Stand*, in inglese *status group*) nel senso dei tre stati dell'Antico Regime in Francia”. Kroeber, infine, riteneva che la casta fosse “una classe che prende coscienza di sé in quanto distinta, e che si richiude su se stessa” (Dumont, 1991, pagg. 104–105).

Tornando ai cristiani, secondo alcuni studiosi, nel periodo coloniale gli Intoccabili cominciarono a vedere nella conversione una possibilità di riscatto sociale. Gli indiani che si convertivano potevano accedere all'istruzione e ottenere più facilmente dei lavori grazie all'interessamento dei missionari. Nelle città, convertirsi poteva permettere loro di far parte delle élite amministrative e religiose. Come i Paravar, potevano ottenere la

¹⁸⁷ Intervista, 17 gennaio 2013.

protezione dei potenti. Per gli Intoccabili c'era una prospettiva ancora più ghiotta: sfuggire alla discriminazione delle caste. Sarebbe stata questa la ragione della conversione in massa di molti Dalit. In genere questa motivazione viene addotta accompagnandola con le dichiarazioni di alcuni missionari sull'uguaglianza tra tutti gli uomini promossa dal cristianesimo. Tuttavia, come fa notare Catherine Clémentin-Ojha, la persistenza delle discriminazioni e l'impossibilità di affrancarsi dalle caste avrebbe dovuto far cessare questo movimento di conversione. La studiosa propone quindi un'altra interpretazione: pur non distruggendo il sistema, il messaggio dei missionari era legato a un maggiore rispetto di sé e alla possibilità di scegliere il proprio destino (Clémentin-Ojha, 2008, pagg. 192–197).

Ad ogni modo, dal momento che propone un ideale di uguaglianza, il cristianesimo è visto ancora oggi come pericoloso per l'ordine religioso e sociale indù. Durante una conferenza a Dallas, Rupa Viswanath, studiosa dei Dalit, ha affermato che, senza la divisione in caste, l'induismo si sgretolerebbe in quanto, a differenza di quanto pensavano i missionari del passato, essa è strettamente collegata con l'induismo stesso. Il cristianesimo, quindi, diventa socialmente pericoloso. Peraltro è irragionevole che cristiani e musulmani in India accolgano e assimilino del tutto i principi di uguaglianza insiti nelle loro religioni distruggendo il sistema. Di fatto, a parere della studiosa, è in atto una induizzazione del cristianesimo e dell'islam¹⁸⁸.

Tornerò sulla questione dell'induizzazione e, aggiungo, della bramizzazione del cristianesimo in quanto è a mio parere una chiave di lettura per la sperimentazione legata al Bharatanatyam. Per il momento vorrei concentrarmi sulla persistenza delle caste tra i cristiani al giorno d'oggi.

6.2 Cristiani e caste

¹⁸⁸ Conferenza di Rupa Viswanath dal titolo "How Should We Understand Caste Oppression? Indian Elites, Missionaries, and Dalits" all'interno del *South Asia Research and Information Institute (SARII)* 2013 Conference, 28 settembre 2013.

Secondo Forrester la divisione in caste è ancora ben presente all'interno del cristianesimo e ha permesso ai cristiani di sopravvivere nei secoli. A proposito dei cristiani di rito siriano, dice che non solo si sono inseriti nel sistema castale (o meglio non ne sono mai usciti), ma ricoprono il ruolo di una casta a sé stante. Al loro interno, poi, sarebbero suddivisi in gruppi simili a sottocaste.

(...) the Syrian Christians have been for centuries encapsulated within caste society, regarded as a caste, occupying a recognized (and high) place within the caste hierarchy, and distinguished from other castes primarily by the peculiarity of their cult and the fact that their priesthood and episcopate recognized itself as closely and necessarily linked with the church outside India. The Syrian community itself is internally divided into sects closely analogous to subcastes, and seem to have been quite content to accept and operate the caste system without any egalitarian protest. In the light of Dumont's remark it seems that Syrian Christianity has been able to survive in Kerala largely because it has accepted caste (Forrester, 1980, pag. 14).

A supporto della sua teoria sull'importanza delle caste tra i cristiani protestanti tamil, Sherinian cita le centinaia di ore di interviste, da cui emerge che il peso dell'identità castale, con il suo corollario di violenza, è innegabile soprattutto per i Dalit.

Through hundreds of hours of interviews and analysis of musical data, I found caste to be one of the most salient socio-cultural categories of identity that Tamil Christians, particularly the middle and upper castes, use to differentiate among themselves. This study shows the complexity, malleability, and changing contextual nature of caste within the Protestant Christian community, thereby supporting Appadurai's criticism that caste is not coherent, complete, stable and systematic. Indeed historical and contemporary evidence show that there has been both economic and cultural movement (shifts in meaning and function), particularly by Tamil Christian Nadars (middle caste) and Dalits, to subvert or escape the hierarchical weight of caste. With such clear evidence, there is little place to deny that caste identity and violence matters for Dalit Christians (2014, pag. 16).

Catherine Clémentin-Ojha racconta come, ad esempio, gli Intoccabili siano discriminati anche in seno alla Chiesa.

Ils ne jouent qu'un rôle mineur dans le gouvernement des Églises et dans l'administration des communautés chrétiennes malgré leur poids démographique. Il importe à cet égard de faire

la parte des choses entre le discours religieux des institutions ecclésiales, qui placent tous les fidèles sur un plan d'égalité, et leur acceptation des normes sociales environnantes. Le nombre relativement faible d'intouchables parmi les prêtres, les pasteurs ou les religieuses nous y invite.

Ma c'è di più. La studiosa parla delle condizioni dei Dalit nei villaggi, dove di fatto non viene loro riconosciuto il diritto a possedere la terra, e poi cita lo studio, risalente agli anni 1988-1991, condotto da un gesuita tamil, p. Antony Raj, sociologo di origine intoccabile.

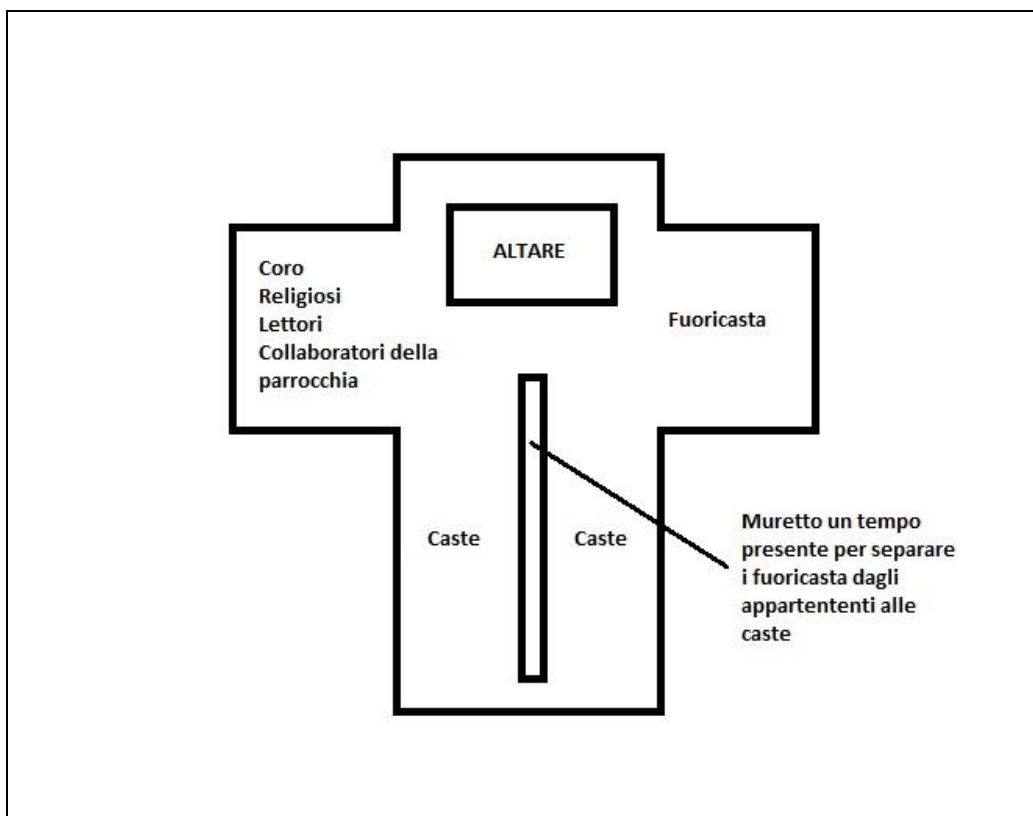
Ils n'assistent pas à la messe avec le reste des fidèles, mais doivent s'asseoir sur des sièges qui leur sont réservés, voire dans des chapelles construites spécialement pour eux; ils reçoivent la communion dans des queues séparées; il sont enterrés à part dans le cimetière et ont leur propres fourgons mortuaires; leurs jeunes garçons ne sont jamais choisis pour être enfants de chœur ou lire les Évangiles pendant la messe; les processions des jours de fête n'empruntent pas leur rues; ils ne sont pas invités à célébrer la fête du saint patron de leur village à part des autres (Clémentin-Ojha, 2008, pagg. 40–41).

La discriminazione nell'accesso ad alcuni ruoli all'interno della Chiesa protestante sono evidenziati anche da Sherinian:

Caste plays a significant role in social practice, particularly endogamous marriage, for Tamil Christians today. My informants claimed that caste preferences affected church pastorate committee elections, admission into choirs, Student Christian Movement elections, Bishop elections, job preferences in Christian institutions, seminary selection and financial support, decisions about whether one would invite another Christian into their house for a meal, and individual and ideological choice of music.(20)

Durante la ricerca sul campo, il prof. Aroki¹⁸⁹ mi ha confermato quanto dicono gli studiosi, illuminandomi, ad esempio, sulla questione dei posti in chiesa. Di seguito riporto la copia dello schema da lui disegnato personalmente sul mio diario di campo.

¹⁸⁹ Ho incontrato a più riprese il prof. Aroki in date comprese tra il 3 settembre e il 25 settembre 2014. Abbiamo discusso sia durante interviste che in modo informale. Le frasi riportate si rifanno a differenti interazioni.



Come si può vedere si fa cenno non solo alla diversa disposizione degli appartenenti ai vari gruppi (nella navata centrale le caste si dispongono dalle più importanti nelle prime file alle meno importanti nelle ultime), ma anche al famigerato muretto che in molte chiese un tempo divideva i fuoricasta dagli altri. Il prof. Aroki mi ha detto che anche in alcune antiche chiese di Pondicherry c'erano i muretti. "Nella cattedrale avevano costruito un muro, ma un prete francese l'ha fatto abbattere".

Mi disse anche che c'erano santi e statue di santi che ricevevano la devozione dei vari gruppi. "Nella zona centrale ci sono solo Maria e Gesù. Poi ci sono le statue dei santi. Santi come san Francesco Saverio o sant'Antonio sono venerati dalla *working class*. Proprio come nell'induismo: Shiva, Parvati, Murugan sono per le caste alte, Maryiamman, Kattavaryan, Muniyandi sono divinità popolari [folk deities]¹⁹⁰".

¹⁹⁰ Kattavaryan è un dio locale del Tamil Nadu, ritenuto figlio di Shiva. È usuale inserire dei regionali nel pantheon indù come figli di Shiva (Masilamani-Meyer, 2004, pag. 132). Muniyandi è invece un dio-eroe protettore dei confini del villaggio (Kent, 2013, pag. 182).

Mi spiegò anche che, sebbene a livello teorico le caste non siano ammesse e secondo il cristianesimo non ci siano differenze in tal senso, esse non possono essere eliminate.

“Le caste sono ancora forti tra i cristiani. Una particolare casta vive in un’area specifica. Per esempio nell’area di Kanyakumari ci sono molti della casta Nadar¹⁹¹. (...) I cattolici hanno permesso agli Intoccabili di accedere al seminario e di entrare in chiesa per pregare. Gli stranieri e i preti sono considerati di alto livello. Quando si convertono tutti diventano della stessa casta, ufficialmente. Le persone, quindi, si comportano in modo amichevole con gli Intoccabili, ma poi non li invitano a casa. Io non vado a vivere in un posto dove ci sono loro. Essere fuoricasta è come essere nero: lo resti per sempre.”

Mi raccontò che questa mentalità non poteva essere superata perché era insita anche negli stessi Intoccabili.

In quei giorni ero ospite di un italiano che lavorava come supervisore in una fabbrica di Macerata che aveva delocalizzato la produzione. I suoi datori di lavoro gli avevano dato un appartamento con due camere da letto, una delle quali era stata offerta a me, e pagavano una persona perché venisse a pulire. Come è mia abitudine, cercavo di chiacchierare con questa donna, anche se parlava un inglese molto stentato, e di farla sentire a suo agio.

Aroki sosteneva che la donna di servizio non avrebbe capito che ero gentile e l’avrebbe presa per una debolezza. Come conseguenza mi avrebbe disprezzata e imbrogliata. Inoltre sarebbe rimasta turbata. Stabilire un ordine gerarchico era fondamentale. Le persone di servizio, infatti, sono Intoccabili in quanto solo loro possono occuparsi di lavori contaminanti come pulire.

Mi disse che, come cristiano, lui aveva cercato di essere gentile e comprensivo con la sua donna di servizio, ma poi si era accorto che lei non desiderava quel trattamento. Voleva un padrone severo e gerarchicamente superiore. Così lui era stato costretto a conformarsi.

¹⁹¹ Nadyakumar è una città nel sud del Tamil Nadu. I Nadar sono una casta del Tamil Nadu e del Kerala il cui significato è letteralmente “coloro che governano la terra”. Oggi sono molto influenti economicamente. Per ulteriori informazioni sui Nadar si veda Hardgrave & Studies, 1969.

Anche Mina Podar e Shonali, durante un'intervista a casa di Rani David, in Maryland¹⁹², mi avevano detto la stessa cosa: i cristiani non cambiavano mentalità riguardo alle caste in seguito alla conversione. Era un "mindset" troppo forte per essere alterato.

Shonali: I Bramini volevano mantenere il potere. Anche i Briamini cristiani. È tutta una questione di potere. Le persone che si convertono non rompono il sistema delle caste. È una mentalità [mindset]. Anche i musulmani, se ti conoscono molto bene, ti dicono: "Sono un Bramino."

Mina: Quando i Dalit si sono convertiti al cristianesimo, la mentalità non è cambiata. Sono cristiani, ma la mentalità...

Alla fine dell'intervista, il prof. Aroki, a riprova di quanto diceva sull'importanza delle caste anche fra i cristiani, mi consigliò di prendere il giornale della domenica e leggere gli annunci matrimoniali. "Le caste influiscono molto su tre cose: il luogo in cui vivi, i luoghi d'incontro sociale e religioso, e i matrimoni", mi disse.

La materia inerente ai matrimoni indù è regolamentata dal libro delle *Leggi di Manu* o *Dharmashastra*, che prevede la possibilità di contrarre matrimonio tra i membri dei primi tre *varna*, ma limita la possibilità di sposarsi con una Shudra ai soli Vaishya. Gli Kshatriya e i Bramini, invece, non possono in nessun caso sposare una donna di casta servile, pena perdere il loro grado. Uno Shudra può sposare solo una donna della sua casta (*Mandava Dharmashastra*, 1972, pagg. 44–45).

Come osserva Bêteille queste disposizioni evidenziano rapporti di potere e subordinazione sia tra le caste o i ranghi sociali, sia tra uomini e donne. Vi è infatti un'asimmetria: mentre il matrimonio con una donna di casta inferiore alla propria è tollerato, non accade lo stesso se avviene il contrario.

The traditional Hindu theory of marriage clearly reveals the dual subordination of inferior to superior *varnas* and of women to men in the distinction it maintains between *anuloma* and *pratiloma* unions. An *anuloma* union is one between a man of a superior and a woman of an inferior *varna*, and, subject to certain conditions, it is accepted. (...) *Pratiloma*, on the other hand, is the union of a woman of a superior *varna* with a man of an inferior one, and it is

¹⁹² Intervista, 10 ottobre 2013.

condemned in the severest possible terms. The lowest of human beings, akin to beasts, are the Chandalas who are described as the offspring of *pratiloma* unions between Brahman women and Shudra men (1997, pag. 20).

Lo stesso Bêteille fa notare che spesso queste regole sono disattese e che numerosi sono i matrimoni “extra-legali” (1997, pag. 21). Inoltre ho notato che sempre più spesso nelle pagine dei quotidiani ci sono annunci in cui si fa esplicito riferimento al fatto che la casta non è importante. Tuttavia, la maggior parte di coloro che cercano un partner per sé o per i figli tiene in gran considerazione la questione. Come è noto, i matrimoni in India sono per la maggior parte combinati. Le famiglie si rivolgono abitualmente ad agenzie matrimoniali o scrivono annunci sui giornali. In essi sono menzionati il livello di educazione, il lavoro, i guadagni percepiti, l’età, il carattere e, in moltissimi casi, la casta sia di chi mette l’annuncio sia del partner desiderato. Sul quotidiano che ho consultato a Pondicherry, su indicazione del prof. Aroki, c’era una colonna dedicata ai cristiani, ma, anche in questo caso, tra i vari parametri per scegliere ed essere scelti c’era la casta.

Durante una visita a una delle chiese locali, ho visto dei registri con gli annunci dei parrocchiani. Una famiglia li sfogliava con interesse. Anche qui la casta era ben evidenziata.

Peraltro, sui siti matrimoniali che ho visitato, se si seleziona come religione il cristianesimo, nel menù a tendina riguardante le caste figurano le varie denominazioni cristiane, cui si aggiungono i già citati Nadar, equiparati a una particolare denominazione cristiana. In questo si potrebbe vedere l’eco del fatto che, come abbiamo visto, spesso alcuni gruppi castali si sono convertiti in massa a una particolare versione del cristianesimo, ma penso che più probabilmente i siti siano impostati in questo modo perché a livello ufficiale la conversione comporta la perdita della casta¹⁹³.

Dell’incidenza dell’appartenenza castale nella scelta del partner mi ero accorta già dal mio primo viaggio in India nel 2004, quando ero andata nel West Bengal, a Siliguri, ospite anche allora di un convento delle Missionarie dell’Immacolata adiacente a una

¹⁹³ Si vedano per esempio <http://www.bharatmatrimony.com/> e <http://www.matrimonialsindia.com/> (consultati il 15 novembre 2015).

grande scuola cattolica. Qui avevo trovato delle riviste per ragazzi editte da case editrici cattoliche. Erano il corrispettivo di Italia Missionaria e del Giornalino, entrambi periodici per cui ho lavorato come giornalista, il primo edito dal Pime e il secondo dai Salesiani. Una sezione rivelatrice era rappresentata dalla posta. Ragazzi e ragazze cristiani scrivevano a un sacerdote per raccontare i loro problemi, spesso questioni di cuore. Il cliché si ripeteva: il tale ragazzo era innamorato, ricambiato, di una ragazza di un'altra casta e, non appena si veniva a sapere, i fratelli di lei lo picchiavano diffidando entrambi dal frequentarsi. La risposta del sacerdote era sempre la stessa: non era opportuno opporsi alla volontà dei genitori che sapevano bene che cosa era meglio per i figli. La differenza di casta avrebbe creato troppi problemi alla futura coppia. Tanto valeva rinunciare e sottomettersi.

A Vijayawada, cercai dunque gli stessi giornali in una libreria cattolica, dove ero andata a comprare biglietti d'auguri natalizi per le suore. Ritrovai lo stesso genere di messaggi e le stesse risposte.

Altri segni della persistenza della divisione in caste anche all'interno della Chiesa, se non nella pratica, almeno nella mentalità, li ho raccolti a Vijayawada. Nel convento, infatti, regnava apparentemente la concordia e, per me, che ero occidentale, non c'era distinzione tra le suore in base all'appartenenza castale. Tuttavia, ogni tanto, una suora con la quale avevo legato di più, faceva dei commenti molto significativi in tal senso. Ad esempio, riguardo a un importante personaggio, mi disse che non poteva essere molto intelligente, trattandosi di un Dalit. Poco importava che ricoprisse un ruolo di prestigio in un'istituzione accademica. Al contrario, a suo parere, una suora di sua conoscenza era di certo più intelligente perché appartenente a una casta di mercanti. Lo stesso tipo di commenti riguardava le danzatrici del Kala Darshini, a suo parere inferiori in quanto a capacità perché Dalit. Nella pratica, la suora in questione non disdegnava i compiti più umili al convento, come pulire o lavare i piatti. Tutte erano chiamate a lavori manuali anche se c'era la servitù, salvo forse la superiora e l'economa, più che altro per motivi di tempo. Questa impronta era data anche dal fatto che le Nirmala Sisters sono un ordine missionario italiano, ovvero le Missionarie dell'Immacolata. In passato, quindi, prima che l'India chiudesse del tutto i confini ai missionari, le suore che avviavano una comunità e la dirigevano erano italiane e ben lontane da avallare certi

privilegi castali. Essendo una persona molto concentrata sulla sua spiritualità ed essendo una suora anziana, la mia amica si sottoponeva a questi compiti con un atteggiamento umile. Tuttavia, coltivava in sé l'orgoglio delle proprie origini, tanto che un giorno mi disse che i cristiani della sua zona erano migliori perché erano tutti di casta alta. Provenivano dal Kashmir ed erano ariani Bramini e Kshatrya, guerrieri. Una teoria sulle caste, infatti, sostiene che gli Arii, quando invasero l'India, imposero il sistema delle caste e relegarono i popoli conquistati nel ruolo di fuoricasta.

While J. H. Hutton concluded his major work, *Caste in India*, by locating the origins of caste in the taboos and divisions of labor in the pre-Aryan tribes of India as well as in their efforts at self-preservation in the face of invasion, the dominant view traces the origins both of caste and of untouchability to the Aryans themselves and to their ways of relating to the peoples of India with whom they came into contact. The Aryans, a series of related and highly self-conscious tribes sharing a common language and religion, began their invasions of India from the northwest around 1500BC. For centuries they remained in seemingly constant conflict with the indigenous peoples, whom the Aryans looked down upon as culturally inferior and excluded as ritually unclean. Once conquered by superior military technology, some of these peoples withdrew into regions as yet unoccupied by the Aryans, while others were incorporated as separate and inferior castes within Aryan-dominated society. In the post Rig-Vedic literature there are more frequent references to primitive forest-dwellers who were kept on the fringes of Aryan society in the conquered regions (Webster, 1992, pag. 3).

A riprova della superiorità della sua stirpe, la suora mi faceva notare che gli appartenenti erano più chiari di pelle proprio perché ariani. Connetteva, quindi, un problema razziale ed etnico con un problema castale. Riteneva, inoltre, che i dravidici fossero per loro natura fuoricasta rispetto ai presunti conquistatori Arii venuti dal nord. Un'eco di questa convinzione si trova nelle rivendicazioni dei movimenti dravidici che rifiutano l'hindi in quanto lingua indoeuropea legata agli Arii e si caratterizzano come movimenti antibraminici (Pinto, 1999, pag. 1483).

Peraltro i Bramini in Tamil Nadu sono attestati fin da epoche remote (Subraminiam, 1969, pag. 1133). La penetrazione delle credenze vediche è attestata fin dall'inizio dell'era storica e probabilmente ha portato con sé anche la divisione in *varna* e in caste.

Tornando alla politica dei conventi e delle istituzioni gestite da religiosi cristiani rispetto alle caste, al Kalai Kaviri College of Fine Arts erano accolte persone di tutte le caste. Spesso le ragazze ricevevano borse di studio. Tuttavia, mi indirizzarono da una ragazza, Naga Lakshmi, dicendomi espressamente che era molto intelligente in quanto Bramina.

Parlando con lei le riferii questo commento e lei mi rispose con un sorriso timido, impossibile da decifrare. Le chiesi anche se trovava sgradevole dovere convivere nell'hostel con ragazze di casta inferiore e mi disse di no. Le chiesi del problema della purezza e mi rispose che normalmente era così, si cercava di non mescolarsi, ma al college si era adeguata volentieri perché la regola era quella e lei desiderava imparare la danza. Quello era un college prestigioso¹⁹⁴.

La questione dell'intelligenza dei Bramini rispetto alle altre caste era emersa anche in Maryland. Sonita, una delle madri delle allieve di Rani David, l'aveva giustificata così:

[I Bramini] erano gli unici ad avere accesso alle scritture. È per questo che in India quando senti che uno è Bramino pensi che sia molto intelligente. Potrebbe non esserlo, ma la gente crede che se si tratta di un Bramino allora è di certo molto intelligente. Ma la mentalità [mindset] sta cambiando perché anche il governo assegna delle cattedre a non Bramini nei college. Ai cristiani sono state date cattedre, ai musulmani sono state date cattedre¹⁹⁵.

Il fatto, dunque, che i college accettino non solo non Bramini, ma anche fuoricasta sia tra gli studenti che tra i docenti è ritenuto un potente mezzo per scardinare la mentalità sottesa al sistema delle caste.

L'esempio di college come il Kalai Kaviri e il Kala Darshini, tuttavia, apre anche a un'altra questione cui accennavo prima: l'induizzazione o la bramizzazione del cristianesimo, oltre che il riscatto sociale delle caste inferiori e dei fuoricasta.

¹⁹⁴ Intervista, 3 ottobre 2014.

¹⁹⁵ Intervista, 10 ottobre 2013.

6.3 Il Bharatanatyam come mezzo di riscatto sociale

Catherine Clémentin-Ojha suggerisce che la conversione agisca come la sanscritizzazione cioè “permet de changer de statut sociale moyennant l’adoption de traits e d’usages des castes supérieures (comme, par exemple, se couvrir la poitrine)”¹⁹⁶. Che poi questo di fatto rinforzi il sistema delle caste, è un’interessante questione (2008, pag. 198).

Ciò non avviene solo tramite la conversione. Il prof. Aroki, dopo avermi spiegato che essere Intoccabile è come essere nero, cioè qualcosa che ti porti appresso dalla nascita fino alla morte, mi spiegò anche che alcuni indiani stanno cercando di evadere dalla casta proprio attraverso questi meccanismi di emulazione delle caste superiori e quindi di camuffamento. “Per esempio, io voglio migliorare la mia identità [upgrade my identity]. Cerco di praticare alcune cose che fanno le caste alte: il Bharatanatyam, vestirmi di bianco, essere pulito, avere un buon taglio di capelli, essere ben rasato, essere vegetariano, comportarmi come loro. Cerco di imitare le caste più alte, anche nella pratica sociale e religiosa. Poi mi trasferisco dalla mia area”¹⁹⁷.

La stessa cosa mi è stata riferita da p. Felix Winifred, il quale ha parlato di “mimicry” da parte delle caste basse verso le caste alte. “Prendo gli elementi della cultura bramini per passare per l’accettazione sociale come una persona di casta alta. Le idee dominanti di un’epoca sono le idee dei dominatori. Occuparsi di un’arte bramini influisce sulla casta, sul rango [rank] e sui privilegi. Un tempo i re e la

¹⁹⁶ Tradizionalmente le donne di casta inferiore si scoprivano il seno di fronte a persone di casta superiore. Si trattava di un segno di rispetto e di reverenza, associato a uno status inferiore. Dagli anni venti dell’Ottocento, le donne Shanar (una sottocasta, la più bassa, dei Nadar, un gruppo endogamo composto da varie sottocaste) che si convertono al cristianesimo cominciano a coprirsi il seno e questo dà l’avvio a una grossa polemica, in quanto viene considerato un gesto sovversivo dell’ordine sociale. D’altro canto le donne di bassa casta sono sostenute dai missionari e dalle loro mogli, che reputano il gesto di coprirsi come un atto di modestia. Alla fine, nel 1865, il maharaja di Travancore fa sua questa istanza e decreta che non dovranno più denudarsi in quanto sarebbe molto impudico. Secondo Catherine Clémentine-Ojha, tuttavia, per le donne Shanar convertite al cristianesimo non si trattava tanto di una questione di pudore, ma di mobilità sociale (2008, pagg. 187–190).

¹⁹⁷ Intervista, 10 settembre 2014.

nobiltà premiavano le persone concedendo loro di interagire con il dio, portandone per esempio la statua e ciò conferiva un rango e privilegi. Diventava un'espressione pubblica del proprio status. Di fatto è la riproduzione di ciò che ha fatto De Nobili"¹⁹⁸.

Il coinvolgimento del Bharatanatyam è quindi da leggere in quest'ottica. Infatti, come dice Pierre Bourdieu, nel suo testo "La distinzione. Critica sociale del gusto", il gusto è "una delle poste in gioco più decisive nelle lotte che si svolgono nel campo della classe dominante e in quello della produzione culturale" (2001, pag. 3). Egli individua tre "universi di gusto", in relazione alla musica e alla classe sociale: il "gusto legittimo", il "gusto medio" e il "gusto popolare" (2001, pagg. 8–10). Appropriarsi di una forma d'arte considerata pura, tradizionale, originaria e spirituale, oltre che appannaggio di una specifica casta, diventa quindi un modo per un "upgrade" della propria identità.

È interessante come il gusto (in questo caso in senso culinario, con esplicito riferimento ai *rasa*) venga menzionato in un'efficace metafora di Kalpana Ram, quando si riferisce all'esclusività delle performance di Bharatanatyam, create da un *élite* di artisti per un'*élite* di spettatori. "Such a food is not only prepared by gourmets. It is meant for consumption by epicures. This art is for the cognoscenti, for *rasikas* who can appreciate the nuances of experiences whose essences, the *rasas*, are distilled and represented for their enjoyment" (2011, pag. S161). Ma chi sono questi *rasika*? Sono un gruppo di persone appartenenti alla middle-class di casta bramini che si "distinguono" nel senso di Bourdieu dalla massa. L'arte quindi, non è mai autonoma e sganciata dal contesto sociale; al contrario è forte di "distinzione" sociale (2011, pag. S160).

Per p. Felix, la Chiesa ha visto nell'arte sempre un mezzo per un fine e non la pura bellezza. "La Chiesa ha un problema con la bellezza, dovuto alla tradizione monastica e a una visione stoica e manichea della realtà. In realtà non si tratta di un pensiero interno al cristianesimo. Bisognerebbe danzare perché è bello, non per altre ragioni. Ci vorrebbe una teologia del bello e della creazione". Tuttavia, p. Felix ha dimostrato di ritenere che di fatto il Bharatanatyam non è stato usato dagli sperimentatori per le sue caratteristiche estetiche ma per la sua funzione di ascesa sociale.

¹⁹⁸ Intervista, 25 agosto 2014.

Questo aspetto si comprende maggiormente se si considera che ancora oggi una ragazza di casta bassa o Intoccabile è malvista nelle scuole di danza classica.

Naga Rani, una delle danzatrici e insegnanti di maggior rilievo del Kala Darshini, mi ha riferito di essere stata disprezzata e messa da parte durante alcune lezioni ricevute a Kalakshetra, a Chennai, proprio perché Dalit. La relegavano in un angolo, si rifiutavano di darle spiegazioni o informazioni¹⁹⁹.

Qualcosa di simile racconta Reed, riferendosi alle scuole di danza Kandyan in Sri Lanka, dove sta avvenendo un processo di classicizzazione della danza stessa a fini nazionalistici, paragonabile per certi versi a quanto avvenuto con il Bharatanatyam in India. In un paragrafo dal significativo titolo: “Respectability and the persistence of Caste Discrimination”, Reed porta alcuni esempi tratti dal suo lavoro sul campo. Le danzatrici tradizionali, appartenenti a una casta bassa, per quanto si conformino a ideali di rispettabilità nel modo di vestire e comportarsi e si muniscano di certificati che attestano la loro istruzione, vengono messe da parte. La discriminazione non è mai aperta, in quanto non sarebbe accettabile in Sri Lanka, ma viene espressa in privato, guardandole con disprezzo. I maestri di casta alta cercano di circondarsi di allievi di casta alta (2002, pagg. 262–266).

In un'intervista, Mr. Stanley²⁰⁰, docente presso l'Andhra Loyola College nonché poeta e drammaturgo, ma Intoccabile per nascita, si è espresso come segue al riguardo:

Caterina: Qualcuno mi ha detto che dato che la maggioranza dei cristiani sono neoconvertiti Dalit non si sentono a loro agio con danze come il Bharatanatyam, il Kuchipudi ecc. che sono danze classiche riservate ai Bramini. È d'accordo?

Stanley: Vero. I Dalit non possono imparare perché è molto costoso

C.: ...e forse non è permesso...

S.: Sì, non è permesso. Un tempo non era permesso neppure entrare nel tempio, ora sì. I fondamentalisti indu ce l'hanno coi Cristiani perché aiutano i Dalit e li fanno uscire dalla loro condizione. I *guru* hanno reso l'apprendimento della danza così costoso. Solo alcune classi [classes] devono farlo.

C.: Quindi è una cosa elitaria...

S.: Sì.

¹⁹⁹ Colloquio, 7 gennaio 2013.

²⁰⁰ Intervista, 10 dicembre 2012.

Di conseguenza, accettare allievi di qualsiasi casta al Kala Darshini e al Kalai Kaviri rientra in una specifica politica. So per certo che le ragazze con le quali ho interagito al Kala Darshini erano tutte di estrazione molto bassa sia sociale che castale. Naga Rani, come ho già detto, è una Dalit e viene da un villaggio rurale. Mi ha raccontato di essere stata scelta da p. Ravi per le sue doti artistiche e portata al college, dove ha potuto studiare, cosa che altrimenti le sarebbe stata preclusa. Anche le altre erano chiaramente poverissime. Le famiglie le avevano lasciate nel pensionato del college, dove vivevano insieme senza lamentarsi in stanze che pulivano loro stesse, con servizi igienici approssimativi, dormendo su stuoie di paglia. Anche le più giovani (si partiva dagli 11 anni) lavavano da sole i propri vestiti, senza che nessuno supervisionasse la loro igiene personale, che talvolta lasciava a desiderare, considerato che alcune avevano problemi alla pelle. Un giorno sono arrivati due fratelli, un ragazzo e una ragazza, che sarebbero stati accolti nella scuola come musicisti. Avevano con sé solo un fagotto e temporaneamente sono stati sistemati in un aula completamente vuota, dove potevano sedere e sdraiarsi unicamente per terra, posizionata accanto a un bagnetto cieco che non era stato pulito come minimo da settimane. I due ragazzi, tuttavia, come del resto le danzatrici di cui sopra, erano più che soddisfatti della loro sistemazione. Le ragazze avevano anche qualche soldo per il cinema o per comprarsi lo smalto (ho trascorso dei pomeriggi a mettermi lo smalto con loro, chiacchierando dell'ultimo film di Ramuju, la Bollywood in lingua telugu, o raccontando qualche aneddoto della mia vita in Occidente). Ad ogni modo, alla fine del mio soggiorno, p. Ravi mi ha chiesto se potevo dargli del denaro o trovare sovvenzionatori per il mantenimento delle ragazze. Ha detto senza mezzi termini che vivevano della carità del college, perché le famiglie non potevano provvedere a loro.

Tuttavia bisogna ricordare che a queste ragazze veniva offerto qualcosa che non potevano avere altrimenti: un'istruzione e un futuro diverso dalla miseria da cui provenivano. Inoltre non bisogna credere che gli studenti paganti stiano molto meglio. Quando ho visitato il vicino seminario dei gesuiti, ho scoperto che le camere dei seminaristi non erano molto più pulite o attrezzate di quelle delle ragazze del Kala Darshini. Lo stesso alloggio di Padre Z. (come l'ho chiamato nei precedenti capitoli, dal

momento che non vuole essere nominato), all'interno del quale mi ha rilasciato la sua intervista, era davvero spartano e decisamente poco pulito.

Voss Roberts riporta alcune importanti statistiche riguardo all'istruzione femminile in India. Solo il 40% delle bambine va a scuola. Di queste solo il 30% ottiene un diploma e il 2% va al college. Offrire un'educazione alle ragazze meno abbienti è dunque molto importante. Avere la prospettiva di lavorare un giorno, fosse anche solo come insegnanti di danza, consente a queste ragazze di supportare le famiglie e di avere una dote che consenta loro di fare un buon matrimonio. (Voss Roberts, 2012, pag. 110).

L'intento del Kala Darshini, espresso nel sito della scuola in modo molto chiaro, è quindi triplice: culturale, religioso e sociale.

Kala Darshini stands as a symbol of our rich cultural heritage. Since it strives to communicate a Christian God experience, biblical message and liturgical practices through Indian art forms it occupies a unique place as a Christian institution worth its name.

Kaladarshini has a great witness value. It is engaged in a powerful dialogue with the local cultures and religions by its very presence. It is the only evangelizing culture but also evangelizing through cultures. The number of ballets and dance dramas we produce are a powerful way of engaging in a dialogue with the world we live in today.

Kaladarshini, first and foremost is an instrument at the service of faith. It has always been loyal to this commitment to the Church. At a time when the traditional methods of evangelizing are becoming mundane and obsolete Kala Darshini designed a package of evangelization through folklore forms which came as a breath of fresh air to the people, especially to A. P. Church hierarchy. (...)

It is part of our Jesuit tradition to be involved in the total transformation of every human culture, as human beings begin to reshape their pattern of social relationships and cultural inheritance etc.," (GC 34). Various programmes and courses offered by Kala Darshini are designed first of all to awaken and nurture the artistic and cultural instincts in one's personality and enable him or her to blossom into a well-integrated and harmonious person and empower him or her to contribute to the wellbeing of society and the church²⁰¹.

Anche al Kalai Kaviri College of Fine Arts ho notato la stessa dedizione alle ragazze, di qualsiasi estrazione sociale e castale. La situazione logistica era migliore. Non ho

²⁰¹ <http://andhrajesuitprovince.org/kaladarshini.html> (consultato il 14 novembre 2015). L'alternanza della grafia del nome del college (Kala Darshini e Kaladarshini) è nel testo originale.

avuto la possibilità di visitare le camere delle studentesse, ma l'impressione è stata di una maggiore organizzazione e pulizia, anche perché nel pensionato vivevano allieve di età maggiore rispetto al Kala Darshini e a volte di casta alta, in grado di pagarsi la retta. Tenevano molto all'igiene personale e probabilmente delle loro stanze. Tuttavia, questo non impediva alla cuoca di servire riso e *sambar* annacquato²⁰² a colazione pranzo e cena e di mettere in tavola a volte cibo avariato. Una suora, ospite del pensionato per imparare a danzare, è finita in ospedale per un'intossicazione alimentare in quanto era al college da poco e non sapeva destreggiarsi. Le ragazze, gentilmente, mi indicavano sempre quali pietanze era meglio evitare e le più abbienti si attrezzavano con cibi confezionati comprati fuori e con integratori di proteine e vitamine.

J. A. Sarumathy è stata la segretaria personale di p. George, il fondatore del Kalai Kaviri, presso cui ha lavorato tutta la vita con una funzione simile a quella di una ragioniera. È ora in pensione ma alloggia dentro il college col quale collabora pur nella sua condizione di disabilità fisica ed è molto stimata come memoria storica dell'istituzione. Ha raccolto, infatti, una serie di documenti sul Kalai Kaviri e il suo fondatore, che tiene gelosamente custoditi (nonostante le numerose richieste da parte mia e le numerose dichiarazioni di disponibilità a darmene una copia da parte sua, alla fine non ho ottenuto neppure una pagina). Ho intervistato Sarumathy un pomeriggio nella sua stanza-studio, situata proprio accanto alla mensa dell'hostel perché potesse essere adeguatamente accudita dalla servitù. Dal suo tono di voce trapelava l'entusiasmo: "Egli [p. George] prendeva gente da tutte le caste, anche le figlie dell'uomo del tè, dell'uomo delle pulizie o di un pescatore. Pagava le loro rette. Fece in modo che fosse accessibile per tutti. Lui era di una casta intermedia. Cominciò dal nulla e ha fatto tutto questo!"²⁰³.

Gli obiettivi sono chiaramente espressi nel sito del college:

Nationally accredited with 'A' Grade by NAAC, the College is dedicated, to promote, popularize and perpetuate the Indian traditional Gurukula art forms of Bharathanatyam and South Indian Classical Music in their pristine purity ; To bring these prestigious art forms of the

²⁰² Il *sambar* è una specie di zuppa con legumi e verdure molto speziata.

²⁰³ Intervista, 5 ottobre 2014.

rich and the elite, to the access of the less-privileged and the backward communities ; To utilize the communicative potential of Dance and Music to convey human and social development values to elevate the attitudes of the people through research-oriented performances²⁰⁴.

Michelle Voss Roberts ha notato la stessa cosa al Nav Sadhana Kala Kendra, un altro famoso college per le arti a Varanasi. Osserva che il primo obiettivo della scuola è culturale ed estetico. Si cerca di educare al gusto per le arti classiche e di proteggerle perché potrebbero essere soppiantate da quelle occidentali. Il secondo obiettivo, però è di ordine pratico:

The second goal is pragmatic: ‘to educate and empower young girls in a special way for a job-oriented career’ (...) This aspect of the school’s mission connects directly to the church’s social justice orientation. Local parishes across North India identify students with exceptional musical aptitude and nominate them for admission to the school. Although most of the students are Christian, Muslim and Hindu girls have also been accepted. The common link between Nav Sadhana’s students is a social, economic, or caste background that would ordinarily prevent them from attaining an education or career. Thus, ‘orphans, semi-orphans, ‘untouchables’, and children from a leper colony’ have all received an education in the classical arts at Nav Sadhana (2012, pag. 109).

Il terzo obiettivo è quello di mettere queste ragazze in condizioni di apprendere e trasmettere i valori sociali e spirituali attraverso una forma d’arte “divina” come la musica o la danza.

The ‘social and spiritual values’ correspond generally with the aims of liberation theology, as seen in the school’s emphasis on the education of poor girls, but with an inter-religious twist. The dance programs include Christian-themed pieces that introduce others to a minority religion (Fr. D’Souza says that Christianity is ‘not even a drop in the ocean’ of India’s religions), as well as other pieces that celebrate a shared cultural heritage. The educational focus on Indian cultural forms thus endeavors to bring Hindus, Muslims, Sikhs, Jains, and Christians of various castes together in dialogue (2012, pag. 110).

²⁰⁴ http://kalaikavirifinearts.com/about_kalaikaviri.php (consultato il 14 novembre 2015). La strana punteggiatura è presente nel testo originale del sito.

Secondo Voss Roberts anche i temi delle danze cristiane sono scelti ad hoc per portare avanti questo terzo obiettivo. Descrivendo uno spettacolo che ha avuto luogo al Nav Sadhana riporta un curioso miscuglio di Vangelo, denuncia sociale, proclamazione di uguaglianza e nazionalismo.

The third episode directly tackles the caste system. In this modification of the narrative of the Samaritan woman at the well (John 4: 1-26), Jesus asks a low-caste woman for a drink of water. She demurs. She is not ashamed of herself; but, respectfully, she does not want to defile him. He tells her that, in truth, all are one. As he drinks the water, her danced response embodies loving devotion (*bhakti śrṅāra*). This vignette challenges well-entrenched patterns of social division that persist not only in Indian society at large, but within the Indian church as well. As with the previous episode, which denies the religious Establishment's moral superiority, this part of the drama proclaims an essential equality between all persons in the sight of God. *Sachiya Padosi* culminates in a well-known patriotic tune that conveys the message that all people are equal. Fr. S. Joseph, the Indian Catholic priest who produced the drama, likens equality in Christ with the equality legislated under the Indian constitution. As the music segues into the Indian national anthem ('Jana Gaṇa Mana'), a dancer dressed as Bhārat Mātā (Mother India) emerges holding the Indian flag. The dancers all stand, symbolizing that all are Indian, all are neighbors, and all are one. Jesus invites Indians of all castes and creeds to view one another as neighbors (2012, pag. 113).

P. Alangaram, uno dei teorici dell'inculturazione per mezzo dell'arte e del Bharatantayam, ha espresso le stesse idee enunciate da questi college. Durante l'intervista che mi ha concessa a Chennai²⁰⁵ mi ha spiegato che a suo parere l'introduzione della danza classica nella messa mette in gioco sia la questione dell'inculturazione sia il futuro dei Dalit nella Chiesa e in India.

Parlando con me p. Alangaram si è definito un teologo della liberazione anche se nel suo libro tiene a precisare che ci vuole una teologia nuova ad hoc per affrontare i problemi degli Intoccabili. Il suo testo, di cui mi ha dato una copia, mette in stretta relazione inculturazione, religione e trasformazione sociale, focalizzandosi sulla condizione dei Dalit. P. Alangaram scrive che gli Intoccabili rappresentano oggi l'ottanta per cento dei cristiani in India, ma a suo parere la teologia non se ne occupa

²⁰⁵ Intervista, 25 agosto 2014.

adeguatamente. Si chiede dunque quale sia la ragione di questa mancanza a livello teologico e la trova nel fatto che la maggior parte dei teologi proviene da caste superiori. La teologia indiana, quindi, non sarebbe stata capace di immedesimarsi nelle sofferenze di questa enorme massa di fedeli e anche le teologie moderne, come la teologia della liberazione, la teologia nera, e la teologia della speranza non avrebbero incluso tra le loro priorità i Dalit. Citando un altro teologo, Arvind P. Nirmal, scrive:

(...) ‘most of the contributions to Indian Christian Theology came from the caste converts to Christianity’ who never suffered the diabolical oppression of Untouchability and as a result, the untold sufferings of eighty percent of the Dalits did not become the core of Indian Theology (...) Thus the traditional Indian Christian theology, the traditional ecumenical theology and the modern theologies like Liberation Theology, Black Theology, Hope Theology from the third world countries have not included the hopes and struggles of Dalits, in their process of theologizing. Therefore, we need to construct a new and relevant Dalit theology (2006, pag. 55).

Nella visione di p. Alangaram un aspetto fondamentale è ricollegare la sofferenza di Gesù a quella dei Dalit. Il rifiuto da parte della società, gli oltraggi subiti farebbero di lui un Dio che ha vissuto le esperienze di sofferenza e umiliazione degli Intoccabili. La croce sarebbe un segno della “Dalitness of Jesus” (2006, pagg. 72–73).

La soluzione del problema sarebbe da ricercarsi in una rinascita religiosa strettamente collegata al dialogo tra le varie religioni indiane prendendo ad esempio il modo in cui i pellegrini, soprattutto poveri e Intoccabili, si riuniscono nei santuari e vi trovano finalmente un luogo di accoglienza (2006, pagg. 127–140). Secondo lui un ruolo chiave in questo processo di rinascita lo avrebbero le donne. Infatti è sua opinione che il patriarcato sostenga la logica delle caste. È quindi doveroso mettere in discussione l’oppressione patriarcale nei confronti della popolazione femminile, promuovendo l’uguaglianza. In questo modo potrebbero acquistare una maggiore consapevolezza di sé e assumere un maggiore potere. P. Alangaram propone l’esempio di Gesù che curava e trattava con rispetto le donne che erano ritenute “non persone” e dice: “The attitude of Jesus towards women is a transforming force and a motivating

factor for his followers in India where women are doubly oppressed” (2006, pagg. 140–141).

Nel caso delle donne Dalit, in effetti, assistiamo a un intersecarsi e una simultaneità di diverse forme di oppressione. Vi sono diversi assi di discriminazione che incidono su di loro.

Béteille, che si è occupato di genere e casta, ritiene che ci sia una similitudine tra gli abusi perpetrati nei confronti delle donne perché di un'altra “razza” e quelli in cui invece è la casta o il rango a giocare un ruolo determinante. “When we consider caste and race together, we are struck at once by the remarkable similarity in the contrasting attitudes towards women of lower and higher ranks characteristic of men in privileged positions in both systems. My argument is that inequalities of caste are illuminated in the same way as those of race by a consideration of gender” (1997, pag. 18)

Anche Sherinian è dello stesso parere: “caste is not the overarching category of oppression; instead caste, class, and gender are intimately and inseparably linked.” C'è un legame strettissimo e “irrevocabile” tra caste e patriarcato. La possibilità di preservare la terra, la ricchezza e la proprietà è connessa con l'onore e la rispettabilità della donna. Al tempo stesso, la filosofia indù vede la donna come naturalmente peccaminosa e impura, un'idea che è stata trasportata nel cristianesimo. I cristiani indiani si sono appropriati di alcune credenze riguardo, per esempio, l'impurità legata al ciclo mestruale, come mezzo per controllare i corpi femminili e al tempo stesso alienare le donne Dalit. Di conseguenza,

Gender oppression takes on specific and complex qualities for Dalit women and is expressed in various ways by their own male community members along with members of the upper castes. These are usually landowners who, with the blessings of Manu, the Hindu lawgiver, can rape lower caste women (and men if it is their desire) without retribution. Ironically, Dalit women's impurity does not seem to matter when the upper-caste male chooses to transgress the caste lines through the violence of rape (Sherinian, 2014, pagg. 27–28).

Di questo aspetto parla anche p. A. John Baptist. Innanzi tutto fa una breve storia del femminismo indiano e poi mette in guardia contro quello che chiama “Hindutva feminism”, che avrebbe come obiettivo sole le donne della classe media,

intrappolandole di fatto in una visione fortemente patriarcale e autoritaria ed escludendo del tutto le donne Dalit. Le donne Dalit, tuttavia, rispetto alle donne delle caste più alte, soffrono sia in casa, per le varie forme di oppressione, ma anche per la fame, sia all'esterno, dove subiscono attacchi soprattutto a livello sessuale. Oppresse dai loro uomini e dagli uomini e dalle donne di casta superiore, devono lottare su entrambi i fronti: la casta e il genere. A suo parere, dunque, bisognerebbe impegnarsi nella creazione di un femminismo Dalit (Baptist A. John, 2012).

Lo stupro nei confronti delle donne Dalit è un fatto comune e può essere utilizzato anche come mezzo di rivalsa verso gli attivisti politici²⁰⁶. I report dello Human Rights Watch descrivono la situazione come segue:

Women are raped as part of caste custom or village tradition. According to Dalit activists, Dalit girls have been forced to have sex with the village landlord (...) Dalit women are also raped as a form of retaliation. Women of scheduled castes and scheduled tribes are raped as part of an effort by upper-caste leaders to suppress movements to demand payment of minimum wages, to settle sharecropping disputes, or to reclaim lost land. They are raped by members of the upper caste, by landlords, and by the police in pursuit of their male relatives. Attacks on Dalit women during massacres, police raids, and caste clashes are discussed throughout this report. Dalit women are easy targets for any perpetrator because upper castes consider them to be "sexually available" and because they are largely unprotected by the state machinery (Narula, 1999, pagg. 30–32).

In questo contesto, p. Alangaram ritiene che in India la teologia della liberazione debba essere intesa proprio come movimento di riscatto sociale, culturale ed economico dei Dalit e massimamente delle donne Dalit. Uno dei mezzi per ottenere questo obiettivo sarebbe l'arte, con particolare riferimento alle danze.

Un'iniziativa è stata quindi quella di coinvolgere un gruppo di queste donne nell'apprendimento di danze folk e di portarle ad esibirsi in vari luoghi dell'India. Ciò ha sicuramente offerto loro la possibilità di uscire dall'invisibilità oltre che da un contesto di sommo degrado materiale e spirituale. Sono passata dalla baraccopoli di Chennai che si estende lungo la spiaggia della città, proprio dopo il lungomare

²⁰⁶ Si sente qui l'eco di quanto già citato sullo stupro come atto politico contro i cristiani.

“elegante”. Gli autisti la evitano ma quel giorno dei lavori stradali ci hanno obbligato a fare una deviazione. L’autista era piuttosto nervoso e mi ha detto di chiudere la sicura e il finestrino. Non si sarebbe fermato mai in quella zona per ragioni di sicurezza. L’importante era procedere calmi e spediti. Inoltre si è continuato a scusare come se fosse colpa sua.

In effetti la scena che si offrì ai miei occhi era desolante. I miseri rifugi di queste persone sono in alcuni casi quattro cartoni e alcuni stracci tesi tra due pali. La sporcizia mi è parsa intollerabile, nonostante nelle mie esperienze di campo abbia convissuto con l’immondizia e le fogne a cielo aperto ovunque mi sia recata o abbia soggiornato e per le strade vi siano senz’altro che vivono di espedienti, spesso rovistando nei rifiuti insieme a bufali e altri animali. Nella baraccopoli non ci sono servizi igienici né luoghi dove sia possibile appartarsi per avere un po’ di privacy. Le persone fanno i loro bisogni dove capita, prevalentemente sulla spiaggia. Cani randagi, capre, galline ed esseri umani vivono insieme nello stesso sudiciume. Alcuni riescono a pescare qualcosa e vendono il frutto delle loro fatiche dopo averlo adagiato su teli di plastica sporchi quanto il marciapiede su cui sono appoggiati o prelevandoli da secchi pieni di acqua dal colore indefinito.

Di certo indossare begli abiti, truccarsi ed esibirsi in teatri, dove vengono ammirate e non disprezzate, deve essere per queste donne un motivo di grande orgoglio. Suppongo che l’intervento dei religiosi non si limiti alle danze.

Come si può vedere dall’immagine, tratta dal calendario che p. Alangaram mi ha regalato, lo Sakhti Cultural Centre, gestito da suore ma facente parte del progetto del gesuita, si propone di favorire lo sviluppo delle donne, offrire solide basi per un futuro radioso, promuovere la consapevolezza sociale e morale, ma anche far rivivere le tradizioni artistiche e applicarle in modo creativo allo sviluppo del popolo. Da notare che il testo allude anche al fatto che il gruppo culturale sarebbe benedetto dall’energia della terra e dagli antenati.

Sakthi 2014 ICM

Inspired by our ICM Mother Foundress mother Maria Louise De Meester, her zeal for Gods reign, her deep interior life, her love for the poor and also challenged by the social realities we ICM sisters came forward to channel our mission towards the integral and integrated human development of women.

Training program of our Sakthi Folk Cultural Centre provides solid foundation for the trainees towards a bright future. The training they receive here makes them effective animators in shaping a better humanity by participating in group activities and in cultural performances, which promote social awareness and moral values. Sakthi pays much attention to facilitate the recovery and revival of the traditional folk arts, and to apply them creatively for people's emancipation.

With our trained women artiste we have formed

SAKTHI CULTURAL GROUP

and from 1993 onwards we are at the service through cultural performance. we are blessed with Mother Earth's energy and the spirit of all our Ancestor's to be active and alive

*you may visit sakthi website:
www.charityforindia.org*

Contact :
ICM Sisters
Sakthi Folk Cultural Centre,
K.Pudur, Balakrishnapuram,
Dindigul, Tamilnadu,
India - 624 005.
E-Mail: sakthifolk@rediffmail.com
Telephone: 0451 2410957
Mobile: 9842110957 / 8973692454

Photography & Designed by *Tamilan Kalaikoodam, Dindigul.*
+91 98424 24367, +91 97866 88988

Pagina del calendario dello Sakthi Cultural Centre.

Nel testo di Sherinian possiamo trovare tutti i riferimenti necessari a comprendere il significato di questa operazione. Tuttavia, come fa notare lo stesso studioso, non tutti i Dalit si sentono a loro agio con la cultura folk. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che non c'è necessariamente corrispondenza tra la casta e il livello economico. Si può essere fuoricasta senza essere necessariamente poveri o vivere in una baraccopoli. Vi sono quindi anche dei Dalit di classe media che non vogliono avere nulla a che fare con gli abitanti dei villaggi. "For middle-class Dalits who are also solidly urbanite, it was often not easy to embrace folk music as a means to a liberating expression, for they had internalized the middle-class ideology that folk culture is degraded. Further, this music sonically reminds them of the degrading personal experiences of oppression in the village"(2014, pag. 26).

P. Alangaram, probabilmente, ha accolto le istanze anche di coloro che non vogliono identificarsi con forme d'arte ritenute da alcuni inferiori, così ha deciso di operare su tutta la gamma di possibilità, dalle danze folk fino al Bharatanatyam. Da quello che mi ha detto, quest'ultimo sarebbe il mezzo ideale per riscattare le donne Dalit. Renderlo accessibile alle donne Intoccabili delle baraccopoli diventerebbe un modo per opporsi alla logica delle caste e rivendicare una dignità per queste persone oltre che per perseguire l'obiettivo dell'inculturazione.

Tuttavia, c'è un'altra spiegazione, fornitami da padre Y²⁰⁷. Proprio a causa del fatto che si tratta di una danza bramifica o comunque riservata alle caste più alte, il gesuita è convinto che la scelta di adattare il Bharatanatyam al cristianesimo non nasca tanto dall'esigenza di aiutare le donne Dalit a elevarsi socialmente quanto da quella di offrire ai sacerdoti di origine Dalit un'occasione di riscatto e visibilità.

Frequentare il seminario e prendere i voti rappresenta per queste persone un grosso salto di qualità opportunamente riconosciuto da coloro che stanno loro intorno. Io stessa, presso il Nirmala Convent di Vijayawada, ho potuto constatare quanto rispetto se non addirittura venerazione siano riservati a questi personaggi. Ricordo che dopo la messa del mattino il sacerdote veniva invitato dalle suore a fare colazione. Sedeva in un luogo separato, dove, tutt'al più, poteva fargli compagnia la superiora o qualche suora

²⁰⁷ Intervista, 25 agosto 2014.

anziana. Veniva servito e gli venivano offerti i cibi migliori. Essere scelte per accudirlo o addirittura per conversare con lui era chiaramente un onore. Il tè era servito in tazze di fine porcellana riservate a lui, tanto è vero che, quando mi fu richiesto di andare a prendere la tazzina per il prete e sbagliai scaffale, fui redarguita proprio dall'interessato oltre a subire i muti rimproveri delle suore che si giustificavano assicurandogli che non ero al corrente di dove si trovasse il servizio buono.

Intorno a lui, come falene intorno alla fiamma, le suore si aggiravano silenziose, pendendo dalle sue labbra. Mi accorsi solo più tardi che il sacerdozio cristiano veniva idealmente equiparato all'appartenenza alla casta dei Bramini. E in effetti, al Kalai Kaviri, un insegnante Bramino trattava da pari a pari il padre direttore, cosa che non faceva con altri. In buona sostanza, diventare sacerdote è un sicuro mezzo di ascesa sociale e, potremmo dire, per certi versi, castale, una forma di "mobilità", come ha detto p. Felix a proposito della scelta di imitare le caste alte. Inoltre, lo stesso p. Felix, durante l'intervista che mi ha concesso, ha affermato: "Sì, a volte i preti diventano i Bramini del cristianesimo".

D'altra parte, come abbiamo visto, la Chiesa cattolica, nel corso della storia dell'evangelizzazione in India, da De Nobili in poi, ha deliberatamente cercato di fare in modo che il prete cattolico fosse equiparato al Bramino. Tuttavia, la motivazione non è stata solo quella di non provocare il disgusto delle caste superiori e così avvicinarle al cristianesimo, quanto di proporre una gerarchia alternativa e parallela.

The Roman Catholic priests attempted to a large extent to attain the role of the Hindu-priest — and thus the role of the village headman in religious and social terms. The status of the Roman Catholic priest in the South Indian village was perceived by the villagers as — in the words of Dr. Mosse — the combination of religious and royal power, even if the priest himself was seen as standing outside the hierarchy. The priest thus combined a high social status as a leader of the village community even if he was seen as being above the social levels in the village with a high religious status joining the sacred and the secular (Bugge, 1998, pag. 91).

Per riuscire in questo intento, però, era necessario evitare di reclutare i fuoricasta e gli appartenenti alle caste inferiori. "The Roman Catholic missions were particular about who they would accept to be trained for priesthood — they did not want any

outcastes and were not very interested in recruiting low-caste students for the seminary. This was a further example of the policy just mentioned: the missions wanted to build on already existing social and religious patterns” (Bugge, *ibidem*).

Nelle parole del sociologo gesuita Dalit p. Antony Raj, veniva denunciata con forza la mancanza di preti Intoccabili, tuttavia bisogna ammettere che dagli anni 1988-1991, quando ha condotto la sua ricerca, le cose sono migliorate. Ho conosciuto alcuni sacerdoti Dalit, non ultimo p. Ravi, ma il diritto ad accedere alle gerarchie ecclesiastiche non è ancora stato affermato del tutto. Il prof. Aroki, infatti, mi ha riferito di un prete fuoricasta che ha fatto lo sciopero della fame davanti all’arcivescovado di Pondicherry per protestare contro il fatto che non ci sono abbastanza preti e tanto meno vescovi Intoccabili²⁰⁸.

Peraltro, quando ero in Andhra Pradesh, mi è stato raccontato che la sede vescovile di Eluru era vacante da tre anni perché non si mettevano d’accordo sulla casta del futuro vescovo²⁰⁹.

Secondo Padre Z., dunque, alla base degli sforzi di inculturazione delle forme d’arte elitarie ci sarebbe proprio la consapevolezza dolorosa di alcuni di essere, secondo la mentalità indiana, di origini infime, e il bisogno di elevarsi al di sopra della propria condizione. Andare a Roma, studiare teologia, diventare un teologo famoso e ottenere riconoscimenti soprattutto all’estero sarebbe il desiderio celato dietro le sperimentazioni nell’ambito dell’inculturazione. Per salire agli onori della ribalta, questi sacerdoti userebbero ogni mezzo, primo tra tutti l’innovazione in campo liturgico e nell’ambito del pensiero teologico.

Paradossalmente, però, come ho già osservato, il tentativo di emulare le caste superiori non distrugge il sistema ma lo consolida. Se, infatti, i suoi colleghi fossero stati più onesti e meno accecati dalla smania di emergere, mi disse Padre Z., non avrebbero mai potuto affermare che il Bharatanatyam era un mezzo efficace per avvicinare le masse indiane al cristianesimo. Avrebbero, invece, scelto le forme di inculturazione dal basso di cui ho parlato nel capitolo terzo.

²⁰⁸ Conversazione informale, 14 settembre 2014.

²⁰⁹ Conversazione informale, 4 gennaio 2013.

Sherinian, nel suo lavoro sull'importanza per i Dalit della musica folk in ambito cristiano, spiega chiaramente questo concetto. Le parole delle canzoni, opportunamente adattate nel tamil vernacolare dei fuoricasta che vivono nei villaggi, creano una risonanza con il sentire profondo di queste persone emarginate come non potrebbe mai fare una forma d'arte elitaria sanscritizzata.

God is understood as a liberator who responds to people's unified action (Brown 2000, 597). He²¹⁰ uses the liturgical centrality of the Lord's Prayer as a call to those people especially oppressed by caste, gender, and class (the broad meaning of Dalit) to reclaim Christianity as a socially liberating religion emphasizing an essential practice of sharing food in a daily Eucharistic lifestyle of communal living. As he indigenizes theology to the cultural identity of poor village outcastes (at least sixty percent of Tamil Christians), he facilitates the ritual action of singing in the vernacular language of spoken Tamil, the use of folk music style, and metaphors of rural life that reflect the personal experiences and beliefs of village and oppressed people in India. Moreover by choosing to present his message musically and lyrically in *giriimiya isai* (folk music), rather than sanskritized or elite forms, Appavoo facilitates a process of ongoing daily resistance through music (Sherinian, 2014, pag. 2)

Rielaborare ogni giorno i canti cristiani implica, per lo studioso, una forma di agency, un atto quotidiano di resistenza all'oppressione di casta e di genere (2014, pag. 3).

Come scrive Voss Roberts,

Power comes into play from another direction, as well, when Dalit Christians object to 'the Brahminization of the liturgy, worship, spirituality, and faith.'(...) In light of the church's preference for high-caste and Sanskrit-language forms in many inculturation efforts, the question for Dalit Christians becomes not *whether* to seek indigenous forms of expression, but *whose culture* should serve as a resource for these explorations (Voss Roberts, 2012, pag. 18).

La domanda, quindi, a questo punto, è proprio questa: quale cultura è più appropriata, agli occhi dei fedeli, per esprimere le proprie istanze (sociali, castali, spirituali)? Che cosa ne pensano di queste riflessioni coloro che dovrebbero essere i

²¹⁰ Si riferisce a Theophilus Appavoo, un compositore che ha composto un inno "The Lord's Prayer"

destinatari della sperimentazione riguardante il Bharatanatyam cristiano? La gente trova utile o anche solo gradevole questo tipo di inculturazione? È consapevole dei significati che ha?

CAPITOLO SETTIMO

LA RICEZIONE DELLA SPERIMENTAZIONE SUL BHARATANATYAM CRISTIANO. PUNTI DI VISTA ESTERNI

Durante la mia esperienza di campo ho interagito con figure molto diverse. Alcuni di loro erano teologi e sperimentatori, in alcuni casi persino prelati. Molti erano maestri e danzatori. Alcuni erano genitori di allieve di scuole di danza. Altri erano semplici fedeli e persone conosciute nei contesti più disparati. In tutti i casi, tuttavia, l'impressione riportata è stata che mi trovassi di fronte a un fenomeno di nicchia.

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che i centri di un certo rilievo per promuovere il Bharatanatyam cristiano si contano sulle punte delle dita di una mano o poco più. Essenzialmente ho visitato due dei più quotati, il Kala Darshini di Vijayawada e il Kalai Kaviri di Tiruchirapalli, e ho interagito con la troupe di p. Jeyaseelan a Chennai (che si è esibita a Velankanni). Oltre a questi c'è il Nav Sadana di Varanasi, il centro di Charles Vas a Mumbai e la famosa troupe di p. Saju George a Calcutta (che si esibisce in tutto il mondo), con cui ho avuto contatti solo via mail perché lo stesso Saju George è giunto a Tiruchirappalli pochi giorni dopo la mia partenza. Naturalmente, se avessi saputo della sua imminente visita al Kalai Kaviri, avrei cambiato i miei piani. Quanto a Thomas Dsa e alla sua troupe, vicino a Delhi, avrei dovuto incontrarlo ma ha avuto un attacco cardiaco ed è deceduto pochi giorni dopo il mio arrivo in Andhra Pradesh. P. Thomas Dsa un tempo conduceva la sperimentazione presso l'NBCLC (National Biblical Catechetical Liturgical Centre) di Bangalore ma aveva lasciato da qualche anno la città. In America, infine, ho contattato due scuole molto note: quella di Francis Barboza e quella di Rani David.

Non escludo che ci siano centri minori o semplicemente maestri, formati in queste scuole, che hanno dato vita a piccole troupe o insegnano alle ragazze della parrocchia in modo che possano esibirsi in temi cristiani durante qualche festa, ma complessivamente non si può certo parlare di un fenomeno di massa tra i cristiani. E se anche le danze adattate in modo più o meno improvvisato accompagnano particolari festività ed eventi, come è costume in India, lo stesso non si può dire delle danze liturgiche.

7.1 Andhra Pradesh

Come dicevo, nella prima parte del campo, in Andhra Pradesh, dopo alcuni giorni ad Hyderabad, mi sono spostata a Vijayawada, dove sono stata ospite di un convento e facevo ricerca presso il Kala Darshini, facente parte dell'Andhra Loyola College. Ciò ha influito molto sul mio posizionamento. Venivo identificata come una persona credente e strettamente connessa con la Chiesa. A volte erano i sacerdoti o le suore a presentarmi a possibili interlocutori, rafforzando quest'idea. Come ho già detto, in un caso sono stata scambiata per una suora. La mia impressione è stata che gli intervistati soppesassero sempre molto le loro risposte. In taluni casi, come ho avuto modo di mostrare, soprattutto da parte di membri del clero e religiosi, c'era una certa reticenza dovuta al timore di incorrere in sanzioni da parte del Vaticano, in altri c'era un timore di posizionarsi in contrasto con i sacerdoti o di fare una brutta impressione. Come spesso accade, ho avuto la sensazione che tante risposte fossero calibrate su ciò che gli interlocutori ritenevano volessi sentirmi dire.

La prima persona con cui ho interagito è stata sr. Lorenza²¹¹, una suora italiana economista del convento di Vijayawada e missionaria in India dal 1970. Mi ha fatto una panoramica della situazione.

Mi ha raccontato che dagli anni Settanta a oggi ha visto i vari tentativi dei gesuiti di introdurre le danze e l'ostilità dei vescovi. Un tempo le sue consorelle andavano nei villaggi con alcuni cristiani e facevano rappresentazioni teatrali con danze per raccontare le parabole a scopo di evangelizzazione, ma questo esperimento non è andato

²¹¹ Intervista, 16 settembre 2012.

avanti. Dal discorso di sr. Lorenza non è emersa chiaramente la ragione di questo fallimento che, in tal caso, ha visto dalla stessa parte sia i gesuiti che i vescovi. La mia impressione è stata che i gesuiti volessero in qualche modo monopolizzare l'inculturazione senza lasciare spazio ad altre iniziative.

A questo punto sr. Lorenza mi ha spiegato che le pratiche corporee come pregare accovacciati per terra oppure le danze e i canti locali sono concessi esplicitamente dal vescovo solo durante i ritiri delle suore, ma non in contesti in cui ci sia il pubblico.

Mi ha poi informata che il Kala Darshini proponeva vari festival e spettacoli, cui lei cercava di non andare perché si annoiava. “Sono lunghi”, mi ha detto. Alla mia osservazione che forse si annoiava perché non li comprendeva, ha ammesso che era così. Posto anche che la suora non avesse interesse ad approfondire lo studio del linguaggio gestuale della danza, conosceva perfettamente la lingua e quindi avrebbe dovuto capire che cosa avveniva sul palco. Inoltre, secondo la logica di Chandrasekhar che ho esposto nei capitoli tre e quattro, in così tanti anni, avendo assistito a tante danze, avrebbe dovuto imparare a capire le *mudra*. A quanto pare non è stato così.

Sr. Lorenza mi ha inoltre avvisata che le danze erano poco praticate nei contesti liturgici tranne che in occasioni particolari. A suo parere, al nord erano più presenti, ma non era certa che andando a Siliguri, in West Bengal, io potessi osservarle. Il cenno a Siiliguri veniva dal fatto che sapeva che c'ero stata nel 2004 e conoscevo varie suore del posto appartenenti al suo stesso ordine. Mi mise in guardia dicendo che era probabile che le facessero per me, sapendo che le studiavo.

Come sappiamo, la sua previsione si è rivelata esatta, se pensiamo alla messa simulata di p. Ravi nella cappella del convento. In pratica, sr. Lorenza sosteneva che avrei ottenuto solo ciò che gli interlocutori ritenevano io volessi sentirmi dire e non testimonianze sulla reale situazione.

Riguardo all'atteggiamento dei non cristiani verso le danze cristiane, sr. Lorenza mi ha riportato un episodio significativo. Un imbianchino musulmano stava ridipingendo un ambiente e ha visto che nel cortile venivano eseguite le danze indiane con temi cristiani. Si suppone che la scena si sia svolta nella scuola gestita dalle Missionarie dell'Immacolata, dato che nel cortile del convento non si danzava affatto.

L'imbianchino avrebbe commentato: "Non va bene, non dovete farle. Quelle sono indù. Voi dovete fare le vostre!".

In effetti, come ho detto precedentemente, i musulmani si sono tenuti lontani dalla danza e, da quello che dicono i vari maestri che ho conosciuto, non permettono alle figlie di imparare.

Ho avuto modo di confrontarmi su questo tema con alcuni indù, anche se in misura minore rispetto alle altre fasi di campo. Trovo che la conversazione avuta con una dottoressa che ho conosciuto in un centro di Vijayawada dove praticavano yoga e medicina ayurvedica sia stata particolarmente interessante, considerato anche che gli altri interlocutori indù erano in genere persone presentatemi da p. Ravi e impegnate nell'insegnamento della danza o di altre discipline all'interno del Kala Darshini.

Durante uno dei nostri incontri la dottoressa Krishnavani²¹² mi ha chiesto, come avrebbero fatto poi molti altri durante la mia ricerca sul campo, che cosa ero venuta a fare in India. Le ho spiegato l'oggetto della mia ricerca e, per tutta risposta, mi ha chiesto se ero favorevole o contraria. Le ho risposto che non avevo un'opinione, che m'interessava sapere piuttosto che cosa pensavano gli indiani, che cosa pensava lei.

La dottoressa mi ha risposto così:

Krishnavani: All'inizio, quando abbiamo visto in TV questa introduzione di elementi indù nel rituale cristiano, eravamo perplessi e ci chiedevamo che cosa dovevano pensare.

Caterina: Lei è indù o cristiana?

K. (con un grande sorriso): Tutta indù, al centouno per cento. Riflettendoci, dopotutto, mi fa piacere. Perché i cristiani dovrebbero rinunciare alla loro cultura? Nel suo paese si usa rompere i cocchi e offrire riso, latte, banane agli dei?

La domanda era pertinente perché quei gesti erano stati compiuti poco prima nell'atrio del centro di fronte a un idolo di Ganesh. Le ho risposto che dalle nostre parti non si fa. La dottoressa, allora, ha continuato: "Sono elementi culturali che la gente sente e quindi deve fare."

²¹² 28 dicembre 2012.

Poi, però, facendo involontariamente eco a quanto dettomi da sr. Lorenza, mi ha avvisata che le persone non mi avrebbero mai parlato di quel che sentivano davvero.

Le ho spiegato che secondo i miei docenti e i principi della ricerca antropologica sarei dovuta restare molto tempo in India per capire ciò che pensava la gente. La dottoressa a quella mia frase si è messa a ridere.

Krishnavani: Non glielo direbbero neppure in dieci anni. Diranno tutti: 'What's wrong with it?'

Caterina: Ma nella loro mente magari non la pensano così...

K.: Sicuramente non la pensano così. C'è una grossa controversia in merito. Una grossa controversia.

Non è stato possibile ottenere altro dalla dottoressa.

Passando agli interlocutori cristiani vorrei riportare alcune opinioni di suore, escludendo però le numerose esternazioni di sr. Benigna perché, come abbiamo visto, si è espressa sempre in termini strettamente teologici e la si potrebbe definire un attore coinvolto nella sperimentazione come voce contraria.

Sr. Manju²¹³, invece, ha condiviso spontaneamente la sua opinione a colazione riferendosi alla celebrazione simulata che era stata "messa in scena" la mattina della vigilia di Natale da p. Ravi nella cappella del convento. "Qualsiasi cosa utile alla preghiera va bene" mi ha detto, "ma tutto ciò che distrae dalla preghiera non va bene." Per lei nella messa di p. Ravi c'erano stati elementi a favore e contro. "L'introduzione di p. Ravi è stata ottima e serviva a mettere i fedeli nel giusto spirito. Però, Naga Rani non era sufficientemente ispirata, dolce, contemplativa. Distraeva dalla preghiera. La sua performance era ottima dal punto di vista tecnico, ma non lo spirito con cui ha danzato. Non emergeva a dovere la spiritualità." Vorrei ricordare che il discorso introduttivo del gesuita era stato apologetico della danza come forma per esprimere la fede. Inoltre, la stessa critica su Naga Rani mi era stata mossa da altre suore che avevano assistito alla finta messa e da spettatori della "semi-Christmas celebration" presso il Kala Darshini.

²¹³ 29 dicembre 2012.

Tra i vari cristiani che gravitavano intorno al college, colui che p. Ravi mi ha presentato per primo è stato Mr. Stanley. Le nostre conversazioni, alcune in forma d'intervista, altre semplici incontri informali, hanno avuto luogo nello studio dello stesso p. Ravi. Mr. Stanley è cattolico praticante e si è dimostrato subito un fautore dell'inculturazione. Va specificato, come ho avuto modo di dire nel precedente capitolo, che Stanley è Dalit e questo probabilmente influenza la sua visione delle cose. Inoltre, sua moglie Japamala ha fornito a Ramesh Babu, l'insegnante di Kuchipudi del Kala Darshini, il primo canto cristiano che il maestro ha coreografato. Diciamo che pur non essendo un membro attivo del gruppo di sperimentatori, Mr. Stanley è comunque molto legato a loro. Per lui le danze, come tutti gli altri gesti cui ho fatto cenno nel capitolo due, sono parte della cultura indiana e come tali vanno usate dai cristiani. Riporto di seguito uno stralcio di una delle interviste²¹⁴.

Stanley: Noi siamo di base indù, è nei nostri geni, nel sangue. Certi rituali siamo abituati a vederli fare dai nostri padri, dai nostri fratelli. Per noi hanno un grande valore. Per me è giusto inserirli nella liturgia.

(...)

Caterina: Pensa che le danze siano state introdotte nella liturgia dall'alto, dalla gerarchia e dai teologi, mentre gli altri rituali come rompere i cocchi e rasarsi il capo siano stati introdotti dal basso, dalla gente nella pratica religiosa?

S.: Sì, è corretto.

C.: P. Ravi pensa che un uomo che danza in chiesa non crei alcun problema, ma se una donna danza in chiesa può essere considerato uno scandalo. È d'accordo? Pensa che i semplici fedeli potrebbero essere disturbati o distratti dalle danzatrici?

S.: Forse per alcuni è così... Vedere una donna bella, con un corpo ben modellato che danza può distrarre, può disturbare...

Ho conosciuto la moglie di Stanley in occasione di una messa celebrata il giorno dell'Epifania²¹⁵ presso la parrocchia del Monte Carmelo, a Kanuru. Kanuru è ritenuto un villaggio anche se in verità è piuttosto un sobborgo di Vijayawada, e non vi è

²¹⁴ Intervista, 10 dicembre 2012

²¹⁵ 6 gennaio 2013.

soluzione di continuità con la città. I coniugi Stanley abitano lì e sono parrocchiani della chiesetta locale.

La chiesa è ottagonale anche se non mi è stato possibile scoprire la ragione per cui l'architetto abbia scelto quella forma. All'esterno, sulla destra, c'è un palco per le danze e le cerimonie che si svolgono in occasioni particolari. In quel periodo dell'anno c'era anche, alla sinistra della chiesa, una specie di costruzione temporanea con teli di plastica che voleva simulare Betlemme. All'interno dell'edificio di culto non c'erano né sedie né banchi, tranne cinque o sei panche lungo i lati dell'ottagono. Tutti sedevano per terra, le donne da una parte, gli uomini dall'altra. Allora non avevo idea della divisione dei posti secondo le caste e non mi sono informata in merito. Mi sono limitata a sedermi dove mi veniva indicato.

La statua della Madonna era adornata con un sari. Mi hanno spiegato che viene acquistato un sari nuovo in occasione delle feste. Esso adorna la statua per tutto il tempo della festa. Poi viene tolto. A Gunadala mi avevano detto che una delle tipiche offerte al santuario era proprio quella del sari.

Con l'approssimarsi dell'inizio della messa, un gruppo di sei ragazze si è preparato con vassoi pieni di petali di fiori gialli (presumibilmente garofani indiani). Quando i sacerdoti sono entrati, hanno cominciato a lanciare fiori su di loro e davanti a loro creando un sentiero di petali gialli.

La messa in telugu è stata animata da canti molto ritmati, ma del tutto diversi dalla musica carnatica che accompagna il Bharatanatyam e più simili alla musica folk.

All'offertorio, come facevo notare nel capitolo due, sono stati consegnati al prete contenitori con cibo, sacchetti con frutta e buste con denaro. Il cibo è stato deposto poi davanti all'altare. In cambio il prete ha dato ai fedeli che portavano doni la sua benedizione.

La messa si è rivelata infinitamente lunga con aggiunte non previste dal messale, anche se non mi è stato possibile capire sempre di che natura fossero, dato che non conosco il telugu.

Alla fine il sacerdote, che celebrava l'anniversario dell'ordinazione, ha ricevuto in chiesa doni fatti a lui personalmente e ha elargito benedizioni mentre le ragazze lo sommergevano nuovamente di petali di fiori.

A questo punto mi è stata presentata la moglie di Stanley, Japamala, che, come dicevo, è cantante. Lei mi ha presentato a sua volta i membri del coro: Vigeraju (maestro del coro), Rama Babu (tastiere), Rajarau (tamburi) e due ragazze che cantavano di cui non mi ha detto il nome. Abbiamo chiacchierato a lungo e tutti erano concordi nel dire che a loro le danze non creavano alcun problema, che le amavano e le facevano talvolta durante la messa. “Danza classica?” ho chiesto a quel punto.

“Sì”, mi hanno risposto.

Aruna, la figlia di Japamala, mi ha presentato una donna che si chiamava anche lei Aruna. “Sono favorevole alle danze, sia danza classica che danze spontanee più semplici da fare tutti insieme” mi ha detto.

Anche Hema, un'insegnante di matematica, si è espressa a favore sia di quelle classiche che di quelle folk.

Hema: Vanno bene entrambe. Quelle spontanee sono belle e vedono tutti coinvolti, ma la gente è timida e spesso non osa unirsi al gruppo anche se vorrebbe. La danza classica non è una distrazione, anzi. Tutti la amano

Caterina: Allora la gente non ha problemi con queste danze?

H.: No.

C.: Allora sono solo i vescovi ad avere problemi? Forse non conoscono bene ciò che sente la gente...

H.: Sì.

Va notato che Japamala è coinvolta, anche se marginalmente, nella sperimentazione per il contributo fornito a Ramesh Babu. Questo fatto, unito al mio posizionamento, oltre che al contesto, ha probabilmente influito sull'assenza di voci dissonanti. È evidente dal modo in cui ha condotto la celebrazione che il parroco era favorevole all'inculturazione e ha guidato i fedeli su questa strada. A un certo punto ho provato a chiedere a Japamala se, secondo lei, ci fosse qualcuno contrario e potesse presentarmelo. Mi ha detto di no.

I coniugi Stanley mi hanno invitata quindi nella loro modesta casa, dove la presenza di quadri di madonne indiane mi ha confermato l'atteggiamento della coppia circa l'inculturazione.

In genere ho notato che le persone che gravitavano intorno al Kala Darshini e avevano un livello culturale abbastanza alto, erano favorevoli alle danze cristiane, ma ci sono state anche alcune voci fuori dal coro. Uno è stato Mr. Peter²¹⁶. Si trattava di un ingegnere in pensione, descrittomi da p. Ravi come “un oceano di sapere”. Non so se p. Ravi fosse consapevole che Mr. Peter era contrario all’inculturazione della liturgia tramite la danza e me lo abbia presentato proprio per questo. L’ho intervistato nel solito cortile del Kala Darshini, appollaiata su un muretto con la compagnia di alcuni bufali che brucavano l’erba del prato del college.

Caterina: Che ne pensa della danza nella liturgia?

Peter: Ci sono vari tipi di danza. Il Bharatanatyam?

C.: Sì, come preferisce.

P.: Strettamente parlando nelle Scritture non c’è e neppure nella liturgia.

C.: Ma è favorevole alla sua introduzione?

P.: Su base sperimentale sì. Si può provare coi salmi.

C.: Le piace l’idea?

P.: Strettamente parlando dovrebbero esserci solo le letture e le musiche devozionali. Nella Bibbia e nel rito latino non sono mai esistite.

C.: Veramente nella Bibbia se ne parla. Per esempio Davide.

P.: Non credo, comunque se c’è una danza distrae l’attenzione dei devoti. Noi comunque preghiamo in modo indiano.

Questo timore che le donne distraggano i fedeli, come ho già avuto modo di osservare, è una costante. Ramesh Babu, per esempio, mi ha detto: “Per me la danza non è accettata perché distrae. Io che sono un maestro posso pensare: Naga Rani non ha

²¹⁶ Mr. Peter mi ha detto di avere anche un altro nome indiano. I cristiani indiani hanno spesso preso cognomi che in realtà sono nomi: Nathan, John, Peter, Stanley. Tra l’altro nel sud-est si tende a non usare i cognomi, che comunque non sono paragonabili ai nostri perché indicano generalmente il gruppo castale e non l’appartenenza a una famiglia. Basti pensare ai Patel diffusissimi nel mondo e che si sposano sempre tra loro. Ecco perché cambiare cognome al momento della conversione può essere vantaggioso per un Dalit: si diventa non identificabili in base alla casta. Quando mi veniva presentato qualche cristiano, dunque, spesso non era chiaro se quello fosse il suo nome di battesimo o il cognome.

eseguito quel passo alla perfezione; un ragazzo potrebbe pensare a invitarla a uscire”²¹⁷. Non mi dilungherò sull’argomento di cui ho già parlato nel capitolo cinque.

Un altro interlocutore non favorevole all’inculturazione in generale è stato l’autista di p. Ravi²¹⁸. Abbiamo avuto modo di parlare in privato dopo una gita al Kanakadurga Temple insieme a Jeslin, un’insegnante di musica di fede indù, un padre gesuita e un’altra donna. Il tempio si trova su una collina sulla quale hanno messo una grossa impalcatura con un enorme “Om” in devanagari in modo che sia ben visibile da lontano. La collina sale a fianco del fiume Krishna. Una caratteristica del tempio è la sua “cupola” dorata.

Sulla via del ritorno, lasciate le altre tre donne e il padre gesuita, l’autista mi ha riportata al convento e, non essendoci i sacerdoti ad ascoltare, si è lanciato in un discorso in cui mi ha messo in guardia dal lasciarmi affascinare dagli dei indù perché uno solo è Dio: Gesù. Quindi ha aggiunto: “E poi tutti questi indù che offrono frutta, cocchi...”

Di fronte a questa uscita, come ho scritto sul mio diario di campo, ho “drizzato le antenne”. Abbiamo quindi avuto la seguente conversazione.

Caterina: Ma anche i cristiani lo fanno. Io li ho visti a Gunadala.

Autista: Sì, ma sbagliano. I frutti sono fatti per mangiarli non per Dio. Dio non ha bisogno della nostra frutta, è lui che ci dà tutto.

C.: Ma loro lo fanno con buone intenzioni... Non va bene neanche così?

A.: No, non sono d'accordo. Dio ha bisogno solo del nostro cuore.

C.: E le danze?

A.: Anche le danze non vanno bene.

Quindi è tornato ad ammonirmi, invitandomi a non cedere alla tentazione di farmi indù. L’ho dovuto rassicurare sul fatto che non era mia intenzione e che ero andata al tempio solo per curiosità e per interesse culturale.

²¹⁷ Intervista, 2 gennaio 2013.

²¹⁸ 17 dicembre 2012.

Della stessa opinione era la moglie del sarto²¹⁹. Ho conosciuto questa donna durante le mie ripetute visite al negozio del marito che era al tempo stesso sarto, agente di viaggi e venditore e noleggiatore di DVD (o forse sarebbe meglio dire che faceva copie pirata dei DVD per i suoi clienti) oltre che gestore di un minuscolo punto internet. Gli avevo commissionato una blusa da abbinare ai sari e, nonostante il suo lavorante mi avesse preso le misure, era risultata davvero minuscola. Così ero dovuta tornare più volte per farla allargare. La moglie spesso sedeva nella parte del negozietto adibito a internet shop, agenzia viaggi e videonoleggio. Nell'attesa che facessero le modifiche mi sono quindi seduta con lei a chiacchierare. Vedendo la croce che porto al collo mi ha chiesto se fossi cristiana e mi ha confidato di essersi convertita ma non in modo "formale". Mi ha raccontato che la conversione è avvenuta in seguito a un incidente occorso al padre. In ospedale un sacerdote cristiano ha pregato per suo padre e a partire da quello tutta la famiglia si è convertita. Lei però non era battezzata perché il marito non voleva. Mi ha detto che, infatti, se si fosse convertita avrebbe dovuto togliere il bindu²²⁰. Le ho fatto notare che molte cristiane lo portavano quindi se il problema era quello non doveva preoccuparsi. Le suore stesse mi avevano regalato una scatola piena di bindu colorati (che conservo ancora). A quel punto però è venuto fuori che non voleva portare il bindu perché "nella Bibbia è scritto che non bisogna fare le cose dell'induismo".

Le ho spiegato che nella Bibbia di induismo non si parla affatto, ma lei mi ha risposto: "Noi siamo differenti dagli indù. Perciò a me non piace nulla dell'induismo."

Le ho raccontato che alcuni pensano che inserire queste pratiche nel cristianesimo potrebbe aiutare la gente a sentirsi più a suo agio in una nuova religione, ma lei è stata categorica. "Noi siamo diversi. Non mi piace."

Anche se le danze non sono state menzionate, ho i miei dubbi che la moglie del sarto le avrebbe approvate.

²¹⁹ 21 dicembre 2012.

²²⁰ Il bindu è quell'ornamento di solito corrispondente a un pallino che si applica sulla fronte tra le sopracciglia.

7.2 Stati Uniti

La seconda esperienza di campo, in America, mi ha portato a confrontarmi con un maggior numero di persone, ma il fatto che gravitassero quasi tutte intorno alle scuole di Shany Matthew, di Rani David e di Barboza, a mio parere, ha impedito loro di esprimersi liberamente in caso fossero per qualche ragione contrarie alla sperimentazione. Le interviste si sono svolte di fatto, tranne rari casi, a casa dei maestri, che sovente hanno assistito. È probabile che la lealtà verso i *guru* abbia impedito agli intervistati di mostrarsi contrari a un Bharatanatyam cristiano. C'è da dire, peraltro, che se fossero stati ostili, probabilmente non avrebbero scelto quelle scuole.

Tuttavia, alcune loro opinioni meritano di essere riportate, perché, oltre alle loro personali prospettive sulla sperimentazione in sé, alcuni di questi interlocutori si sono espressi con decisione circa l'uso della danza indiana cristiana nella messa.

Nalini Britto, cattolica Siro-Malabar, intervistata presso la scuola di Rani David, mi ha detto: “Un prete che danza e che balla crea sempre una certa reazione nel pubblico e alcuni ritengono che stia facendo qualcosa di inappropriato con una danza specificamente indù. Ma a me la cosa non crea alcun problema.” Mi ha riferito poi che nella sua chiesa avevano fatto un programma su Maria. A suo parere l'impatto emotivo era tale che finalmente ci si poteva immedesimare completamente nelle vicende narrate nei Vangeli oltre che nelle emozioni provate dalla Vergine.

Tuttavia, circa la possibilità di danzare durante la messa, Nalini ha espresso il suo pieno dissenso oltre che stupore di fronte alla prospettiva che ciò accadesse.

Nalini: Non credo che possa accadere perché solo i preti ordinati possono dire messa. Devi esserlo. Non penso che sia possibile. Farlo per una ragione, come una raccolta di fondi sì, o per intrattenimento sì, ma al posto della messa no.

Caterina: Non al posto della messa, all'interno della messa, al posto degli inni o dei salmi.

N.: Attraverso la danza? Durante la messa?

C.: L'ho filmato. Dicono che così puoi pregare col corpo.

N.: Non penso che supporterei questo, cioè, sai, danzare. Il cattolicesimo è una setta molto rigida all'interno del cristianesimo come sai e tradizionalmente solo i preti ordinati dicono messa. Non abbiamo donne, non abbiamo preti sposati. Quindi all'interno della tradizione non penso che il Bharatanatyam possa essere inserito sull'altare. Non penso di volere supportare questo. So che alcuni preti hanno introdotto canti di qualche tipo, quindi forse si potrebbe

portare la musica piuttosto che la danza. La musica è stata incorporata nella messa. Infatti la liturgia Siro-Malabar è stata fatta fino ad oggi in inglese, ma la cosa è una specie di canto. A me piace moltissimo perché puoi sentire gli strumenti indiani. Sono stata recentemente alla basilica del santuario nazionale a Washington DC e la messa è stata fatta tutta con una specie di canto.

Alla domanda sulla ragione per cui secondo lei i preti sperimentatori sono così determinati a portare avanti la danza liturgica, Nalini ha dimostrato, come molti altri interlocutori, di esserne venuta a conoscenza solo grazie a me, in quel preciso momento.

Non conosco nessuno che lo ha fatto, che ha introdotto la danza nella messa. Non l'ho mai visto e quindi non posso commentare. Forme d'arte come Maria raffigurata con il sari o Gesù come un *guru*, sì. Ho visto alcune forme d'arte, alcuni quadri. Ma non ho mai visto nessuno che dicesse messa e al tempo stesso delle danze²²¹.

Anche un'altra signora cattolica da me intervistata presso Rani David lo stesso giorno ha espresso le sue riserve, non sulla danza cristiana, ma sulla messa. Considerava il Bharatanatyam come una delle tante espressioni della cultura locale, ma non riteneva che fosse adatto al contesto liturgico. A suo parere, a differenza della musica, la danza richiedeva attenzione e quindi rischiava di distrarre l'assemblea. Come già evidenziato nel capitolo quinto, ascoltare un coro non sarebbe stato di disturbo, mentre guardare una danza sì. Inoltre, anche questa persona non aveva mai sentito della sperimentazione riguardo il rito.

Signora: Non c'è nulla di sbagliato nella cristianizzazione del Bharatanatyam, è una forma d'arte e penso che se questa forma d'arte è disponibile per persone di tutti i sessi e di tutte le religioni, perché no? E non penso che oggi la debbano imparare solo gli indù. È aperta a tutti. Tutti possono impararla, tutti possono apprezzarla e non ci vedo nulla di sbagliato. (...) Dal momento che vengo dall'India e in particolare da Bangalore, a Bangalore siamo molto integrati. Ci sono molte religioni come l'induismo, l'islam, il cristianesimo e tutto cresce. Lì ho studiato in un convento, ma avevo amici che provenivano da tutti i retroterra e da tutte le religioni. E crescendo ho ascoltato i *bajan* indù e a casa celebravamo le feste indù e le feste musulmane.

²²¹ Intervista, 9 ottobre 2013.

Quindi siamo cresciuti ascoltando tutto e rispettando chiunque, la sua cultura, la sua religione (...).

Caterina: Ha mai sentito di qualcuno che vuole inserire danze nella messa?

S.: No, ma penso che guardare la danza necessiti di tutta la tua attenzione. Quando ascolti un coro non devi guardarlo. Lo ascolto e basta. Anche nel tempio la danza è danza non viene fatta come forma di culto. Anche nel tempio la *puja* viene fatta quando veneri il dio, ma la danza non è *puja*. La gente non venera con la danza in sé, sai che cosa intendo. È una forma d'arte. (...) Quindi quando mi chiedi se la danza è okay durante la messa, non ce lo vedo un danzatore sull'altare.

C.: Non sull'altare. In uno spazio tra l'altare e dove le persone siedono.

S.: Io vado... c'è una chiesa cristiana che non aderisce ad alcuna denominazione [non-denomination Christian church] in Maryland e loro danzano con delle luci e fanno tutta questa danza ma non è Bharatanatyam. C'è uno spettacolo culturale e hanno anche gente che canta a Gesù suonando la chitarra, cose così. Ma nella Chiesa Cattolica Romana, dal momento che è così rituale, ha un rituale che va avanti per quarantacinque minuti in totale con delle sezioni e quindi non vedo uno spazio per il Bharatanatyam. (...) In India abbiamo molti strumenti musicali che vengono usati nella chiesa ma mai davanti all'altare. Quindi immagina se hai qualcuno che danza, se hai il Bharatanatyam. Il focus sarebbe guardare la danza. Quando c'è musica, non hai bisogno di guardarla. Puoi pregare, puoi ascoltare.

Come abbiamo visto nel capitolo quarto e nel capitolo quinto, la questione del posizionamento spaziale dei danzatori è stata sollevata anche dai membri del clero e spesso la danza è stata eseguita al di fuori dello spazio consacrato della chiesa, su palchi approntati allo scopo. Ciò, però, non ha eliminato il problema della distrazione che la danza può rappresentare per i fedeli.

Noemi²²², madre di due delle allieve di Barboza, più che del luogo fisico dove eseguire le danze in chiesa si preoccupava del momento. Noemi è ortodossa e il marito è cattolico, quindi si muovono entrambi in un contesto tradizionale per quanto concerne il rito.

Non abbiamo nessuna danza durante la messa. Suppongo che dipenda dal momento della messa in cui la inserisci senza creare disturbo. È molto difficile per me sedere qui e pensare in quale punto potrebbero introdurre una cosa come i movimenti della danza in una cosa del

²²² Intervista, 17 ottobre 2013.

genere. Potrebbe essere riservata a situazioni come i matrimoni, ma non penso che potrebbe essere adatta per qualcosa di così serio.

Tuttavia, ciò che mi ha colpito di più nella testimonianza di Noemi è che, a suo parere, simili cambiamenti sarebbero stati accolti con maggiori difficoltà in India, proprio dove invece avrebbero dovuto fungere da veicolo per fare sentire i cristiani più a proprio agio con il rito, inculturandolo.

Non penso che probabilmente loro [le figlie] se ne preoccuperebbero, ma penso che i genitori tradizionalisti del vecchio mondo sì. Penso che gente che vive lì, che è nata in India, io penso che non potrebbero accettarlo così apertamente. I cambiamenti sono molto difficili da realizzare nello spazio di una notte. Il tradizionalismo della cultura, a mio parere, potrebbe necessitare di molte generazioni nate qui prima di cambiare.

Anche Nina, una giovane danzatrice di Rani David, aderente alla Chiesa ortodossa Marthoma, era preoccupata per la distrazione che poteva derivare dalla danza nel rituale, anche se era più propensa a vedere uno spiraglio riguardo a una possibile riforma in tal senso. Pure in questo caso l'intervistata non aveva mai visto una messa danzata in vita sua, ma solo manifestazioni in contesto paraliturgico.

Caterina: Hai mai visto il Bharatanatyam eseguito in chiesa?

Nina: Sì.

C.: Dentro la chiesa? Durante il rito?

N.: No, non durante il rito. Non come parte del culto cristiano.

C.: Credi che possa essere parte del culto cristiano?

N.: Penso che forse, forse un giorno, quando i tempi progrediranno e la gente sarà diventata più modernizzata. Perché, voglio dire, se danzi è come un canto di lode, è come quando canti per glorificare il Signore. Puoi usare anche la danza per glorificare il Signore. Un tipo di danza differente basata sui gesti e le espressioni e gli atteggiamenti. Potrebbe essere. Esclusivamente per la chiesa indiana. Se la gente fosse più di mente aperta. (...) Può essere vista come una distrazione, ma possono vedere questa persona mentre usa i suoi talenti per Dio. Quindi se tu hai un talento ed è dono di Dio, allora dovresti usarlo. Così l'assemblea può dire che è una distrazione o può dire che è qualcuno che sta usando il suo talento per glorificare Dio. Dio gli sta dando questa opportunità di dargli testimonianza.

Riguardo a preti e suore che danzano con il costume e il trucco tradizionale, Nina ha detto di non trovarci nulla di sbagliato, ma ha osservato che poteva costituire uno shock. “Non credo che sia necessariamente sbagliato, ma dipende da quello che stai rappresentando. Sono certa che una suora non debba essere biasimata per questo.”

La questione del talento espresso nella danza come offerta a Dio è emersa anche con Jemima Prem²²³, cristiana metodista, mamma di due bambine che frequentavano la scuola di Rani David. Per lei la danza era una delle massime espressioni della spiritualità. “La mente, l’anima e il corpo sono coinvolti tutti allo stesso tempo. Puoi considerarlo come lo yoga. (...) Il Bharatanatyam è molto devozionale e spirituale” A suo parere, dunque, era un’ottima cosa che finalmente ci fossero maestri che adattavano la danza al cristianesimo. Per sua figlia aveva preteso che l’*arangetram*, ovvero il programma che si esegue al momento del diploma finale, fosse composto solo da temi cristiani, ad eccezione dell’unica danza obbligatoria dedicata a Shiva. “Era tutto così spirituale che era come una preghiera. Sei così coinvolto e sei in grado di indirizzare quell’intensità al pubblico. È molto spirituale.”

Per questa ragione, Jemima Prem non aveva alcuna obiezione all’introduzione della danza nel culto.

Dipende dal tema. Mia figlia ha danzato in chiesa. Nel periodo di Natale noi abbiamo un evento che si chiama *gifts prayer* perciò devi avere un talento da offrire a Dio. Mia figlia ha fatto una danza sulle attitudini nella Bibbia. È stato assolutamente apprezzato perché non era pesante per quanto riguarda la parte *nritta*, ma era molto incentrato sull’*abhinaya*. C’era una traduzione in inglese così la gente poteva capire. Ha funzionato benissimo²²⁴.

Quando le ho chiesto se apprezzava il fatto che preti e suore danzassero, si è dichiarata entusiasta, in quanto un personaggio come Barboza “ha al tempo stesso la conoscenza teologica necessaria e quella del Bharatanatyam, così li può mescolare.” Il fatto che questa mescolanza potesse ibridare la danza tradizionale non la turbava.

²²³ Intervista, 11 ottobre 2013.

²²⁴ Ricordo che per *nritta* s’intende la parte tecnica, relativa solo ai passi, senza coinvolgimento delle emozioni e del linguaggio gestuale. Invece *abhinaya* è il complesso sistema espressivo del Bharatanatyam.

Certo, sta diventando ibrida. Non c'è nulla di male in questo, perché deve adattarsi a quest'epoca. Sono dell'idea di mantenere tradizionale il metodo d'insegnamento del cuore della danza, ma, una volta che hai imparato, se questo può aiutare a raggiungere più persone, è meraviglioso; se puoi andare fuori dai confini della razza [race].

La possibilità di convogliare meglio il messaggio divino era la ragione principale per sostenere la danza cristiana per molte delle persone intervistate in America e per alcune costituiva la ragione per inserirla nella messa. Si sono espresse in tal senso due delle mamme degli allievi di Barboza. Per Elsa²²⁵, madre di Anita, cristiana cattolica, la danza classica indiana in chiave cristiana è accettabile se aiuta a “portare la gente più vicino a Dio”.

Le stesse parole sono state usate da un'altra donna e dal marito²²⁶:

Moglie: Se ti porta più vicina a Dio allora sono felice.

Marito: Dio è un solo Dio. Stessa cosa, stesso Dio. È la stessa cosa. Solo che lo stai pregando con la danza.

Moglie: Io li ho visti danzare durante la messa e può essere paragonato ai canti. È come pregare.

Questa idea è stata espressa con entusiasmo anche da Jeeno²²⁷, uno dei migliori allievi di Barboza: “Il cristianesimo deve portare il messaggio di Gesù, perché non con la danza?”.

La somiglianza nelle risposte mi ha portata a chiedermi se la loro posizione sia stata influenzata dal fatto che frequentavano il primo e più grande promotore della danza liturgica.

Tuttavia, Shany Matthew, pur essendo una maestra di Bharatanatyam cristiano, formata da Barboza, ha mostrato di avere alcune perplessità in merito o almeno di essersi posta alcuni problemi di carattere teorico. Innanzi tutto ha sottolineato che alcune di queste innovazioni potevano essere accettate per adattare il rito alla cultura

²²⁵ Intervista, 20 ottobre 2013.

²²⁶ Intervista, 13 ottobre 2013.

²²⁷ Intervista 20 ottobre 2013.

locale ma non dovevano toccare le parti essenziali della messa, quelle che definiscono che cos'è.

Quando poi le ho chiesto se in concreto avesse mai danzato in chiesa durante la liturgia, ha esclamato: "Oh, no!". E, alla mia successiva domanda, ha spiegato di avere danzato sempre a fianco della chiesa, a causa delle norme rigide al riguardo.

Shany: Non nello spazio della chiesa, ma in una sala che abbiamo. (...) Sono molto rigidi su queste cose. È sempre dopo che la liturgia è conclusa e hanno uno spettacolo separato. No, decisamente non si fa durante la liturgia. Non c'è spazio per saltellare lì.

Caterina: Hai mai provato o loro...?

S.: Nessuno lo fa. Io penso che decisamente, per quello che ho visto, la chiesa ortodossa qui in Texas è molto conservatrice. I cattolici qui in Texas sono molto più liberali degli ortodossi. È decisamente qualcosa che non mi sognerei mai di fare durante la liturgia, ma forse altrove è permesso.

C.: E che cosa pensi del fatto che preti e suore danzino con gioielli e trucco?

S.: A me non crea problema, onestamente, perché so che la danza è una forma di culto. Così come altre cose. Ma che cosa vuol dire essere cristiano? Essere cristiano significa che sei un seguace di Cristo. Ora noi abbiamo tante regole e regolamenti, così questo è il modo per seguire Cristo, questo non è il modo di seguire Cristo. Puoi fare questo ma solo fino a questo punto. Ci sono regole. Noi pensiamo e ci fidiamo dei padri e del leader della nostra chiesa. Lo sai, c'è la preghiera, c'è l'influenza dello Spirito santo. Voglio dire che io credo in tutto questo e quindi io seguo la tradizione. Poi se guardi al Bharatanatyam come a una forma di adorazione, cosa che io credo al cento per cento, allora tutto il resto come mettersi i gioielli e i fiori e truccarsi io credo che sia rispettare la tradizione del Bharatanatyam da cui viene.

Quanto alla questione delle caste e al fatto che la danza potesse essere usata come mezzo di riscatto, non ho trovato alcun riscontro in merito. L'unico riferimento alle caste è stato quello nella discussione cui hanno partecipato Mina Podar, Shonali e Somita²²⁸, ma in nessun modo la danza è stata messa in relazione a istanze di tipo sociale.

²²⁸ Intervista, 10 ottobre 2013.

7.3 Tamil Nadu

Sia in Andhra Pradesh che in America, ho incontrato quasi sempre persone che erano al corrente dell'adattamento del Bharatanatyam al cristianesimo (oppure, dato quanto detto finora, della braminizzazione del cristianesimo attraverso una delle sue arti più elitarie). Non sempre, invece, sapeva delle messe danzate.

Tuttavia, nella terza fase di campo e nelle interviste condotte con alcuni membri della comunità indiana a Milano, è emerso un dato interessante: la maggior parte dei miei interlocutori non era al corrente che ci fosse un Bharatanatyam cristiano.

A parte un breve periodo in un convento a St. Thomas Mount, a Chennai, città nella quale ho intervistato essenzialmente teologi esperti d'inculturazione, e il periodo trascorso al Kalai Kaviri College of Fine Arts, dove ho alloggiato con le studentesse, moltissime delle quali danzatrici, ho lavorato soprattutto a Pondicherry dove ho scelto di risiedere in un appartamento. Così facendo incontravo quotidianamente persone di ogni estrazione e professione. Ho avuto anche il supporto del prof. Aroki e ho intervistato il prof. Arimamalams, che erano a conoscenza della sperimentazione e dei suoi retroscena, ma molto spesso interagivo in modo casuale con individui incontrati in vari contesti. Capitava sovente che qualcuno mi chiedesse che cosa ci facevo in India. Appena menzionavo l'oggetto della mia ricerca, un'espressione stupita se non incredula si dipingeva sul suo volto, seguita dalla domanda: "Esiste un Bharatanatyam cristiano?" oppure dalla precisazione: "Il Bharatanatyam non è cristiano, è indù."

Per questa ragione mi concentrerò sulla parte relativa a Pondicherry. Tuttavia va osservato che Pondicherry è un luogo molto particolare. Si tratta, infatti, di un'ex colonia francese con tratti molto occidentali. Ha un suo statuto speciale, per così dire, rispetto al resto dell'India. La presenza di Auroville, una grande comunità²²⁹ fondata sui principi di Sri Aurobindo, attira persone di moltissime nazionalità che decidono di lasciare tutto e vivere lì. Oltre a questo, la città ospita il French Institute e altre istituzioni che offrono corsi di tamil e alloggi per studenti di varie provenienze ed è quindi piena di studiosi di indologia, antropologia e lingue orientali. Come se ciò non bastasse molti abitanti sono indiani di nazionalità francese. Quando la città è stata liberata dal potere

²²⁹ Auroville fa parte della rete degli ecovillaggi ed è considerata un modello in tutto il mondo.

coloniale, infatti, il governo francese ha dato la possibilità agli indiani di fede cristiana di ottenere la cittadinanza. Alcuni ne hanno approfittato per andare a vivere in Francia, ma altri sono rimasti pur scegliendo di essere cittadini francesi. In un parco, davanti alla chiesa di Sainte Marie des Anges c'è una bella statua di Giovanna d'Arco e, stando a Daniel Huthmacher, dottorando a Colonia che si è occupato dell'argomento, questi bravi patrioti festeggiano la presa della Bastiglia e le altre ricorrenze civili²³⁰. In questo contesto persino l'architettura delle chiese è molto tradizionale, come ho mostrato nei precedenti capitoli. La sensazione è che non si senta lo stesso bisogno di rimarcare una forte identità indiana o comunque non attraverso un adattamento della liturgia.

Come dicevo, il mio interlocutore privilegiato è stato il prof. Aroki Nathan, con il quale ho collaborato strettamente. Il professore, un tempo docente all'Università di Pondicherry, oggi insegna lingua tamil agli stranieri. Devo a lui la trascrizione e traduzione di alcuni canti che accompagnavano le danze filmate al santuario di Velankanni.

Come vedremo, il prof. Aroki si è espresso in generale a favore dell'inculturazione. Secondo lui essa è necessaria e vitale. Trapiantare una religione senza adattarla è come introdurre uno straniero in una famiglia. “Una religione non può essere accettata come religione aliena. Immagina che io sposi una ragazza straniera. Lei rimane straniera. Non può stare nella famiglia.”

Inoltre, un approccio inculturato renderebbe più agevole la conversione. Secondo il suo parere i gesuiti con cui avevo parlato fino ad allora avevano come obiettivo quello di convertire, ma non era possibile farlo se si proponeva una religione percepita come straniera. Riferendosi soprattutto alle forme di devozione popolare, mi ha detto: “Alla gente piace. Si sente a suo agio.” Tuttavia, ha aggiunto che tutto ciò era solo “apprezzabile, ma non preferibile”.

Riguardo alle danze e al Bharatanatyam cristiano più nello specifico, invece, il professore ha assunto una posizione più cauta. Spesso, nelle interviste, ha espresso la

²³⁰ Ho ascoltato la conferenza di Daniel Huthmacher dal titolo “Religion as a building block of transnational Identity: the case of French Indians in Pondicherry and France” al Wolfson College di Oxford, il 17 maggio 2014 al workshop dal tema “Christianity in South Asia: cultural and historical interactions”.

sua opinione personale, altre volte mi ha riferito ciò che a suo parere era il sentire diffuso tra i cattolici di sua conoscenza. Innanzi tutto, secondo lui, i cristiani non sono affatto interessati all'inculturazione attraverso il Bharatanatyam. Sanno che è in corso una sperimentazione, ma non le danno peso. Nei rari casi in cui c'è uno spettacolo, i fedeli lo guardano con piacere. Conoscono già l'argomento, quindi non viene aggiunto nessun nuovo messaggio e non è necessaria una grossa opera di decodifica. "Non capiscono parola per parola [word by word] quello che viene rappresentato ma colgono il significato generale."

A suo parere la danza è apprezzata perché riesce a soddisfare i bisogni dell'inconscio, ma è importante non scadere nella volgarità. Il Bharatanatyam, come forma d'arte classica, scongiurerebbe questo pericolo. Tuttavia, come altri interlocutori, il prof. Aroki ha mostrato di ritenere che, dopotutto, vi sia una connessione tra sessualità e danza, anche nel caso del Bharatanatyam. Riporto il suo ragionamento, non del tutto lineare.

Il subconscio si basa sul sesso, sui sentimenti. L'io cosciente è razionale. Quando vado a vedere una danza, che è una forma d'arte, il mio subconscio è soddisfatto. Ma non bisogna confondere la bellezza con la sensualità. Le danze di Bollywood hanno movimenti brutti, immorali. Ma per esempio Maria non è sexy, è bella. Per questo il Bharatanatyam è accettato.

Forse per questa ragione, alcuni aspetti del Bharatanatyam lo lasciavano perplesso e, secondo lui, non sarebbero stati apprezzati. Quanto poi alla danza nella liturgia, si è detto del tutto contrario.

Caterina: Qual è, secondo lei, l'opinione dei cristiani circa questi preti e queste suore che danzano il Bharatanatyam con trucco e gioielli?

Aroki: Il trucco ci deve essere per forza nella danza classica. Ma nessuno approva un prete che fa una cosa del genere. Noi non vogliamo preti e suore che fanno questo.

C.: Secondo lei che ne pensano della danza durante la messa?

A. (con espressione inorridita): Durante la messa???

C.: Sì, ho lavorato con un sacerdote che propone d'inserirla nella liturgia. Ha organizzato una messa danzata per me e l'ho filmata. L'idea è di introdurre danze all'ingresso, al salmo, all'offertorio e alla fine della messa.

A.: A nessuno piacerà. La solennità e la sacralità viene disturbata. (Lo ripete tre volte)

C.: Crede che tutto questo sia utile per la loro fede?

A. (ridendo e scuotendo la testa): Ho la mia fede. Non mi serve questa cosa per rinforzarla.

Il professor Aroki mi ha messo in contatto con alcuni fedeli e con Krithiga Ravichandran, danzatrice di Bharatanatyam indù, recentemente inclusa da un sondaggio tra le duecento donne più apprezzate di tutta l'India.

Krithiga²³¹, come molti altri interlocutori indù, non si è scagliata contro la danza cristianizzata, dicendo che in fin dei conti il Bharatanatyam, pur essendo nato nell'induismo, può essere usato anche per altre religioni, paragonandole ai differenti *varna*. Peraltro, ha messo dei limiti. I cristiani non possono prendere gli *shloka* e adattarli integralmente togliendo le parti dedicate agli dei indù. A suo parere i cristiani devono attenersi alle proprie preghiere e creare danze nuove.

Posso usare il modo espressivo del Bharatanatyam e posso trasmettere qualsiasi messaggio con il linguaggio della danza. Siccome è stato creato per tutti i *varna*, può essere usato anche nel rispetto delle altre religioni e culture. Oggi c'è molta sperimentazione. (...) C'è molta libertà, nessuno ti restringe. Puoi essere creativo ma con dei limiti. C'è una danza dedicata a Shiva Nataraja. È molto famosa. Ci sono solo due righe dedicate a Shiva Nataraja così le hanno tolte e hanno messo un verso in lode di Gesù. Questo non si può fare. Non puoi rovinare la coreografia di un altro.

Riguardo all'abbigliamento, ai gioielli e al trucco, Krithiga mi ha spiegato che anche in questo ci sono delle regole.

Dipende dalla danza. Non è sempre necessario indossare tutti i gioielli. Il costume di scena deve essere appropriato al tema. È indicato nello *shloka* e comincia con *angika*. Ci sono *angika*, che è il movimento, *vachika*, *aharya*, che riguarda i gioielli, e *sattvika*. Il corpo di Shiva è il corpo del danzatore. Lui parla la lingua del mondo. La luna e le stelle sono i suoi gioielli.

²³¹ Intervista, 6 settembre 2014.

Tra i fedeli con i quali il prof. Aroki mi ha messa in contatto c'era la dott.ssa Nirmala. Mi ha ricevuto al Government College for Women di Pondicherry²³² dove insegna. Nella stanza c'era anche una sua collega insegnante, di fede protestante e moglie di un pastore. Nirmala non ha mostrato di essere contraria alla danza cristianizzata, ma, come Aroki, mi ha detto di non gradire né la danza liturgica né tanto meno i sacerdoti e le suore truccati e ingioiellati secondo la tradizione del Bharatanatyam. La sua collega, che sedeva di fronte, ha detto di non essere a conoscenza di questa sperimentazione, ma ha concordato per quanto concerneva la danza nel culto. A differenza di Nirmala, però, ha affermato che non le creava problema che ci fosse un prete danzatore. Tuttavia, quando, le ho chiesto se le avrebbe dato fastidio vedere il proprio marito, un pastore, danzare con gli ornamenti, si è messa a ridere e ha detto che no, che non le piaceva affatto.

Dopo questo scambio di opinioni, Nirmala mi ha condotta in un'aula dove c'erano alcune studentesse. Mi ha presentata e mi ha detto che ero autorizzata a intervistarle. Il gruppo si è dimostrato stranamente bilanciato, con cinque ragazze cristiane e sei indù. Di queste solo quattro, due indù e due cristiane, avevano visto spettacoli di Bharatanatyam cristiano. Per questa ragione ho mostrato loro il video di p. Jeyaseelan sull'annuncio dell'angelo ai pastori filmato a Velankanni. Dopo qualche minuto ho pensato di interrompere la riproduzione ma le studentesse hanno insistito per guardare tutta la danza e mi hanno chiesto se ne avevo ancora perché secondo loro i danzatori erano bravi e la rappresentazione era bella. Solo allora ho svelato che uno di loro era un sacerdote.

A questo punto ho posto loro alcune domande che avevo preparato prima consultandomi anche con il prof. Aroki. Le risposte, purtroppo, sono state piuttosto standardizzate. Ho avuto l'impressione che s'influenzassero molto a vicenda e che fornissero le risposte meno compromettenti.

Per esempio, alla domanda "Che cosa pensi del Bharatanatyam cristiano?", praticamente tutte hanno risposto che si tratta di un'arte e che quindi non ha una

²³² 20 settembre 2014.

connotazione religiosa. Hanno anche sottolineato che non era necessario o obbligatorio appartenere a una religione per potere apprendere la danza.

Riporto di seguito le risposte più simili tra loro:

Angeline Nicha (cristiana): Il Bharatanatyam cristiano è una cosa buona e diversa, da apprezzare. È un'arte e l'arte non ha limiti quindi chiunque (cristiano o indù) può impararla.

Anusthasia (cristiana): Non è una questione di indù o cristiano. È un'arte e aiuta a sentire la divinità. L'arte è per tutti. È una cosa comune in India. Tutti quelli che sono interessati possono imparare il Bharatanatyam. Solo le canzoni sono diverse.

Divya (cristiana): Il colore blu è blu e il rosso è rosso per tutti. Allo stesso modo l'arte è arte per tutti. Non è una cosa specifica per gli indù.

Vanitha (indù): È simile al Bharatanatyam indù. E comunque è un'arte e quindi è per tutti.

Priya (indù): È una buona cosa. È utile per esprimere le loro idee attraverso la danza. Il Bharatanatyam è un'arte universale e quindi è per tutti.

Kiruthigha (indù): È proprio simile al Bharatanatyam indù. È un tipo di arte e chiunque può impararla. Non è solo per i cristiani o gli indù. Se sono interessati, la imparano.

Anitha (indù): Il Bharatanatyam cristiano è una cosa buona e va bene. A mio parere è un'arte. Non possiamo affermare che solo quelli di una certa religione sono in grado di apprenderla. Ho sentito anche di una donna straniera che l'ha imparato e ha fatto uno spettacolo, l'*arangetram*.

Narmada (indù): È bello vedere il Bharatanatyam cristiano. Non ci vedo alcuna differenza, solo la canzone. Tutti possono impararlo, dipende dal loro interesse.

Nivaritha (indù): È molto simile a quello indù. È un'arte che può essere imparata da tutti.

Le uniche voci che si sono discostate dalle altre sono state quelle di Diana e Jeevarekha.

Jeevarekha, che si è qualificata in modo preciso come cattolica romana, mi ha spiegato di essere a conoscenza della danza cristiana in quanto l'ha praticata a scuola. Dopo di che ha espresso la sua opinione in modo molto articolato.

Il Bharatanatyam nel cristianesimo crea un legame tra le persone nella loro spiritualità. Inoltre aiuta a esprimere i valori morali della Bibbia scegliendo temi biblici. E io credo che aiuti molto le persone oltre ad altre vocazioni spirituali. A dispetto dell'età, ognuno comprende il messaggio e ciò crea interesse e curiosità per la religione anche in coloro che non credono. Secondo me, il Bharatanatyam è un'arte che non può essere limitata sulla base della religione.

Sebbene la sua origine possa provenire dall'induismo, non può essere fermata o limitata a questo. La creazione di qualcosa deve essere utilizzata per buoni propositi. E così anche l'arte. E a maggior ragione penso che la religione sia qualcosa creata dall'uomo in modo che tutti possiamo essere guidati meglio verso una vita virtuosa. Gli indiani sono invischiati con la cultura dell'induismo e possono capire i simboli usati durante la danza, ma questa generazione è diversa. Sono stati influenzati dal rock e dal jazz e questo è al di fuori della cultura indiana.

Diana, anch'essa cristiana, invece, è stata l'unica ad ammettere di non gradirlo. In realtà, in tutta la sua intervista serpeggia un senso di disagio: “Non ho mai visto prima il Bharatanatyam cristiano. Questa è la prima volta e non mi sento a mio agio. Non mi piace perché è qualcosa di diverso.” Tuttavia ha aggiunto, come le altre, che è un'arte e quindi “Appartiene a tutti. Non è affatto indù o cristiana. Non c'è alcuna regola che dice che la danza debba essere solo indù e che non debba essere anche cristiana. Che possono farla solo loro. La danza come arte è comune per tutti. Perché a noi indiani piace tutto ciò che è indiano.”

Anche la questione del modo in cui p. Jeyaseelan era abbigliato, truccato e ornato con gioielli, è stata affrontata sostanzialmente in modo simile dalle ragazze. Principalmente è emerso che, trattandosi di un costume tradizionale per la danza, non creava loro problema. Le ragazze cristiane, tuttavia, hanno sottolineato con maggiore chiarezza che la cosa doveva essere limitata solo all'ambito artistico.

Le studentesse indù in genere si sono dichiarate favorevoli o disinteressate al problema, che dopotutto non le toccava personalmente. Due di loro, infatti, Priya e Anitha, si sono limitate a dire che non c'era nulla di sbagliato.

Narmada ha espresso un certo stupore, ma sostanzialmente ha dato la sua approvazione: “È piacevole vedere il prete che danza con gioielli e trucco. Nel nostro stato il Bharatanatyam è così, si danza solo con i gioielli, ma non un prete.”

Nivaritha ha ammesso la sua ignoranza in merito a ciò che era appropriato o meno per un sacerdote cristiano: “Per gli indù questo non è un problema, ma per i cristiani non lo so.”

Krithuga, pur essendo indù, invece, ha voluto sottolineare che la cosa era accettabile solo nell'ambito limitato della danza: “Non ho mai visto un prete con trucco e gioielli. È

la prima volta che vedo un video con un prete con trucco e gioielli. Finché danza è accettabile.”

Le studentesse cristiane, come dicevo, hanno dato in genere risposte più articolate ma non molto diverse da quelle delle compagne indù. Diana, tuttavia, ha costituito anche questa volta la voce fuori dal coro. “Trattandosi di un prete non è bello che danzi. Può darsi che sia una sua scelta, ma non ho mai visto un prete che danza, quindi non mi piace. Ma non ho detto che non dovrebbe danzare. È la sua posizione, è un prete quindi non è bello.”

Divya, invece, ha ribadito che il Bharatanatyam è un’arte e il trucco e i gioielli ne fanno parte.

Varitha è stata più precisa in merito. “Il Bharatanatyam ha un preciso stile tecnico. Indossare gioielli fa parte della bellezza della danza. Se guardo il Bharatanatyam do più importanza ai gioielli e al trucco sia che si tratti di Bharatanatyam indù, sia che si tratti di Bharatanatyam cristiano.”

Jeevarekha ha posto l’accento sul fatto che il sacerdote si spoglia idealmente della sua identità per danzare sul palco al solo fine di trasmettere un messaggio spirituale, solo per il breve periodo dello spettacolo, per poi vestire non solo idealmente ma anche materialmente i suoi panni. Il costume tradizionale sarebbe quindi un mero mezzo scenico per aumentare le probabilità di catturare il pubblico.

Le persone potrebbero interrogarsi di fronte a un prete in costume di scena. Danzare con i costumi di scena crea entusiasmo nel pubblico. Inoltre il loro scopo è di trasmettere un messaggio morale e probabilmente non devono essere distratti dall’obiettivo dalla loro identità reale. Qualsiasi cosa può essere portata avanti per il bene e il benessere delle persone. Si tratta uno di pochi momenti sul palco e poi il prete ritorna al suo reale stile di vita.

Angeline Nicha, restando sulla stessa linea, ha tenuto a sottolineare che l’abbigliamento non implicava che il sacerdote non fosse più tale. “Io penso che indossare gioielli non significhi che non sono preti. Non dobbiamo modificare o cambiare le arti per ragioni religiose. Per gli sport è necessario indossare scarpe adatte e allo stesso modo per il Bharatanatyam è necessario indossare gioielli.”

Anche Anusthasia ha detto la stessa cosa, aggiungendo però che un simile abbigliamento sarebbe stato inaccettabile nella messa. Infatti, quando, immediatamente dopo, le ho chiesto che ne pensasse della danza nella liturgia, si è detta contraria.

Anusthasia: Secondo me nella cultura indiana possono anche se sono preti. Mentre danzano è accettabile ma nella messa è inaccettabile.

Caterina: E che cosa ne pensi, quindi, di introdurre il Bharatanatyam nella messa?

A.: Costituirebbe una distrazione quindi non è bene che ci sia la danza durante la messa. La messa dovrebbe svolgersi in modo spirituale. Penso che non sia bene che ci sia la danza durante la messa.

Su questo tema una delle studentesse cristiane, Divya non si è espressa, mentre le indù mi hanno chiesto di essere esonerate dalla domanda in quanto di fatto non erano in grado di capire la portata della questione.

Jeevarekha ha affermato che la danza liturgica era secondo lei un ottimo modo per ravvivare la messa, che altrimenti sarebbe stata noiosa. Ha mostrato di essere al corrente delle sperimentazioni sulla danza in Africa e ha inserito una considerazione tecnica sulla difficoltà dei passi da eseguire durante la liturgia. “Danzare durante la messa è preferibile ma non con passi complicati. La Messa ordinaria non genera entusiasmo tra tutti e alcuni vogliono andarsene. Inoltre la danza crea entusiasmo come nelle messe africane.”

Angeline Nicha, invece, si è dichiarata contraria, adducendo proprio la motivazione che la messa non è fatta per intrattenere un pubblico. “Sono contraria all’idea di danzare durante la messa. La messa non dev’essere intrattenimento. È fatta per pregare e noi dovremmo dedicare tempo a parte per la danza e tutto il resto, non durante la messa.”

Non tutte hanno compreso la domanda che riguardava l’utilità presunta che il Bharatanatyam cristiano avrebbe per creare un ponte tra cristiani e indù. Sono stata costretta a ripeterla più volte e a riformularla in modo diverso, ma non ho ottenuto grandi risultati. Per esempio Angeline Nicha ha risposto facendo riferimento al fatto che l’India è uno stato secolare quindi non importa se la danza classica viene cristianizzata, mentre Anusthasia mi ha fatto un discorso sulle differenze tecniche tra le due versioni, quella cristiana e quella indù, spiegandomi che i movimenti e le canzoni cristiani sono

più delicati. Anche Diana mi ha dato l'impressione di non aver compreso bene la domanda perché ha detto che non le sembrava utile, ma poi ha affermato che trattandosi di un'arte non creava problemi se i cristiani la praticavano. Narmada ha candidamente ammesso di non avere la benché minima idea al riguardo.

Le altre ragazze indù, per contro, hanno mostrato di essere favorevoli a questo sforzo d'integrazione.

Vanitha ha detto che "Sì, crea una relazione molto gradevole con loro [i cristiani]." Nivaritha ha sostanzialmente detto la stessa cosa: "Come indù, apprezzo questo tipo di danza e la considero la benvenuta."

Nella risposta di Priya, invece, era sottintesa l'idea che dopotutto non fosse poi così necessaria perché c'è già in corso un dialogo interreligioso. "Forse può servire, ma stiamo già parlando tra noi."

Le due risposte più articolate sono state quelle di Anitha e di Jeevarekha.

In particolare, Anitha, ha fatto riferimento all'abitudine, di cui ho già parlato, da parte degli indù di andare alle funzioni religiose cristiane. La danza, a suo parere, non solo avrebbe creato integrazione sociale tra gli appartenenti alle varie religioni, ma avrebbe attratto un maggior numero di suoi correligionari nelle chiese. In qualche modo era come se confermasse l'idea di certi preti che ritengono che l'inculturazione aiuti a raggiungere e convertire i pagani. "Creerà integrazione sociale. E inoltre gli indù si sentiranno a loro agio a venire in chiesa, specialmente per vedere la danza. E allora, col tempo, diventerà un'arte comune cioè senza una connotazione religiosa. Non apparterrà a nessuna setta."

Ancora più interessante è stata la testimonianza di Jeevarekha, in quanto ha ripreso di sua iniziativa il tema del cristianesimo come religione straniera e dell'importanza dell'inculturazione sia per fare sentire i cristiani indiani a loro agio sia per diffondere la religione.

Io sono d'accordo sul fatto che il cristianesimo è una religione straniera, ma il suo scopo è di diffondersi dappertutto. Cioè, il modo migliore di insegnare un bambino e di andarci d'accordo e diventare come un bambino così che lui possa capire meglio. Allo stesso modo, molti degli indiani sentono il bisogno di praticare il cristianesimo nel loro modo culturale, proprio come ci

sentiamo fluenti nella nostra lingua madre. Penso che sia molto utile per il dialogo tra cristiani e indù.

Il paragone con i bambini mi evoca reminescenze di discorsi di missionari in cui il pagano viene paragonato a un bambino che deve essere educato e portato fuori dall'infanzia. Peraltro, mi domando se Jeevarekha fosse stata influenzata a pensare così dai suoi insegnanti avendo frequentato una scuola cattolica o se invece sia stata una coincidenza. Anche il riferimento alla lingua è da tenere in considerazione, perché fa pensare che questa studentessa avesse ben chiaro il problema della traduzione di una religione in una cultura ad essa estranea.

Jeevarekha si è trattenuta con me anche dopo l'intervista accompagnandomi per un tratto di strada e ha voluto raccontarmi della sua esperienza a scuola, dove, per l'appunto, ha praticato il Bharatanatyam cristiano. Mi ha detto che le suore insegnavano danza fin dall'asilo, spesso con temi cristiani. Quindi mi ha suggerito di visitare la sua vecchia scuola.

Il giorno dopo mi sono recata subito in una delle stradine francesi della cosiddetta "white town" di Pondicherry in cerca della scuola e mi sono effettivamente imbattuta in un gruppo di bambini molto piccoli che danzavano e cantavano. Le insegnanti seguivano il metodo Montessori, molto diffuso in India a causa del lungo soggiorno e impegno di Maria Montessori in India durante la Seconda guerra mondiale. Qui mi hanno indirizzata a un altro edificio, appartenente all'ordine delle suore di Cluny, dove si svolgevano le lezioni per gli studenti più grandi. Ho potuto quindi incontrare la preside, sr. Cecile, danzatrice, che mi ha accolto con grande gentilezza, ma non ha condiviso con me molte informazioni. Mi ha raccontato di avere fatto una ricerca di dottorato in cui si comparava Shiva Nataraja e Gesù sulla base del versetto: "Io sono la luce del mondo". Per tutta una serie di ragioni, tra cui il fatto che la tesi era in tamil ed era depositata in un'altra città, ma anche a causa della reticenza della suora a darmi indicazioni più precise, non ho potuto leggerla. Quindi mi ha mostrato delle fotografie che ritraevano i suoi allievi durante spettacoli, alcuni dei quali con temi cristiani. Secondo la sua opinione la gente apprezzava il Bharatanatyam cristianizzato e tutta la questione dei gioielli e del trucco non creava alcun problema, in quanto era parte della

tradizione scenica. Riguardo alla difficoltà di decodifica, mi ha guardato con un'espressione cortese e ha esclamato: "Che ci possiamo fare? Lei è straniera. Qui i bambini imparano la gestualità fin da piccolissimi."

L'intervista ad Arimamalams Padmanabhan²³³, docente di storia all'università di Pondicherry e collaboratore del Kalai Kaviri College of Fine Arts, ha avuto luogo nella sua casa di Pondicherry, alla fine del mio soggiorno. Era stata sr. Margaret, allora direttrice del Kalai Kaviri, a insistere perché lo incontrassi. In realtà fu un lungo ed estenuante pomeriggio in cui il mio interlocutore mi raccontò la storia dettagliata del Bharatanatyam più una serie di altri dettagli storici, senza minimamente tenere conto delle mie domande. Inoltre era chiaro che, sebbene fosse indù, Arimamalams era molto addentro delle questioni relative alla sperimentazione a causa del suo coinvolgimento con uno dei college maggiormente impegnati in tal senso. Tuttavia, alla fine del pomeriggio, mi diede alcune informazioni interessanti sul punto di vista degli indù. A suo parere il Bharatanatyam cristiano stava avendo un grande successo a causa dell'amore per la musica. "Non c'è alcuna attività religiosa senza musica e danza. Tutto viene fatto con musica e danza. È una parte molto importante della vita, non è separata. Per questo è necessaria per la sopravvivenza e la diffusione del cristianesimo. La gente è più attratta da un prete che danza."

7.4 Italia

In quella che considero la quarta fase di campo, che in realtà si è svolta per tutta la durata del dottorato nei periodi tra un viaggio e l'altro, oltre a lavorare costantemente con Marcella Bassanesi, ho cercato di interagire con la comunità indiana a Milano e ho avuto la fortuna d'incontrare anche numerosi indiani espatriati in contesti informali. Riporterò solo alcuni degli incontri con questi ultimi, perché non hanno avuto carattere di intervista, ma spesso sono consistiti solo nello scambio di poche battute.

I cristiani indiani a Milano sono soprattutto originari del Kerala, una regione in cui l'atteggiamento nei confronti dell'inculturazione è molto diverso rispetto al sudest

²³³ Intervista, 22 settembre 2014.

dell'India, sul quale ho focalizzato la mia ricerca. Come abbiamo potuto vedere vi sono differenze anche tra le varie città della stessa area: ad esempio a Pondicherry c'è meno enfasi su questo tema rispetto a Vijayawada, a Chennai e a Tiruchirapalli. Inoltre, il confronto con i keraliti mi ha confermato che il fenomeno della sperimentazione sulle danze è limitato ad alcuni centri e ad alcune zone dell'India.

Questi cristiani fanno risalire le loro origini all'apostolo Tommaso, che li avrebbe convertiti e poi sarebbe stato martirizzato a Chennai, a St. Thomas Mount. Per questa ragione, nonostante la presunta tomba del santo si trovi a Chennai, sono soprattutto i cristiani del Kerala a rivendicare l'antichità della loro comunità. Ciò ha fatto sì che nei secoli le loro forme di devozione venissero inculturate gradatamente e che si fissasse un canone rigido per quanto concerne la liturgia. I cristiani keraliti si sentono pienamente indiani e non sentono il bisogno di ulteriori adattamenti.

Per questioni relative probabilmente a linee migratorie che non ho approfondito e dato che il Kerala è lo stato indiano con maggiore concentrazione di cristiani, a Milano i fedeli vengono prevalentemente da quella zona.

Per entrare in contatto con loro, innanzitutto mi sono rivolta a don Quadri, responsabile della pastorale dei migranti presso la chiesa di S. Stefano. Come ho già avuto modo di dire nel quinto capitolo, don Quadri mi ha raccontato un episodio occorso il 7 gennaio 2008, quando ebbe l'idea di consentire a inserire una danza Bharatanatyam eseguita da srilankesi nella messa dell'Epifania. La cosa fu notata da Cossiga che si scagliò contro Tettamanzi, allora arcivescovo di Milano. A causa di questo fatto, fu richiesto a don Quadri di sostituire, durante la Messa dei Popoli, le danzatrici adulte con bambine, che non avrebbero tentato i presenti suscitando in loro pensieri di tipo sessuale. La proposta di danzare, ad ogni modo, era arrivata dai cristiani della comunità dello Sri Lanka e non mi era stato possibile capire se gli indiani fossero favorevoli o contrari. Ho chiesto dunque al sacerdote di indirizzarmi verso la comunità indiana. Mi ha dato due indicazioni: una che si è rivelata relativa nuovamente alla comunità cingalese, e cioè la messa del martedì pomeriggio in onore di Sant'Antonio per l'appunto alla chiesa di Sant'Antonio di via Farini; l'altra invece riguardava un prete del Kerala, don Jery Njaliath, che lavorava in una parrocchia di Paderno Dugnano.

Durante l'intervista, don Jery²³⁴ mi ha detto sostanzialmente quello che avrei sentito ripete da altri indiani della stessa zona. La danza cristiana non era molto diffusa e tutt'al più avveniva nelle sale attigue alla chiesa. Sostanzialmente in Kerala non si sentiva il bisogno di forme d'inculturazione di questo tipo, tanto più che il rito Siro-Malabar è molto antico e radicato e ha già metabolizzato secoli fa elementi della cultura indiana.

Don Jery mi ha messa in contatto con la comunità indiana cristiana, di cui lui stesso fa parte, tutta composta da persone del Kerala, e mi ha fatto sapere che di lì a breve si sarebbe tenuta la messa mensile proprio in questo rito presso una parrocchia milanese. Un certo Mr Tomy Kizhakkeparambil, che fungeva in qualche modo da capo della comunità, avrebbe organizzato tutto e lì mi sarebbe stato possibile intervistare "le madri", intese probabilmente come donne della comunità. Mi sono recata alla messa e dopo la funzione ci siamo ritirati tutti in una sala dell'oratorio dove sono stati serviti tè e biscotti. I membri della comunità, non più di una ventina, hanno acconsentito a farsi fare delle domande in inglese, ma Mr. Tomy faceva praticamente da portavoce, mentre le donne, che si supponeva avrebbero dovuto essere le mie interlocutrici privilegiate, si esprimevano a monosillabi. L'atmosfera era abbastanza tesa e formale. Il primo dato emerso è stato che non erano a conoscenza del Bharatanatyam cristiano. In quel caso non avevo con me video da mostrare così ho dovuto spiegare tutto a parole. Quando ho menzionato l'ipotesi di inserirle nella liturgia, è esplosa un'accesa discussione tra gli uomini, in fitto malayalam. Alla fine, uno di loro ha preso la parola in inglese per dire che essendo cristiani convertiti da San Tommaso l'apostolo la loro comunità era antica e non sentivano il bisogno di avere un rito indiano, proprio perché già ne avevano uno. Non era assolutamente pensabile inserire la danza nella liturgia. Anche altri si sono uniti a lui per esprimere il loro dissenso. Quando tutti hanno ritenuto che l'argomento era esaurito, le donne hanno cominciato a chiacchierare con me in perfetto italiano, coprendomi come sempre di domande sulla mia vita privata. Alla fine è emerso che le loro figlie erano allieve di Marcella Bassanesi e che loro tenevano molto che imparassero il Bharatanatyam. Ho sottolineato che Marcella Bassanesi insegnava il Bharatanatyam indù e loro hanno risposto con tranquillità che non creava alcun

²³⁴ Intervista, 9 febbraio 2014.

problema, che lo sapevano, che la danza indiana era indù ma avendo a che fare con la loro cultura e i loro miti volevano comunque che le figlie la praticassero. Inoltre, hanno ribadito che non avevano mai sentito parlare di danza cristiana.

Ho avvertito le stesse reazioni in quasi tutti gli interlocutori indiani incontrati in situazioni informali, sia che fossero indù sia che fossero cristiani.

Una persona che ho potuto incontrare ripetutamente è stata Reena, una donna del Kerala che frequenta la mia parrocchia. Reena mi è stata segnalata da un'amica e da allora ci siamo viste più volte sia in chiesa, di sfuggita, sia casa sua, dove, in una di queste occasioni, mi ha anche presentato un suo amico sacerdote indiano che era in viaggio in Italia.

Reena, come tutti gli altri keraliti, mi ha detto di non avere mai sentito parlare di Bharatanatyam cristiano e non si è mostrata favorevole alla danza liturgica. “A scuola ci hanno insegnato un po' di tutte le danze classiche, perché è la nostra cultura, e a me piaceva. Ma non ho mai visto danze cristiane. E nella messa no, non è possibile.”

Il concerto è stato ribadito più volte nei successivi incontri. Il sacerdote che mi ha presentato, invece, ha ammesso di conoscere l'esistenza della sperimentazione e mi ha citato soprattutto l'NBCLC di Bangalore. Ha detto di avere assistito a danze cristiane ma solo fuori dalla chiesa. Inoltre mi ha raccontato che dopo la partenza di Thomas Dsa da Bangalore e la sua successiva morte, anche lì non si praticava più.

Ho conosciuto altri indiani nelle situazioni più disparate e ho sempre approfittato per fare loro domande sul mio argomento di ricerca. Molti di loro venivano da Mumbai ed erano a Milano per lavoro. Anche tra questi, i cristiani in genere erano originari del Kerala.

Queste persone erano sempre molto contente di sentire che m'interessavo alla loro cultura, ma non avevano sentito parlare di Bharatanatyam cristiano. Alcuni sembravano conoscere superficialmente il Bharatanatyam in sé. Lo avevano visto, lo avevano apprezzato, ma non ne conoscevano il linguaggio e non erano comunque interessati a questa trasformazione.

Solo uno di loro, Cyril Emmanuel²³⁵, cattolico e originario anch'egli del Kerala, si è espresso in modo molto più deciso. Mi ha detto che dovevo essermi sicuramente sbagliata, che non esisteva nulla del genere. Continuava a ripetere che avevo “una percezione sbagliata”, che era un’assurdità pensare a una danza classica cristianizzata e che sicuramente si trattava di qualche iniziativa della setta dei Born Again²³⁶ o dei Pentecostali. Quando gli ho spiegato che era un’iniziativa di sacerdoti cattolici mi ha sfidato a mostrargli i video perché non ci credeva. Più volte ha ribadito che era inconcepibile: “Questo non è cristianesimo, la messa è sacra e non può essere toccata in alcun modo.” Infine mi ha detto che se anche qualcuno faceva questa cosa a suo parere assurda, non era affatto diffusa e non dovevo pensare che la facessero tutti o fosse approvata. Giorni dopo mi ha mandato una mail dicendomi che voleva convincermi che avevo una percezione sbagliata dei cristiani indiani e che avevo preso certamente un abbaglio.

L’atteggiamento di Jesly Jose²³⁷, invece, cattolico del Tamil Nadu, è stato molto diverso, a riprova, ancora una volta, che nel sud est l’inculturazione viene accolta con maggiore interesse e favore. Avevo contattato Jesly per farmi aiutare con la traduzione dei testi dei canti, essendo uno dei pochi indiani che conoscono il tamil residenti a Milano con cui sono riuscita a mettermi in contatto. Di fronte alla danza cristiana e al video che gli ho spedito tratto dalla messa al Kalai Kaviri non si è mostrato minimamente scandalizzato anzi ha detto che le danze erano belle.

Ciò ha confermato la mia impressione che, sebbene vi siano scuole di Bharatanatyam cristiano anche a Mumbai, nei pressi di Delhi e a Varanasi, il fenomeno sia essenzialmente legato al sud est dell’India e che sia, per così dire, migrato all’estero

²³⁵ 10 novembre 2015.

²³⁶ Si tratta di una setta di evangelici americani che si è sviluppata a partire dal 1843 quando un gruppo di ministri della Chiesa Episcopale Metodista si staccarono e formarono la Wesleyan Methodist Church, il cui scopo era diffondere la predicazione della Bibbia in modo letterale. Attraverso varie tappe si è giunti all’attuale chiesa dei Born Again di cui si dichiarò membro il presidente Jimmy Carter. Il ruolo della battesimo è molto enfatizzato e credono nella salvezza per sola fede. Il nome deriva dal versetto evangelico GV 3,3 “Gli rispose Gesù: "In verità in verità ti dico: se uno non rinasce dall'alto non può vedere il Regno di Dio”.

²³⁷ Varie interazioni tra settembre e ottobre 2015.

attraverso gli espatriati e in particolare attraverso i promotori della danza cristianizzata residenti fuori dall'India, o per mezzo di truppe che si esibiscono in festival dedicati all'ecumenismo, al dialogo religioso e alle culture.

Inoltre, la maggior parte delle persone intervistate, in India, in America o in Italia, che non fossero a contatto diretto con gli sperimentatori, non erano consapevoli del peso teologico e sociale/castale che viene attribuito a questa iniziativa dai sacerdoti che la promuovono.

CONCLUSIONI

Credo di aver dimostrato in questa trattazione che per gli Indiani la danza ha molteplici e profondi significati che ricoprono un ruolo importante nelle loro vite quotidiane.

Innanzitutto il legame tra spiritualità e Bharatanatyam è chiaramente molto forte, a dispetto delle opinioni di coloro che vogliono vedere in esso una forma d'arte "secolare". Per quanto riguarda quello più specifico con l'induismo, effettivamente presente considerate le origini di questo stile di danza classica e i temi più frequentemente rappresentati, esso è stato ribadito e rafforzato da precise operazioni di invenzione della tradizione che si sono servite del mito e della storia. Che poi alcuni preferiscano sottolineare il suo carattere di linguaggio artistico duttile al punto da potere rappresentare anche episodi e temi legati ad altre tradizioni religiose o ad argomenti laici non elimina questo aspetto. In taluni casi la scelta di sottolineare la presunta laicità del Bharatanatyam potrebbe nascere da un bisogno di liberarsi dalle pastoie di una tradizione rigida fortemente controllata dagli organi governativi e dalle università. Altri, in particolare i cristiani e coloro che lavorano con loro, potrebbero voler giustificare la possibilità di usare il Bharatanatyam nel contesto liturgico e paraliturgico. Peraltro talvolta la sua origine spirituale viene utilizzata strategicamente anche da questi sperimentatori per distinguere la danza classica dalle altre danze non religiose. Se, infatti, si trattasse di un'arte secolare, non potrebbe essere utilizzata in un contesto sacrale. In questi casi è quindi di vitale importanza rimanere nel solco del "revival" del Bharatanatyam e prendere le distanze con qualunque "degenerazione" della danza del tempo, pur richiamandosi ancora una volta ai suoi aspetti più nobili, fissati in un passato lontano e storico. D'altra parte, però, questo richiamo alla natura religiosa della danza è un'arma a doppio taglio: c'è il timore di introdurre nel cristianesimo un corpo estraneo, appartenente a una spiritualità incompatibile con quella cristiana.

Inoltre, abbiamo visto che quest'arte si è formata (o riformata) in un momento storico che preludeva all'indipendenza dell'India. Il Bharatanatyam è nato per

rispondere a precise esigenze politiche. Come ho spiegato nel primo capitolo, Rukmini Devi ha portato avanti le istanze di un gruppo sociale che possiamo far coincidere con le caste più alte. Costoro sarebbero diventati il motore della nuova India indipendente. Non è quindi un caso che il governo si sia preoccupato allora e si preoccupi anche oggi di controllare la danza e garantirne la purezza tradizionale.

Esso è quindi ancora oggi un potente marcatore identitario, come confermano non solo le testimonianze dei miei interlocutori indiani emigrati negli USA, ma anche la presenza di danzatori in ogni occasione festiva o ufficiale in India, lo spazio che viene dato a quest'arte nelle scuole e nelle università, i programmi televisivi ad essa dedicati, e persino le brochure turistiche che non mancano mai di porre tra le immagini relative qualcuna raffigurante la danza-teatro.

I cristiani, o meglio alcuni cristiani appartenenti all'élite dei teologi e di coloro che hanno accesso a quest'arte così raffinata, hanno quindi cercato di appropriarsene sia per ribadire la propria indianità e per rivendicare il diritto ad accedere a un importante patrimonio culturale, sia per proporre ai fedeli una versione inculturata del cristianesimo. Ma non solo. Immersi anch'essi, nonostante il proprio credo, nel sistema delle caste, hanno cercato di usarla per scopi diversi. C'è stato chi, più o meno consapevolmente, ha voluto servirsene per emulare le caste elevate, come segno di "distinzione" nel senso di Bourdieu. Altri, di fatto in base allo stesso principio, hanno creduto di poter scardinare il sistema delle caste permettendo ai Dalit di praticare il Bharatanatyam, arte pura per eccellenza, ma di fatto lo hanno solo consolidato.

Inoltre, come abbiamo visto, questo percorso di sperimentazione si è rivelato irto di ostacoli. La prima difficoltà incontrata dai fautori dell'adattamento del Bharatanatyam al cristianesimo è legata alla sua grande complessità che lo rende poco accessibile alle masse. Il processo di risignificazione è non solo arduo, ma, talvolta, perfino azzardato. Abbiamo visto come la sua traduzione in una religione così diversa dall'induismo, nel quale, in fin dei conti, è nato e si è sviluppato, abbia condotto ad accostamenti tra figure che hanno poco in comune come, per esempio, Gesù e Shiva Nataraja, o alla giustapposizione di elementi non sempre compatibili afferenti alle due tradizioni religiose (faccio riferimento agli esempi portati nei capitoli terzo e quarto). Guardando i

video tratti dalle messe danzate si ha l'impressione che in qualche modo esso strida con la spiritualità cristiana e con il rito cattolico.

Le obiezioni a carattere teologico riportate nel capitolo quinto sono certo degne di essere prese in attento esame. Inoltre, evidenziano come non ci sia in gioco solo la "purezza" teologica del cattolicesimo, ma anche la questione del potere normativo esercitato da Roma sulla periferia del mondo cristiano, su quelle che un tempo erano le "terre di missione" e ora rivendicano un loro ruolo.

Ed è proprio questo, a mio parere, il punto più interessante che questa ricerca ha evidenziato. Il caso specifico della danza cristiana non è che un esempio del più vasto problema del dialogo e dell'interrelazione tra le religioni da un canto, e, dall'altro, del sorgere di nuovi cristianesimi locali che sfidano il cristianesimo *mainstream* portando avanti le loro istanze, le loro esigenze, le loro diverse culture. Credo quindi che, se dovessi tracciare possibili ulteriori sviluppi di questa ricerca, mi muoverei decisamente in questa direzione.

Relativamente alla danza classica indiana si potrebbero approfondire le modalità di traduzione di specifici personaggi cristiani. Ad esempio, mi è giunta notizia che il Kala Darshini ha messo in scena una rappresentazione con parti danzate sulla vita di Ignazio di Loyola e, a parte i costumi dall'aspetto molto indiano, c'è da chiedersi se il santo non sia stato completamente rivisitato se non addirittura digerito e riconfigurato su basi filosofiche e culturali locali.

Anche la teoria delle emozioni, così importante per il Bharatanatyam, potrebbe essere approfondita. Ad essa si potrebbe legare un lavoro sulla corporeità, esplorando non solo le modalità di esprimere la propria devozione attraverso la danza, ma le pratiche corporee quotidiane, da quelle relative alla preghiera nei conventi e nelle chiese, alle sperimentazioni in corso negli ashram cristiani, dove yoga, cristianesimo e filosofia indiana s'intrecciano. Una domanda interessante potrebbe essere: in che cosa differiscono queste forme di vita contemplativa da quelle dei monasteri occidentali?

Esiste poi tutto il mondo delle danze folk e tribali, alcune delle quali sono state inserite nella liturgia. Ricordo la fotografia della messa in Nagaland con danzatori seminudi con gonnellini e corna in testa, guidati da un sacerdote cattolico abbigliato in modo molto simile. Ma potrei anche citare i seminaristi del Madya Pradesh che hanno

suonato i tamburi e danzato in cerchio nel cortile del convento di Vijayawada. In questi casi, da quanto mi è stato riferito, l'adattamento è stato spontaneo, dal basso. Lo studio di queste forme d'inculturazione potrebbe essere interessante per la questione non solo delle caste, ma anche dell'omologazione che il governo indiano sta conducendo nei confronti dei popoli tribali. In che modo queste pratiche possono esprimere le rivendicazioni dei Dalit? O dei tribali? Quali delle credenze dei tribali, sfuggite alla sanscritizzazione, sono filtrate nelle loro forme di devozione?

La Chiesa di Roma, ma anche le chiese protestanti ed evangeliche, devono necessariamente fare i conti con queste realtà, soprattutto in un periodo in cui le vocazioni in Occidente sono sempre più scarse e il clero viene prevalentemente dalla periferia. Quali germi, in senso positivo e negativo, porteranno queste persone nel cristianesimo? Si prospetta in un futuro un cristianesimo globale, in cui confluiranno elementi di varie tradizioni culturali e religiose altre, come avvenne nell'incontro con la cultura romana? O si giungerà a una frammentazione interna se non addirittura a degli scismi? Gli indiani (ma potremmo anche dire gli africani, i cinesi e ogni altro popolo raggiunto dal cristianesimo) si ritrarranno all'interno delle loro culture religiose per via di una radicale in traducibilità e incommensurabilità del loro modo di vivere il sacro o invece daranno vita a forme sempre più ibride che risulteranno ad alcuni irriconoscibili? E in che modo questo influirà sui rapporti con le altre religioni?

Sono domande importanti che la mia ricerca sulla danza-teatro classica indiana Bharatanatyam ha portato in superficie, anche se naturalmente non è in grado di rispondervi se non in parte. La mia impressione, comunque, è che per quanto limitata a livello numerico, questa sperimentazione in India abbia innescato un meccanismo e sollevato delle questioni con cui la cultura cristiana *mainstream* occidentale dovrà fare i conti.

BIBLIOGRAFIA

- Abraham, J. (2010). Veiling and the Production of Gender and Space in a Town in North India. *Indian Journal of Gender Studies*, 17(2), 191–222.
- Alangaram, A. (2006). *Religions for Societal Transformation. Interreligious Dialogue from Subaltern Perspectives*. Bangalore: Asian Trading Corporation.
- Allen, M. H. (1997). Rewriting the Script for South Indian Dance. *TDR (1988-)*, 41(3), 63–100.
- Amaladoss, M. (2004). Comment les Hindous voient le Christ. *Études, Tome 400(2)*, 201–209.
- Amaladoss, M. (2014). *Asian Jesus* (Kindle edition). Indian Society for Promoting Christian Knowledge.
- Amalorpavadass, D. S. (1975). *Towards Indigenisation in the Liturgy*. Bangalore: National Biblical, Catechetical & Liturgical Centre.
- Anderson, G. H. (1999). *Biographical Dictionary of Christian Missions*. Cambridge UK: Wm. B. Erdmans Publishing Co.
- Appadurai, A. (2001). *Modernità in polvere*. (P. Vereni, Trad.). Roma: Meltemi.
- Aristotele. (s.d.). *Poetica*.
- Avanthi, M. (A c. di). (2005). *Rukmini Devi Arundale, 1904-1986: A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts*. Delhi: Motilal Bamarasidass Publishers.

- Baptist A. John. (2012). Dalit Feminism. Some Prospects and Perspectives. *VJTR*, 76(11), 847–864.
- Barboza, F. P. (1990). *Christianity in Indian dance forms*. Delhi, India: Sri Satguru Publications.
- Bartolini, E. L. (2000). *Come sono belli i passi...: la danza nella tradizione ebraica*. Milano: Ancora.
- Bayly, S. (2004). *Saints, Goddesses and Kings: Muslims and Christians in South Indian Society, 1700-1900*. Cambridge University Press.
- Bergoglio, J. M. (2013). *Evangelii gaudium*.
- Bertrand, J. (1848). Lettre du P. De Bourzes, missionnaire. De la mission de Maduré, le 5 février 1715. In *La mission du Maduré d'après des documents inédits* (pagg. 448–466). Paris: Librairie de Possielgue-Rusand.
- Béteille, A. (1997). *Society and Politics in India: Essays in a comparative perspective*. Delhi, India: Oxford University Press.
- Bharatamuni. (1981). *The Natya Sastra of Bharatamuni*. Delhi: Sri Satguru.
- Boccali, G., & Torella, R. (A. c. di). (2007). *Passioni d'Oriente. eros ed emozioni in India e Tibet*. Torino: Giulio Einaudi.
- Bok di Mpasi, L. (1980). La liberazione corporale nella liturgia africana. *Concilium*, (2), 293–306.
- Bonaccorso, G. (2009). Il corpo nella prospettiva cristiana. Presentato al Convegno «Il corpo tra oriente e occidente. Oltre il dualismo», Mestre.
- Bonaccorso, G. (2010). Il contesto rituale della parola. In A. N. Terrin (A. C. Di), *La natura del rito* (pagg. 267–294). Padova: EMP.

- Bose, M. (1991). *Movement and Mimesis: The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*. Springer Science & Business Media.
- Bourdieu, P. (2001). *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
- Brown, J. M. (2009). Indian Christians and Nehru Nation-State. In R. Young & D. Jevaraj (A C. Di), *India and the Indianness of Christianity: Essays on Understanding. Historical, Theological, and Bibliographical. In Honor of Robert Eric Frykenberg* (pagg. 217–234). Grand Rapids, Mich. and Cambridge: Eerdmans Wm. B. Publishing.
- Bugge, H. (1998). Christianity and Caste in XIXth Century South India: The Different Social Policies of British and Non-British Christian Missions. *Archives de sciences sociales des religions*, 43(103), 87–97.
- Bugini, A. (1969). *The 12 Points of Adaptation in the Liturgy and Their Commentaries*. Bangalore: NBCLC.
- Cannell, F. (2010). The Anthropology of Secularism. *Annual Review of Anthropology*, 39, 85–100.
- Casanova, J. (2011). The Secular, Secularizations, Secularisms. In C. Calhoun, M. Juergensmeyer, & J. Vanantwerpen (A C. Di), *Rethinking secularism* (pagg. 54–74). New York: Oxford University Press.
- Cederlöf, G. (2009). Anticipating Independent India: The Idea of the Lutheran Christian Nation and Indian Nationalism. In R. Young & D. Jevaraj (A C. Di), *India and the Indianness of Christianity: Essays on Understanding. Historical, Theological, and Bibliographical. In Honor of Robert Eric Frykenberg* (pagg. 196–216). Grand Rapids, Mich. and Cambridge: Eerdmans Wm. B. Publishing.

- Charuty, G. (2007). Dal cattolicesimo meridionale all'antropologia delle società cristiane. In A. Blok, C. Bomberger, A. Miranda, & D. Albera (A. C. Di), *Antropologia del Mediterraneo* (pagg. 264–279). Milano: Guerini scientifica.
- Chupungco, A. J. (A. c. di). (1998). *Scientia liturgica. Manuale di Liturgia*. (Vol. 2. Liturgia Fondamentale). Casale Monferrato (AL): Piemme.
- Clémentin-Ojha, C. (1998). L'Indigénisation du christianisme en Inde pendant la période coloniale (1498-1947). *Archives de sciences sociales des religions*, 43(103), 5–19.
- Clémentin-Ojha, C. (2008). *Les chrétiens de l'Inde: entre castes et églises*. Paris: Albin Michel.
- Clooney, F. X. (1999). Roberto De Nobili's Dialogue on Eternal Life and an Early Jesuit Evaluation of Religion in South India. In J. W. O'Malley, G. A. Bailey, S. J. Harris, & T. F. Kennedy (A. C. Di), *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Vol. 1). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Clooney, F. X. (2005). *Divine Mother, Blessed Mother: Hindu Goddesses and the Virgin Mary*. New York: Oxford University Press.
- Commissione Teologica Internazionale. (1989). Fede e inculturazione. Recuperato da http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1988_fede-inculturazione_it.html
- Coomaraswamy, A. K. (Trad.). (1987). *The mirror of gesture: being the Abhinaya darpana of Nandikeśvara*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Cooper, D. (2000). *The Cinema of Satyajit Ray. Between Tradition and Modernity*. Cambridge UK: Cambridge University Press.

- Csordas, T. J. (2003). Incorporazione e fenomenologia culturale. In C. Mattalucci (A. C. Di), *Corpi* (Vol. 3). Roma: Meltemi.
- Danze in Duomo Cossiga attacca Tettamanzi - IlGiornale.it. (2008, gennaio 8). Recuperato 14 marzo 2015, da <http://www.ilgiornale.it/news/danze-duomo-cossiga-attacca-tettamanzi.html>
- Das Gupta, J. (1970). *Language Conflict and National Development: Group Politics and National Development: Groups Politics and national Language Policy in India*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- David, A. R. (2009). Performing the gods? Dance and embodied ritual in British Hindu temples. *South Asian Popular Culture*, 7(3), 217–231.
- Di Bernardi, V. (2003). Riflessioni sull’eredità della danza hindu nel Novecento. *Biblioteca teatrale*, 67-68, 179–194.
- Dumont, L. (1991). *Homo hierarchicus: il sistema delle caste e le sue implicazioni*. Milano: Adelphi.
- Eck, D. L. (1998). *Darsan: Seeing the Divine Image in India*. New York: Columbia University Press.
- Eco, U. (2012). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Edizione digitale). Milano: RCS.
- Erikson, E. H. (1963). *Childhood and Society*. New York: Norton & Co.
- Fabietti, U. (2014). *Materia sacra*. Milano: Raffaello Cortina.
- Finnegan, R. (2009). *Comunicare: le molteplici modalità dell’interconnessione umana*. Torino: UTET.

- Forrester, D. B. (1980). *Caste and Christianity: attitudes and policies on caste of Anglo-Saxon Protestant missions in India*. Curzon Press.
- Foucault, M. (1993). *Sorvegliare e punire*. Torino: Giulio Einaudi.
- Franci, G. R. (2010). *L'Induismo* (Kindle edition). Bologna: Il Mulino.
- Girardi, L. (2010). Il rito in Sacrosantum Concilium Status Quaestionis e spunti propositivi. In A. N. Terrin (A C. Di), *La natura del rito* (pagg. 220–243). Padova: EMP.
- Göle, N. (2010). Manifestations of the Religious-Secular Divide: Self, State, and the Public Sphere. In L. E. Cady & E. Shakman Hurd (A C. Di), *Comparative Secularism in a Global Age* (pagg. 41–53). New York: Palgrave Macmillan.
- Gopal, R. (1957). *Rhythm in the heavens: an autobiography*. London: Secker and Warburg.
- Gupt, B. (1994). *Dramatic Concepts Greek & Indian: A Study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra*. New Delhi: D.K. Printworld.
- Hancock, M. (1995, novembre). Hindu Culture for an Indian Nation: Gender, Politics, and Elite Identity in Urban South India. *American Ethnologist*, 22(4), 907–926.
- Hardgrave, R. L., & Studies, U. of C., Berkeley Center for South and Southeast Asia. (1969). *The Nadars of Tamilnad: The Political Culture of a Community in Change*. University of California Press.
- Herskovits, M. J. (1948). *Man and his works: the science of cultural anthropology*. New York: A.A. Knopf.
- History of the Telugu Christians by a Father of the Mill Hill St. Joseph Society*. (1991). Trichinopoly: St. Joseph's Industrial School Press.

- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (2002). *L'invenzione della tradizione*. (E. Basaglia, Trad.). Torino: Einaudi.
- Jones, C. R. (1963). Bhāgavata Mēḷa Nāṭakam, a Traditional Dance-Drama Form. *The Journal of Asian Studies*, 22(2), 193–200.
- Kale, P. (1970). The Guru and the Professional: The Dilemma of the Secondary School Teacher in Poona, India. *Comparative Education Review, Papers and Proceedings: Annual Conference of the Comparative and International Education Society, Atlanta Georgia, March 22- 24, 14(3)*, 371–376.
- Katrak, K. H. (2008). The Gestures of Bharata Natyam: Migrating into Diasporic Contemporary Indian Dance. In C. Noland & S. A. Ness (A C. Di), *Migrations of gesture* (pagg. 217–240). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Katrak, K. H. (2013). Innovations in Contemporary Indian Dance. *Religion Compass*, 7(2), 47–58.
- Kent, E. F. (2013). *Sacred Groves and Local Gods: Religion and Environmentalism in South India*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kersenboom, S. C. (1987). *Nityasumangali. Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Barnasidass.
- Kinsley, D. R. (1988). *Hindu Goddesses : Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Oakland: University of California Press.
- Kulendran, G. (2004). *Music and Dance in the Thanjavur Big Temple*. Trichy: Krishni Pathippakam.
- Lañez, F. (1707). *Defensio indicarum missionum*. Roma: Ex Typographiae Reverendae Camerae Apostolicae.

- Leucci, T. (2005). *Devadasi e Bayadères: tra storia e leggenda: le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII – XX secolo)*. Bologna: CLUEB.
- Leucci, T. (2008). L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle: le cas des devadāsī, rājadāsī et nattuvanār. *Rivista di studi asiatici*, III, 49–83.
- Ley, G. (2000). Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyashastra, and Zeami's Treatise: Theory as Discourse. *Asian theatre journal*, 17(2), 151–214.
- Linton, R., & Kardiner, A. (1939). *The Individual and His Society. The Psychodynamics of Primitive Organization*. New York: Columbia University Press.
- Lutgendorf, P. (2006). Is There an Indian Way of Filmmaking? *International Journal of Hindu Studies*, 10(3), 227–256.
- Malhotra, R., & Neelakandan, A. (2011). *Breaking India. Western Interventions in Dravidian and Dalit Faultlines* (Kindle edition). New Delhi: Amaryllis.
- Malson, L. (1964). *Les enfants sauvages*. Paris: Uninone Générale d'editions.
- Mandava Dharmashastra*. (1972). Roma: Atanor.
- Mankekar, P. (2002). Epic Contests. Television and Religious Identity in India. In F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (A C. Di), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (pagg. 134–151). University of California Press.
- Mansi, J. D. (A c. di). (1960). *Sacrorum Conciliorum Nova Amplissima Collectio*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

- Masilamani-Meyer, E. (2004). *Guardians of Tamilnadu: Folk Deities, Folk Religion, Hindu Themes*. Halle: Otto Harrassowitz Verlag.
- Matera, V. (2005). *Antropologia culturale e linguistica. Lo studio del linguaggio nel contesto antropologico*. (Nuova edizione). Milano: Unicopli.
- Mauss, M. (1991). *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi.
- Mead, M. (1930). *Growing Up in New Guinea*. New York: William Morrow.
- Montini, G. B. (1963). *Costituzione sulla sacra liturgia Sacrosantum Concilium*.
 Recuperato da
http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosantum-concilium_it.html
- Morcom, A. (2014). *Courtesans, Bar Girls & Dancing Boys*. Gurgaon: Hachette India.
- Mosse, D. (1994). Catholic Saints and the Hindu Village Pantheon in Rural Tamil Nadu, India. *Man*, 29(2), 301–332.
- Mosse, D. (2012). *The Saint in the Banyan Tree: Christianity and Caste Society in India*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Mukherjee, P. (1983). The image of women in Hinduism. *Women's Studies International Forum*, 6(4), 375–381.
- Narula, S. (1999). *Broken People. Caste Violence Against India's "Untouchables"*. New York: Human Rights Watch.
- Natali, C. (2009, a.a. -2010). *Danzare l'assenza. Pratiche coreutiche e lotta politica dei tamili di Sri lanka* (Tesi di dottorato di ricerca in Antropologia della

- contemporaneità: etnografia delle diversità e delle convergenze culturali).
Università degli Studi di Milano-Bicocca, Milano.
- Nehru, J. (1946). *The Discovery of india* (Kindle Edition). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Neog, M., & Vatsyayan, K. (1991). *Srihastamuktavali* (Vol. 3). New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts/MLBD.
- O'Brien, K. (2014, dicembre). *Doing «What the Song Says»: Liturgical Dance and the Embodiment of Christian Text*. Presentato al AAA Annual Meeting, Washington DC.
- Pinkus, L. M. (1998). L'aspetto psicosociologico della liturgia. In A. J. Chupungco (A. C. Di), *Scientia liturgica. Manuale di Liturgia*. (Vol. 2. Liturgia Fondamentale). Casale Monferrato (AL): Piemme.
- Pinto, A. (1999). End of Dravidian Era in Tamil Nadu. *Economic and Political Weekly*, 34(24), 1483–1488.
- Pudota, J. R. (2012). *Indian Faces of Jesus*. Gujarat: Gujarat Sahitya Prakash.
- Puri, J. (1999). *Woman, Body, Desire in Post-colonial India : Narratives of Gender and Sexuality*. New York: Routledge.
- Putchá, R. (2013). Between History and Historiography: The Origins of Classical Kuchipudi Dance. *Dance Research Journal*, 45(3), 91–110.
- Raghavan, V. (1956, agosto). Variety and Integration in the Pattern of Indian Culture. *The Far Eastern Quarterly*, 15(4), 497–505.

- Ramachandran, C. N., & Sharma, P. (A c. di). (2007). *Strings and cymbals : selections from Kannada oral epics with introduction and glossary*. Hampi: Mallepuram G. Venkatesha.
- Ram, K. (2011). Being «rasikas»: the affective pleasures of music and dance spectatorship and nationhood in indian middle-class modernity. *Journal of the Royal Anthropological Institute, N.S.*, S159–S175.
- Rappaport, R. A. (1999). *Ritual and religion in the making of Humanity*. Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Rappaport, R. A. (2004). *Rito e religione nella costruzione dell'umanità*. (R. Marchisio, Trad.). Padova: EMP.
- Ratzinger, J. (2001). *Introduzione allo spirito della liturgia* (3 edizione). Cinisello Balsamo (MI): San Paolo Edizioni.
- Redfield, R., Linton, R., & Herskovits, M. J. (1936). Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*, 38(1), 149–152.
- Reed, S. A. (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, 27, 503–532.
- Reed, S. A. (2002). Performing Respectability: The Beravā, Middle-Class Nationalism, and the Classicization of Kandyan Dance in Sri Lanka. *Cultural Anthropology*, 17(2), 246–277.
- Ries, J. (2009). L'inculturazione del vangelo in India: Roberto De Nobili (1577-1656). In L. E. Sullivan (A C. Di), *Metamorfosi del sacro: acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo* (pagg. 147–149). Milano: Editoriale Jaca Book.

- Ries, J., & Sullivan, L. E. (A c. di). (2009). *Metamorfosi del sacro: acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo*. Milano: Editoriale Jaca Book.
- Robbins, J. (2007). Continuity Thinking and the Problem of Christian Culture. *Belief, Time, and the Anthropology of Christianity*. *Current Anthropology*, 48(1), 5–16.
- Roy, O. (2009). *La santa ignoranza. Religioni senza cultura*. Feltrinelli: Milano.
- Rudmin, F. W. (2003). Critical history of the acculturation psychology of assimilation, separation, integration, and marginalization. *Review of General Psychology*, 7(1), 3–37.
- Sarabhai, M. (1965). *Understanding Bharata natyam; lectures at Baroda University* (Vol. 11). Baroda: The Maharaja Sayajirao university of Baroda.
- Savarkar, V. D. (1968). *Essentials of Hindutva* (Fifth edition). Bombay: V. V. Savarkar.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (2005). Restored Behaviour. In E. Barba & N. Savarese (A C. Di), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (pagg. 235–240). New York: Taylor & Francis.
- Scola, A. (2010). Il rito: tra rinnovamento e tradizione. In *La natura del rito* (pagg. 17–30). Padova: Edizioni Messaggero.
- Sebastia, B. (2002). *Māriyamman-Mariyamman: Catholic Practices and Image of Virgin in Velankanni (Tamil Nadu)*. French Institute of Pondicherry.
- Shah, P. (2002). State Patronage in india: Appropriation of the «Regional» and «National». *Dance Chronicle*, 25(1), 125–141.

- Sherinian, Z. C. (2014). *Tamil Folk Music as Dalit Liberation Theology*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Singh, A. K. (1990). *Devadasi System in Ancient India*. Delhi: South Asia Books.
- Soneji, D. (2011). *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India* (Kindle edition). Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Sorrentino, A., & Beschi, C. G. (1980). *L'altra perla dell'India: Padre Costanzo Giuseppe Beschi, missionario e genio della lingua Tamil*. Bologna: Editrice Missionaria Italiana.
- Srinivasan, P. (2012). *Sweating saris Indian dance as transnational labor*. Philadelphia: Temple University Press.
- Stokes, M. (A. C. Di). (1994). *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford, UK; Providence, RI: Berg.
- Subramaniam, V. (1969). Emergence and Eclipse of Tamil Brahmins: Some Guidelines to Research. *Economic and Political Weekly*, 4(28/30), 1133–1136.
- Terrin, A. N. (2009). Acculturazione. In J. Ries & L. E. Sullivan (A. C. Di), *Metamorfosi del sacro: acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo* (pagg. 31–44). Milano: Editoriale Jaca Book.
- Terrin, A. N. (2010a). La natura del rito in Rappaport. In A. N. Terrin (A. C. Di), *La natura del rito* (pagg. 127–178). Padova: EMP.
- Terrin, A. N. (2010b). Secolarizzazione e de-secolarizzazione pro e contro la riforma liturgica. In *La natura del rito* (pagg. 31–79). Padova: EMP.

- Tomasello, D. (1993, 1994). *La danza nella liturgia come via di accesso al mistero* (Tesi di magistero in Scienze Religiose). Istituto Superiore di Scienze Religiose di Milano.
- Vojtyla, K. (1981). *Fede e cultura alla luce della Bibbia. Atti della Sessione plenaria della Pontificia commissione biblica*. Torino: Elledici.
- Volterra, V., Caselli, M. C., & Maragna, S. (2006). *Linguaggio e sordità: Gesti, segni e parole nello sviluppo e nell'educazione* (2° ed.). Bologna: Il Mulino.
- Voss Roberts, M. (2012). «Who Is My Good Neighbor?» Classical Indian Dance in the Prophetic Work of the Church. *Exchange*, (41), 103–119.
- Webster, J. C. B. (1992). *A History of the Dalit Christians in India*. San Francisco: Mellen Research University Press.
- Whitmer, O. (2004). Dancing the Past into the Present. *The Journal of Popular Culture*, 37(3), 497–503.
- Whitmer Olivia. (2004). Dancing the Past into the Present. *The Journal of Popular Culture*, 37(3), 497–02–01),.
- Zubko, C. C. (2006). Embodying «Bhakti Rasa» in Bharata Natyam: An Indian-Christian Interpretation of «Gayatri» Mantra through Dance. *Journal of Hindu-Christian Studies*, 19, 37–43.