



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Lingue e civiltà
dell'Asia e
dell'Africa
Mediterranea
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Luci ed ombre nell'iconografia della *Bharat
Mata*: la strumentalizzazione nazionalista**

Relatrice

Ch. Dott.ssa Sara Mondini

Correlatore

Ch. Prof. Stefano Beggiora

Laureanda

Chiara Contin

Matricola 859927

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice:

Indice delle immagini	3
भूमिका	6
Premessa	13
Introduzione	15
Capitolo 1: <i>Bharat Mata</i>: il non plus ultra della pia femminilità indiana	29
1.1 L'esordio della <i>Bharat Mata</i> , la regina virtuosa <i>swadeshi</i> al centro della dialettica dei corpi	29
1.2 L'ingerenza di Sister Nivedita, tra esaltazione del sacrificio e ammirazione per la “donna orientale”	38
1.3 Lo specchio sociale della <i>Mother India</i> , tra catene patriarcali e <i>sati</i>	48
Capitolo 2: Androginia e uniformità, sensualità ed eterogeneità: un raffronto tra Abanindranath Tagore e Raja Ravi Varma	58
Capitolo 3: La <i>śakti</i> dell’“iconizzazione”	68
3.1 Il “corpo della Nazione”: la dolce essenza antropomorfa della Madre India	68
3.2 La triplice essenza: <i>Bharat Mata</i> , <i>Gau Mata</i> , <i>Māṭṛbhāṣā</i>	73
3.3 La strategia divulgativa: i mille volti della Madre India	78
Capitolo 4: Un primo approccio alle insidie dell'esclusivismo	88

4.1 Una dettagliata cartografia della “Bharat Mata”: la quarta essenza del <i>Bharat Mata Mandir</i>	88
4.2 Inclusivismo vs. esclusivismo: l’abbraccio egualitario del <i>Pandit Nehru</i>	93
4.3 Cittadinanza a rischio, uno sguardo alla contemporaneità: il <i>Citizenship Amendment Act</i>	97
Capitolo 5: La quintessenza della <i>Mother India</i> e la “donna dharmica” in carne e ossa	99
Capitolo 6: Il violento impeto dell’<i>Hindutva</i>	107
6.1 La <i>quaestio</i> di definizione: l’orizzonte ideologico dell’ <i>Hindutva</i>	107
6.2 Una “palestra dell’odio”: la <i>Bharat Mata</i> come veicolo pedagogico	112
6.3 Il contributo attivo delle donne al nazionalismo	117
6.4 Un bagno di sangue alla moschea additata come illegittima: il caso di Ayodhya	120
Capitolo 7: Maqbool Fida Husain e l’oltraggio al “corpo della Nazione”	127
Conclusioni	134
Appendice delle immagini	140
Bibliografia	155
Sitografia	161

Indice delle immagini:

Fig. 1: *Lotus-Headed Fertility Goddess Lajja Gauri*, VI secolo ca., arenaria, 10.3x10.3 cm, New York, The Met Museum (The Met).

Fig. 2: *La dea fluviale Yamuna*, V-VI secolo, terracotta, New Delhi, Delhi National Museum (Pieruccini 2013, p. 127).

Fig. 3: *Dea dell'abbondanza*, II secolo, arenaria rossa screziata, Sarnath, Archaeological Museum Sarnath (Pieruccini 2013, p. 119).

Fig. 4: Abanindranath Tagore, *Bharata Mata*, 1905, acquerello, 26,67x15,24 cm, Calcutta, Victoria Memorial Hall (The Hindu).

Fig. 5: Abanindranath Tagore, *The final moment of Shah Jahan*, 1902, olio su tela, 35.5x25,4 cm, Calcutta, Victoria Memorial Hall (Middlebury College).

Fig. 6: Raja Ravi Varma, *Hamsa and Damayanti*, 1899, olio su tela, 48.1x35.4 cm, Fukuoka, Fukuoka Asian Art Museum (Fukuoka Asian Art Museum).

Fig. 7: Raja Ravi Varma, *Menaka the Nymph Tempting the Yogi*, n.d., oleografia, n.d., Bangalore (Raja Ravi Varma Heritage Foundation).

Fig. 8: Raja Ravi Varma, *Galaxy of Musicians*, 1889, olio su tela, 220x150 cm, Mysore, Jaganmohan Palace (Art Work Only).

Fig. 9: S. Nagarajan, 1995, illustrazione per la poesia "Naadu" ("La Nazione") nel libro di testo *Tamil Kovait Tamil Vaacakam*, Erode (Ramaswamy 2010, p. 174).

Fig. 10: P. T. Sreenivasa Aiyangar, V. S. Venkataraman, 1933 ca, illustrazione per la poesia "Engal Naadu" ("La nostra Nazione") nel libro di testo *Tamil Gokhale Irantaam Vaacakam*, Kumbakonam (Ramaswamy 2010, p. 175).

Fig. 11: Eugène Delacroix, *La Liberte' Guidant Le Peuple*, 1831, olio su tela, 260x325 cm, Parigi, Museo del Louvre (Mitra, König 2013, p. 360).

Fig. 12: Spiridione Roma, *The East Offering Its Riches to Britannia*, 1778, olio su tela, 228x305 cm, Londra, Foreign and Commonwealth Office (Ramaswamy 2010, p. 77).

Fig. 13: *Bharat Bhiksa (India begging)*, 1878 ca, litografia, Calcutta (Ramaswamy 2010, p. 80).

- Fig. 14:** V. Lakshmanan, 1958, frontespizio del libro di testo Tamil *Putiya Aarampakkalvit Tamil (Moonram Puttakam) (New elementary Tamil: Book three)*, Mannargudi (Ramaswamy 2010, p. 38).
- Fig. 15:** *Bandhan Mein Bharata Mata Ki Bhent: Lahore Conspiracy Case Decision—Sentenced to Death*, 1931 ca, 50x36 cm, New Delhi, National Archives of India (Ramaswamy 2010, p. 41).
- Fig. 16:** *Shaheed Bhagat Singh*, 1950 ca, stampa, Calcutta (Ramaswamy 2010, p. 225).
- Fig. 17:** P. S. Ramachandra Rao, *Vande Mataram (I worship the mother)*, 1937, cromolitografia, Coimbatore (Ramaswamy 2010, p. 48).
- Fig. 18:** *Bapuji on Eternal Sleep*, 1948 ca, stampa, Calcutta (Ramaswamy 2010, p. 198).
- Fig. 19:** K. R. Ketkar, *Amar Bharat Atma (Immortal soul of India)*, 1948 ca, stampa, Mumbai (Ramaswamy 2010, p. 195).
- Fig. 20:** Vishnu Sapar, *Bharat Mata*, 1967, n.d. (Ramaswamy 2010, p. 50).
- Fig. 21:** Amrita Sher-Gil, *Mother India*, 1935, olio su tela, 65x81.8 cm, New Delhi, National Gallery of Modern Art (Ramaswamy 2010, p. 240).
- Fig. 22:** Gaurishankar, *Lagaan*, 1931, illustrazione in *Abhyudhaya*, Allahabad (Ramaswamy 2010, p. 285).
- Fig. 23:** V. Verma, *State of Nation*, 1950, vignetta in *Organiser*, New Delhi (Ramaswamy 2010, p. 234).
- Fig. 24:** *Peedit Matrabhoomi (Tormented motherland)*, 1931, copertina del libro marathi Amaravati *Jilhyaanteela Satyaagrahaaca Trotaka-itihasa*, Amravati, British Library (Ramaswamy 2010, p. 235).
- Fig. 25:** Raghu Rai, *When My Life Is Gone, Every Drop of My Blood Will Strengthen the Nation*, 1984, manifesto politico, New Delhi (Ramaswamy 2008, p. 823).
- Fig. 26:** Vista dell'interno del *Bharat Mata Mandir*, Benares (Ramaswamy 2010, p. 153).
- Fig 27:** *Bharat Mata* in un poster di propaganda delle RSS (Jha 2004, p. 35).
- Fig. 28:** Fermo immagine dal film *Mother India* (diretto da Mehboob Khan), 1957 (Ramaswamy 2010, p. 244).
- Fig. 29:** Maqbool Fida Husain, senza titolo [*Bharat Mata*], 2005, acrilico su tela, Apparao Gallery, Chennai (Ramaswamy 2010, p. 6).

Fig. 30: Maqbool Fida Husain, *50 Years of Emerging India: A Triptych*, 1997, illustrazione in *Times of India*, Mumbai (Ramaswamy 2010, p. 4).

भूमिका

प्रस्तुत निबंध एक अत्यंत भावनात्मक राष्ट्रवादी प्रतीक पर ध्यान केन्द्रित करना चाहता है। 1900 में अंग्रेज़ी उपनिवेशन और उत्पीड़न की भारी स्थिति के कारण, भारत में एक नए शक्तिशाली प्रतीक की विशेष रूप से आवश्यकता थी जो भारतीय सांस्कृतिक पहचान को अभिव्यक्त कर सके।

"भारत माता" ही वह खास प्रातिक बन गई ।

"भारत माता" एक भारतीय सामाजिक पहचान का पर्याय बनकर आज़ादी के बाद विजय का उपशब्द भी बन गई। "भारत माता" की स्नेह से परिपूर्ण छवि स्वदेशी आंदोलन के दौरान जन्मी और उसने नव राष्ट्रवाद पर महत्वपूर्ण प्रभाव डाला।

पहली "भारत माता" 1905 में, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर की एक पेंटिंग में दिखाई दी; इस रंगलेप के बाद, 1900 के दशक में, अनेक कलात्मक उदाहरण सामने आए और उन सबमें राष्ट्रीय माता मधुर एवं प्यारे रूप में दिखाई गई। अवनीन्द्रनाथ ठाकुर की शुद्ध और प्रतीकात्मक नारी ने राष्ट्रीय संघर्ष को प्रोत्साहित किया। इस "भारत माता" का रूप सबसे महत्वपूर्ण पहलू है क्योंकि स्वदेशी चित्रकार की महिला पवित्र, घरेलु और समर्पित है। वह एक "धार्मिक महिला" ही है। "आज़ादी की मूर्ति" नारी समाज के लिए एक प्रेरणा स्रोत थी। मगर उसके रूप में सही नारी विशेषताएँ और गुण बिलकुल नहीं हैं जिससे लगता है कि "भारत माता" का प्रतिरूप शास्त्रीय मूर्तिकार से संबन्धित नहीं है क्योंकि शास्त्रीय परंपरा स्त्री वक्र और कामुकता के लिए मशहूर है। राष्ट्रवादी प्रतीकात्मकता की अनेक चुनौतियाँ और आज़ादी की कल्पना बहुत महत्वपूर्ण थीं, लेकिन अवनीन्द्रनाथ ठाकुर के "भारत माता" के चित्रण में उत्पीड़न, तनाव और शोषण दिखाया गया। चित्र ने रूपकात्मक ढंग से आधुनिक नारी की घरेलु स्थिति का वर्णन किया। स्त्री की अधीनता को बढ़ावा दिया जो सब से बड़ी समस्या है क्योंकि यह एक खतरनाक प्रोत्साहन है।

सिस्टर निवेदिता, एक स्वदेशी बुद्धिजीवी, ठाकुर की "भारत माता" के मूल्यों का विशेष सम्मान करती थीं। ठाकुर की "स्वदेशी बलिदान स्त्री" राजा रवि वर्मा के कलात्मक उत्पादन से बहुत विभिन्न थी, वास्तव में ये दो कलात्मक उत्पादन सही तरह से प्रतिकूल पक्ष में रहते थे। राजा रवि वर्मा का कलात्मक आयाम एक नारी आयाम है जिसमें मधुरता और कामुकता पाई जाती हैं। यह नारी शरीर और स्त्री की भावनाओं को व्यक्त करता है। कलाकार ने पारम्परिक और शास्त्रीय पाण्डुलिपि पर एक गम्भीर जागरूकता दिखाई।

रूप और नारीत्व अनुपस्थिति के अलावा, ठाकुर की "भारत माता" ने सिर्फ हिंदू पहचान पर ध्यान दिया, मुसलमानी सम्प्रदाय को नज़रअंदाज़ कर दिया, नव राष्ट्रवाद के लिए सिर्फ हिंदू सभ्यता महत्वपूर्ण और धार्मिक थी, इस तरह से हिंदू मिज़ाज एवं गर्व अधिक से अधिक आगे बढ़ता गया।

इस भेदभाव के संदेश ने एकता प्राप्त करने में योगदान नहीं दिया, बल्कि वह एक हिंसा का रूप बना।

"भारत माता" ने अमूल्य भारतीय सांस्कृतिक विभिन्नता पर मनन नहीं किया ।

पहले आधुनिक कलाकार राजा रवि वर्मा ने उनकी कला में, सांस्कृतिक विभिन्नता दिखाई और एक सजीव और भावुक नारी को प्रस्तुत किया। लेकिन, दुर्भाग्य से, वर्मा की शैली स्वदेशी आन्दोलन के सबसे उत्सुक समर्थकों द्वारा कामुक, पापी अनैतिक और अधर्मी मनी गई ।

अवनीन्द्रनाथ ठाकुर के प्रसिद्ध प्रतीक के बाद कई प्रकार की "भारत माता" दिखाई दीं , जिनमें एक नया पहलू दिखाया गया । मगर उसका रूप हमेशा एक ही था : "भारत माता" एक देवी थी जो पूज्य राष्ट्र के भौगोलिक नक्शे में रहती थी। उसका मानवीय रूप देश का रूपक बन गया।

मानवीय आयाम के अलावा दो अन्य मौलिक और प्रतीकात्मक तत्व हैं, जो "भारत माता" की आत्मा में रहते हैं: "गौमाता" और "मातृभाषा"। "गौमाता" एक धार्मिक पालतू जानवर तो राष्ट्रवादी प्रतीक बन गया । भारत के सारे निवासी "गौमाता" का सम्मान करने के लिए बाध्य हैं, "गौमाता" अतिप्रिय "भारत माता" की तरह एक राष्ट्रीय छवि बन गई है । "मातृभाषा" हिंदी और केवल हिंदी है, हिन्दू सम्प्रदाय की भाषा है, इस वजह से राष्ट्रवादियों का मानना है कि यह एक शुद्ध भाषा है जिसमें बाहरी प्रभाव अनधिकृत है, जैसे फारसी और अरबी भाषा का प्रभाव ।

इस विशाल राष्ट्रीय भावुकता से, "भारत माता" के माध्यम से , आधुनिक काल में, 1923 में, एक नए विचार का जन्म हुआ और वह शक्तिवान विचार हिन्दुत्व है।

हिन्दुत्व के निर्माता विनायक दामोदर सावरकर थे; वे सांस्कृतिक विचार हिन्दू सभ्यता और हिन्दू धर्म में विश्वास करते थे । हिन्दुत्व ने अपनी राजनीति के लिए, रणनीतिक रूप से , "भारत माता" का इस्तेमाल किया , राष्ट्रवादी छवि का शिक्षाप्रणाली में प्रवेश हुआ और महिलाओं ने हिंसा के विचार पर विश्वास करना शुरू किया । सावरकर, अपने दर्शन के माध्यम से , खास तौर पर, इस्लाम को दूर रखना चाहते थे । हिन्दुत्व दृष्टिकोण में मुस्लमान एक खतरनाक आशंका का प्रतिनिधित्व करते हैं , इसीलिए देश में और सरकार में सैन्य मूल्यों का विकास हुआ । सैन्य वीरता रक्षा का साधन बन गई ।

अंत में "भारत माता" सिर्फ एक कलात्मक प्रतीक नहीं है, बल्कि एक स्पष्ट राजनितिक साधन है, जिसमें सांस्कृतिक विखंडन, हिंसा और नारी दमन छिपे हैं। राष्ट्रवाद के जटिल विषय पर गहराई से और भावपूर्ण तरीके से समझना अनिवार्य हो गया है।

वन्दे मातरम्

वन्दे मातरम्

सुजलां सुफलां मलयजशीतलाम्

शस्य श्यामलां मातरं ।

शुभ्र ज्योत्स्ना पुलकित यामिनीम्

फुल्ल कुसुमित द्रुमदलशोभिनीम्,

सुहासिनीं सुमधुर भाषिणीम् ।

सुखदां वरदां मातरम् ॥ वन्दे मातरम्

सप्त कोटि कण्ठ कलकल निनाद कराले

निसप्त कोटि भुजैर्धृत खरकरवाले

के बोले मा तुमी अबले

बहुबल धारिणीं नमामि तारिणीम्

रिपुदलवारिणीं मातरम् ॥ वन्दे मातरम्

तुमि विद्या तुमि धर्म, तुमि हृदि तुमि मर्म

त्वं हि प्राणाः शरीरे

बाहुते तुमि मा शक्ति,

हृदये तुमि मा भक्ति,

तोमारै प्रतिमा गडि मन्दिरे मन्दिरे ॥ वन्दे मातरम्

त्वं हि दुर्गा दशप्रहरणधारिणी

कमला कमलदल विहारिणी

वाणी विद्यादायिनी, नमामि त्वाम्

नमामि कमलां अमलां अतुलाम्

सुजलां सुफलां मातरम् ॥ वन्दे मातरम्

श्यामलां सरलां सुस्मितां भूषिताम्

धरणीं भरणीं मातरम् ॥ वन्दे मातरम्¹

Mother, I bow to thee!

Rich with thy hurrying streams,

Bright with thy orchard gleams,

Cool with thy winds of delight,

Dark fields waving, Mother of might,

Mother free.

Glory of moonlight dreams

Over thy branches and lordly streams, -

Clad in thy blossoming trees,

Mother, giver of ease,

¹ La poesia *Vande Mataram* (*I worship the Mother*), il cui titolo deriva dal verso d'apertura, venne redatta nel 1875 da Bankim Chandra Chatterji (1838-1894) originariamente in lingua sanscrita. L'autore incluse la composizione in versi nel suo romanzo in bengali *Anandamath* (*The Abbey of Bliss*) del 1882. Il brano, in occasione della sua inclusione nell'opera letteraria, venne adattato più propriamente al carattere oratorio degli inni devozionali dedicati alle grandi divinità femminili del *pantheon* hindu: tra le quali Lakṣmī, Saraswatī, Durgā. Il romanzo è ambientato durante la carestia che colpì il Bengala nel 1770 e narra l'esperienza di un gruppo di guerrieri-asceti devoti ad una madrepatria non esplicitata e definita con precisione. Il brano *Vande Mataram* funge da inno ai fini della loro battaglia ed è il simbolo della lotta per la causa nazionale, la quale si esplicita attraverso uno spirito di difesa da parte dei propri cittadini contro il temuto nemico coloniale britannico. La popolarità della composizione, che personifica e dipinge la nazione indiana come una generosa Dea Madre, raggiungerà il suo apice al momento dell'arrangiamento nella versione cantata. Attorno al 1896, infatti, *Vande Mataram* verrà intonato per la prima volta, in occasione della sessione d'apertura dell'incontro annuale dell'*Indian National Congress* a Calcutta, da Rabanindranath Tagore (1861-1941), il quale ricoprì un ruolo chiave nel contesto intellettuale bengalese. Premio Nobel per la letteratura (1913), Rabindranath rappresenta uno dei membri di spicco della famiglia elitaria dei Tagore, punto di riferimento di artisti e intellettuali dell'epoca; si veda Partha Mitter, *The Triumph of Modernism, India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947*, Reaktion Books LTD, London, 2007, pp. 65-80. Il pensatore bengalese ebbe una funzione simbolica nella definizione di quello che divenne il futuro inno nazionale. Da quel momento fino al 1930 il partito politico del *Congress* aprì le sue cerimonie e i suoi incontri con il brano in questione. *Vande Mataram*, beninteso, divenne una *quaestio* nazionale per i movimenti indipendentisti, i quali si riconoscevano nell'obbligo di venerare e proteggere la Nazione, la Madre, tramutandosi, così, in una vera e propria spinta a favore della lotta anti-coloniale e dell'affermazione identitaria nazionalista. Lo slogan, di fatto, continuò ad utilizzarsi a sostegno del martirio come manifestazione virtuosa anche durante il XX secolo. Nonostante la portata sentimentale dell'inno evocato, tuttavia, il progetto per la definizione dello stesso come inno nazionale dell'emergente Nazione indiana fallì. Emersero, infatti, svariate controversie a riguardo; l'inno non si adattava con uniformità e precisione all'intera comunità nazionale, scatenando un disaccordo risonante da parte della componente culturale islamica. La scelta si orientò, così, verso l'attuale inno *Jana Gana Mana* che venne adottato nel 1950, immediatamente dopo l'Indipendenza raggiunta nel '47. Bankim Chandra Chatterji, *Anandamath*, Ramanujan University Press, New Delhi, 1881-1882; Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 117-149.

Laughing low and sweet!
Mother, I kiss thy feet,
Speaker sweet and low!
Mother, to thee I bow.

Who hath said thou art weak in thy lands,
When the swords flash out in twice seventy million hands
And seventy million voices roar
Thy dreadful name from shore to shore?
With many strengths who art mighty and stored,
To thee I call, Mother and Lord!
Thou who savest, arise and save!
To her I cry who ever her foemen drave
Back from plain and sea
And shook herself free.

Thou art wisdom, thou art law,
Thou our heart, our soul, our breath,
Thou the love divine, the awe
In our hearts that conquers death.
Thine the strength that nerves the arm,
Thine the beauty, thine the charm.
Every image made divine
In our temples is but thine.

Thou art Durga, Lady and Queen,
With her hands that strike and her swords of sheen,
Thou art Lakshmi lotus-throned,
And the Muse a hundred-toned.
Pure and perfect without peer,
Mother, lend thine ear.
Rich with thy hurrying streams,
Bright with thy orchard gleams, Dark of hue, O candid-fair
In thy soul, with jewelled hair

And thy glorious smile divine,
Loveliest of all earthly lands,
Showering wealth from well-stored hands!

Mother, mother mine!
Mother sweet, I bow to thee,
Mother great and free!
I bow to thee, Mother,
richly-watered, richly-fruited,
cool with the winds of the south,
dark with the crops of the harvests,
the Mother!

Her nights rejoicing in the glory of the moonlight,
her lands clothed beautifully with her trees in flowering bloom,
sweet of laughter, sweet of speech,
the Mother, giver of boons, giver of bliss!

Terrible with the clamorous shout of seventy million throats,
and the sharpness of swords raised in twice seventy million hands,
who sayeth to thee, Mother, that thou art weak?

Holder of multitudinous strength,
I bow to her who saves,
to her who drives from her the armies of her foemen,
the Mother!

Thou art knowledge, thou art conduct,
thou our heart, thou our soul,
for thou art the life in our body.

In the arm thou art might, O Mother,
in the heart, O Mother, thou art love and faith,
it is thy image we raise in every temple.
For thou art Durga holding her ten weapons of war,
Kamala at play in the lotuses
and Speech, the goddess, giver of all lore,

to thee I bow!
I bow to thee, goddess of wealth,
pure and peerless,
richly-watered, richly-fruited,
the Mother!
I bow to thee, Mother,
dark-hued, candid,
sweetly smiling, jewelled and adorned,
the holder of wealth, the lady of plenty,
the Mother!²

² La seguente traduzione in inglese apparve in prosa nel 1909 grazie al contributo di Aurobindo Ghose, fedele sostenitore di Bankim Chandra Chatterji; si veda Swapan Dasgupta, *Awakening Bharat Mata: The Political Beliefs of the Indian Right*, Penguin Random House, New York, 2019, pubblicazione elettronica. Aurobindo Ghose (1872-1950) fu un filosofo e, successivamente, *yogi* di Pondicherry (India meridionale). Egli costituì una delle figure di spicco del nazionalismo indiano e ricoprì un ruolo fondamentale nel movimento culturale bengalese d'autoaffermazione *Swadeshi*. Il suo atteggiamento anti-imperialista si configurò come una potente controffensiva all'oppressione dei colonizzatori e, come molti esponenti del movimento *Swadeshi*, venne arrestato ed imprigionato. Una volta rilasciato si dedicò interamente alla pratica spirituale; Alex Wolfers, "Born Like Krishna in the Prison-House: Revolutionary Asceticism in the Political Ashram of Aurobindo Ghose", *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 2016, pp. 525-545. Il movimento novecentesco *Swadeshi* incarna il sentimento ed il desiderio d'autonomia, propone un modello di rinascita nazionale attraverso un allontanamento radicale dall'espressione culturale e civile britannica. Il centro intellettuale del movimento emergente si colloca nello stato del Bengala, motivo per cui si tende a parlare, infatti, di "Rinascimento Bengalese". La tematica verrà approfondita con attenzione nel capitolo 1, all'interno del quale verranno delineate le caratteristiche principali che dominarono il movimento ideologico-culturale, sottolineando la modalità stilistica con la quale, di conseguenza, vennero rappresentati i corpi, in una visione che innalza i valori di sacrificio, purezza e della famigerata *hinduness* ricercata nel corpo femminile dell'opera novecentesca *Bharat Mata* di Abanindranath Tagore (1871-1951), centro focale dell'analisi che qui si andrà a proporre; si veda Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 234-250.

Premessa:

“ ‘How can one become patriotic?’ With a disarming smile, Aurobindo pointed at a wall map of India and said: ‘Do you see this map? It is not a map, but the portrait of Bharat-mata (Mother India): its cities and mountains, rivers and jungles form her physical body. All her children are her nerves, large and small. [...] Concentrate on Bharat (India) as a living mother, worship her with the nine-fold bhakti (devotion)’”³

La citazione proposta sopra riporta al quesito posto dal giudice, letterato ed intellettuale, K.M. Munshi (1887-1971) ad Aurobindo Ghose nel 1905, e la risposta di quest’ultimo. La potente affermazione di Ghose esprime in modo simbolico e definito le esigenze della Nazione indiana e il fervore patriottico rafforzatosi negli anni in cui l’India attendeva con spirito di speranza e di determinazione la desiderata autonomia politica dall’oppressivo giogo coloniale, che la costrinse ad uno stato di completa subordinazione dal 1858 al 1947.

Parlare di “Bharat Mata”, *Mother India*, o, in italiano, Madre India, oggi, significa immergersi in un *mare magnum*. Tale questione costituisce, di fatto, una tematica rappresentativa dalle mille sfaccettature. Nel corso della storia l’evoluzione percettiva della *Bharat Mata*, e dunque la sua definizione, conduce all’apertura di un dibattito dalla natura complessa, intricata; la delicatezza con cui trattare il tema è, perciò, indubbiamente necessaria. A mio avviso interpretare la *Bharat Mata* richiede una certa sottigliezza e capacità di comprensione, in quanto essa non simboleggia unicamente un modello di rappresentazione nazionale, o una divinità “territoriale”, non è solo slogan d’indipendenza, o la Madre protettrice che nutre e sazia i figli della Nazione, bensì un varco talvolta oscuro ed, a tratti, strumentalizzato.

La risposta fornita da Aurobindo incarna alla perfezione la risposta a tutti i dubbi, le insicurezze e le debolezze della società hindu; tende infatti a delineare la delicata concezione di “patriottismo”, la quale si intreccia in maniera subdola e furtiva all’idea di “nazionalismo”, che meglio esemplifica il modello ideologico stesso della Madre India. “Bharat Mata” o “Bharat Mata ki Jai” (“Victory for Mother India”), nello scenario novecentesco, fu sulla bocca di tutti, tanto prima che negli anni successivi all’Indipendenza indiana. Fu il motto con il quale mostrare la propria fierezza e la resistenza al nemico coloniale, fu la convinta affezione a un doveroso martirio per la causa nazionale e fu, poi, lo stendardo di vittoria, il *non plus ultra* per una definizione innovativa ed emergente della comunità hindu, in una società autosufficiente che muoveva i suoi primi passi.

³ Sumathi Ramaswamy, “Maps and Mother Goddesses in Modern India”, *Imago Mundi*, 2001 p.97.

Tuttavia, nonostante io abbia il dovere di presentare meticolosamente il simbolismo insito nell'iconografia simbolica della *Bharat Mata* e le sue origini, la sua storia evolutiva e il successo popolare garantito dallo spirito devozionale e sentimentalista dei cittadini del subcontinente, l'approccio metodologico da me utilizzato desidera far trasparire con onestà e obbiettività i limiti e la strumentalizzazione politica della *Mother India* nell'immaginario nazionalista. Tenterò di delineare il lato oscuro della sua definizione e della sua strumentalizzazione tenendo conto delle conseguenti limitazioni, il subordinamento di genere, l'emarginazione culturale e la violenza che ne sono scaturite. Seguendo tale filone desidero dispiegare il carattere complesso dell'iconografia in questione e della sua percezione dimostrando in quale misura pecchi di eterogeneità e si impregni di una pericolosa distorsione, la cui declinazione più drammatica viene espressa in modo esemplare da parte della dottrina ideologica e politica dell'*Hindutva*, concepita nel 1923 da Vinayak Damodar Savarkar, argomento chiave del presente elaborato.

Inoltre, essendo l'ambito di specializzazione della tesi attinente al campo della storia visuale del subcontinente, la finalità del lavoro vuole proporre un'analisi critica della percezione corporea dell'iconografia in esame, in quanto essa non presenta tratti di conformità alla concezione tradizionale di fisicità, favorendo, in cambio, un'ostentazione di castità, devozione e sacrificio, valori che furono parte integrante della dialettica *swadeshi*. Le distorsioni poste in luce non toccano unicamente l'analisi estetica ed artistica dell'icona bensì il costrutto identitario nazionale che, attraverso essa, ha caratterizzato solo una fetta della società. Per tal ragione è difficile poter rivolgere l'attenzione sulla questione nazionalista d'età moderna unicamente al campo artistico in quanto, in tal caso - e come generalmente accade - l'immagine visuale è specchio di un sistema ideologico solido ed articolato. L'obbiettivo della tesi, perciò, sarà quello di proporre nel corso della dissertazione una graduale decostruzione della *Bharat Mata*, delineando la pianificazione e la sistematicità con cui si sia edificata un'immagine "a tavolino", perfetta riproduzione del costrutto ideologico a cui la nascente nazione desiderava attingere.

Introduzione:

Nel tessuto culturale del subcontinente indiano il costruito intellettuale e storico della *Bharat Mata* si traduce perfettamente nella raffigurazione di una divinità femminile, la quale per tratti somatici e per confluenza di attributi coincide, in modalità simulatoria, alle più celebri divinità del *pantheon* hindu classico. Trattasi, invero, di Lakṣmī, Saraswatī, Kālī, Durgā.⁴ Come verrà esaminato nella trattazione, la scelta mirata della divinità femminile quale veicolo per il fervente nazionalismo, data la spinta devozionale che governava l'animo sociale hindu, fu alquanto saggia. Vista la sensibilità del forte sostrato religioso hindu, e l'emblematica interazione possibile grazie all'ingerenza autorevole del

⁴ Il ruolo simbolico di ciascuna divinità femminile viene espresso perfettamente attraverso il veicolo iconografico, il quale ne risalta le caratteristiche peculiari. Tra le icone strumentali alla successiva comprensione dell'immaginario nazionalista della *Bharat Mata*, oltre a Saraswatī, Dea della conoscenza e delle discipline artistiche, sono qui a segnalare Lakṣmī, la quale rappresenta la moglie addomesticata per eccellenza, raffigurata in qualità di consorte, e mai ritratta autonomamente. Il carattere propizio di Lakṣmī è a lei conferito simbolicamente data la sua posizione stessa di moglie, *patnī*. Costei simboleggia l'opposizione diametrica alla figura della vedova (*vidhavā*), alla quale vengono attribuiti i difetti più spregevoli, data la sua natura sospettosa ed impura; Kamala Ganesh, "Mother Who Is Not a Mother: In Search of the Great Indian Goddess", *Economic and Political Weekly*, 1990, pp. 59-60. In merito alla complessa figura della vedova ed alla sua posizione sociale vi sarà occasione di approfondire più dettagliatamente l'argomento al capitolo 1 della dissertazione.

A completare la dicotomia e la natura ambivalente della potenza divina femminile le antiche figure di Kālī e Durgā ricoprono un ruolo a dir poco determinante, in quanto entrambe sono il prototipo della divinità indipendente, che sussiste in sé stessa e nella sua forza combattiva; quest'ultima assegna a ciascuna un ruolo attivo, senza alcun tratto di dipendenza e passività. Di fatti Kālī e Durgā vengono ritratte in assenza dell'amato. La natura che le contraddistingue è di devastazione, la loro autonomia è risorsa di potere e di primarietà. Kālī (la "Nera") danza con fare incontrollato sopra il suolo della cremazione; il rimando alla morte, perciò, è diretto. Nella sua danza devastatrice calpesta le macerie del dio Śiva. Essendo Kālī accompagnata dall'immagine grottesca di Śiva, l'unica Dea che, di fatto, si esibisce in piena autonomia è Durgā, la quale viene illustrata armata nella sua battaglia sottile contro il demone Mahisha, il Bufalo. L'auspicio e la fertilità simbolica vengono garantiti, ad ogni modo, sebbene in forma divergente, anche da parte delle divinità femminili "maligne", associate all'ira ed al pericolo. Nonostante la netta ambivalenza tra i *guṇa* (gli attributi) positivi e negativi di ciascuna personalità, l'attribuzione dei ruoli è più complessa di quanto si possa immaginare. Infatti l'aspetto "gerarchico" emergente nell'immaginario della divinità-consorte fa trasparire alcuni segnali di cedimento nel momento in cui vengono prese in considerazione delle versioni antiche dell'icona in questione, la sposa "addomesticata", invero, risulta indipendente nelle prime forme artistiche. Tuttavia il supporto testuale e la leggenda ne esaltano l'unione con la divinità maschile, marcandone una dipendenza eterna. Anche la divinità virulenta esibisce alcuni punti di tensione; di fatti il mito narra che il confronto tra Kālī e Śiva terminò con un'arresa da parte della Dea, tuttavia il tessuto narrativo iconografico illustra unicamente il momento dinamico del confronto e non il suo epilogo. Uno dei concetti ridondanti in tale dicotomia qualitativa è quello del controllo dell'elemento sessuale femminile, preoccupazione essenziale della società patriarcale del subcontinente. Tuttavia è da sottolineare che l'ossessività della supervisione della sessualità coincide con un *topos* intimamente legato all'ideologia castale e alle sue normative, le quali non possono corrispondere alle prime forme iconografiche di rappresentazione della Dea, dal momento in cui una vera e propria gerarchia di genere ancora non era stata congegnata. Nonostante l'ultima cornice delineata, l'immaginario più pervadente rimane quello del dualismo tra la sessualità controllata e quella incontrollata, concezione che si sovrappone alla realtà amorfa del quadro arcaico. (*Id.* pp. 60-61). "I due lati della stessa medaglia" delle maggiori divinità hindu e le valutazioni in merito alla personalità duale delle stesse permettono di guardare in modalità più consapevole e fondata all'immagine artistica, ideologica e politica della moderna *Bharat Mata*, cavallo di battaglia nazionale dell'identità culturale hindu nel corso del '900. Invero, la Madre India della neo-Nazione non solo si presenta nel suo carattere bivalente, *śānta* (quieta) e *ugra* (perfida), bensì la sua ideologia culturale si dispiega in un profilo di subordinazione e passività, il quale si rifletterà nel tessuto sociale patriarcale che immobilizza la donna in un ambiente di sacrificio e castità. Il sistema in questione, infatti, è governato e tradotto da un immaginario nazionale forte e generoso, ma al contempo subordinato, dipendente ed incatenato nella sfera più insidiosa della *societas*.

*darśana*⁵, l'occhio dei fruitori si è sempre dimostrato avvezzo alle immagini di divinità le quali hanno raggiunto, fino in epoca moderna, una popolarità notevole. Le divinità senza tempo del *pantheon* hindu, infatti, rappresentano un carattere a dir poco familiare, ogni individuo ne conosce le caratteristiche distintive provando un'affezione particolare per ciascuna, sia nella natura benevola ed indulgente, sia in quella maligna e distruttrice.⁶ Sono, di fatto, questi ultimi attributi a rappresentare i *guṇa*⁷ sostanziali dell'essenza divina femminile in questione che si sintetizza, in tutti i casi, in quella che è la *śakti*, ossia la potenza, incarnata nella sua natura femminile, sia nel profilo energico dell'affettuosa consorte della divinità maschile sia, chiaramente, nel suo lato materno. È proprio l'elemento materno a costituire il perno del movente nazionalista, il quale irrompe in modo determinante in una delicata questione di genere. Tramite l'analisi di tale questione, infatti, sarà possibile riflettere in merito al peculiare utilizzo della vittoriosa immagine femminile divina ed alla sottile problematica di subordinazione femminile attraverso la propagazione di una dimensione casta e pura della donna in quanto madre (*mātā*) e consorte (*patnī*) domestica, dimensione che si riversa ampiamente nella sfera patriarcale dell'era moderna. La *Bharat Mata*, divinità "del territorio", necessita protezione da parte della sua prole, ovverosia i cittadini della Nazione. La rappresentazione femminile viene tutelata dagli stessi rimanendo, tuttavia, un'immagine potente e determinante, anche se toccata dalla passività femminile dello scenario patriarcale caratterizzante la conformazione sociale del subcontinente.

⁵ Il termine *darśana* (visione) indica il contatto individuale del devoto con la *mūrti*, ovverosia l'icona. La struttura del tempio hindu, il quale rappresenta simbolicamente la dimora della divinità, è pensata in stretta correlazione con la visita della *mūrti*, l'iconografia, infatti, diviene oggetto di visite frequenti da parte dei devoti, i quali le rendono onore, la vestono e la nutrono alla pari di una figura reale. Tale interazione avviene attraverso la *pūjā*, ovvero un omaggio che solitamente consiste in un'offerta di fiori, frutti, incensi. Il carattere più emblematico della "visione" è dato, certamente, dall'incontro con la divinità, con la quale, metaforicamente, si instaura un intimo rapporto comunicativo. Lo spazio interno dedicato all'interazione è ridotto, ad enfatizzare ancor più, il carattere relazionale. Si veda a tale proposito Cinzia Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India 1. Dalle origini ai grandi templi medievali*, Piccola Storia dell'Arte, Giulio Einaudi Editore, Milano, 2013, pp. 38-39.

⁶ La familiarità del pubblico nei confronti dell'apparato visuale devozionale si manifesterà in modo integrale nel contesto moderno dell'*Art Bazar*, che diverrà spazio di diffusione anche dell'immagine popolare e sentimentalista della *Bharat Mata*. Tuttavia, come verrà successivamente trattato nel capitolo 2, la sensibilità dell'audience verso l'immagine si esprimerà con il massimo successo attraverso la riproduzione a stampa delle opere del pittore Raja Ravi Varma (1848-1906), considerato il primo pittore *tout court* della "modernità artistica" indiana, il quale grazie al suo stile e alla sua conoscenza della tradizione classica puranica, espanderà una rete visuale dalle connotazioni verosimili, vivaci, sensuali ed umane che raggiungerà un successo straordinario tra il vasto pubblico, creando una metaforica interazione tra gli eroi e le eroine delle fonti classiche e lo sguardo dello spettatore.

⁷ Il termine sanscrito *guṇa* significa letteralmente "qualità", "attributo", "proprietà". La teoria del *guṇa* divide la materia costitutiva di tutto ciò che ci circonda in tre fondamentali costituenti (*sattva*, *rajas*, *tamas*). L'idea è quella che in tutto ciò che è esistente in materia ed in natura (*prakṛti*) vi sia un'onnipresente combinazione di questi tre elementi in quantità e proporzioni differenti. Il primo *guṇa* è rappresentato dal *sattva*: ciò che è luminoso, chiaro, limpido, intelligente, fine, effimero, veritiero. Il secondo è rappresentato da *rajas*: ciò che è dinamico, movimentato, passionale. Il terzo è rappresentato da *tamas*: ciò che è oscuro, denso, pesante, tenebroso, misterioso, ignorante, fallace. La mentalità brahmanica incita l'uomo a tentare di massimizzare il più possibile, durante il percorso di vita, il *sattva*, in quanto componente più sublime ed elegante. Ciò viene compiuto anche attraverso pratiche di purificazione e massimizzazione del *guṇa* primario. La classificazione si inoltra in modo determinante anche all'interno della regolamentazione alimentare.

Oltre al connotato di genere, dunque, il carattere materno e procreativo della raffigurazione femminile è, di certo, il più forte ed emergente; protagonista indiscusso della rappresentazione territoriale dei movimenti indipendentisti del subcontinente, esso deriva da un culto distante, consolidatosi sin dall'antichità. Perciò ai fini di comprendere a fondo il protagonismo nell'immaginario visuale ed estetico novecentesco della *Bharat Mata* e di poter coglierne le maggiori discrepanze si dimostra, a mio parere, indispensabile volgere lo sguardo al passato più remoto dell'apparato iconografico, e allo scopo di comprendere pienamente la dimensione castigata e morigerata che caratterizzerà la figura femminile è fondamentale il richiamo alla classicità indiana. È questo il momento in cui si erano andati fissando quei canoni fisici e corporei, che risulteranno poi inadeguati alle costruzioni novecentesche del movimento culturale indipendentista *Swadeshi*.

Rifacendomi all'articolo di Kamala Ganesh "Mother Who Is Not a Mother: In Search of the Great Indian Goddess" è possibile constatare un'abbondanza esemplare di divinità femminili in India, e ciò che le accomuna sono la forza generativa ed il primato della creazione, che si declinano attraverso attributi contrastanti tra di loro, essendo la Dea da un lato sinonimo di energia creativa, dall'altro di energia devastatrice. Solitamente le prime sono raffigurate in qualità di consorti, le seconde presentano un'autonomia individuale. L'essenza della divinità madre pervade in modo costante il contesto iconografico tanto da essere assimilata gradualmente nel nazionalismo novecentesco trascinandolo a sé una finalità prettamente identitaria e politica.⁸ Gli esiti di ciò saranno provati interamente attraverso la moderna costituzione visuale della *Bharat Mata*, protagonista del presente lavoro.

L'origine della Dea Madre risale a ben cinquemila anni fa. Alcune delle prime icone provengono dalla valle di Kulli e di Zhob, nella zona del Baluchistan.⁹ Le Veneri materne, sulla base dei connotati attributivi, mostrano delle affinità particolari con altri ritrovamenti in aree che comprendono Europa, Anatolia e Centro Asia laddove si sono condotte indagini su siti databili all'Età Paleolitica e Neolitica. Tali ritrovamenti presentano delle caratteristiche comuni tipiche delle raffigurazioni divine materne: si tratta solitamente di costruzioni in pietra, o in avorio, di modica misura. Il tipo di rappresentazione ricorrente riconduce a uno degli aspetti cruciali ai fini della comprensione dell'apparato iconografico tradizionale e dell'evoluzione progressiva dell'arte visuale, qui oggetto di analisi: trattasi del carattere

⁸ Kamala Ganesh, "Mother Who Is Not a Mother: In Search of the Great Indian Goddess", *Economic and Political Weekly*, 1990, p. 58.

⁹ Il Baluchistan comprende un'area di più di mezzo milione in chilometri quadri localizzata nella regione sud-est del *plateau* iraniano, a sud del territorio desertico centrale e del fiume Helmand e nell'arida pianura tra il *plateau* d'Iran e il Golfo dell'Oman. I confini territoriali presentano tutt'ora alcune incertezze ai fini di una pianificazione territoriale dei margini ben precisa. Storicamente sembrerebbe che la regione geografica sia stata suddivisa nell'altopiano iraniano e nel bassopiano dell'India e dal 1870 fu formalmente divisa tra Afghanistan, Iran, India e, successivamente, Pakistan; si veda Enciclopedia Iranica; <https://www.iranicaonline.org/articles/baluchistan-i> (ultimo accesso al 14/06/21).

pervasivo e dominante della nudità. Il nudo si esprime attraverso elementi onnipresenti nell'iconografia primordiale della Dea: seni esageratamente prosperosi, fianchi estesi, ventre allargato e cosce polpose. La relazione tra gli elementi nodali del generoso corpo femminile non è proporzionata alla testa, gli arti e le gambe, che risultano visibilmente meno evidenti, terminano frequentemente in maniera brusca e rigida. Le proporzioni stesse e la mancanza di minuziosità circa i dettagli facciali pongono ancor più in evidenza l'estensione delle proprietà più femminili, sinonimo di maternità e di fertilità. La predisposizione alla fecondità ne risalta il culto stesso. Come si sottolinea nell'articolo di Ganesh gli scavi del Paleolitico non sembrano restituire statuette raffiguranti figure maschili, l'elemento femminile, perciò, domina la scena integralmente. La figura maschile si trova rappresentata realisticamente in alcune composizioni pittoriche, nonostante ciò la sua presenza è furtiva e di sfondo; è evidente, in tal caso, che ad essa sia conferito un tratto di passività che lo soggioga alla centralità della rituale essenza materna.¹⁰ La presa di potere da parte del costrutto femminile nel contesto del culto della fertilità si collega emblematicamente alla riflessione concernente il successivo ruolo iconografico della *Bharat Mata* novecentesca. Di fatto, lo slogan nazionalista propone una fisicità e un'estetica lontana dal culto della fecondità e dai modelli canonici della sensualità, inoltre, nonostante la natura trionfante che traduce i precetti della lotta anticoloniale, nel contesto sociale l'immagine in questione si vela di una certa passività, essendo la posizione stessa della donna subalterna. Come verrà approfondito in seguito, la raffigurazione stessa verrà accompagnata e, successivamente, sostituita dalla presenza maschile dei grandi "Padri della Nazione", divenendo oggetto di protezione da parte del valoroso martire hindu, il quale si sacrifica e versa il proprio sangue per la Nazione.

Tra le icone del Paleolitico e del Neolitico presenti nel subcontinente, rinvenute nell'area meridionale del Deccan, viene citata una delle forme più diffuse, ovverosia quella della *Lajjā Gaurī*¹¹ (fig. 1), immortalata nel momento del parto, la quale simbolicamente pone in rilievo, in modo ancor più eclatante, il carattere materno prevalente dell'immaginario femminile. Oltre al simbolismo energico

¹⁰ Kamala Ganesh, "Mother Who Is Not a Mother: In Search of the Great Indian Goddess", *Economic and Political Weekly*, 1990, p. 58.

¹¹ Il gruppo scultoreo delle *Lajjā Gaurī* è stato rinvenuto nella regione meridionale del Deccan ed è databile tra il I ed VIII secolo b.c.e. La caratteristica lampante, ancor una volta, è quella della nudità. La donna, in tal caso, non solo viene rappresentata nuda, ma in una posizione che rimanda prettamente a quella del parto, accovacciata e con le gambe piegate in alto. Solitamente il volto viene sostituito da un fiore di loto, ma in alcuni casi è completamente assente. La *Lajjā Gaurī* mostra una fisicità che termina repentinamente nella sezione del collo, le mani di frequente reggono un loto oppure sono rappresentate ripiegate sui seni. Alcune di queste raffigurazioni erano particolarmente comuni nelle regioni aride e la loro funzione sembrerebbe stata quella di auspicare le precipitazioni. La fertilità è indicata metaforicamente dall'attributo femminile per eccellenza, *yonī*, l'organo genitale, controparte del fallo, il quale viene denominato simbolicamente con il termine *lingam*, entrambi elementi di adorazione nel contesto devozionale del subcontinente; si veda Kamala Ganesh, "Mother Who Is Not a Mother: In Search of the Great Indian Goddess", *Economic and Political Weekly*, 1990, p. 59.

del momento del parto, il protagonista dell'apparato estetico in questione è, indubbiamente, l'elemento della nudità, onnipresente in tutta l'iconografia sia Paleolitica, sia in quella classica del subcontinente indiano e *focus* determinante per l'argomentazione proposta.

Il nudo, di fatto, ha attraversato l'intera produzione classica in India, interessando il contesto religioso più ampio, sia per quanto riguarda la produzione buddhista sia quella hindu. Fu proprio durante tale fase che si fissarono i canoni della classicità, i quali permasero in quello che è l'immaginario estetico da una parte e la tradizione testuale puranica¹² dall'altra.

Tuttavia, il concetto di bellezza ha sempre permeato, con una consistenza rilevante, l'intera sfera dell'arte e della letteratura. L'estetica costituisce fonte di grazia e d'auspicio, quello stesso carattere propizio che contraddistingue le divinità femminili "addomesticate" di cui accennavo in precedenza. Immergendosi nell'universo morbido e sensuale della fisicità femminile è possibile evocare la bellezza divina delle *yaksi*, le quali occupano una posizione primaria negli apparati dell'antica tradizione monumentale scultorea del Buddhismo in India. Le figure femminili in questione si riferiscono alle dee della vegetazione, di frequente rappresentate in completa armonia con l'apparato vegetale. La letteratura e la scultura hanno sempre collegato le *yaksi* alla nascita stessa del Buddha, Śākyamuni, in quanto la madre Māyā avrebbe dato alla luce il saggio monaco ed asceta avvinghiata ad un albero, esattamente come vengono raffigurate tali figure femminili. Tenendo conto dello scenario qui dipinto, la rappresentazione di giovani fanciulle attraenti e sensuali ricorre fin dall'iconografia delle rappresentazioni buddhiste prodotte a Mathura¹³, uno dei centri focali del Buddhismo, laddove si colse in modo trasparente e palpabile quello che è il canone "ideale" della bellezza femminile. Tali rappresentazioni propongono una fisicità snella nella sua costituzione

¹² L'aggettivo "puranico" deriva da *purāṇa*, ("antico" in sanscrito), che nella letteratura sacra hindu indica un *corpus* di collezione di racconti mitologici e leggendari che possono variare in termini di data e origini. Secondo la tradizione, i *Purāṇa* comprendevano cinque temi principali: la prima creazione dell'universo, la creazione dopo la distruzione, la genealogia delle divinità e dei patriarchi, i regni di Manu e la storia delle dinastie solari e lunari. L'autore dei testi si pensa sia riconducibile al personaggio leggendario di Vyāsa, autore del grandioso poema del *Mahābhārata* (IV secolo b.c.e.-IV secolo AD).

¹³ Mathura è una città dell'India settentrionale localizzata nello stato dell'Uttar Pradesh, sulle sponde del fiume Yamunā. I più antichi insediamenti della città risalgono all'VIII sec. b.c.e. Fu uno dei più celebri nodi culturali del Buddhismo in India fin dal V sec. AD. La vita della storica città venne attraversata da diversi periodi storici: dal dominio degli Shaka, che occuparono il territorio in questione tra il 200 b.c.e. e il 400 AD, ai Parti (collocati tra il 247 b.c.e. e il 224 AD), fino alla dinastia dei Kuṣāna (il cui instaurarsi sul territorio indiano pare si registri tra il 127 AD e il 375 AD) che condizionò profondamente l'iconografia religiosa buddhista. Uno dei dibattiti più accesi che ha interessato a lungo la disciplina della storia dell'arte riguarda la discussa priorità nella rappresentazione del Buddha in forma antropomorfa. Vi sono due scuole di pensiero, di fatti: una afferma l'autenticità raffigurativa dell'arte di Mathura, l'altra conferisce il primato alla raffinata scuola del Gandhāra. Apparentemente sembra che la scuola di Mathura sia giunta all'elaborazione rappresentativa autonomamente, con una progressiva spiritualizzazione delle immagini divine degli alberi e degli anacoreti in *meditatio* già caratterizzanti il suo repertorio. Le sculture di Mathura comunicano una particolare vitalità sia nelle raffigurazioni del Buddha sia nell'illustrazione dei nudi femminili conformi ai canoni della bellezza e della sensualità corporea. Successivamente al declino della dinastia Kaṣka, il laboratorio artistico di Mathura attraversò un periodo di declino che però ritrovò sollievo alla fine del IV secolo quando gli imponenti Buddha dell'era dei Kuṣāna si mutuarono in un immaginario scultoreo ancor più sofisticato e spirituale.

generale, ma al contempo segnata da delle linee morbide che riconducano alle curve generose che contraddistinguono la natura realistica del corpo della donna. Vi è una sensuale e perfetta congiunzione tra la vita sottile ed i larghi fianchi, tra le braccia e le gambe affusolate; i seni si presentano rotondeggianti e prosperosi, sporgendo in modo evidente rispetto al corpo sottile. Le lunghe chiome dei capelli vengono illustrate nella più variegata fantasia di acconciature; solitamente vengono rappresentati intrecciati, ma mai completamente sciolti, in quanto tale aspetto si lega ad un immaginario minaccioso, insidioso e pericoloso, caratteristiche attribuite alle divinità maligne.¹⁴ Le caratteristiche presentate sono comuni non soltanto alle *yaksi*, cui accennavo poc'anzi, ma anche alle *apsara*, le ninfe celesti, ed alle *devadasi*, le schiave divine, coloro che, in qualità di consorti, prestavano servizio eterno alla divinità. Le *devadasi* intessevano le proprie lodi nei confronti dell'Amato attraverso la disciplina della danza, *nṛtya*, ed erano parte integrante, come le ninfe *apsara*, dell'iconografia dei templi monumentali, come nel caso delle opere di Khajuraho¹⁵, nello stato del

¹⁴ Nella sfera ideologica brahmanica i capelli costituiscono un vero e proprio *topos* che si inserisce in quello che è il vasto universo catalogatore del "puro" e dell'"impuro", ossessione e preoccupazione centrale dell'intero vivere quotidiano ed elemento pervadente nella sfera della *societas* del subcontinente. Patrick Olivelle (1942), indologo singalese, e studioso di *Dharmasūtra* e *Dharmaśāstra*, i codici giuridici, analizza i testi del diritto hindu e mette in luce la forte influenza oppressiva generata dal puro e dall'impuro sulla sfera sociale in India. All'interno delle sue letture rileva che i termini "puro" ed "impuro" non abbiano mai una connotazione astratta, bensì dipendentemente correlata alla circostanza in atto, e perciò alla situazione durante la quale l'individuo può contrarre la contaminazione. Olivelle afferma che i codici di *Dharmaśāstra* non collegano i due domini al significato di *varṇa* (ovvero alla casta), in quanto assume che quest'ultimo abbia una propria autonomia strutturale. Perciò puro e impuro sono, piuttosto, l'effetto e la categoria transitoria, la dinamicità, infatti, è la caratteristica che domina i due; invece *varṇa* (e più specificatamente *jāti*) è lo sfondo ontologico su cui si poggiano la condizione pura e impura. Successivamente alla contrazione dell'impurità transitoria il ripristino della purezza costituisce obiettivo centrale per l'individuo. Proprio i capelli presentano un'incidenza diretta sulle categorie "puro" ed "impuro". Essi possiedono una natura bivalente a dir poco contrastante, in quanto da una parte vengono considerati impuri, data la loro naturale caduta, e l'impossibilità di assorbimento dell'acqua, strumento di purificazione, sono paragonati allo scarto delle feci; dall'altra, tuttavia, vengono concepiti come puri e degni di essere donati in offerta rituale alla divinità. Inoltre, i capelli possiedono un rimando prettamente sessuale ed erotico. Essi sono sinonimo di sensualità e la loro continua crescita è collegata al simbolo vitale della fertilità ed alla pubertà, periodo in cui vi è un *exploit* della crescita dei peli; la loro tonsura, invece, costituisce segno di astinenza e celibato, perciò, di fiero controllo sessuale. La *quaestio* ridondante del controllo si riversa nella modalità attraverso la quale vengono domati i capelli: i capelli raccolti, infatti, sono sinonimo di controllo sociale e sessuale. Ai "capelli controllati" viene conferito un carattere quasi "dharmico", in quanto rispettano in modo vigente l'ordine e la norma sociale. In visione opposta i capelli sciolti ed "indomati" si collegano ad una natura incontrollabile che ben si traduce nella *śakti* della divinità femminile distruttrice, basti pensare alla raffigurazione iconica di Kālī, la "Nera", e Durgā. Nell'immagine macabra di Kālī, infatti, i suoi capelli si irradiano in libertà sprigionando un effetto disordinato e fuori controllo. Si veda a proposito Patrick Olivelle, "Hair and Society: Social Significance of Hair in South Asian Traditions" in *Language, Texts and Society Explorations in Ancient Indian Culture and Religion*. Cultural, Historical and Textual Studies of South Asian Religions (Book 1), Anthem Press: London, New York, 2011.

¹⁵ Khajuraho fu la capitale della dinastia dei Chandella, feudatari dei re Pratihāra. Il loro dominio regionale nel subcontinente indiano interessò il periodo collocato tra il IX secolo ed il 1200 e la zona dell'attuale Madhya Pradesh. Il sito monumentale di Khajuraho venne riscoperto nel 1838, momento in cui venne rinvenuto il complesso di templi che governano la città. I resti architettonici registrano la presenza di venticinque templi, tuttavia vi sono, in aggiunta, tracce rimanenti di ulteriori edificazioni in loco. L'eroticità è, indubbio, l'elemento che domina l'intero apparato scultoreo dei templi. La giocosità delle donne raffigurate è un tratto prevalente, ognuna viene catturata in qualche istante dell'ordinarietà: mentre si specchiano, si pettinano, si adornano, o danzano, come nel caso delle *devadasi*. Vi sono

Madhya Pradesh. Nel contesto appena segnalato ciò che predomina superbamente sono gli aspetti erotici e la sensualità dei corpi, i quali, nella loro genuina nudità, seducono lo spettatore al primo sguardo.¹⁶

Le valutazioni delineate finora si conformano minuziosamente al repertorio classico *par excellence* della costruzione iconografica del subcontinente: trattasi del florido repertorio artistico dell'Età Gupta (IV secolo AD- VI secolo AD), il quale seguì all'occupazione da parte dei Kuṣāna. In questo momento i canoni della produzione del passato buddhista accennati in precedenza si fissarono solidamente perfezionandosi al punto tale da confluire in quello che è lo standard più preciso dell'estetica scultorea in India. Il modello scultoreo Gupta permase in maniera evocativa nelle produzioni iconografiche successive del subcontinente esibendo esiti ancor più raffinati del precedente repertorio di Mathura. Si afferma, infatti, che la scena produttiva Gupta sia profondamente debitrice ai raffinati insegnamenti della storia artistica del centro di Mathura.

La tradizione classica scultorea si presenta nella sua determinata plasticità, la quale raggiunse il suo massimo apice nella rappresentazione della figura umana, esprimendosi con una vitalità ed una sofficietà delle forme. La sensualità femminile, data dalle vesti bagnate o trasparenti e dalle loro morbide pieghe, venne gradualmente irrigidita a causa di un emergente severo senso di moralità, causando una progressiva sparizione della canonica nudità dal panorama artistico avvenire.¹⁷ La narrazione intessuta all'interno dello scenario scultoreo evoca le storie della mitologia puranica. Per assemblare i caratteri della fisicità tradizionale profilati finora mi sembra suggestivo chiamare in causa un esempio in terracotta della dea fluviale Yamunā (fig.2), la quale nella sua apparenza corporea ed attraverso la sua evocazione dell'abbondanza mi rimanda al prospetto corporeo della fisicità classica. Tali sculture erano collocate simbolicamente agli stipiti delle porte dei santuari, o, come in questo caso, ai lati dell'ingresso, fungendo da voluttuoso supporto decorativo.¹⁸ La rappresentazione in esame, a mio avviso, non differisce in modo poi così evidente dal canone scultoreo di Mathura, basti pensare ad esempio alla "Dea dell'abbondanza" in arenaria rossa del II

immagini di coppia o di gruppo coinvolte nel momento dell'amplesso, corpi dalla sinuosità provocante; il tutto, ovviamente, caratterizzato da quello che è il protagonista incontrastato: il nudo. L'ambientazione qui descritta non mostra pudore, gli uomini e le donne vengono rappresentati in unione e in armonia, essi non sono separati da alcuno spirito di controllo, ne è affermabile un ordine gerarchico dei sessi. L'atto sessuale, scena egemonica degli apparati in considerazione, viene indubbiamente collegato all'antico culto della fecondità. Il sesso genera e propaga non solo l'energia vitale della fertilità, ma anche auspicio e prosperità. Il tutto è finalizzato all'adempimento di uno degli obiettivi ultimi dell'individuo, ossia del *kāma*, la soddisfazione del piacere fisico sessuale. Si veda Cinzia Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India 1. Dalle origini ai grandi templi medievali*, Piccola Storia dell'Arte, Giulio Einaudi Editore, Milano, 2013, pp. 58-60, 153-154.

¹⁶ *Id.*, pp. 55-60.

¹⁷ Mandakini Sharma, *et al.*, "From Caves to Miniatures: Portrayal of Woman in Early Indian Paintings", *Chitrolekha International Magazine on Art & Design*, 2016, pp. 22-42.

¹⁸ Cinzia Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India 1. Dalle origini ai grandi templi medievali*, Piccola Storia dell'Arte, Giulio Einaudi Editore, Milano, 2013, pp. 123-126.

secolo (fig. 3).

Lo standard qui tratteggiato costituì, nello statuto dell'arte, un fondamento stabile e centrale per la percezione del corpo nell'orizzonte intellettuale del subcontinente.

Tuttavia, sulla base degli studi circa la scena artistica novecentesca mi è possibile constatare che, nonostante i pilastri della costruzione fisica descritti fossero agli occhi di tutti il modello di riferimento *tout court*, nel corso della storia artistica "moderna" la classe intellettuale si è trovata costretta a rispondere ad uno dei quesiti più delicati e complessi per l'autodefinizione nazionale e culturale, ovvero quale fosse la definizione di "autenticità" e di "indigenità" nel tessuto culturale indiano. Ma soprattutto, una tale definizione era possibile?

La *vexata quaestio* qui in considerazione ha sempre costituito un oggetto di forte discussione, la cui risposta definitiva, di fatto, corrisponde ad un'affermazione identitaria ed autoreferenziale che svela il punto di vista di ciascun interlocutore. Per tal ragione un responso definitivo è del tutto incerto, se non inesistente. Nonostante la complessità dei criteri, estetici e non, da utilizzare e da considerare responsabilmente ai fini dell'individuazione del famigerato ideale, le tensioni frammentarie sviluppatasi nel corso dell'era moderna, momento in cui l'autodefinizione fu prerogativa urgente, mi inducono ad ipotizzare una volontà di costruzione nazionale a tavolino, la quale non si conforma al ricco repertorio tradizionale ed autentico, delle origini in senso stretto, che aveva interessato la scena classica del subcontinente al momento dell'edificazione della corposità. Nel corso del '900 la nascente nazione esibiva il proprio desiderio di autonomia ed indipendenza, la propria volontà di ribellione verso l'oppressore coloniale, esplodendo successivamente in un grido vittorioso e in una pianificazione nazionale la quale impregnò integralmente l'immagine visuale iconografica secondo i "nuovi modelli". È in questo scenario che iniziano a vacillare i modelli fisici che fino ad ora avevano toccato sensibilmente la percezione dello spettatore ordinario. È in questo momento che si colloca, attraverso un progetto di costruzione ideologica e culturale, la complessa protagonista dell'intera tesi in questione: la *Bharat Mata*.

Bharat Mata, la *śakti* territoriale, nasce da un ideale nazionale che esprime la necessità di autorappresentarsi attraverso un modello identitario egemonico, che possa essere valido per tutti i cittadini del subcontinente, attraverso la possibilità di riconoscersi, senza distinzione alcuna, nella grande Madre con sentimento di riverenza e protezione.

La *Bharat Mata*, la quale rappresenta una divinità femminile emergente e innovativa, un'illustrazione somatica del territorio del subcontinente, si presenta nel suo carattere bivalente: essa garantisce auspicio e prosperità, alla pari della generosa Lakṣmī, nei confronti del popolo, e diffonde speranza per una terra autonoma. Tuttavia, essendo anch'essa, come tutte le dee, personificazione della *śakti* femminile, mostra la sua seconda natura presentandosi nella sua versione combattiva ed aggressiva,

alla pari di Durgā, armata ed accompagnata dal suo veicolo (*vāhana*) selvaggio: il leone. La seconda natura più aggressiva sarà, poi, il veicolo iconografico dell'esaltazione identitaria da parte della politica nazionalista dell'*Hindutva*, i cui orientamenti continuano ad incidere, in modo diretto e pericoloso, sulla scena sociale fino ai giorni nostri. Come ho potuto constatare attraverso attente analisi, lo stesso costrutto nazionalista che ha incoraggiato l'adorazione della Madre India e la lotta per la causa nazionale, porta con sé un carattere pernicioso e rovinoso, il quale ha condotto a modifiche cruciali dell'immaginario della *Bharat Mata* e ai danni irreparabili causati dal suo messaggio portante, sul quale mi concentrerò oltre. Il nazionalismo scatenato dai movimenti anticoloniali, di fatto, mostra tutto il suo lato oscuro e pregiudicato, attraverso un processo di catalogazione nazionale del cittadino e ad una conseguente esclusione culturale selettiva, che mi induce a dubitare del potere decantato della grande Madre di avvolgere la Nazione con un abbraccio indiscriminato.

Inoltre, l'immaginario etereo della *Mother India* attua una vera e propria promozione di violenza di genere, manipolando la visione di una donna "ideale" e casta pronta a rispondere alle esigenze della famiglia e dell'amministratore della sua stessa esistenza: il *pati* (signore, marito). La "costruzione" del genere femminile come fonte di sacrificio e di castità verginale si realizzò integralmente attraverso l'opera pittorica iconografica di Abanindranath Tagore (1871-1951): *Bharat Mata* (1905), che sarà oggetto di attenta analisi nel capitolo 1. La rappresentazione del pittore bengalese raggiungerà un successo senza precedenti, divenendo il vero stendardo della Nazione, il *non plus ultra* della fierezza nazionale. Come delineato nel capitolo in questione l'immagine simbolica creata da Tagore diverrà oggetto di ammirazione da parte di Margaret Elizabeth Noble, figura centrale per la promulgazione della *Bharat Mata* come marchio nazionale. L'insegnante ed attivista irlandese guarderà da esterna alla *Mother India* in una modalità completamente intima e coerente al contesto intellettuale dell'epoca, l'entusiasmo anticoloniale dell'intellettuale la distinse fortemente e la portò ad un rilevante apprezzamento sia da parte dell'*élite* sia da parte del vasto pubblico, incluse le classi sociali meno abbienti.

L'opera artistica in questione emerse in un momento ancora distante dalla formazione della neo-Nazione - l'Indipendenza nazionale giunse, infatti, solo nel 1947. Come mi è possibile riscontrare, la natura della donna raffigurata è ambigua e indefinita, non si identifica nettamente né in una forma divina né in una forma umana. Certamente, tuttavia, è possibile rilevare una dimensione androgena che non permette di contraddistinguere in maniera decisa gli attributi femminili dell'immagine visuale; la donna qui in analisi, infatti, è pura, angelica, devota, e perciò viene illustrata di conseguenza: esageratamente coperta, ma soprattutto, senza curva alcuna, senza sensualità alcuna. Sulla base delle valutazioni condotte precedentemente, si tratta, di fatto, di un'immagine immobile,

costretta in un progetto di “addomesticazione” che la imprigiona, senza vitalità, nella cornice limitativa del quadro stesso. È in tale conformazione fisica che stride in modo eclatante il millenario modello corporeo del culto della fecondità e della classicità Gupta. Ritengo, infatti, che, nel caso in questione, l’artista non abbia tenuto conto del cosiddetto “canone” della corposità fissatosi in epoca classica: pare esplicita, perciò, un’ incongruenza rispetto alle narrazioni puraniche e all’eloquente mitologia che diffondeva un immaginario estetico agli antipodi rispetto all’immagine moralista della *Bharat Mata* di Tagore. Il modello dell’artista, invero, ben si conforma, piuttosto, all’esemplare dialettica del corpo delineatasi durante il movimento d’autoaffermazione *Swadeshi*, il quale legittima un’estetica nazionale eterea e sacrificale, ma soprattutto una forma artistica che si distacchi con rigetto dal panorama culturale coloniale. La riflessione sull’estetica *swadeshi* è una vera e propria riflessione sulla moderna fisicità e sul “corpo della Nazione” il quale desiderava sposarsi agli ideali ed alle prerogative nazionali. L’aspetto maggiormente critico della raffigurazione in analisi si riscontra nella scelta selezionata da parte dell’artista di concepire *ad hoc* una “costruzione” di genere che si declinò senza precedenti secondo una “costruzione sociale”, promulgando un’idea di donna morigerata, invero, la donna della *sati*. Questo è un aspetto, a mio avviso, fortemente critico data la situazione tragica in cui l’immaginario collocava il ruolo femminile, la tematica da un punto di vista più prettamente sociale, così come l’infima piaga della *sati* verranno trattate nel sottocapitolo 1.3. Personalmente ritengo sia affermabile quanto l’iconografia di Abanindranath Tagore, perciò, crei delle ambiguità. Come verrà osservato, l’opera propone, inoltre, una raffigurazione totalmente uniforme, l’aspetto unilaterale comporta una pericolosa riduzione che traduce il “corpo della Nazione” in un immaginario peculiarmente hindu, che interiorizza i valori solenni dell’anticolonialismo e che si prostra di fronte alla valorosa ed “autentica” civiltà hindu, la quale ha sempre fatto grande il nome del Paese. Tale visione non tiene conto, perciò, della sfera culturale e religiosa complessiva che distingue il subcontinente, rappresentando metaforicamente un marchiatore di violenza culturale che esclude a priori il costrutto sociale islamico. Per tal ragione mi è possibile affermare che l’immaginario creato da Tagore si trasformi, in tutto e per tutto, in un veicolo politico, di fomentazione all’odio e di esaltazione nazionalista.

Lo studio della storia dell’arte moderna del subcontinente indiano offre, tuttavia, una modalità comunicativa che si colloca, a mio avviso, agli antipodi rispetto all’illustrazione riduttiva e selettiva di Abanindranath Tagore, trattasi della produzione artistica del “Maestro”: Raja Ravi Varma (1848-1906). Il pittore in questione, inserito in un panorama intellettuale cortese, è sempre stato avvezzo alle tecniche pittoriche della verosimiglianza e del realismo, tipici del repertorio accademico europeo e per tal ragione, soprattutto in seguito alla sua morte, egli entrò nel mirino delle critiche più inaudite in quanto venne accusato di “tradimento” della patria, quella patria che, sempre più, provava un

sentimento di rifiuto nei confronti del modello occidentale e delle tecniche utilizzate dalla scena artistica europea. Tuttavia la motivazione scatenante delle dure offese a lui dirette fu la peculiare modalità mediante la quale ritraeva le divinità femminili, protagoniste incontrastate della sua opera pittorica. I soggetti femminili da lui ritratti erano, sovente, eroine della tradizione classica puranica, ben care al vasto pubblico; quest'ultime, tuttavia, venivano giudicate eccessivamente cariche di sentimentalismo e sensualità, caratteristiche pienamente ostili a quel moralismo che pervadeva il nascente nazionalismo.

Ritengo che Varma, tuttavia, attraverso la familiarità con cui ritraeva le eroine delle epiche, dimostrò a pieno la sua dettagliata conoscenza nei confronti delle fonti puraniche e, di conseguenza, della forma canonica sensuale con cui per millenni venne narrato il corpo femminile.

In opposizione, il vocabolario estetico di Tagore sembra mostrare, invece, una totale incoerenza nei confronti della rappresentazione classica mitologica.

Oltre a tal aspetto, un'altra caratteristica eleva la pittura di Raja Ravi Varma, ovvero l'eloquente varietà e poliedricità della sua modalità rappresentativa. In completa contrapposizione con l'opera *Bharat Mata*, il repertorio di Varma esibisce un lato multidimensionale e multiculturale che narra tutta la verità del subcontinente, senza discriminazione e marginalizzazione alcuna. Tali opposizioni percettive saranno oggetto dell'emblematico confronto tra i due artisti in questione, l'obiettivo, perciò, è quello di servirmi di un approccio comparativo ai fini di costruire e sostenere la mia critica.

Il fondamentale capitolo 3, invece, analizzerà il seguito iconico e ideologico della celebrata capostipite *Bharat Mata* (1905) di Abanindranath Tagore e gli esiti successivi della maggiore incarnazione in pittura del nazionalismo fervente. Attraverso gli studi condotti mi è possibile affermare che la *Mother India* divenne un simbolismo strumentale dal successo spropositato, il quale rispose al sentimentalismo che guidava i movimenti indipendentisti bengalesi con spirito di divulgazione ed affettività. L'emblema della Madre India si declina ideologicamente in modalità tripartita, ossia nell'esemplificazione visuale della *Bharat Mata*, nella sacralità, devozionale e politica, della *Gau Mata* (la "vacca sacra") e nella retorica d'autoaffermazione linguistica della *Māṭṛbhāṣā*. Le tre visioni verranno prese da me in esame nel capitolo in questione. La *Bharat Mata*, per tutto il corso del '900, rappresentò la forte esigenza nazionale di servirsi di un punto di riferimento costante che non fosse meramente geografico e cartografico, ma vivo, antropomorfo. È l'aspetto somatico della Nazione che interesserà l'intero repertorio dello slogan anticoloniale e nazionalista. La dolce Madre si tramuta in una divinità del territorio, di fatti è sovente raffigurata immersa nello spazio territoriale dell'India, le opzioni rappresentative sono molteplici, e verranno presentate approfonditamente nel corso dell'analisi in causa.

La ricerca d'innovazione si realizza attraverso la strumentalizzazione del “sotterfugio dell'antichità”, espressione utilizzata dall'indologa Sumathi Ramaswamy; alcuni dei suoi scritti saranno fulcro del discorso sul simbolismo nazionalista proposto.

La *Madre India*, attraverso la sua illustrazione propagandistica, richiede martiri per la sua causa e per tal ragione la sua presenza viene spesso accompagnata dalle teste decapitate dei cosiddetti “eroi della Nazione” - tra cui, ad esempio, il rivoluzionario Bhagat Singh (1907-1931) - le quali occupano ossessivamente il territorio in qualità di dono sacrificale. La raffigurazione presenta, perciò, un certo mutamento nella modalità d'occupazione territoriale divenendo, secondo un'ottica critica, una protagonista unicamente “rappresentativa” per la lotta nazionale perpetrata dai soggetti attivi, squisitamente maschili. Per tal ragione la *Bharat Mata* si occulta in un velo di passività, trasferendo alla presenza maschile la possibilità d'azione. Ecco che di nuovo l'immaginario femminile diviene vittima sottomessa ad un sistema recludente.

L'analisi critica proposta si serve prettamente del supporto visuale come fulcro di riflessione, e ho ritenuto opportuno e stimolante, data l'inevitabile portata sociologica costituita dalla cinematografia nel moderno subcontinente, osservare l'immagine della protagonista indiscussa attraverso un'esplorazione nella sfera del cinema. “L'immagine in movimento”, infatti, permette di analizzare la figura femminile secondo una differente prospettiva, mobilitando, così, la mia percezione verso una raffigurazione più palpabile ed umana. La cosiddetta “donna in carne e ossa” si realizza completamente nella protagonista del celebre film che porta con sé il medesimo nome dell'immagine visuale: trattasi di “Mother India” di Mehboob Khan, 1957. La sezione dedicata, originatasi interamente da una mia analisi in seguito alla visione del film, si orienterà attraverso alcune considerazioni emblematiche che porranno in luce il famigerato modello femminile della donna “dharmica”, la quale rispetta l'ordine patriarcale ed opera un atto di rinuncia ai fini del sostentamento della famiglia. Si osserverà, perciò, la figura di Rādhā, la protagonista che si contraddistingue per il suo coraggio e onore, volgendo lo sguardo anche al ruolo degli altri personaggi. Se la *Bharat Mata* venne intesa come sinonimo d'unità nazionale, anche successivamente alla tragica frammentazione della *Partition* (1947), l'epilogo più oscuro dell'Indipendenza, e il tempio *Bharat Mata Mandir* nella città di Benares, di cui tratterò nella tesi in esame, doveva costituirne un esempio, mi è possibile affermare quanto l'immagine nazionalista abbia promosso e promuova, in realtà, una coesione squisitamente “inducentrica”. Tale unione selettiva pone in luce il carattere più esclusivista che marchiò eternamente la società nazionalista hindu, la quale rimuove dal progetto nazionale l'elemento musulmano - che fungerà da nemico numero uno per l'autoaffermazione hindu - ed esalta la propria civiltà allontanando progressivamente la cosiddetta “minaccia islamica”. Ritengo, perciò, che la rappresentazione iconografica della Madre India sia un'immagine intimidatoria nei confronti

della storia musulmana, che indubbiamente ha costituito un capitolo fondamentale nell'intera storia del subcontinente indiano. Per tal ragione *Bharat Mata* costituisce un punto critico della visione unificatrice della Nazione, ed è, altresì, da definirsi come timbro divisore tra hindu e musulmani. Nella sezione dedicata alla tematica qui sopra delineata farò riferimento ad una concezione opposta al corpo della Madre separatrice, ovverosia la visione multiforme ed inclusiva del Primo ministro indiano Jawaharlal Nehru (1889-1964), il quale guidò la Nazione tra il 1947 ed il 1964. Come mi è possibile rilevare, l'ottica di Nehru *Ji* traduceva il progetto secolarista inafferrabile con il quale la sua figura politica venne identificata dalla più vasta *élite* del tempo.

La diade pervasiva che simboleggia la separazione tra hindu e musulmano, il primo idealizzato come il "sé" ed il secondo forgiato di alterità, comporta una violenza culturale senza fine che si declinerà, in epoca contemporanea, nell'attuale problematica sulla legge di cittadinanza, il *Citizenship Act* del 2019, della quale tratterò brevemente.

È evidente, a questo punto, che la *quaestio* inerente la *Bharat Mata* sia una *quaestio* prettamente politica. L'identità culturale che essa desidera esaltare si adatta perfettamente allo schema politico concepito dallo storico fondatore del nazionalismo *Hindutva*: Vinayak Damodar Savarkar (1883-1966). La dottrina proposta, il cui nome identificativo viene tradotto attraverso un emblema d'essenza, la cosiddetta ricercata "hinduness", e il suo ideatore saranno il *focus* principale del capitolo 6. Il capitolo in questione presenterà una trattazione più peculiarmente storica mostrando le prerogative politiche della Destra indiana ed il suo esclusivismo. Guardando all'organizzazione volontaria paramilitare della Rashtriya Swayamsevak Sangh (RSS) fondata nel 1925 da Keshav Baliram Hedgewar (1889-1940) - e tuttora ampiamente influente ed attiva - esaminerò il suo impatto politico ed istituzionale all'interno dell'ambiente scolastico. Il grande promotore delle RSS pianificò una vera e propria rete mediatica che veicolò l'educazione e strumentalizzò con potere la concezione ideologica dei fanciulli. All'interno di un contesto istruttivo che si tramuta in un'istituzione politica *tout court*, infatti, la rete mediatica disciplina, attraverso gli ideali dell'*Hindutva*, i futuri cittadini hindu, educandoli alla fedeltà ai precetti identitari della Destra ed alla devozione nei confronti del corpo della grande Madre, in una chiave militaristica e, squisitamente, anti-musulmana. A proposito dell'ideale paramilitare e della sua politica d'istruzione, anche la figura della donna si presenterà, a mio avviso, come una personalità attiva nella battaglia contro il progetto secolarista. La donna, al momento della lotta attiva, emerge come una figura militare valorosa che tende ad ispirarsi e a simulare le figure femminili vittoriose che vengono ossessivamente evocate all'interno dello schema ideologico della Destra, basti pensare all'eroina della lotta anti-coloniale: la Rani di Jhansi (1828-1858), pronta a sacrificare la propria vita al termine della rivolta contro i britannici del 1857. Altra figura storica, che innalza la fierezza dei grandi movimenti nazionalisti femminili, è quella di

Padmavati, protagonista del poema redatto da Malik Muhammad Jayasi (1477-1542) nel 1540 ed eroina del sacrificio contro l'oltraggio dell'invasore islamico. Entrambe le figure femminili incarnano lo standardo del sacrificio, elemento che per tutto il corso della storia *swadeshi* eleverà la donna come virtuosa.

I movimenti nazionalisti femminili in questione, nel loro schieramento contro l'elemento "altro", il musulmano, saranno coinvolti nella violenza perpetrata nei confronti della comunità islamica, che amplifica con minacciosa risonanza il grande *topos* divisore della *societas*. L'apice della violenza nei confronti della società musulmana in India si raggiungerà con la distruzione simbolica della *Babri Masjid* nel 1992 e gli eventi brutali ad essa correlati, a cui guarderò al capitolo 6 traendo spunto dalle lezioni di Storia Moderna e Contemporanea del Sud Asia seguite nel corso dell'anno accademico 2020/2021. La demolizione manovrata dal partito politico del BJP, ad oggi in carica, e dai gruppi affiliati, fu l'esito della desiderata rivendicazione del luogo di nascita del dio Rāma, evocato con il termine *Ram Janmabhoomi*. La sezione in esame sarà fortemente incentrata sia sul disordine sociale qui richiamato sia sul binomio divisore tra la virtù hindu e la "lussuria" islamica, quest'ultima viene veicolata con impatto attraverso una forma d'islamofobia che si protrae tutt'oggi con un radicamento agghiacciante.

In ambito artistico ritengo che gli esiti finali dell'aggressione commessa, senza pietà alcuna, nei confronti della comunità musulmana si possano constatare emblematicamente nella discussa produzione dell'artista contemporaneo Maqbool Fida Husain (1915-2011) e nella sua visione unitaria della Madre India, la quale rappresentò una messa in discussione dei principi fondamentali dell'*Hindutva* e fu percepita come un pericolo e un affronto al progetto nazionalista. Attraverso la sua opera "Bharat Mata" del 2006 (apparsa originariamente nella pubblicità "Art For Mission Kashmir" della rivista "India Today") l'artista ritrae una versione della divinità "territoriale" completamente nuda. Fu proprio il carattere della nudità, conferito ad un'immagine divina tanto cruciale quanto delicata, ad essere percepito come offensivo, capace di disonorare i precetti dell'*Hindutva* oltraggiando gravemente il "corpo della Nazione".

Muovendo dalle prime considerazioni effettuate, mi è possibile affermare l'incomprensione, o meglio il rigetto, dei canoni tradizionali a cui l'artista, di fatto, si è sempre dimostrato meticolosamente fedele, e, d'altronde, la non volontà, da parte dell'*Hindutva*, di accettare, probabilmente, un modello percettivo nazionale che si scontrava pesantemente con il sistema patriarcale che innalzava la donna casta e moderata, centro di controllo da parte del potere maschile e traguardo finale per una veicolata rappresentazione politica della gloriosa *Bharat Mata*.

Capitolo 1: *Bharat Mata*: il non plus ultra della pia femminilità indiana

1.1 L'esordio della *Bharat Mata*, la regina virtuosa *swadeshi* al centro della dialettica dei corpi

Desidererei introdurre il tema del simbolismo della Madre India, cuore centrale del lavoro, muovendo dall'emblematico caposaldo iconografico dell'identità nazionale hindu, ovverosia l'opera pittorica dell'artista novecentesco Abanindranath Tagore, *Bharat Mata* (1905) (fig.4). Al successo artistico dell'opera seguiranno una quantità straordinariamente variegata di rappresentazioni della Dea, in tutte le sue forme, ed è da questo momento in poi che l'affettuosa Madre degli hindu divenne un'immagine popolare in tutta la Nazione.

L'opera in questione si colloca squisitamente all'interno del vortice del movimento culturale, artistico ed economico *Swadeshi*, il quale inseguiva il sogno del nazionalismo e della completa autonomia dall'influenza britannica. Il movimento espresse un vero e proprio disincanto verso l'educazione occidentale e il modello civile coloniale promuovendo manifatture e produzioni locali. Il rifiuto culturale nei confronti del nemico oppressore generò una rinnovata stima nei confronti della civiltà hindu, la quale presentava ora una stringente necessità di autodefinizione attraverso un nuovo emergente modello artistico rappresentativo.¹⁹ Il nuovo ideale estetico, come si osserverà nel caso della *Bharat Mata*, guardava in modo particolare alla dialettica del corpo e alla sua forza comunicativa e morale: ad esempio il corpo rinunciante, esile ed evanescente, era messaggero dei nuovi valori e delle nuove ambizioni nazionaliste.²⁰ La ricerca del movimento *Swadeshi* consisteva in una peculiare

¹⁹ Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 234-266.

²⁰ La tematica del corpo fu un argomento di peculiare delicatezza durante tutto il corso del '900. Le valutazioni in merito alla fisicità mutano in base alla specifica percezione dell'interlocutore. Come è possibile constatare dagli studi della Teltscher, già tra le testimonianze testuali inglesi del XVII secolo, la curiosa interpretazione del "corpo indiano" appariva nitida. Le considerazioni effettuate dall'*élite* britannica durante l'iniziale approccio al subcontinente, delinearono i primissimi pregiudizi verso la società "altera" che permase nella definizione determinante del corpo indigeno da parte dei colonizzatori, i quali puntavano alla costruzione di un "corpo colono" disciplinato. È durante il XVII secolo che si fissa il concetto pregiudiziale dell'"effeminatezza" del genere maschile; la mascolinità, infatti, venne posta in discussione da parte dell'occhio esterno che guardava alla società indiana con scetticismo e incomprendimento. 'Maidenly and well nigh effeminate' corrisponde proprio a uno dei giudizi più celebri diretti alla civiltà "esotica" del subcontinente, derivante da un'affermazione del cappellano della East India Company Henry lord (1563) che espresse la sua prima ambigua impressione di fronte ad un gruppo di uomini indiani. Egli non comprendeva la loro natura, il loro aspetto fisico gracile e affusolato conferiva un senso di debolezza, una mancanza del desiderio carnale, e, perciò, richiamava l'astinenza sessuale. La medesima cedevolezza la si attribuiva alle ideologie della società in esplorazione, quali la trasmigrazione delle anime, il vegetarianesimo; tutti sintomi d'"effeminatezza" contrari ad un'idea di superiorità insita nello spirito culturale eurocentrico; si veda Kate Teltscher "'Maidenly and Well Nigh Effeminate': Constructions of Hindu Masculinity and Religion in Seventeenth century English Texts'", *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, 2010, pp. 159-170. Queste prime testimonianze andranno a segnare l'effettivo *modus operandi* che contraddistinguerà il movimento artistico nazionalista *Swadeshi*, il quale, attraverso la sua selezione specifica di rappresentazioni del corpo, porrà in atto la definizione nazionale dell'età moderna; si veda Niharika Dinkar,

definizione nazionale che potesse esprimere il delicato e famigerato concetto di “indigenità”. Tale idealizzazione fu l’esito di una ricerca che esplorava il passato glorioso hindu, ossia quello della civiltà ārya, la civiltà degli antenati. Gli hindu vennero innalzati ad eredi legittimi della tradizione nazionale, soggetti, perciò, capaci di legittimare quella identificata come la “cultura autentica”. La pittura di Abanindranath Tagore e il suo “cavallo di battaglia” nazionalista, tanto quanto lo sfondo culturale e artistico *swadeshi* si inseriscono intimamente, infatti, nel centro culturale del Bengala, la città di Calcutta, e nel pieno del suo cosiddetto “Rinascimento Bengalese”.²¹

“Masculine Regeneration and the Attenuated Body in the Early Works of Nandalal Bose”, *Oxford Art Journal*, 2010, pp. 167-188.

Il dibattito circa il “corpo effeminato” e la sua dimensione spirituale rimanda al legame focale tra la pratica dello *yoga* e la comunicativa opera scultorea buddhista; da questo punto di vista lo studio di Sugata Ray riguardo il corpo maschile dello *yoga* è eloquente e utile alla comprensione dello scenario artistico coloniale e della sua “attenuazione” del corpo; si veda Sugata Ray, “The 'Effeminate' Buddha, the Yogic Male Body, and the Ecologies of Art History in Colonial India”, *Art History*, 2015, pp. 1-24. La mascolinità viene soffocata e sostituita da un garbo e da un’aurea soffice tipica dell’essenza femminile. L’uomo virtuoso è il *brahmacārin*, ovvero il giovane che persegue l’alunnato brahmanico che lo guiderà al passaggio finale dell’ascesi, e, chiaramente, l’anacoreta stesso. La forza del “soggetto spirituale” sta nell’autocontrollo, che si perpetua attraverso il controllo della mente, contro la schiavitù della colonizzazione e del proprio corpo, contro la spinta sessuale. La prima produzione artistica di Nandalal Bose (1882-1966) e di Abanindranath Tagore (suo maestro) è esemplare da questo punto di vista. Entrambi, seguendo il processo d’“effeminizzazione”, costruiscono il famigerato concetto di “indigenità”. Il corpo femminile, dall’altra parte, viene intriso di sacrificio, quest’ultimo è l’elemento che maggiormente contraddistingue la donna rispettabile, casta e virtuosa. Il suo onore e la sua emancipazione vengono tradotti attraverso il pentimento, il suo corpo non mostra tratti di sensualità e di volume, bensì linee snelle che le attribuiscono rigidità e staticità. Si verificò una crisi nella costruzione della mascolinità nella società bengali poiché quest’ultima veniva criticata in quanto ritenuta incapace di salvare la Nazione dal “virile” oppressore britannico. Nella moderna produzione artistica di Kalighat, ad esempio, il bengali della classe media, il *bhadralok*, diverrà l’oggetto di satira favorito per la sua sottomissione, perpetrata addirittura dalla propria *patnī*, la quale lo calpesta ed offende. Come risultato a tali preoccupazioni il Bengala, nel XIX secolo, vide la nascita preponderante degli *akhara* (*gymnasium*), delle vere e proprie istituzioni d’addestramento per istruire il corpo alla lotta contro il nemico; si veda James H. Mills, Satadru Sen, *Confronting the Body: The Politics of Physicality in Colonial and Post-Colonial India*, Anthem Press, London, 2004, pp.25-30. La concezione del “corpo effeminato” si sviluppò secondo una dicotomia che stereotipò il corpo bengali da una parte e il corpo punjabi dall’altra, il primo definito “effeminato”, il secondo “marziale”. Il cuore dello studio di Paul Dimeo “Colonial Bodies, Colonial Sport: 'Martial' Punjabis, 'Effeminate' Bengalis and the Development of Indian Football” si concentra sulla storia del *football* in India, sport regimentale britannico, e sulla sua particolare incidenza sul piano popolare. La percezione circa i due soggetti citati, bengali e punjabi, venne valutata da parte del *Raj* britannico. Il colonizzatore mostrava ammirazione nei confronti della comunità punjabi, il cui corpo veniva reputato incline alla guerra e al militarismo, conforme alla mascolinità e a uno sport come il football. In opposizione, il *Raj* marchiava la tenue essenza bengali come inadatta all’attività sportiva, nonostante l’entusiasmo nei confronti del *football* nacque proprio in Bengala. In tale suddivisione ossessiva si celano delle motivazioni politiche: non a caso, infatti, la comunità punjabi si alleò con l’oppressore, mentre la comunità bengali si dimostrò eternamente avversa e rivoltosa nei confronti dell’invasore, sentimento incarnato dal movimento *Swadeshi* che muoveva le masse contro il giogo coloniale. Il punjabi, così, si tramutò in una figura valorosa e forte fisicamente, conformandosi alla definizione di “razza” costruita dai britannici; la diade definita dal regime britannico accentuò l’idea di una differenza sostanziale e biologica tra “razze”; si veda Paul Dimeo, “Colonial Bodies, Colonial Sport: 'Martial' Punjabis, 'Effeminate' Bengalis and the Development of Indian Football”, *The International Journal of the History of Sport*, 2002, pp. 72-90. Contro il giudizio dell’invasore e al fine di irrobustire l’immagine del valoroso hindu, si andrà formando una nuova versione mascolina ed aggressiva dell’identità nazionale che ben si traduce nell’immaginario muscoloso e violento del dio Rāma e nel corpo *wrestler* del dio Hanumān, entrambi finalizzati ad una rivendicazione nei confronti del nemico *par excellence*, il musulmano; si veda Kajri Jain, “Muscularity and Its Ramifications: Mimetic Male Bodies in Indian Mass Culture”, *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 2001, pp. 197-224.

²¹ Alcuni dei mentori principali del movimento in analisi furono senz’altro Rabanindranath Tagore, figura centrale del nazionalismo ed autore del romanzo *Ghare Baire* (1916), che verrà trattato brevemente in seguito, il fratello

Abanindranath Tagore era una personalità completamente inserita nell'élite culturale bengalese alla pari della sua prestigiosa famiglia d'appartenenza. Fondatore della *Indian Society of Oriental Art* e della Scuola d'Arte del Bengala, primo movimento di arte nazionalista, egli aveva uno stretto rapporto con Havell, che lo definì "la sua guida intellettuale". Tagore, nel corso della sua intera produzione, si domandò incessantemente quale fosse il modello di riferimento per un vocabolario iconico autoreferenziale e legittimo. Egli divulgò una visione panasiatica artistica e culturale, mostrando, ad esempio, una particolare dedizione verso la *wash technique*, tecnica pittorica giapponese che consiste nell'immersione del foglio in acqua, risaltando il delicato binomio concettuale tra l'"Oriente spirituale" e l'"Occidente materialista". La percezione visuale di Abanindranath Tagore muove dagli insegnamenti e dalle passioni stesse del suo maestro, Havell, il quale lo aveva avvicinato particolarmente al repertorio pittorico della dinastia dei Mughal (1526-1857). Rispetto a tale ispirazione artistica è possibile segnalare affinità, infatti, con la produzione islamica in India in alcune sue opere pittoriche, basti pensare a "The final moment of Shah Jahan" (fig.5), la cui decorazione delle architetture evoca inequivocabilmente i vocabolari tipici dell'era mughal. Tuttavia il suo interesse nei confronti dello stile mughal non coincideva con la necessità di un'autodefinizione post-coloniale, in quanto la produzione in riferimento mostrava tutti i caratteri dell'alterità, quella stessa alterità che, di fatto, segnò l'elemento musulmano.²² La produzione del musulmano ritenuto "straniero", o meglio "altro", non aveva le carte in regola ai fini del subdolo gioco della ricerca di una legittimazione nazionale. Tale punto di vista, ritengo possa ricadere in un'edificazione

Abanindranath Tagore, Swami Vivekananda (1863-1902), maestro dell'irlandese Margaret Elizabeth Noble, lo storico dell'arte Coomaraswamy (1867-1947), l'esteta E. B. Havell (1861-1934) e Margaret Elizabeth Noble stessa, meglio conosciuta come Sister Nivedita. Le figure intellettuali qui nominate, così come le loro posizioni, erano allineate verso uno stesso obiettivo nazionale; si veda Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 221-266. Dal punto di vista artistico gli intellettuali sostenevano che la rappresentazione nazionale non fosse riconoscibile nel modello occidentale Greco. I mentori del movimento nazionalista *Swadeshi* rifiutavano nettamente i canoni greci, stabile riferimento nell'orizzonte artistico occidentale, e rigettavano il contributo dell'arte gandharica in India, catalogandola come "non legittima". Essi ritenevano che la rappresentanza nazionale potesse essere ricoperta unicamente dalla categoria delle "Fine-Arts". Tuttavia il paradosso è evidente, infatti la denominazione stessa di "Fine-Arts" si riconduce in tutto e per tutto al panorama intellettuale occidentale, in quanto la definizione fu forgiata secondo i criteri Greco-Romani, gli stessi respinti dal costruito nazionalista indiano. Gli studiosi furono gli autori medesimi di studi che denigravano la tradizione artistica Greca, marchiata da un'inconsistente importanza e da un'ininfluente impatto culturale nella scena del subcontinente. L'arte "autentica" della Nazione doveva essere espressa solo esclusivamente attraverso ideologie indiane. I pensatori *swadeshi* acclamavano un'autonomia e una purezza artistica della tradizione indiana, la quale doveva mostrarsi preservata dalle influenze esterne. Coomaraswamy conferisce una colpa indelebile alla produzione del Gandhara, a causa della quale, si sarebbe diffuso il modello riproduttivo Greco in India e la concezione di un'apparente decantata superiorità della classicità Greca. La critica perpetrata da parte dei mentori *swadeshi* è finalizzata alla costruzione dell'"essenza indiana", la cosiddetta "Indian-ness". L'affermazione artistica era indispensabile come risposta all'umiliazione di cui era stato vittima il tessuto culturale indiano a causa della subordinazione coloniale; Shigemi Inaga, "Sister Nivedita and Her "Kali The Mother, The Web of Indian Life", and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality", *Japan Review*, 2004, pp. 145-149.

²² Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 266-289.

concettuale ingannevole e sleale nei confronti di un capitolo della storia che vide non un ospite illecito sulla scena del subcontinente, bensì un influente protagonista nella formazione dell'intero bagaglio artistico culturale della Nazione.

Contrario a un'identità nazionale che potesse tener conto delle produzioni dello "straniero" e favorevole ad una rimozione delle stesse fu di certo lo storico dell'arte Coomaraswamy, Egli sosteneva, infatti, che il repertorio mughal non fosse un modello da recuperarsi in un momento delicato come quello dell'affermazione nazionale, momento in cui il senso comunitario nazionale desiderava porre resistenza al sogno violento di Thomas Babington Maculay²³, che progettava la costruzione di "a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals and in intellect"²⁴. Con tale dichiarazione emerse l'aggressiva ottica eurocentrica la quale provvedeva ad una manipolatrice colonizzazione mentale ed ideologica dell'individuo. Nonostante alcuni dissensi nei confronti della figura di Abanindranth Tagore e della sua apertura ad una condivisione delle tecniche pittoriche asiatiche, egli fu il creatore dell'immagine più solenne e iconica del neo-nazionalismo, la *Bharat Mata*. L'opera determinante apparve in un periodo instabile come quello della spartizione, o meglio conosciuta come *Partition*, dello stato del Bengala che avvenne nel 1905 perpetrando una divisione drammatica su larga scala tra la comunità hindu (localizzata nell'area occidentale) e quella islamica (collocata nell'area orientale), su ordine del vicerè Lord Curzon (1859-1925).

L'opera *Bharat Mata* presenta il prototipo che incarna la morale *swadeshi*, alla ricerca di un modello rappresentativo puro e tradizionale, lo stesso che guidò lo standardo nazionale edificato da Bankim nel romanzo, *Anandamath*, che predece l'opera pittorica in esame.²⁵

Tale è la risposta alla ricerca di un'"autenticità" a cui si faceva riferimento in precedenza; una risposta che doveva presentarsi come non divisiva, senza tempo, caratterizzata da un insieme di elementi che potessero consolidare il cosiddetto "mito hindu", la stessa "global search for Utopia" a cui fa riferimento lo storico dell'arte Partha Mitter nel suo studio "Art and Nationalism in Colonial India,

²³ Thomas Babington Maculay (1800-1859) fu uno storico e politico britannico che ebbe un notevole impatto nel contesto dell'India pre-coloniale. Egli, infatti, ricoprì un ruolo influente all'interno del sistema educativo in India e fu uno dei maggiori responsabili dell'introduzione dell'inglese nel subcontinente. Egli, attraverso una concezione, talvolta distopica, della civiltà, dimostrò in maniera spregiudicata la sua separazione idealista tra un Oriente mostruoso ed arretrato e un Occidente profondamente conscio del significato di "civiltà" e di "civile", creando una vera e propria gerarchia tra società. L'ottica a cui è pericolosamente sposato lo storico emerge peculiarmente all'interno del suo *Minute on Indian Education* del 1835, attraverso il quale egli tentò di istituire un progetto di "anglicizzazione" della morale e della *societas* indiana. Attraverso la sua promozione dell'insuperabile civiltà britannica e della raffinata lingua inglese riteneva che le lingue vernacolari del subcontinente e la letteratura sanscrita e persiana non fossero un mezzo sufficientemente adatto al processo di "self-building".

²⁴ Si veda http://www.columbia.edu/itc/mealc/pritchett/00generallinks/macaulay/txt_minute_education_1835.html (ultimo accesso al 24/07/21).

²⁵ Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 234-242.

1850-1922: Occidental Orientations”²⁶.

Bharat Mata (*Mother India*), agli albori definita *Banga Mata* (*Mother Bengal*), colpì letteralmente nel segno facendo breccia nei cuori nazionalisti, incarnando gli ideali e la purezza della Nazione. Il soggetto edificante è una sobria e moderata donna bengalese, che, tuttavia, presenta una duplice dimensione, anche divina, dettata dal nimbo luminoso attorno al suo umile volto. Si è di fronte, perciò, sia a un'affettuosa madre che a una dea. Nel caso in analisi la figura femminile viene ricondotta alla dea Lakṣmī, sinonimo d'auspicio.²⁷ Nonostante le raffigurazioni propagandistiche successive della *Mother India* presentino un immaginario divino potente e trionfante, nell'originale in esame si ritiene possa avvertirsi una certa attenuazione del carattere più impavido e audace, data dalla sua natura morigerata e pia. La tipica attenuazione a cui si fa riferimento, da un punto di vista tecnico è conferita dalla cosiddetta *wash technique*. La tecnica, che consiste nell'immersione del foglio di lavoro nell'acqua, dissolve maggiormente la figura corporea della donna, la quale pare privarsi di una massa voluminosa, delineandosi, nella sua apparenza filiforme, sullo sfondo zafferano.²⁸ Sulle sue quattro mani non si posano armi, attributo con cui si riconosce la natura malefica e autorevole della divinità femminile, bensì quattro fondamentali elementi che incarnano l'ispirazione economica, sociale e culturale d'indipendenza e del cosiddetto “auto-governo” (*swaraj*), elementi che incoraggiano, perciò, ad un'autonomia di sostentamento; il cibo (*anna*), le vesti (*vastra*), l'istruzione (*śikṣā*) e la dottrina spirituale (*dīkṣā*).²⁹ Abanindranath Tagore, così, riunì i più emblematici interessi della Nazione in un immaginario secolarista.³⁰ Ciascun attributo costituisce la materializzazione di valori ed aspirazioni nazionali che si sintetizza massimamente nell'incarnazione della valorosa *Madre India* la quale si sposa minuziosamente all'inno devozionale nazionalista *Vande Mataram*.³¹

“It would appeal to the Indian heart because it spoke ‘an Indian language’”.³²

È evidente che la rappresentazione in analisi desiderava creare un'immagine “a tavolino” ben fissa del “corpo della Nazione”, la quale doveva possedere precise sembianze e una severa moralità. La diva indiscussa della produzione di Abanindranath Tagore si articola nella formazione di una particolare modernità, *focus* degli studi condotti da Kedar Vishwanathan nel suo "Aesthetics, Nationalism, and the Image of Woman in Modern Indian Art". Vishwanathan, infatti, guarda alla

²⁶ *Id.*, p. 243.

²⁷ *Id.*, pp. 295-296.

²⁸ Niharika Dinkar, “Masculine Regeneration and the Attenuated Body in the Early Works of Nandalal Bose”, *Oxford Art Journal*, 2010, p. 175.

²⁹ *Id.*, pp.295-296.

³⁰ *Id.*, p. 175.

³¹ *Id.*, pp. 295-296

³² Niharika Dinkar, “Masculine Regeneration and the Attenuated Body in the Early Works of Nandalal Bose”, *Oxford Art Journal*, 2010, p. 296.

figura femminile come portatrice di modernità.³³ L'innovazione sintetizzata nella raffigurazione religiosa traduce lo stesso principio del "moderno", che si congiunge ambiziosamente alle nascenti prerogative della Nazione risorta. Lo studioso rileva nella *Bharat Mata* una presenza che appare avvicinarsi e, al contempo, allontanarsi dal *darshan* dello spettatore devoto.³⁴ La dinamica direzionale qui riassunta è definibile grazie ad un'interpretazione a dir poco sottile. Attraverso la portata degli ideali sentimentali riuniti nell'incarnazione della Dea, i cittadini di tutta la Nazione confluiscono in una fedele alleanza che promette sacrificio e lealtà. La spinta emozionale è condotta interamente dall'icona che con il proprio spirito anti-coloniale abbraccia la comunità e si avvicina a questa. L'intima relazione tra la Madre e il cittadino evoca emblematicamente l'essenza del *darshan*, che comporta un'interazione devozionale. Dall'altra parte, tuttavia, l'apparenza castigata e fluttuante della donna causa un'irreparabile distanza tra il soggetto rappresentato e lo spettatore, che rende la percezione dell'icona lontana dall'essere un'immagine umana e palpabile. La figura femminile galleggia in una dimensione indefinita sfuggendo metaforicamente allo sguardo dello spettatore, e di conseguenza alla possibilità d'interazione insita nel *darshan*.

Nella fusione simbolica tra "pratica tradizionale" e "spirito d'innovazione" Vishwanathan sottolinea lo specifico utilizzo dell'icona *swadeshi*. La raffigurazione devozionale della *Bharat Mata*, infatti, divenne soggetto riprodotto nei poster utilizzati dal movimento nazionalista durante i cortei e i congressi. La divinità veniva impiegata per la manifestazione iconica del glorioso passato hindu. I comizi si tenevano successivamente alla *puja* dedicata alla dea Durgā, la quale veniva trasportata per le strade in direzione della sua dimora divina, il tempio, laddove veniva riposta, o in direzione di un corso d'acqua, laddove veniva purificata, pronta per la visione, *darshan*, da parte dei devoti.³⁵ Come è possibile riscontrare, a mostrare ancor più la spinta nazionalista che la governa con determinazione, la *Bharat Mata* è interamente immersa in uno sfondo color zafferano, il *rāgaḥ* (colore) della nazione patriottica. L'utilizzo specifico del colore rimanda propriamente a quel marchio dialettico di identificazione ben congruo al processo della cosiddetta *saffronisation*, termine utilizzato

³³ A tal proposito si segnala, inoltre, la lettura dell'articolo di Rita M. Gross "Hindu Female Deities as a Resource for the Contemporary Rediscovery of the Goddess". Il titolo stesso esprime pienamente l'intento del lavoro in questione. La studiosa effettua una presentazione delle maggiori divinità femminili indiane; le considerazioni da lei espresse prendono come punto di riferimento il caso emblematico della tradizione hindu che sembra riflettere minuziosamente la forza intrinseca della natura delle dee femminili. Rita M. Gross esplora la tematica indirizzando la questione a una problematica di genere, invero, pone in luce la concezione più prettamente eurocentrica in cui al Dio viene attribuito il genere sessuale maschile, in qualità di padre, sebbene non presenti figli. Gross, da questo punto di vista, conduce verso una reinterpretazione in cui il genere femminile diviene soggetto divino centrale, caratterizzato, tuttavia, da una forma di sottomissione. Di fatti si sottolinea che la "presa di potere" in ambito rappresentativo da parte della divinità femminile non deve giustificare l'emancipazione sociale; si veda Rita M. Gross, "Hindu Female Deities as a Resource for the Contemporary Rediscovery of the Goddess", *Journal of the American Academy of Religion*, 1978, pp. 269-291.

³⁴ Kedar Vishwanathan, "Aesthetics, Nationalism, and the Image of Woman in Modern Indian Art", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2010, p. 6.

³⁵ *Ibidem*.

tuttora dalla promozione politica delle correnti di Destra. Il giallo zafferano è il simbolo del sacrificio in senso stretto, e il simbolo della rinuncia per il “corpo della Nazione” sotto lo sguardo del nazionalista. La figura femminile in questione, infatti, eleva la virtù sacrificale in forza di una rigenerazione identitaria indipendentista, tuttavia cela una dimensione di sacrificio che rimanda al suo “esser donna”, a mio avviso, più in una forma di condanna personale e sociale. Il rimando alla retta via della rinuncia viene conferito anche dalla presenza del loto, sopra il quale la Madre si solleva nella sua sembianza semi-divina, che evidenzia la purezza della sua missione.³⁶ Abanindranath Tagore, attraverso lo strumento nazionalista, riscosse un successo notevole tra i mentori del movimento stesso, prima tra tutti Margaret Elizabeth Noble, una delle personalità più moraliste dell’epoca, di cui si tratterà più approfonditamente in seguito, la quale privilegiò la raffigurazione di una donna bengalese dalla connotazione casta e pura, evocante santità e devozione, esaltando la superiorità della “donna orientale” e trasportando gli ideali puritani veicolati attraverso il filtro del sistema vittoriano. Tali valori venivano applicati in modo diretto alla classe borghese media dei *bhadralok*. A parer mio le caratteristiche messe in luce anche dall’irlandese Margaret Elizabeth Noble svelano tutto il nodo di una femminilità deteriorata. Come è fondamentale sottolineare, infatti, la donna raffigurata si presenta integralmente coperta dalla sua veste monacale color zafferano, la quale non permette di far trasparire i tratti di morbidezza e sensualità tipici del corpo femminile. Di fatto, privando l’immagine di qualsiasi requisito realisticamente femminile è possibile affermare che si tratti di una figura androgina, indefinita. È in tale trattazione che muove apertamente la mia critica nei confronti della costruzione distorta dell’estetica qui osservata, che, infatti, non mostra coerenza con l’ubiqua corposità femminile, contraddistinta da curve e nudità, attributi inauditi per coloro che diffondevano un immaginario di purezza verginale, poiché, contrari, di fatto, al sistema patriarcale e poiché ostacolavano il progetto d’invasivo controllo nei confronti della donna. È possibile affermare, dunque, che la tanto osannata costruzione nazionalista sovvertisse la tradizione classica della rappresentazione del corpo di cui si è argomentato nell’introduzione al lavoro, ai fini di una comprensione dello scenario androgino *swadeshi*. Sisir Gosh, redattore della pubblicazione *swadeshi* “Amrita Bazaar Patrika”, alla visione di una rappresentazione di Rādhā realizzata da Abanindranath Tagore, esclamò con stupore e disdegno:

³⁶ Niharika Dinkar, “Masculine Regeneration and the Attenuated Body in the Early Works of Nandalal Bose”, *Oxford Art Journal*, 2010, p. 175.

“What have you painted? Is this the beautiful Radha with thin graceless arms and legs? Her arms should be round and plump, her figure voluptuous. Are you not familiar with Radha's description in Vaishnava literature?”³⁷

Nonostante la scelta mirata e strumentalizzata di Tagore, il distacco dalla fisicità plastica e voluttuosa era così evidente al punto da porre in discussione la conoscenza letteraria e artistico-visuale dell'artista. Oltre alla non conformità ai canoni della classicità e all'eliminazione radicale della sessualità, fulcro materno che da sempre ha interessato la rappresentazione scultorea dell'India antica, pare che la realtà ideologica annessa alla *quaestio* di genere sveli l'ambizione nei confronti di un modello di donna che osserva astinenza, autocontrollo e che si lega, con senso di dovere e deferenza, al focolare domestico. L'allontanamento dal “peccato sessuale” e la ricerca di un'identità asessuata e verginale riconducono alla visione monacale *vaishnava*, di cui è oggetto la protagonista dell'opera. Considerato il quadro rappresentativo, è trasparente una volontà di costruzione di un modello femminile passivo che, attraverso la propria devozione, governi uniformemente la sfera sociale. È evidente la necessità di un punto di riferimento allegorico che potesse fungere da ispirazione per tutte le donne del subcontinente. L'entusiasmo nei confronti del prototipo femminile sociale progettato emerge in modo evidente nella seguente affermazione di Margaret Elizabeth Noble, ammiratrice estasiata dall'immagine nazionale della *Bharat Mata*. La nozione della “femminilità orientale” colpì da sempre l'animo dell'intellettuale irlandese portandola ad acclamare la femminilità indiana come il *non plus ultra* della virtù sociale. La sua ossessione nei confronti del “modello orientale” apparve nei dibattiti tenuti con lo scrittore giapponese Okakura Kakuzō (1862-1913), il quale contribuì alla ricerca della storia dell'arte giapponese e alla formazione della visione artistica panasiatica. L'affermazione trova la sua origine nel discorso “How and why I adopted the Hindu religion” tenuto al Hindu Ladies' Social Club nel 1902:³⁸

“I love India as the birth-place of the highest and best of all religions; as the country... where domestic happiness is most to be found; where the woman unselfishly, unobtrusively, ungrudgingly, serves the dear ones from early morn to dewy eve; where the mother and the grandmother studies, foresees and contributes to the comfort of her belongings, regardless of her own happiness, and in the unselfishness raises womanhood to its highest eminence.”³⁹

³⁷ *Id.* p. 171.

³⁸ Shigemi Inaga, “Sister Nivedita and Her “Kali The Mother, The Web of Indian Life”, and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality”, *Japan Review*, 2004, p. 137.

³⁹ *Ibidem.*

In queste parole viene segnalata un'identificazione nazionale nella figura di una donna che si prostra con senso di responsabilità, ma soprattutto con gioia, ai doveri domestici, che consistono nel fedele servizio nei confronti del prossimo e della famiglia. Il servizio prestato, si sottolinea in maniera alquanto ridondante, dev'essere attuato indistintamente, a prescindere da tutto, con modestia, senza riguardo verso sé stessa e la propria autonomia dall'alba alla notte più fonda. È in tale obbedienza cosciente che coesiste solennemente l'elevazione della donna. È in queste ultime righe determinanti che si presenta ai nostri occhi la pericolosa promozione di una società femminile dettata da una smania di controllo da parte del soggetto maschile.

Prosegue, l'esaltazione di una visione altruista, opposta all'individualismo "occidentale", che contraddistingue l'essenza della donna indiana. La sete di servizio è insita nella "personalità orientale"; estranea all'egoismo dell'Occidente, la donna del subcontinente si dimostra obbediente alle istituzioni ed è l'esempio civile *par excellence*. Secondo l'ottica dell'intellettuale irlandese, la rinuncia del soggetto femminile non costituisce subordinazione, bensì la realizzazione ultima della libertà.⁴⁰ A dimostrazione di ciò è utile guardare all'estratto che segue, tratto dal celebre "The Web of Indian Life" (1904) redatto da Margaret Elizabeth Noble:

"Unselfishness and the thirst for service stand out in the Western personality against a background of individualistic conventions, and convey an impression of the eagerness and struggle of pity, without which the world would certainly be the poorer. But the Eastern woman is unaware of any defiance of institutions. She is the product of an ethical civilisation. Her charities are required of her. Her vows and penances are unknown even to her husband; but were they told they would scarcely excite remark in a community where all make similar sacrifices. / This is only to say that she is more deeply self-effacing and more effectively altruistic than any Western. The duty of tending the sick is so much a matter of course to her that she does not dream of it as a special function, for which one might erect hospitals or learn nursing...Throughout the world women are the guardians of humanity's ethical ideals."⁴¹

⁴⁰ Shigemi Inaga, "Sister Nivedita and Her "Kali The Mother, The Web of Indian Life", and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality", *Japan Review*, 2004, p.137.

⁴¹ *Ibidem*.

1.2 L'ingerenza di Sister Nivedita, tra esaltazione del sacrificio e ammirazione per la “donna orientale”

Muovendo dalle ultime considerazioni effettuate dalla personalità ingerente di Margaret Elizabeth Noble, nella quale si identifica uno sguardo a dir poco abbindolato dall'umile moralità dell'immagine visuale della *Bharat Mata* di Tagore, desidererei avvalorare alcune riflessioni in merito alla delicata concezione di “oscenità”. La percezione dell’“osceno”, infatti, favorisce una comprensione cosciente della significativa dialettica dei corpi, dirigendo verso una maggiore consapevolezza circa il ruolo femminile ed il nuovo moralismo che lo governa con disciplina. La disciplina stessa utilizzata all'interno della progettazione ideologica e corporea della natura “indigena” trova le sue origini negli ideali vittoriani, permeati del loro puritanesimo e da un'intransigenza espressiva. La percezione dell’“oscenità” toccò profondamente una personalità come quella di Margaret Elizabeth Noble, la quale istruì il Sud Asia ad una nuova visione del femminile. L'interpretazione dell'elemento “osceno” da parte dei colonizzatori britannici, beninteso, fu una costante delle loro visioni del subcontinente. L'occhio del colonizzatore dimostrò un peculiare romanticismo, ma soprattutto una visione edenica di un passato hindu degli “anni d'oro”. Tuttavia, in opposizione a tale fascinazione, il vocabolario delle sculture erotiche templari, l'atteggiamento dei *Purana* verso il sesso vennero valutati con scetticismo, e con un atteggiamento di superiorità, giudicati come espressioni impure e ignobili. Il colonizzatore denuncia un’“arretratezza” delle dinamiche sociali, deplora lo *zenana*, l'ambiente esclusivo femminile, in quanto collegato a una soffusa sensualità e a una reclusione insalubre. In forza delle critiche all'identità civile e sociale hindu si sviluppò, così, il potente binomio tra la sessualità, e sensualità, della donna indiana e la natura moderata e disciplinata della donna britannica, promulgatrice del puritanesimo. Le nozioni vittoriane si definivano in una reale impartizione di senso di castità e purezza, le maggiori preoccupazioni ed ossessioni nella costruzione di una borghesia *ad hoc*. La donna approdata in questo trionfo di conformismo guidava con responsabilità la famiglia e l'onore del focolare domestico. L'uomo, invece, possedeva il potere di supervisione su di lei, in quanto donna, e sull'efficienza da lei dimostrata nella conduzione dell'ambiente domestico. I gruppi femministi, in India, affermano che, all'interno della sfera sociale, si attestò una specie di “cospirazione di silenzio” riguardo il tabù della sessualità.⁴² La questione riguardo l’“oscenità” diverrà, poi, argomento di discussione anche in tempi recenti; di fatto, l'attenzione riguardo all'utilizzo del corpo sarà una delle preoccupazioni centrali della mente politica della Destra indiana

⁴² Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, p. 3.

e del BJP (*Bharatiya Janata Party*) e il dibattito si inasprirà con la produzione artistica contemporanea di M.F. Husain, ritraente le divinità del *pantheon* hindu nella loro nudità.⁴³

Una “guida al moralismo” viene condotta in modo interessante all’interno del testo di Charu Gupta “Sexuality, Obscenity, Community : Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India” con un’attenzione nei confronti della partecipazione delle donne alle pratiche culturali popolari e circa la letteratura popolare veicolata attraverso le pubblicazioni di stampa in lingua hindi, diffusa soprattutto nel territorio settentrionale dell’Uttar Pradesh (UP). Nello studio si analizza la portante questione di genere, esplorando gli spazi di condivisione vissuti dal genere femminile. Molti gruppi politici riformisti si dimostrarono contro quelli che venivano considerati i “malcostumi” della *societas*, ovvero sia la partecipazione a canti “osceni”, ai bagni collettivi di donne seminude ai *ghat*⁴⁴ pubblici delle città, a festività popolari, al teatro, tutte circostanze considerate degenerative per la costruzione di un’identità hindu riformatrice e casta. Tra gli obiettivi maggiormente decantati dalla visione riformatrice vi era la possibilità, per le donne vedove, di risposarsi, al fine di arrestare la situazione di degrado e “oscenità” che coinvolgeva le stesse.⁴⁵ La letteratura doveva essere severamente depurata dalla rappresentazione “oscena” della donna e dall’erotismo, concedendo l’entrata di un nuovo canone. La prima legge contro l’“oscenità” apparve in India nel diciannovesimo secolo; le sezioni 292, 293, 294 del Codice Penale Indiano furono stilate appositamente ai fini della prevenzione di qualsiasi forma di oscenità.⁴⁶

Congruo alle osservazioni finora delineate è interessante segnalare l’articolo di Sumanta Banerjee “Marginalization of Women's Popular Culture in Nineteenth Century Bengal” il quale tratta nello specifico la situazione culturale del Bengala, caratterizzata da un volontario allontanamento dalla cultura popolare femminile del *folklore* da parte dell’*élite* del rango medio-borghese – dei *bhadralok* - a sua volta influenzata dalla classe alta dei britannici vittoriani.⁴⁷ Lo studio di Banerjee rappresenta un vero e proprio scrigno di risorse, nel quale rientrano canzoni popolari, ballate e danze che costituiscono, volente e nolente, il patrimonio letterario del *folklore* a voce femminile. Nonostante ciò tale ricchezza è stata vittima del ripudio manovrato dal pregiudizio circa il pericolo dell’“osceno”.

⁴³ L’argomento verrà approfondito nel capitolo 7.

⁴⁴ Con il termine *ghat* si intende il tipico luogo localizzato sull’argine dei fiumi in India composto da delle scalinate dove viene effettuata la sacra abluzione nell’acqua santa; si veda Encyclopedia Britannica; <https://www.britannica.com/technology/ghat-architecture> (ultimo accesso al 26/07/21).

⁴⁵ L’obiettivo verrà raggiunto attraverso il *Widow Remarriage Act* sostenuto dai riformisti. Per maggiori approfondimenti riguardo la figura sociale della vedova, l’angoscia riguardo la sua sessualità, le proibizioni e accuse a lei inflitte si veda Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, pp. 298-307.

⁴⁶ *Id.* pp. 1-38.

⁴⁷ Sumanta Banerjee “Marginalization of Women's Popular Culture in Nineteenth Century Bengal”. In Kumkum Sangari, Sudesh Vaid (a cura di) *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History*, Rutgers Univ Pr, 1989, pp. 127-168.

Avvenne, di conseguenza, una rimozione della cultura popolare al fine di dare spazio a una nuova classe di donne istruite e *costruite* secondo l'immaginario femminile perbenista, le *bhadramahila*.⁴⁸

“The literature of the *bhadramahila* was constrained by their obligation to be refined, to cultivate those tastes which their husbands liked, to speak in a language which did not come spontaneously but had to be learnt painstakingly.”⁴⁹

È possibile sostenere che, nuovamente, alla stregua di quanto avvenuto con l'opera *Bharat Mata* di Abanindranath Tagore, ci si ponga di fronte ad un modello di costruzione accompagnato da una riduzione, o meglio da una selezione severa della donna “ideale”.

Le riflessioni circa la percezione dell'“osceno” costituiscono una premessa emblematica alla comprensione di una figura come quella di Sister Nivedita: una delle più esuberanti sostenitrici del movimento nazionalista *Swadeshi* e una delle più astute fautrici della cosiddetta “value-education”.⁵⁰ Sister Nivedita (1867-1911), in origine Margaret Elizabeth Noble, irlandese, giunse in India nel 1898 come discepola del Maestro Swami Vivekananda⁵¹ (1863-1902), a sua volta appartenente alla scuola

⁴⁸ La nuova costituzione di valori giocò fortemente con l'impatto ideologico vittoriano, e il progetto istruttivo verso il soggetto femminile fu guidato anche dalla volontà e dalla necessità di distruggere alcune delle piaghe sociali che affliggevano la Nazione e che alimentavano la diffusione della cosiddetta “oscenità”, quali la problematica della prostituzione, dilagante nel tessuto sociale della capitale bengalese, Calcutta. Avvalendosi del mezzo letterario, quale arma per la costruzione ideologica, si esaudì la volontà di depurazione dei testi popolari da tutti gli elementi considerati “ignobili”, “illegittimi” e dal carattere satirico che dominava buona parte della produzione popolare femminile delle classi inferiori. La volontà di disciplinare ed educare al nuovo modello di donna era così ingerente da far sì che l'*élite* bengalese dei *bhadralok* desiderasse, persino, trasformare un immaginario divino millenario come quello della perfida dea Kālī, snaturandola dalle sue sembianze tribali per renderla eterea e conforme alle nuove categorie. Il progetto incarnava tutta la frenesia del gruppo sociale *bhadralok* nella realizzazione di un'essenza divina che potesse sentire propria, realizzata, come si suol dire, “a propria immagine”; *Ibidem*.

⁴⁹ *Id.*, p. 165. L'affermazione sopraccitata descrive esplicitamente il silenziamento della spontaneità e della naturalezza dell'espressione femminile in una volontà di educazione a un “gusto personale” che si possa adattare ai desideri stessi dei mariti.

⁵⁰ Al concetto di “value-education” viene dedicata una peculiare attenzione da parte dello studioso e medico Taraknath Taraphdar nel suo articolo ““The Discovery of India” by Sister Nivedita: A Guidance for value education”. La pubblicazione si concentra circa la potenza dei valori educativi; si tenta di attribuire un significato preciso alla concezione di “valore”, con la piena coscienza che rappresenti un'essenza morale proposta e manovrata dalle classi alte. Taraphdar, nella descrizione della strumentalizzazione con cui tipicamente vengono amministrati i valori educativi dalla società alta, utilizza, infatti, il termine *brainwashing*. Il “lavaggio di cervello” si perpetua al fine della formazione di un'opinione pubblica, con la quale la società si possa inglobare. Ponendo in analisi il caso di Sister Nivedita, l'autore presenta la capacità dell'intellettuale irlandese nel visualizzare l'eternità dei valori morali e della loro indiscussa Verità, pianificando una vera e propria divulgazione etica su scala nazionale; si veda Taraknath Taraphdnar, “The Discovery of India” by Sister Nivedita: A Guidance for value education”, *Indian Science Cruiser*, 2016, pubblicazione elettronica.

⁵¹ Swami Vivekananda fu un discepolo bengalese del profeta indiano Swami Ramakrishna (1836-1886). Egli condusse la dottrina ideologica dell'*Advaita Vedānta*, la quale pone enfasi circa la totalità dei testi sacri dei *Veda*. Il movimento *Advaita*, guardando agli antichi testi dei *Veda* e delle *Upaniṣad*, mise in luce un'idea di realizzazione del sé che si congrua, in qualche modo, con la spinta nazionalista. Il discepolo Vivekananda, particolarmente familiare con la lingua inglese, tra le sue svariate esperienze di viaggio, giunse anche a Boston, dove fondò la *Rāmākṛṣṇa Vedānta Society*. Lo stesso anno egli partecipò alla *World's Columbian Exposition*, al *Parliament of the World's Religions* a Chicago. Il congresso convocava i rappresentanti delle diverse fedi religiose e, in tal caso, Vivekananda partecipò in qualità di

di pensiero *Rāmakṛṣṇa*. Ella proveniva dall'ambiente intellettuale di Londra, che tra il 1880 e 1890 era interamente permeata dalle ideologie della nobile classe e dal fervore vittoriano dell'epoca. Il fascino verso il subcontinente non era nuovo all'ambiente di Londra e Nivedita, nella sua congiunzione profonda con la terra lontana ne dette, indubbiamente, un significativo esempio.⁵² La sua personalità venne caratterizzata da una sorta di liminalità, essendo irlandese di origine ma interiorizzata nella società del subcontinente in un momento di fervore nazionale come quello della lotta anti-coloniale, alla quale aderiva con passione. Grazie alla sua posizione politica e alla sua innata familiarità con l'ambiente indiano Nivedita si guadagnò l'ammirazione e la fiducia del vasto pubblico, la sua natura "occidentale", infatti, non varcava la soglia della dominazione e dell'imperialismo, essendo lei stessa una battagliera per la causa nazionale dell'India. La sua sete d'autonomia derivava simbolicamente dalla sua terra d'origine, in quanto anche l'Irlanda aveva subito una storia di dominazione da parte dei britannici. Per tal ragione Nivedita veniva stimata come una simpatizzante della causa indiana, una figura come la sua, infatti, poteva comprendere e condividere il medesimo sentimento.⁵³ Fu la congiunzione tra la sua lontana realtà d'origine e il suo approdo sentimentale nella terra indiana a spiegare quel suo "home-like feeling".⁵⁴

Margaret Noble perseguì un emblematico cambiamento al momento dell'incontro fatale con il monaco nazionalista Swami Vivekananda, *Swamiji*, il quale le conferì il nome con cui fu maggiormente conosciuta: Sister Nivedita. La letterata scorse in lui una fonte d'ispirazione e una forza spirituale vigorosa. Gli insegnamenti del Maestro conferirono uno stimolo di portata nazionale all'orgoglio hindu, dai quali Nivedita ricavò una possibilità unica per guidare la coscienza del popolo a una rinascita che rivalutasse con fierezza la dimensione culturale e artistica del subcontinente.⁵⁵ L'accademica irlandese esibì tutto il suo spirito di vendetta nei confronti dei colonizzatori britannici, i quali criticarono e marchiarono la comunità bengalese di uno spirito d'effeminatezza e di codardia.⁵⁶

rapresentante legittimo della Nazione indiana e della sua tradizione religiosa, portando i precetti fondamentali del non-dualismo *Advaita*. Da quel momento in poi l'intellettuale viaggiò nel continente americano presenziando a diversi congressi collezionando fondi per i suoi progetti sotto l'affiliazione *Rāmakṛṣṇa*; si veda John Rosenfield, "Okakura Kakuzō and Margaret Noble (Sister Nivedita): A Brief Episode", *Review of Japanese Culture and Society*, 2012, pp. 58-59.

⁵² Jeffery D. Long, "Sister Nivedita: A Light for and from the West", *Prabuddha Bharata or Awakened India: A Monthly Journal of the Ramakrishna Order Started by Swami Vivekananda in 1896*, 2017, pp.116-122.

⁵³ Arpita Sen, "Belonging To One Nation": The Role of Two Irish Women in Fostering Nationalist Consciousness in India", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 797-804.

⁵⁴ Somak Biswas, "From Noble to Nivedita: Sister Nivedita and her Passages Through India, 1895-1911", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2014, p. 790.

⁵⁵ Arpita Sen, "Belonging To One Nation": The Role of Two Irish Women in Fostering Nationalist Consciousness in India", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 797-804.

⁵⁶ Somak Biswas, "From Noble to Nivedita: Sister Nivedita and her Passages Through India, 1895-1911", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2014, pp. 790-797.

Ai fini della rinascita culturale un ritorno doveva essere diretto verso il passato glorioso della civiltà hindu, al passato pre-coloniale, alla luce delle dottrine ideologiche seguite rigorosamente da *Swamiji*.

“To galvanize young men into action she presented books to them on revolutions in western countries, Ireland being one of them. When at a lecture at one of the Midnapore Samitis in May 1903, Nivedita reprimanded the boys who greeted her with shouts of “Hip,hip,hurrah!” as being hybrid and using foreign slogans, and implored them to repeat after her *Vah Guru ki Fateh*(Victory to the Guru)”.⁵⁷

È centrale asserire che l’affermazione sopraccitata esprima in pieno la frenesia nazionalista di Suor Nivedita. Costei incitava i cittadini indiani alla rivoluzione, al fedele servizio, scegliendo il ritorno al passato per rafforzare i propri valorosi obiettivi. Durante i suoi discorsi favoriva le esclamazioni in lingua hindi rispetto a quelle in inglese, a simboleggiare il suo rifiuto verso l’influenza culturale esterna e a sopraelevare la definizione identitaria. Secondo la percezione della sostenitrice *swadeshi* il nazionalismo era il *dharma* della Nazione, ovverosia l’ordine sociale e la norma da perseguire collettivamente. L’India necessitava di essere pilotata dalla *śakti* della virulenta dea Kālī, dalla quale l’accademica fu affascinata ed ispirata. Di fatti il suo libro “Kālī the Mother” (1900), oltre che una celebrazione all’osannata divinità femminile, si tramutò in un motto della rivoluzione nazionalista bengali e del sacrificio in onore della grande Madre.⁵⁸ Nel libro in questione la sostenitrice *swadeshi* dimostrò che il suo intimo legame con la scuola di pensiero *Vedānta* non comportava un rigetto della fede cristiana bensì un ampliamento dei suoi orizzonti. Nivedita pose in luce il simbolismo di Kālī, pienamente cosciente che si trattasse di una delle raffigurazioni più distanti, dato il suo vocabolario estetico, dalla percezione visuale dei devoti cristiani. La sua apparenza, di fatti, ostenta senza pudore un’aurea demoniaca, complessa da conciliare per il fedele cristiano. Tuttavia l’accademica sottolinea il lato protettore della divinità che si declina nella distruzione del nemico, unendo gli insegnamenti del cristianesimo all’iconografia locale.

Suor Nivedita ricoprì un influente ruolo educativo per il popolo indiano; istruì la popolazione, ad esempio, a dedicare una sezione della *pūjā* devozionale alla Dea Madre, in qualità di portatrice del nazionalismo. L’intellettuale adottò l’inno *Vande Mataram* come *locus classicus* per l’insurrezione popolare e la devozione verso la Nazione, incarnata nella divinità femminile. La sua capacità d’utilizzo di segni, simboli, *slogan* raggiunse il suo apice con la creazione di un emblema visuale adatto alla rappresentazione nazionale che potesse inserirsi nella bandiera. L’immagine selezionata

⁵⁷ Arpita Sen, “Belonging To One Nation”: The Role of Two Irish Women in Fostering Nationalist Consciousness in India”, *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, p. 799.

⁵⁸ *Id.*, pp. 797–804.

fu quella del *vajra*⁵⁹, il fulmine, posizionato al centro, che venne esibita alla *Congress Exhibition* nel 1906.⁶⁰ L'immagine del *vajra*, dalla quale rimase particolarmente ammaliata durante la sua visita della città buddhista di Bodh Gaya nel 1904, rappresentò la possibilità di raggiungimento di un'"unità cartografica" riassumibile nella concezione essenziale della cosiddetta "Indian-ness".⁶¹ Nella sua sintesi rappresentativa contemplò clamorosamente *en passant* l'era del Sultanato di Delhi (1206-1526) e la fase mughal (1526-1857), passaggi fondamentali della storia indiana e per la costruzione di una "modernità", i quali, a quanto pare, non erano ritenuti legittimabili come *swadeshi*, "autentici" e rappresentativi per il marchio nazionale. Per tal ragione è possibile asserire che la strategia d'adozione di simboli nella politica educativa dell'intellettuale irlandese descriva, ancora una volta, quasi ossessivamente, il *sine qua non* della costruzione nazionale, la quale viene tragicamente veicolata da una marginalizzazione identitaria pronta a rimuovere gli elementi scomodi allo sviluppo della definizione ricercata, tra cui, *in primis*, la comunità musulmana, la minaccia, beninteso, del laboratorio culturale nazionalista.⁶² L'emblema del *vajra*, tuttavia, occultava un simbolismo più profondo di quanto si possa immaginare. La scelta di Nivedita della cosiddetta "arma magica", si ricollega alla sua dedizione ideologica e al suo fanatismo nei confronti del sacrificio. Infatti, il simbolo buddhista, rimandando all'esperienza del Buddha, evoca niente di meno che la rinuncia suprema:⁶³

"The Selfless Man is the Thunderbolt. Let us strive only for selflessness, and we become the weapon in the hands of the gods." ⁶⁴

⁵⁹ Il *vajra* rappresenta un oggetto rituale utilizzato nelle cerimonie buddhiste ed è il simbolo emblematico della scuola di pensiero del Buddhismo Vajrayāna. In sanscrito il termine *vajra* significa sia "fulmine" che "diamante". Concependo il simbolo come arma, nella sua associazione al fulmine, l'elemento buddhista si scaglia contro i mali dettati dall'ignoranza. In origine era il simbolo del dio Indra e venne utilizzato da Padmasambhava, maestro esoterico della scuola del tantrismo, per conquistare le divinità non buddhiste della terra tibetana. Nella sua valenza di diamante il *vajra* è un'arma tagliente e distruttrice, ma al contempo non si autodistrugge. L'oggetto sovente si presenta in materiale bronzeo con quattro sporgenze laterali il cui termine si dispone in direzione ricurva verso il quinto elemento centrale formando, così, un germoglio di loto. In contesto rituale il *vajra* viene solitamente accompagnato da una campana, *ghanṭā*, e la gesticolazione (*mudrā*) annessa all'utilizzo di tale oggettistica, una volta eseguita correttamente, possiede la capacità di sprigionare una forza metafisica. Il *vajra*, tenuto nella mano destra, rappresenta l'essenza maschile, invece il *ghanṭā*, tenuto nella mano sinistra, è emblema dell'attributo femminile. La comunicazione interattiva tra i due elementi conduce all'illuminazione ultima; si veda *Encyclopedia Britannica*; <https://www.britannica.com/topic/vajra> (ultimo accesso al 29/06/21).

⁶⁰ Arpita Sen, "Belonging To One Nation": The Role of Two Irish Women in Fostering Nationalist Consciousness in India", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 797-804.

⁶¹ Somak Biswas, "From Noble to Nivedita: Sister Nivedita and her Passages Through India, 1895-1911", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2014, pp. 790-797.

⁶² La posizione screditata e periferica dell'Islam, nel contesto della formazione nazionalista hindu, verrà trattato in seguito nei capitoli 4 e 6.

⁶³ Taraknath Taraphdnar, "The Discovery of India" by Sister Nivedita: A Guidance for value education", *Indian Science Cruiser*, 2016, pubblicazione elettronica.

⁶⁴ *Ibidem*.

Attingendo ai tanto venerati insegnamenti del maestro Swami Vivekananda, Sister Nivedita adottò un atteggiamento di riverenza nei confronti del sacrificio, che divenne il *non plus ultra* dei valori morali. *Swamiji* in una corrispondenza epistolare con l'accademica affermò che il sacrificio nel passato costituiva il *dharma*, la norma suprema, e riconosceva in coloro che perseguivano tale principio un coraggio senza precedenti. Gli uomini devoti dovevano essere pronti all'autosacrificio per la vita dell'altro e per il bene di tutti i cittadini. Il convincimento qui delineato non toccava da vicino unicamente Vivekananda, bensì tutti i mentori del movimento *Swadeshi*, tra cui Rabindranath Tagore.⁶⁵ Per enfatizzare ancor più la significativa fusione di Sister Nivedita nel suolo indiano quest'ultimo individua nella donna in questione, persino, una *Lokmata*, una madre del popolo.⁶⁶

“Queen Victoria, would no longer be the queen of India in her thoughts; who else can be so other than ‘Sita’?”⁶⁷

L'affermazione supportata da Sister Nivedita descrive un'identificazione nazionale che non si riconosce più nel dominio coloniale britannico bensì nella forza di una figura tipicamente e “autenticamente” indiana. L'identità della Nazione emergente, in tal caso, si esprime nel corpo di Sītā, eroina del poema epico di Vālmīki (II secolo b.c.e. ca– I secolo b.c.e. ca), il *Rāmāyaṇa*, riguardo il quale l'India intera doveva essere istruita. La specifica affezione verso il poema epico e i suoi eroi spiegava l'aspirazione nazionale del servizio per la madrepatria. A colpire la personalità di Sister

⁶⁵ Taraknath Taraphdnar, "The Discovery of India" by Sister Nivedita: A Guidance for value education", *Indian Science Cruiser*, 2016, pubblicazione elettronica.

⁶⁶ Tagore fa riferimento all'abilità che mostrò Nivedita nell'inserirsi nello spazio pubblico dell'epoca. La donna, innanzitutto, entrò in stretto contatto con il *network* della *Ramakrishna Mission*, stringendo amicizia con Sarada Devi, la vedova brahmana ortodossa appartenente all'ordine *Ramakrishna*, la quale simbolicamente accettò l'irlandese come sua “figlia”. Nivedita, anche dopo la morte del suo adorato Maestro, si avvicinò alla politica e al movimento riformista del *Brahmo Samaj* il quale elogiava *Swamiji* come *leader* supremo dell'“induismo”; si veda Rabindranath Tagore *et.al.*, “Sister Nivedita”, *Indian Literature*, 1967, pp. 4-14; Somak Biswas, “From Noble to Nivedita: Sister Nivedita and her Passages Through India, 1895-1911”, *Proceedings of the Indian History Congress*, 2014, pp. 790-797.

Il contributo di Nivedita nei confronti dell'istruzione a Calcutta e il suo approccio verso la situazione sociale femminile furono notevoli. Ella riuscì a sistematizzare un progetto educativo mirato alla figura della donna, i cui precetti derivavano dalle volontà del suo Maestro. In tal modo riuscì a farsi amare dalle donne locali e dalle madri dei giovani che istruiva nelle scuole. Grazie alla sua stretta interazione con le donne, Nivedita esplorò l'universo femminile del suolo indiano rimanendone fortemente ammaliata. Individuò nella figura della casalinga e della moglie una vera e propria bellezza di valori. Per Nivedita era fondamentale rendere consapevoli le donne locali della loro valorosa potenzialità, sensibilizzarle alla loro “hindu-ness” e al patrimonio inesorabile della tradizione attraverso la reverenza nei confronti dell'immagine rappresentativa della Madre India, alla quale ispirarsi fedelmente. Nivedita tentò di avvicinare al piano educativo anche le vedove, le quali, nella situazione disagiata in cui erano immerse potevano ricavare vantaggio dall'istruzione. Una delle scuole in cui contribuì uno dei progetti più impegnativi dell'intero lavoro sociale dell'intellettuale fu sicuramente quella di *Bagbazar*, una zona della città di Calcutta. Nel progetto qui delineato l'insegnante si adeguò sapientemente al target a cui si rivolgeva esaudendo ciò che le veniva suggerito da *Swamiji*: “You have to set yourself to Hinduise your thoughts, your needs, your conception and your habit”; si veda Sudeshna Basak, “Sister Nivedita and Women's Education in Bengal in the First Decade of the 20th century”, *Proceedings of the Indian History Congress*, 1992, p.419.

⁶⁷ Taraknath Taraphdnar, "The Discovery of India" by Sister Nivedita: A Guidance for value education", *Indian Science Cruiser*, 2016, pubblicazione elettronica.

Nivedita fu il carattere morigerato comunicato attraverso la figura femminile, la quale divenne il *focus* della preoccupazione dell'accademica. La donna "ideale" era tenuta a riconoscersi nella sua terra d'origine con un particolare legame con il passato, dal quale coglierne insegnamento e coltivarne orgoglio e morale; solo in questa messa in gioco poteva emergere la sua potenzialità, il suo coraggio e la sua naturale emancipazione.⁶⁸ Ma l'incarnazione più precisa dell'obiettivo ideologico di Sister Nivedita si esaudisce impeccabilmente nella raffigurazione della *Bharat Mata* di Tagore, nella quale riconobbe il modello nazionale assoluto, come spiega Mitter, l'ideale civile⁶⁹, ma, in specifico, l'esemplare di riferimento per la società femminile.

L'ammirazione di Nivedita nei confronti dell'opera pittorica fu esorbitante, l'entusiasmo che governò la visione del quadro fu senza precedenti. La primissima reazione dell'intellettuale di fronte all'immagine della Madre India, infatti, fu memorabile:

"We have here a picture which bids fair to prove the beginning of a new age in Indian art. Using all the added means of expression which the modern period has bestowed upon him, the artist has here given expression nevertheless to a purely Indian idea, in Indian form. The curving line of lotuses and the white radiance of the halo are beautiful additions to the Asiatically-conceived figure with its four arms, as the symbol of the divine multiplication of power. This is the first master piece, in which an Indian artist has actually succeeded in disengaging, as it were, the spirit of the motherhood - giver of Faith and Learning, of Clothing and Food - and portraying Her, as she appears to the eyes of Her children. What he sees in Her is here made clear to all of us. Spirit of the motherland, giver of all good, yet eternally virgin, eternally raft from human sense in prayer and gift. The misty lotuses and the white light set Her apart from the common world, as much as the four arms, and Her infinite love. And yet in every detail, of "Shankha" bracelet, and close-veiling garment, of bare feet, and open, sincere expression, is she not after all, our very own, heart of our heart, at once mother and daughter of the Indian land, even as to the Rishis of old was Ushabala, in her Indian girlhood, daughter of the dawn?"⁷⁰

Nella figura femminile progettata da Abanindranath Tagore l'intellettuale irlandese scorse l'incarnazione compiuta della rigenerazione nazionale tanto aspirata. La donna qui raffigurata era la

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 299.

⁷⁰ Shigemi Inaga, "Sister Nivedita and Her "Kali The Mother, The Web of Indian Life", and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality", *Japan Review*, 2004, pp. 151-152.

controparte benevola della protagonista terrificata del suo lavoro “Kālī the Mother”. Era proprio sorpassando la “negatività” trasmessa dalla dea Kālī che emergeva con luminosità l’immagine raggiante della maternità eterna. *Bharat Mata* sintetizzava i sogni della Nazione, ma soprattutto l’onore femminile.⁷¹ Con euforia Nivedita definì l’opera pittorica in questione come a “true Indian painting”.⁷² Con quest’ultima affermazione è come se l’accademica irlandese, seppur inserita nel vortice culturale *swadeshi*, mostrasse la sfrontatezza di poter definire con precisione ciò che è degno di essere chiamato “indiano” e ciò che non corrisponde a tale nozione. Pare che Nivedita conoscesse la Verità suprema per la rappresentanza nazionale, che possedesse una risposta pronta per la costruzione della famigerata *hinduness* senza ricadere nelle grinfie della temuta anglicizzazione. Tuttavia se tale era la volontà dell’irlandese è impossibile non percepire un’incoerenza ideologica eclatante. Di fatto l’intellettuale, attraverso il suo *brainwash* pregno di ideali vittoriani, con i quali influenzare la sfera sociale femminile indiana, attuò esattamente il medesimo processo coloniale che ella stessa dichiarava di voler annientare, inserendosi, così, nel vortice dell’interferenza anglicizzante.

Secondo Sister Nivedita l’arte non poteva più permettersi di rappresentare una disciplina fine a se stessa, bensì aveva il dovere di esaltare la Nazione e i suoi valori. Come è possibile osservare nell’emblematica citazione sopraindicata, la *Bharat Mata* nella sua forma visuale presenta, per la prima volta in assoluto, il vero spirito della madrepatria; è la donatrice di cibo, abiti, educazione, e fede.⁷³ Tuttavia furono l’aurea verginale e la natura asessuata della raffigurazione a dominare l’eccitazione di Sister Nivedita. Il soffocamento delle caratteristiche più sensuali e naturali della femminilità corporea rende l’immaginario estetico alquanto ambiguo e distorto. La domanda, perciò, sorge spontanea: quanto tale raffigurazione poteva essere catalogata come “autentica”? Considerata la completa rimozione dei caratteri tradizionali femminili, la donna qui raffigurata può ancora definirsi del tutto “indiana”? La mancanza di attributi espliciti si perde in una potente forma di devozione, umiltà e modestia; tre caratteri che ben confluiscono nell’ideale della pura castità femminile, il pregio virtuoso della sua esistenza. Tuttavia l’esaltazione dell’aspetto casto e devoto della figura femminile espone una promozione sociale a dir poco drammatica. Nivedita, con il suo determinato appoggio nei confronti dell’opera, e attraverso il suo ingerente stampo vittoriano, stava favorendo, invero, un modello sociale di subordinazione e di obbedienza al sistema patriarcale che affliggeva la vita delle donne locali. Attraverso il veicolo artistico in questione l’accademica

⁷¹ *Id.*, pp. 129-159.

⁷² Somak Biswas, “From Noble to Nivedita: Sister Nivedita and her Passages Through India, 1895-1911”, *Proceedings of the Indian History Congress*, 2014, p. 796

⁷³ Somak Biswas, “From Noble to Nivedita: Sister Nivedita and her Passages Through India, 1895-1911”, *Proceedings of the Indian History Congress*, 2014, pp. 790-797.

strumentalizzò una vera e propria divulgazione di ideali tipici del puritanesimo, i quali soggiogavano la donna indiana ad una severa osservazione delle norme familiari e che la rinchiudevano, senza via di scampo, nel focolare domestico. Questo era l'“ideale” di donna che desiderava manipolare l'intellettuale irlandese e attraverso il quale essa riusciva a scorgere emancipazione e libertà. Tuttavia è chiaro che la penalizzante pianificazione ideata sia ben lontana dal conseguimento dei due obiettivi sopraindicati.

Vis-à-vis nella sua critica all'opera *Sati* (1907) (fig.5) di Nandalal Bose è impossibile non riscontrare il medesimo processo ideologico che ben si concilia al *modus operandi* del moralismo. Nel suo apprezzamento dell'opera l'intellettuale sembrerebbe appoggiare e difendere l'antica pratica della *sati*, centro di enorme discussione e punto debole per la società dell'epoca. Nella sua elevazione concettuale si scontrò pesantemente contro il “pregiudizio” europeo che demonizzava la pratica dell'autosacrificio definendola risultato di una vera e propria insanità, di una tradizione disumana, e causa d'istigazione al suicidio. Nonostante la *sati* venne marchiata come sinonimo di subordinazione della donna e d'oppressione dei suoi diritti di vita, Nivedita colse, in tale piaga sociale, quella decantata virtù e superiorità che riconobbe nella “donna orientale” che tanto stimava per la sua dignità. Secondo la visione di Sister Nivedita, la *sati* non era nient'altro che il trionfo glorioso della virtuosità femminile indiana, il risultato meritevole di una rispettabile rettitudine perseguita per tutta la vita.⁷⁴ Ecco le parole dell'accademica di fronte all'opera di Bose, le quali evocano, indubbio, la lode intessuta di fronte alla *Bharat Mata* di Tagore:

“We see before us a woman, beautiful indeed, and adorned like a bride, with her whole mind set on the moment of triumph, yet without the slightest consciousness of her own glory, The form is pure Sattva, without one particle of Rajas, as the Indian thinker might express it. The spire like flames leap up. She kneels throned on a summit of fire. Yet there is no fear. No farewell sob is mingled with her praying. Her eyes see nothing - neither the flames beneath, nor the loved ones she is leaving - nothing at all, save the sacred form of him whom she is about to rejoin. Her mind is quiet, flooded with peace. The moment is one of union. She knows nothing of separation.”⁷⁵

Come è possibile analizzare attraverso la citazione riportata, Nivedita sostiene che la negazione del sé sia un momento di gloria e serenità da parte della praticante stessa, la quale non dimostra né sofferenza né timore, nel suo volto, infatti, non c'è pianto né dolore. La donna dell'autoimmolazione

⁷⁴ Shigemi Inaga, “Sister Nivedita and Her “Kali The Mother, The Web of Indian Life”, and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality”, *Japan Review*, 2004, pp. 129-169.

⁷⁵ *Id.*, p. 152.

si approccia al fuoco con devozione, senza ritirarsi, è la donna senza paura. L'intellettuale ne coglie una bellezza effimera che si traduce nella medesima purezza del *sattva*, il *guṇa* della luce e della Verità. Infatti la donna dell'autonegazione conosce la Verità suprema; nulla la può macchiare e la sua vittoria finale è riassunta in unione, non in separazione. Nella sua descrizione dell'opera Nivedita tentò di costruire un parallelo tra il martirio cristiano e l'onore della donna sposata, in quanto in entrambi i casi coglieva un sentiero di salvezza. Attraverso tale strategia si impegnò ad indurre la percezione "occidentale" a leggere nella *sati* un tratto di sacralità e purezza.⁷⁶

1.3 Lo specchio sociale della *Mother India*, tra catene patriarcali e *sati*

Qual è, perciò, il modello tangibile di donna che, di fatto, si promuoveva attraverso tali ambizioni ed attraverso l'influente opera *Bharat Mata*? Ai fini di fornire una risposta solida in merito e ai fini di comprendere più responsabilmente, e criticamente, la condizione reale vissuta dalla figura femminile, è indispensabile un'analisi sociale circa la situazione domestica della donna in età moderna e la sua conseguente posizione. Le seguenti considerazioni permettono di interpretare più consapevolmente la critica riguardo i modelli percettivi promossi approcciandosi a una visuale più chiara e trasparente. Nella sezione in questione si porrà enfasi circa le preoccupazioni dell'epoca riguardo le maggiori piaghe sociali sulle quali si concentra l'intera dialettica sociale femminile, facendo particolare riferimento alla controversa e dibattuta pratica della *sati*.

La situazione della donna nel XIX e XX secolo, ossia nel periodo coloniale e post-coloniale, viene analizzata all'interno di svariati studi. Tutte le ricerche sul campo si focalizzano su alcune delle principali problematiche sociali che affliggevano l'universo femminile dell'epoca, guardando al ruolo della donna, al *topos* del matrimonio infantile, allo specifico spazio occupato nella società, alla

⁷⁶ Shigemi Inaga, "Sister Nivedita and Her "Kali The Mother, The Web of Indian Life", and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality", *Japan Review*, 2004, pp. 129-161. La delicata problematica della *sati* verrà trattata nel sottocapitolo a seguire.

segregazione⁷⁷, alla condizione sanitaria⁷⁸ e alle eventuali risoluzioni per l'avviamento a una sana e moderna emancipazione.

Come è possibile notare, gli studi in materia pongono un' enfasi circa il periodo storico della *golden age* (1000 a.C), in cui si registrerebbe una posizione agiata e privilegiata della donna, ella, infatti, possedeva maggiore voce, maggiore spazio e respiro. La condizione iniziale della donna sarebbe stata caratterizzata da una particolare eguaglianza e parità di ruolo, e, addirittura, il suo *status* sociale sarebbe stato considerato quasi superiore all'uomo. Quest'era di splendore venne sostituita da un lungo periodo di declino che iniziò ben 2000 anni fa.⁷⁹ Tuttavia, la colpa di tale caduta sociale viene

⁷⁷ I luoghi di isolamento e segregazione femminile sono le *pardah*, le quali, ipoteticamente, videro la loro introduzione durante le invasioni islamiche. Nella trattazione della tematica si fa particolare riferimento alla figura della donna musulmana in età coloniale. La circostanza delicata delle *pardah*, considerate quasi alla pari dello spazio esclusivo dell'*harem*, fu pesantemente criticata da parte dell'*élite* britannica e dei missionari cristiani. Gli antropologi hanno interpretato il sistema tradizionale come un'usanza che stabiliva una separazione tra il mondo maschile e quello femminile, conciliando la reclusione delle donne al mantenimento dell'onore da parte degli uomini. Tale concezione, tuttavia, rispecchia pienamente la volontà di stabilire un sistema in cui l'uomo è al dominio e la donna al controllo attraverso una trasparente dipendenza. Vi è, a ogni modo, una visione duale della questione, di fatti la legittimità dello spazio femminile viene giustificata da una forma di protezione della donna, la quale può essere difesa dagli sguardi indiscreti, rimanendo sotto l'ala protettrice del proprio uomo. Nonostante il radicamento della tradizione sia nella comunità musulmana che in quella hindu, l'ambiente di reclusione si dimostrò causa di un degrado sanitario che toccò in modo diretto la società femminile; di fatto pare che svariati disturbi fossero imputabili a uno stile di vita privo d'igiene, luce solare e aria. Per sconfi gger e tale tradizione e sensibilizzare le donne circa la problematica si istituirono diversi progetti all'interno del sistema sanitario; si veda Azra Asghar Ali, *The Emergence of Feminism among Indian Muslim Women 1920-1947*, OUP Pakistan, Baltimora, 2000, pp. 90-122.

⁷⁸ Nella trattazione del sistema sanitario del subcontinente in epoca coloniale ricorre sovente la figura della *dhai*, l'allevatrice, *focus* del capitolo "Mother India" del libro omonimo di Katherine Mayo. La combinazione tra il titolo del capitolo e la tematica trattata è curiosa. Pare che qui il protagonismo dell'emblematica *Mother India* venga ricoperto da un'esistenza complessa, svantaggiata, la quale pratica la propria professione in condizioni a dir poco brutali, sostenendosi attraverso una paga a dir poco misera; si registra che una *dhai* guadagnasse una rupia e qualche abito stracciato per il suo lavoro. Il guadagno qui indicato non le permetteva perciò di servirsi di disinfettanti né, tanto meno, di dispositivi medici di alcun tipo. Il degrado che circonda la professione delle *dhai* dipinge, perciò, una *Madre India* tutt'altro che trionfante, bensì sovraccaricata da un'esistenza gravosa ed impegnativa. La *dhai*, beninteso l'allevatrice, è una delle vittime dell'arretratezza rilevata, da parte della storica Mayo, nella società femminile del tempo. La *dhai*, vista la sua professione, veniva considerata estremamente contaminante, per tal ragione le allevatrici selezionate appartenevano alla classe sociale degli "intoccabili". La condizione igienico-sanitaria in cui erano costrette a lavorare era a dir poco scabrosa. Uno degli obiettivi dello sviluppo sanitario fu proprio quello di sensibilizzare lo Stato e le *dhai* stesse all'insegnamento del mestiere. Uno degli sforzi maggiori fu quello di fornire le allevatrici di strumenti professionali per la pratica del mestiere agevolando un'educazione all'igiene. Le difficoltà da tal punto di vista non furono poche; di fatti, per un lungo periodo si rilevò un vero e proprio blocco da parte della tradizione, la quale voleva conservare la professione dell'allevatrice, permettendo, così, il proseguire della nascita insana e pericolosa di milioni di neonati e la morte, nel peggiore dei casi, di giovani madri durante il parto. *Mutatis mutandis* la percentuale delle allevatrici che accettarono l'aiuto di medici specializzati del governo britannico aumentò in modo significativo. Si istituirono dipartimenti e dispensari che dettero l'opportunità alle donne indiane di accedere ad un contesto sanitario più professionalizzante, seguendo dei veri e propri *training* per la professione della *dhai*; si veda Katherine Mayo, *Mother India*, Blue Ribbon Books, Toronto, 1927, pp. 90-110; Azra Asghar Ali, *The Emergence of Feminism among Indian Muslim Women 1920-1947*, OUP Pakistan, Baltimora, 2000, pp. 90-122.

⁷⁹ Il documento più antico lasciato dalla prima grande civiltà che si inserì stabilmente nel territorio del subcontinente, la civiltà Arya, fu il *Rgveda* (1200 a.C). All'interno del supporto religioso è possibile dimostrare il particolare *status* sociale ricoperto dalla figura femminile, la quale possedeva il diritto di sposarsi più tardi e non aveva obblighi di reclusione domestica. Le donne ricoprivano un ruolo centrale nelle attività, come l'allevamento del bestiame, e nelle assemblee della comunità e rappresentavano una posizione prominente nel rito sacrificale. Nei 2000 anni successivi a tale splendore la posizione della donna si erose in modo significativo. Le donne furono costrette ad anticipare l'età dell'unione matrimoniale e vennero allontanate dai rituali devozionali, alle vedove non fu permesso di risposarsi. Tra il

imputata ossessivamente alla conquista musulmana, la quale avrebbe causato un periodo di tragica corruzione.⁸⁰ La ricerca della soluzione al degrado sociale vissuto dalla donna portò con sé una certa consapevolezza maturata da parte dei britannici, pronti ad introdurre una differente visione del ruolo femminile. Le idee dei colonizzatori vennero accolte da parte dell'élite indiana e, da parte femminile, dalle donne letterate ed alfabetizzate, le quali lottarono per la propria emancipazione e per dare voce alle problematiche e ai limiti imposti dal sistema patriarcale. Le riforme vennero veicolate tramite l'educazione e la cultura letteraria, obiettivi centrali alla ribalta sociale. Tali mezzi diffondevano la storia delle donne attraverso autrici femminili, tentando di mettere a tacere la drammatica oppressione che marchiava lo *status* sociale. La credenza maggiormente manifestata all'interno dei testi indiani riguardo la natura femminile, infatti, vede la donna come devota e servente; tale quadro influenzò pesantemente sia la modalità attraverso la quale veniva immaginata la figura femminile *tout court* sia la modalità attraverso la quale le donne si riconoscevano.⁸¹

Nella trattazione della delicata tematica sociale è indispensabile essere pienamente consapevoli, nonostante l'impatto produttivo di un progetto come quello educativo, della difficoltà da parte del sistema di allontanarsi radicalmente dagli ostacoli che ostruivano il cammino della donna, i quali rappresentavano, secondo la visione patriarcale e la cosiddetta "familial ideology", i punti di forza della rispettabilità femminile e i quali costituivano il punto focale su cui esercitare il controllo

200 a.C e il 200 AD Manu, a capo del sistema giuridico, irrigidì le norme sociali riducendo gradualmente la figura femminile a un'esistenza di oppressione e schiavitù. Manu, perciò, viene considerato, oggi, da parte dei gruppi femministi come il maggior colpevole della subordinazione femminile. Una delle sue affermazioni più potenti fu sicuramente la seguente: "From the cradle to the grave a woman is dependent on a male: in childhood on her father, in youth on her husband, in old age on her son."; si veda Elisabeth Bumiller, *May You Be the Mother of a Hundred Sons: A Journey Among the Women of India*, Ballantine Books, New York, 1990, pubblicazione elettronica. È impossibile non scorgere, in tali parole, una netta dipendenza ed appartenenza della donna alla figura maschile per la vita intera. Come afferma Elisabeth Bumiller, nonostante il lampante irrigidimento sociale, è importante sottolineare che la definizione "golden age" è una nozione che viene ricondotta, attraverso lo studio degli storici, alla promozione novecentesca attuata dall'ideologia nazionalista di un passato utopico e vittorioso, tuttavia il mutamento avvenuto potrebbe riconciliarsi a un generale sviluppo sociale; *Ibidem*.

⁸⁰ Il secondo declino storico circa la posizione della donna accusa, emblematicamente, il nemico *par excellence* della civiltà hindu, il musulmano. L'attacco si scaglierebbe contro l'arrivo delle invasioni musulmane da parte dei Mughal (1526-1857). A causa dell'influenza predominante della cultura mughal si sarebbe verificata una corruzione dei tempi utopici, la quale avrebbe sporcato la valorosa civiltà hindu attraverso, ad esempio, l'introduzione della *sati*. L'arrivo della concezione spaziale della *pardah* fu un'altra accusa a loro imputata. Nonostante tali supposizioni la storica indiana Romila Thapar afferma che vi sono evidenze che testimoniano una vita di segregazione delle donne di alta casta e della dibattuta *sati* anche ben prima dell'arrivo dei musulmani; *Ibidem*. L'antagonismo verso la cultura islamica e la pronta e frettolosa accusa verso il nemico musulmano verranno trattati nei capitoli 4 e 6.

Riflettendo circa l'antica tradizione Rajput della *sati*, l'immolazione di massa contro la subordinazione al nemico islamico è impossibile non pensare alla celebre storia di Rani Padmini, o Padmavati, protagonista del poema epico di Malik Muhammad Jayasi del 1540 e regina del forte di Chittor. Rani Padmini fu anche la protagonista del film uscito nel 2019 "Padmavati", oggetto di forte e violenta discussione. La tematica verrà trattata nei capitoli a seguire.

⁸¹ Geraldine Forbes, *Women in Modern India*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

maschile. La pericolosa “familial ideology” desiderava progettare una “costruzione” delle donne come⁸²:

“self-sacrificing mothers, loyal and chaste wives, [and] dutiful and virginal daughters”:
“Women who live up to the ideals of motherhood and womanhood are given some protection: Those who fail to measure up are penalized.”⁸³

Nell'affermazione qui citata si leggono chiaramente le prerogative del modello di donna “ideale”. Colei che si batte per i valori materni e per le responsabilità che circondano l'ambiente familiare merita attenzione e protezione, colei che sovrverte a tali doveri sarà punita. Uno dei testi più critici in assoluto riguardo la condizione della donna fu senza dubbio “Mother India” (1927) di Katherine Mayo, il cui titolo presenta, emblematicamente, il nome stesso della protagonista della tesi in questione. La protagonista qui coinvolta è una protagonista tangibile, una protagonista sociale, la quale offre una forte testimonianza della reale situazione femminile nell'epoca coloniale. Tuttavia, tale voce venne trasmessa tramite lo sguardo esterno, quasi coloniale, e divulgativo della storica statunitense Katherine Mayo (1867-1940), la quale puntò il dito contro l'arretratezza della condizione della donna attraverso, tuttavia, categorie di percezione squisitamente europee. Il testo fu centro di un vivace dibattito e di pesanti critiche. “Mother India” venne contestato per l'approccio eccessivamente polemico con il quale l'autrice avrebbe dipinto la condizione sociale, sanitaria e domestica femminile, diffondendo un atteggiamento di risentimento e indignazione nei confronti della *societas* del subcontinente, macchiandosi, agli estremi, di *hinduphobia*. Per tal ragione la vendita del testo fu disapprovata e severamente bannata nel territorio indiano.⁸⁴

L'intera analisi è basata sul racconto della storica statunitense la quale, nonostante le critiche riguardo al suo lavoro di ricerca, dispiega con chiarezza e articolazione le maggiori piaghe sociali del subcontinente in epoca coloniale, illustrando quali fossero, secondo la sua ottica esploratrice, gli ostacoli all'avanzamento sociale e le motivazione di tali limiti:

“Take a huge population, mainly rural, illiterate and loving its illiteracy. Try to give it primary education without employing any of its women as teachers – because if you do employ them you invite the ruin of each woman that you so expose. Will you ask why that people's education proceeds slowly?”⁸⁵

⁸² Bharati Ray, *Women of India: Colonial And Post-Colonial Periods*, Sage Pubns Pvt Ltd, Thousand Oaks, 2005.

⁸³ *Id.*, pp. 27-28.

⁸⁴ Azra Asghar Ali, *The Emergence of Feminism among Indian Muslim Women 1920-1947*, OUP Pakistan, Baltimora, 2000, pp. 129-130.

⁸⁵ Katherine Mayo, *Mother India*, Blue Ribbon Books, Toronto, 1927, p. 17.

Il sopraindicato è uno dei quesiti posti da parte della storica circa la possibilità di un progresso educativo in India. Nelle sue parole è possibile leggere un atteggiamento critico il quale potrebbe essere stato interpretato in una forma di sentimento anti-hindu, o meglio di *hinduphobia*. L'autrice avverte una necessità di partecipazione attiva da parte della donna nell'ambiente dell'istruzione al fine di accelerare l'evoluzione in campo educativo. Come espone Mayo, la figura femminile, invece, obbediente al sistema patriarcale, viene allontanata dall'occupazione professionale in quanto la condurrebbe alla rovina.

Tuttavia, il *focus* principale di cui si occupa la storica all'interno del suo celebre libro è certamente la problematica delle spose-bambine⁸⁶, descritta dall'autrice come un "Hindu phenomenon" in tutto e per tutto.⁸⁷ Mayo analizza con dedizione la condizione psicologica e fisica in cui si trovano costrette a vivere le spose-bambine, con particolare riferimento alla gestazione, al parto, alla condizione brutale delle strutture ospedaliere e all'allevamento dei figli. Il parto, nella gran parte dei casi, si rivela la causa di una dura tribolazione e agonia, tanto da causare un tasso di mortalità materna impressionante. Come afferma la studiosa nel titolo di uno dei suoi capitoli principali, queste giovani fanciulle erano letteralmente "Early to marry and early to die". Per tal ragione fu fondamentale pianificare dei metodi per la prevenzione della mortalità materna infantile registratasi. Le battaglie per l'innalzamento dell'età media per il matrimonio delle giovani non furono insignificanti, e rappresentarono non solo una lotta ai diritti per l'infanzia, ma furono indispensabili per la nascita di bambini in salute. Nonostante ciò è possibile osservare, come sovente accade, quanto la tradizione imponesse la propria posizione ideologica; infatti la società tradizionale si rifiutò di modificare in alcun modo la propria natura regolamentare. Tuttavia, nel 1891, venne introdotto un emendamento governativo, anche se non ufficiale, il quale impose l'aumento dell'età di consenso al vincolo matrimoniale ai quattordici anni.

Mayo riporta nel suo libro le testimonianze più critiche, sia da parte di esponenti del governo britannico, sia da parte dell'*élite* indiana, riguardo la situazione femminile, sottolineando l'obbrobrio della tradizione, e accusando, quasi, una mancanza di dignità. Vi sono, inoltre, riportate alcune opinioni a favore del matrimonio infantile; il noto Rabindranath Tagore, ad esempio, lo definisce come "un fiore dallo spirito sublime". Egli lo innalza e ritiene che le donne debbano essere legate al vincolo matrimoniale ancor prima che la loro femminilità si sia compiuta nella sua totalità. Il matrimonio, beninteso, doveva avvenire ancor prima che la donna raggiungesse una piena consapevolezza di sé. Secondo la visione squisitamente patriottica dell'intellettuale la figura

⁸⁶ *Id.*, pp. 42-50.

⁸⁷ Azra Asghar Ali, *The Emergence of Feminism among Indian Muslim Women 1920-1947*, OUP Pakistan, Baltimora, 2000, p.129.

femminile dovrebbe guardare al marito come un valore inestimabile tanto quanto il patriottismo. La donna deve mostrare perciò devozione al marito tanto quanto al corpo della *Madre India*, la patria amata:⁸⁸

““What are they praying for?” one asks the teacher, a grave-faced Hindu lady.

“What should a woman-child pray for? A husband, if she is not married; or, if she is, then for a better husband at her next re-birth.””⁸⁹

Come è possibile osservare, Mayo nel suo capitolo “The earthly god”, invece, si concentra peculiarmente sulla subordinazione femminile determinata dallo spirito di castità e obbedienza al marito. Il titolo stesso del capitolo è eloquente. “The earthly god”, il “dio terreno”, di fatto, porta a pensare in modo diretto alla figura oppressiva del *pati*, il marito, il quale viene considerato alla pari di un dio, un dio in terra, a cui la donna (la devota) deve mostrare fedeltà, qualsiasi sia la sua sorte e a prescindere dal modo in cui viene trattata dallo stesso. Il comportamento del marito, perciò, è giustificato senza eccezione alcuna, e l'accettazione indistinta della donna include abusi, maltrattamenti e violenze, i quali devono essere motivo di richiesta di perdono, e non di un futile piagnisteo. La giovane donna, possiede il dovere, ancor prima di avere ricevuto l'istruzione, di imparare le responsabilità e gli obblighi verso il marito.⁹⁰ Tale quadro generale rimanda in tutto e per tutto all'emblematico concetto di donna “dharmica”, ovverosia colei che adempie con disciplina ai propri doveri. La devozione al *pati* è primaria a qualsiasi suo diritto. Vi è, quindi, un senso di schiavitù dalla sua nascita, data dal suo fato, da un'esistenza indirizzata al marito. Il *pati*, insieme all'autorinuncia per lo stesso, si configura come la sua unica virtù, la donna non possiede altro se non tale onore e sé stessa non è sufficiente a costituire dignità. Si registra, così, una vera impossibilità d'indipendenza. Tali principi vengono riportati astutamente da parte dell'autrice in un passaggio che rievoca le parole del *Padmapurana*.⁹¹ Mayo dimostra che sono i *Purana* stessi, perciò, ad attestare un modello di deferenza e subalternità della figura femminile, in cui la donna detiene il dovere di sottomettersi al coniuge. La sezione riportata dell'antico testo attesta, in carattere quasi mantrico, le seguenti parole “non vi è altro dio in terra per una donna oltre a suo marito”. La miglior grazia a lei imputata è la possibilità di esaudire le esigenze del marito. Questa è la norma che domina la sua esistenza. Qualsiasi azione lei commetta deve essere eseguita successivamente al marito, qualsiasi beneficio di cui godere dev'essere anticipato dal godimento del *pati*. La sua felicità dipende, in modo coercitivo, da quella del marito, e alla morte dello stesso dovrebbe concedersi all'autoimmolazione

⁸⁸ Katherine Mayo, *Mother India*, Blue Ribbon Books, Toronto, 1927, pp. 42-50.

⁸⁹ *Id.*, p. 90.

⁹⁰ *Id.*, pp. 68-80.

⁹¹ Si veda *Id.*, pp. 73-74.

nel fuoco della pira funeraria; solo in questo modo verrà elogiato il suo infinito onore.⁹² Si può notare che l'approccio coercitivo in questione promuove una visione femminile ben precisa e incoraggia la donna ad assumere un comportamento adeguato ai fini di una rispettabile reputazione nel mondo terreno e di una completa beatitudine per l'eternità, sposandosi totalmente con i precetti dell'irlandese Nivedita, la quale dimostrò una volontà di promozione strumentalizzata della donna. Pare che la passività e l'autosacrificio fossero caratteristiche fondamentali per una definizione legittima di "donna". È in tale ottica che si inserisce il *topos* infinito della *sati*, una delle pratiche meno comprese e più criticate dell'universo sociale del subcontinente.

Elisabeth Bumiller nel suo "May you be the mother of a Hundred Sons" apre il suo capitolo riguardo la *sati* nel seguente modo:

"When hindus look at fire, they see many things beyond flames. The little blazes that accompany all religious rituals and rites of passage are also an earthly embodiment of God, both comforting and all-powerful. Ten days after a baby is born, God is in the fire at the ceremony in which the child is given a name. At marriage, a bride and groom must take seven steps around a fire, and at death, during the Hindu cremation rites, the body is consumed by the sacred purifying force with a life of its own."⁹³

Nel paragrafo sopraindicato emerge, in modo simbolico, quello che è il ruolo tradizionale del fuoco nel tessuto culturale indiano, elemento chiave e protagonista incontrastato della complessa pratica dell'autoimmolazione, o meglio *sati*. Fin dall'infanzia le giovani fanciulle vengono cresciute attraverso le storie narranti la mitologica Sītā, paradigma della fedeltà, ma soprattutto del sacrificio: l'epica eroina del *Rāmāyaṇa*, infatti, esternò la sua devozione al marito e il suo servizio morale gettandosi nel fuoco, a dimostrazione della sua intoccabile purezza e castità.⁹⁴ Nella società del subcontinente la *sati* viene solitamente praticata dalla moglie al momento della morte del marito; la donna in tale occasione si getta tra le fiamme della pira funeraria dell'"amato". Con tale gesto ella dimostra la sua devozione, rincorrendo una speranza futura e una rinascita

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Elisabeth Bumiller, *May You Be the Mother of a Hundred Sons: A Journey Among the Women of India*, Ballantine Books, 1990, pubblicazione elettronica.

⁹⁴ Il seguente fu il mito tanto decantato del *Rāmāyaṇa*, la storia nella bocca di tutte le giovani donne che ambivano a un futuro come moglie rispettabile e stimata: Sītā era la sposa amata e fedele di Rāma, protagonista principale del *Rāmāyaṇa*. Un dì nella foresta Sītā venne inaspettatamente rapita dal demone Rāvaṇa e portata nel regno che egli governava, l'attuale Sri Lanka. Dopo una battaglia, il dio Rāma sconfisse Rāvaṇa mettendo in salvo la moglie, tuttavia decise di rigettare la sua amata Sītā data la permanenza con il demone. Sītā assicurò la sua immutata purezza, evidenziando la sua innocenza. Data l'ostinata sfiducia di Rāma, la giovane propose di allestire una pira funeraria a dimostrazione del suo autosacrificio per il marito, ma quando si gettò tra le fiamme fu miracolosamente salvata e ne uscì incolume, tale fu la prova sublime della sua innocenza e della sua purezza. La storia di Sītā, così, si trasmise di generazione in generazione tra le donne dell'intera Nazione, simboleggiando un mito d'ispirazione per la società, ma al contempo la causa della morte di un'infinità di donne, divenendo una vera e propria incitazione al suicidio; *Ibidem*.

dignitosa in una seconda vita. Due sono le delicate scelte che concorrono, di fatto, al momento della morte del marito: proseguire una vita tiranna e deleteria come vedova o metter fine alla propria esistenza per una causa onorabile e per una dignitosa reincarnazione. La donna non getta unicamente sé stessa nella pira funeraria, ma i suoi averi, le sue vesti.

La scrittrice e giornalista Elisabeth Bumiller nel suo “May You Be The Mother Of A Hundred Sons”⁹⁵ presenta alcuni casi studio che narrano la testimonianza della *sati*, in un’India “moderna”, o almeno, aspirante la modernità sociale, in un’India in cui la pratica della *sati* doveva essere vietata, abolita, per lo meno superata. Non è possibile, di certo, nascondere che le storie locali raccolte da Bumiller suscitino indignazione e turbamento. Nelle sue narrazioni la voce della donna è in primo piano ed è la risorsa più preziosa e autentica.

“I’m unlucky that I’m still alive,” she said. “I wish I were dead.”⁹⁶

Surinder Kaur, trent’anni. Il suo tragico caso, avvenuto in ambiente domestico, venne registrato nell’agosto del 1983, a Delhi. La giovane venne bruciata da parte, presumibilmente, del marito e della cognata. Tuttavia si arriva a supporre, addirittura, che potesse essere stata Surinder stessa a suicidarsi a causa della sua infelicità in casa. Ma è proprio l’incertezza e la mancanza di una risposta definitiva a caratterizzare la storia della fanciulla. La spiegazione del caso si trova ad immergersi in questioni piuttosto delicate; non è raro, infatti, che uno dei motivi principali di liti e violenze nell’ambiente domestico siano generate dalla dote esigua della donna. Oppure, avveniva sovente che la promessa dei beni alla famiglia del marito non venisse rispettata correttamente al momento della consegna. La dote, abolita dal Parlamento nel 1961, ma ancora estremamente radicata nel portato tradizionale indiano, perciò, poteva divenire motivo di violenza, e, persino, d’omicidio.

Tuttavia, al momento dell’intervista, il marito racconta una differente versione e incolpa Surinder, oltre che d’infedeltà, della tragedia avvenuta narrando che la giovane tentò di incendiarsi conferendogli successivamente la colpa. Egli espose la sua piena coscienza riguardo lo *status* di povertà della donna e della famiglia d’origine, affermando che Surinder non portò alcuna dote con sé nella nuova famiglia, e di questo egli stesso mai si lamentò.

Con la consapevolezza della forte manipolazione che dominava i casi sulla dote, in quanto le donne la utilizzavano come scusante per attirare maggior attenzione da parte della polizia, la giornalista

⁹⁵ Il titolo del libro di Elisabeth Bumiller prende spunto emblematicamente da un celebre detto sanscrito il quale invoca la nascita di figli maschi. “May you be the mother of a hundred sons” rappresenta l’augurio più sentito per tutte le madri. La nascita del figlio maschio simboleggia una vera e propria grazia divina che permette alla madre di fuggire dalle pene a lei inflitte nel caso della procreazione di una femmina, che rappresenta, di fatto, una calamità per tutta la famiglia; si veda Elisabeth Bumiller, *May You Be the Mother of a Hundred Sons: A Journey Among the Women of India*, Ballantine Books, New York, 1990, pubblicazione elettronica.

⁹⁶ *Ibidem*.

Bumiller percepì che l'episodio di Surinder non narrava, forse, tutta la verità. Tuttavia questo caso, come molti, non venne mai concluso con giustizia e con la meritata chiarezza.⁹⁷

“Sati is not possible for all women, but only those who are very blessed.”⁹⁸

La seconda storia che toccò lo spirito di critica che governa la tesi in questione è senza dubbio quella della giovanissima Roop Kanwar, diciotto anni, del villaggio di Deorala, nello stato settentrionale del Rajasthan. Roop proveniva da un ambiente economicamente agiato. Il suo *status* abbiente e la condizione familiare conducono spontaneamente a interrogarsi su come sia possibile che una giovane studentessa sia stata spinta a commettere un atto così disperato. Roop, infatti, fu una delle vittime mortali della *sati*. Il caso di Roop Kanwar ha dell'incredibile. La tragedia della morte della giovane, infatti, venne tramutata in un atto d'onore, in un'azione degna di stima, in un finale destinato solo a una donna coraggiosa e virtuosa. La *sati* venne percepita dalle donne del villaggio, piene d'ammirazione nei confronti della giovane, come una scelta volontaria. Le donne locali affermano che Roop Kanwar si sia liberamente gettata nel fuoco, con la testa del marito nel grembo, senza esitazione e timore alcuno. La giovane, al momento dell'approccio alla pira funeraria del marito, avrebbe indossato il vestito del suo matrimonio chiedendo a suo cognato di accendere il fuoco. Il caso della diciottenne divenne un motivo di tributo e la sua figura divenne punto d'ispirazione per la comunità femminile intera. Il punto della sua morte divenne luogo di pellegrinaggio. Così una vittima della *sati* si trasformò in una divinità, degna dell'edificazione di un tempio in suo onore. La spinta emozionale nei confronti della pratica e della morte, in tal caso, di Roop Kanwar venne percepita quasi come una forma di fanatismo. Tale sentimento risulta clamoroso se si osserva la cerimonia consecutiva alla *sati*, chiamata *chumri*, e l'atmosfera che pervadeva il villaggio successivamente alla morte di Roop. Durante la cerimonia di *chumri* vennero distribuite delle foto grottesche della giovane “martire” immortalata nell'istante dell'autosacrificio. Una delle immagini più macabre fu un fotomontaggio in cui venne sostituito il volto ardente della donna con il viso lieto del giorno del suo matrimonio, ad enfatizzare la serenità con cui Roop condusse la sua *sati*. “Sati Mata ki jai”, “Glory to the Sati Mother”: questo fu uno dei motti inneggiati che permeò i vicoli del villaggio durante le processioni cerimoniali in onore della defunta.⁹⁹ La vittima di *sati* divenne improvvisamente una Dea Madre, la dea del solenne martirio. Lo scalpore e l'indignazione con cui Elisabeth Bumiller tratta la casistica sono evidenti. L'autrice critica una mancanza di responsabilità da parte delle autorità e del governo le quali non presero in carico con la dovuta attenzione l'episodio.

⁹⁷ *Id.*, pp. 63-81.

⁹⁸ *Id.*, p. 87.

⁹⁹ *Id.*, pp. 82-86.

La giornalista, inoltre, si chiede come sia possibile che nessuno abbia arrestato il tragico atto della giovane. Tuttavia, a quanto pare, il pubblico femminile stesso applaude e la spronava a esaudire la sua volontà d'autosacrificio.¹⁰⁰ Le seguenti furono le parole di una delle donne locali che assistette all'episodio:

“If we had known she was going to do this, we would have touched her feet, now I will give her a place in my house and worship her every day.”¹⁰¹

L'autrice, nel narrare la vicenda pone in luce il fatto che, sovente, la *sati* rappresenta un valido motivo per evitare le pene imputate alla vedova; il sacrificio diventa, così, una dignitosa alternativa a una miserabile vita senza diritti, senza beni primari, a una vita di isolamento e di violenze da parte della famiglia del marito che condanna eternamente la donna per la morte dello stesso.¹⁰²

Anche nel caso di Roop Kanwar le dinamiche della vicenda non risultano del tutto chiare.¹⁰³ È fondamentale evidenziare che, ad oggi, la *sati* è dichiarata pratica illegale. La tradizione, invero, successivamente a infinite lotte e all'indignazione dei britannici di fronte alla sua disumanità fu abolita severamente da parte del governo britannico.¹⁰⁴ Un forte desiderio di conservazione lo si avvertiva, tuttavia, in modo conclamato, nella spinta emozionale che governa il sistema patriarcale, lo stesso sistema che inneggiava a quel “Sati Mata ki jai” che risuonava nei cortei dei vicoli del villaggio di Deorala.

¹⁰⁰ *Id.*, pp. 82- 96.

¹⁰¹ *Id.*, p. 87.

¹⁰² Lo *status* della vedova incarna in tutto e per tutto la somma delle colpe a lei imputate. La donna, infatti, dal momento della morte del marito fino all'ultimo giorno della sua vita è tenuta a redimersi dai suoi peccati e a proseguire la sua esistenza in sofferenza. La vedova viene marchiata di impurità e la tragica sorte che la contraddistingue non ha pietà, sia che essa sia una giovane fanciulla sia che essa sia una donna matura. La sua natura è considerata diabolica e per tal ragione è costretta ad una vita di stenti, di schiavitù, incatenata e governata dalla famiglia del marito deceduto. La colpa capitale della vedova è la morte del marito, la quale potrebbe essere avvenuta a causa dei peccati morali della donna nella sua vita precedente. Costei è costretta a nutrirsi una volta sola al giorno. I suoi capelli devono essere rasati, non può presenziare a nessuna celebrazione religiosa. La sua presenza, di cattivo auspicio, non deve essere oggetto di visione da parte di una madre incinta. Chiunque si accinga a un dialogo con la lei lo può permettere solo in termini di rimprovero, o di disprezzo. Essendo privata di qualsiasi protezione, la vedova è spesso costretta a una vita di carità in strada, o di prostituzione. Per tal ragione molte donne, vedendo il destino indegno delle vedove e consapevoli del futuro che le avrebbe attese, privilegiarono la scelta della *sati* scappando dall'inferno vivente nella speranza di una rinascita migliore; si veda *Id.*, pp. 82-96; Katherine Mayo, *Mother India*, Blue Ribbon Books, Toronto, 1927, pp. 81-84.

¹⁰³ Elisabeth Bumiller, *May You Be the Mother of a Hundred Sons: A Journey Among the Women of India*, Ballantine Books, New York, 1990, pubblicazione elettronica.

¹⁰⁴ Katherine Mayo, *Mother India*, Blue Ribbon Books, Toronto, 1927, pp. 83-84.

Capitolo 2: Androginia e uniformità, sensualità ed eterogeneità: un raffronto tra Abanindranath Tagore e Raja Ravi Varma

Il seguente capitolo è incentrato su di una comparazione artistica significativa per la piena comprensione dei modelli visuali. Ciò che si desidera condurre, attraverso un particolare approccio critico, è un raffronto tra la produzione di uno degli artisti più criticati e discussi del primo Novecento, Raja Ravi Varma e la visione standard dell'artista *swadeshi* Abanindranath Tagore. Si farà particolare riferimento a un'opera specifica di ciascun autore, sottolineandone le maggiori discrepanze, trattasi di *Galaxy of Musicians* (1889) e *Bharat Mata* (1905). Nella comparazione in esame verrà, ad ogni modo, approfondita la figura artistica di Raja Ravi Varma, un artista che propose un vocabolario estetico del tutto nuovo ed eloquente.

Raja Ravi Varma (1848-1906), considerato il primo artista moderno *par excellence*, nacque a Kilimanoor, nell'attuale stato meridionale del Kerala. La sua figura è, senza dubbio, una figura che desta una fascinazione peculiare tra il pubblico, suscitata, in particolar modo, dai soggetti riprodotti nella sua opera pittorica. L'audience di Varma viene sedotta dalla modalità eterea e sofisticata attraverso la quale il pittore utilizza elegantemente il suo pennello per riprodurre la dimensione femminile. E sono proprio la donna e la percezione del suo corpo a costituire il *focus* sostanziale del presente capitolo.

I delicati e complessi concetti di "autenticità" e di "indianità" sono qui strettamente correlati ad un'idea di formazione di un'immagine nazionale che possa esibire la propria identità in maniera attendibile e senza indugi. Tali nozioni giocheranno un ruolo rilevante nell'esperienza artistica del maestro Varma, il quale venne pesantemente disprezzato per la sua scelta di un corpo morbido e realistico per la figura femminile. Il costrutto ideologico "autenticità" potrebbe essere interpretato come una concezione mutante e dinamica che si configura diversamente in ciascuna corrente artistica. Infatti, è possibile riscontrare come una potente figura della scena *swadeshi* quale Tagore, agli antipodi rispetto alla modalità dolce ed umana con la quale Varma ritraeva il corpo femminile, elasse una costruzione statica, uniforme, riduttiva.

La critica generatasi dalla produzione artistica di Varma è uno degli elementi di maggiore interesse della sua figura. L'immagine del pittore moderno è stata oggetto di una radicale trasformazione percettiva da parte della critica dell'epoca, un mutamento che scaturisce, indubbiamente, un certo stupore e - è necessario ammettere - un certo scetticismo. Il primo grande artista dell'era moderna fu, infatti, inizialmente acclamato alla stregua di un "fondatore della Nazione" attraverso connotazioni eroiche che attribuirono alla sua persona un'aurea nazionalistica. Ravi Varma fu apprezzato per la sua unione delle tecniche derivanti dal vocabolario europeo (tra cui il realismo), con il quale mostrò

una particolare familiarità, e venne elogiato per l'autonomia artistica.¹⁰⁵ Tuttavia, nel 1907, immediatamente dopo la sua morte, Raja Ravi Varma fu oggetto di pesanti critiche, le quali sdegnarono drasticamente il suo nome. L'artista fu criticato per l'ostentazione dell'utilizzo di tecniche artistiche europee, ragion per cui venne accusato di "tradimento" alla patria, quella patria che, sempre più, provava un sentimento di netto rifiuto nei confronti del modello occidentale, e perciò anche delle tecniche utilizzate sulla scena artistica europea. Ma ciò non basta, egli, infatti, venne pesantemente giudicato per la modalità mediante la quale ritraeva i soggetti e le divinità femminili, figure repute eccessivamente cariche di sentimentalismo, affettuosità e sensualità, caratteristiche ostili a quel moralismo che pervadeva il nascente nazionalismo attorno il 1890.¹⁰⁶ D'altronde la rotondità dei corpi, la loro voluttuosità e, volente o nolente, la loro sensualità, erano connotazioni ben distanti dai precetti vittoriani e dalla chiusura sessuale incoraggiata da personalità come Sister Nivedita, la quale fu attratta da un modello di costruzione casto e devoto, conforme e adeguato al paradigma nazionalista *swadeshi*.

Avviando una panoramica circa la modalità di riproduzione dei corpi di Raja Ravi Varma e riflettendo in merito al successo e al portato emozionale scaturito dalla stessa è possibile, dunque, tracciare una vera e propria metamorfosi che interessò in modo diretto la personalità artistica del pittore, il quale, al termine della sua esistenza, venne accusato offensivamente di tradimento alla patria. Ravi Varma, nel corso della sua produzione artistica, predilesse l'elemento mitologico, l'artista, infatti, mostrò una notevole familiarità con l'iconografia tradizionale e con i testi sanscriti. Ad egli, perciò, si deve un prezioso recupero e una fissazione dell'apparato iconografico classico. Varma, attraverso una fedele riproduzione degli attributi, reinterpretò meticolosamente le divinità e i protagonisti delle epiche mediante un nuovo approccio, un approccio romantico, sentimentale. L'artista si rifà, in particolar modo, alle narrazioni dei *Purāṇa*, rendendo i soggetti femminili intrisi da una potente umanità e da un voluttuoso sentimentalismo, mostrandoli, così, palpabili e reali.¹⁰⁷ I soggetti religiosi fecero breccia sul vasto pubblico indiano. Il ritorno iconografico ai coraggiosi eroi e alle audaci eroine del passato calzò meticolosamente con l'interesse e il tradizionalismo tipico della società indiana. A questo proposito risulta emblematico sottolineare l'originalità mostrata dall'artista attraverso la sua traduzione profonda delle figure mitologiche, distanti e impalpabili, a un panorama del tutto nuovo, in cui le stesse vengono rese umane da un realismo sorprendente, da una fisicità

¹⁰⁵ Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 179-217.

¹⁰⁶ Donatella Dolcini, "Raja' Ravi Varma: senso dell'indianità ed eterno femminile nella pittura indiana del tardo Ottocento", *Editoriale Programma*, 1985, pp. 105-115.

¹⁰⁷ Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 179-217.

corposa, e da un vocabolario dettato da sensazioni che evocano nostalgia e riflessione, riscontrabili, a volte, nello sguardo perso e nell'espressività dei volti. Le eroine risultano, così, partecipi a quel vortice travolgente chiamato "vita". La sensibilità di Varma nei confronti della natura femminile è simbolica, egli ne comprende i sentimenti, i sogni più celati, narrando una fisicità dalla verosimiglianza sconcertante.¹⁰⁸ L'emotività e l'umanità che contraddistinguono "la donna di Varma" si riscontrano, ad esempio, in una delle più celebri opere del pittore: *Hamsa and Damayanti* (fig. 6). Qui l'espressività nostalgica del volto richiama perfettamente l'aurea umana di cui si intinge la figura femminile da egli idealizzata. L'eroina del quadro in riferimento viene ritratta, nonostante l'aria sognante, con uno sguardo abbassato, introverso e malinconico.¹⁰⁹

Inoltre, Dr. Ashalatha, nella sua ricerca in merito alla produzione dell'artista, sostiene che oltre alla presenza di una dimensione, seppur mite, seducente della donna, vi siano un linguaggio del corpo e un'espressività dello sguardo che trasmettono quasi un senso di "addomesticazione". Sovente, infatti, le donne ritratte da Varma vengono immortalate in contesti casalinghi, e anche quando vengono riprodotte all'esterno del nido domestico, l'inquadratura e lo sfondo vengono messi in scena in modo tale da non offrire allo spettatore una percezione ampia ed integrale dell'ambiente esterno. E, dunque, si può affermare che il pubblico, anche nel caso di *Hamsa and Damayanti*, fruisce di una visione accennata dello spazio esterno.¹¹⁰ Ma la dimensione che emerge in maniera più trasparente ed affascinante nella pittura di Varma, utile alla comprensione della complessa percezione corporea in tema, è sicuramente quella della corposità e della dolce voluttuosità dei corpi che ne conferisce palpabilità, realismo e desiderabilità. Il volto intriso d'emozione, a tratti ammiccante, e il corpo ritratto nella sua naturale sensualità sono parte integrante dello stile unico del pittore. La naturalezza del soffice corpo femminile venne concepito, tuttavia, come una forma di sfrontata audacia, e da parte dei mentori del movimento *Swadeshi*, tra cui lo stesso Abanindranath Tagore, come un'eccessiva e

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ Soffermandosi su alcune riflessioni in merito alla tematica dello sguardo, Ashalatha denota come Ravi Varma narri una sensualità che si esprime in termini miti, mai espliciti; la delicatezza e l'introversione si traducono proprio nello sguardo. Le donne di Ravi Varma vengono raffigurate sovente attraverso uno sguardo che non è rivolto verso il pubblico. Lo sguardo indirizzato all'osservatore o ad altri personaggi maschili ritratti nella tela sono elementi quasi assenti nella pittura di Varma. Lo spettatore, così, dato lo sguardo indiretto del soggetto rappresentato, giova della possibilità di godere di un'osservazione indisturbata; si veda Dr. Ashalatha, "Raja Ravi Varma and Colonial Eyeing", *Malayala Paccha*, 2016, pp. 112-130. A fronte delle considerazioni in merito pare che lo spettatore non goda, perciò, di una dialettica diretta con il soggetto dell'opera. La donna, mediante tale modalità rappresentativa, non mostra sfrontatezza alcuna, forse era proprio questo il tratto comportamentale che il pittore tentava di evitare. Il contatto non-esplicito caratterizzante le figure di Varma conferisce un tocco di sensualità in più. L'elemento femminile, apparentemente chiuso in una propria riservatezza, risulta ancor più desiderabile. La scelta dell'artista, da questo punto di vista, è astuta: la corposità e il realismo dei corpi donano umanità alle figure ritratte, rendendole più prossime al pubblico in ammirazione, al contempo, tuttavia, il loro timido sguardo le allontana dal contatto desideroso dello spettatore. È così che si scaturlisce una tensione sottile tra la palpabilità corporea e l'impenetrabilità dello sguardo; ed è, forse, proprio grazie a tale introversione che Varma rende le sue eroine ancor più oggetto di desiderio.

¹¹⁰ Dr. Ashalatha, "Raja Ravi Varma and Colonial Eyeing", *Malayala Paccha*, 2016, pp. 112-130.

volgare sensualità. È riscontrabile, infatti, un'impressionante e voluta transazione tra la modalità di rappresentazione del corpo da parte del Maestro Varma e la graduale "attenuazione" del corpo effettuata durante l'*exploit* del movimento indipendentista *Swadeshi*, il quale elesse un corpo moderato e gracile, di cui la celebre *Bharat Mata* ne rappresenta un determinante esemplare. In opposizione a tale trasformazione e distorsione del corpo in una fisicità pensata *ad hoc* per l'emancipazione ideologica dall'oppressione coloniale, Raja Ravi Varma dimostrò costantemente la volontà di trasportare plasticità e voluminosità nei suoi soggetti sia femminili che maschili, attraverso morbide curve e una muscolatura verosimile. Ravi Varma utilizzava l'olio su tela conferendo alle sue amate figure una sembianza tattile. Non solo la formosità corporea garantiva una certa verosimiglianza, ma anche le vesti e il loro drappeggio conferivano una palpabilità unica. La sua abilità nella rappresentazione dei corpi viene spiegata da un'ampia familiarità con le sculture templari, e la congruenza degli attributi attraverso i quali ritraeva le protagoniste della mitologia e delle epiche era dovuta all'attenta conoscenza dei testi puranici classici. Al contrario il movimento *Swadeshi* e i suoi esponenti maggiori, tra cui Abanindranath Tagore, elessero miratamente l'utilizzo di tecniche come l'acquerello, le quali permettevano alla figura rappresentata di apparire in una dimensione eterea, conferendole un effetto quasi dematerializzato e, a differenza della corposità tipica di Varma, impalpabile.¹¹¹ La dimensione evanescente e fluttuante emerge clamorosamente in *Bharat Mata* di Tagore. Nonostante l'opera del mentore *swadeshi* fosse stata idealizzata come standardo del nazionalismo e della lotta indipendentista, è impossibile non riscontrare che la sua apparenza effimera, modesta e impalpabile crei una distanza metaforica a dir poco rilevante. La distanza sperimentata rappresenta un allontanamento tra la figura ritratta e lo spettatore, il quale, oltre alla portante affezione nazionalista e alla spinta identitaria provata, non gode né di una palpabilità della raffigurazione né di un chiaro realismo. Si ricordi, d'altronde, la critica effettuata da parte di Sisir Ghosh; l'intellettuale e giornalista novecentesco, invero, provocò Tagore giudicando la completa incoerenza tra il modello androgino proposto e l'ideale canonico della fisicità classica, narrata negli antichi testi dei *Purāṇa*, dettato da forma e voluttuosità sensuale. Nonostante tali mancanze la celebre raffigurazione femminile di Abanindranath Tagore si trasformò in un ideale politico e sociale senza precedenti, e in un modello d'imitazione definitivo da parte della società femminile dell'epoca. Viceversa uno stile che dimostrò un'indiscussa aderenza al criterio corporeo mitologico, e che trasmise espressione, dialogo e interazione tra corpi come quello di Varma venne criticato e allontanato con disdegno. Artisti come Tagore stesso, infatti, enfatizzando la superiorità del "corpo *swadeshi*" e la sua

¹¹¹ Niharika Dinkar, "Masculine Regeneration and the Attenuated Body in the Early Works of Nandalal Bose", *Oxford Art Journal*, 2010, p. 171-172.

emancipazione spirituale e sociale ripudiarono la modalità rappresentativa di Ravi Varma giudicandola estremamente inadatta alla legittimazione nazionale, contestando un eccessivo avvicinamento al vocabolario estetico della scena artistica europea.

L'idealizzazione proposta da Tagore sperimentava la promozione di ideali moralisti tipici del puritanesimo vittoriano; "purezza" e "castità" fungevano, dunque, da parole chiave. L'immaginario corporeo *swadeshi* valorizzava il sacrificio e l'astinenza. Tuttavia le narrazioni mitologiche puraniche di riferimento includevano un modello di sessualità e promiscuità incompatibile con le nuove ambizioni nazionaliste fondate sull'innocenza verginale e sulla castigazione femminile, provocando delle tensioni non irrilevanti. Nel panorama *swadeshi* si optò per una transazione stilistica del corpo che potesse esemplificare i fondamenti dell'affermazione identitaria nazionale. Artisti come Tagore elevavano l'ascetismo e la figura della donna casta e sacrificante come elogio alla Nazione, il *modus operandi* qui descritto si congrua in modo ottimale con l'opera pittorica *Bharat Mata*. Nella mentalità *swadeshi* nazionalista la figura femminile e il *topos* della sessualità rappresentavano, in maniera pervasiva, una risorsa di ansietà e ossessione. Il precetto di astinenza, di sacrificio e di emancipazione spirituale veniva sovente intaccato dal pericolo della presenza femminile.

Ciò viene esemplificato in modo emblematico e curioso dall'opera *Menaka the Nymph Tempting the Yogi* (fig.7), di Raja Ravi Varma. Seguendo la raffigurazione, l'obiettivo di elevazione spirituale del *samnyasin*, il rinunciante, viene metaforicamente minacciato dall'ammiccante presenza femminile a lato. Come è possibile riscontrare, sia il corpo femminile che quello maschile vengono trasportati con estremo realismo e volume, il rinunciante, infatti, mostra una certa fisicità e una definita muscolatura, la fanciulla, dall'altra parte, trasporta la sua corposità in scena, mostrando l'espressività del suo volto e il suo intento seduttore. La giovane, infatti, richiama il ruolo tanto temuto di tentatrice, ella pare utilizzare il suo fascino e la sua dolcezza ai fini di catturare l'attenzione dell'asceta assorto nella sua meditazione. Nonostante ciò, e sebbene l'emblematica seduttrice si contorca, servendosi della forza naturale della sua sessualità, quest'ultimo prosegue la sua contemplazione verso il cielo liberandosi dalla presenza della giovane Menaka.¹¹²

Una volta compresa l'architettura espressiva ideata da Varma e i caratteri che maggiormente contraddistinguono la sua pittura, tra cui una poetica sensualità e una dolce voluttuosità, è fondamentale enfatizzare la sua ammirabile predisposizione a mostrare una dimensione polivalente e variegata della realtà femminile del subcontinente. Egli, in opposizione a Tagore, non propone un prototipo fisso di donna da osannare e da emulare, bensì offre una dimensione molteplice della figura femminile, dando l'opportunità allo spettatore di esplorare realtà somatiche e culturali differenti,

¹¹² *Id.*, p.181.

rispecchiando in tutto e per tutto l'effettiva poliedricità tipica del subcontinente indiano. La donna di Ravi Varma, di fatti, viene rappresentata in molteplici sfaccettature, rispettando le regole della multidimensionalità culturale e religiosa, la figura femminile viene presentata, perciò, in tutte le sue dissonanze e disparità, sia etniche che sociali. Ad esemplificare tale aspetto della pittura di Varma fu sicuramente la sua opera *Galaxy of Musicians* (fig.8), del 1889. È proprio il dipinto in questione a rappresentare il punto di riferimento per la comparazione in analisi e l'unità di misura attraverso la quale effettuare una riflessione in merito all'abisso percettivo riscontrato tra la modalità rappresentativa di Tagore, sintetizzata nella sua *Bharat Mata*, e la pittura di Varma, riassunta in un'opera simbolica come *Galaxy of Musicians* (1889). I due esiti artistici, di fatti, si trovano completamente agli antipodi.

Galaxy of Musicians rappresentò una delle ultime maggiori sfide artistiche di Raja Ravi Varma. Il pittore, in questo caso, ritrasse, come in una foto di gruppo, un complesso di donne indiane musiciste, ognuna proveniente da una differente zona dell'India. Egli mise sapientemente in luce ogni dettaglio appartenente all'etnia e alla tradizione religiosa d'origine di ciascuna: si osservino gli abiti tipici, i gioielli e gli ornamenti.¹¹³ È evidente vi sia, perciò, un atteggiamento aperto e propenso, da parte di Ravi Varma, ad una rappresentazione integrale e varia della donna indiana. All'interno dell'opera *Galaxy of Musicians* si riscontra una raffigurazione a dir poco dinamica e variegata dell'India, esemplificativa della realtà "autentica" del subcontinente. Egli, attraverso tale riproduzione, infatti, rappresenta simbolicamente "i volti dell'India".

Il peculiare tratto multiforme della sua rappresentazione, beninteso, permette allo spettatore di riflettere circa una visione realistica dello schema culturale indiano.

Tale aspetto, tuttavia, come è possibile denotare in un'opera come *Bharat Mata*, è stato sovente respinto attraverso un atteggiamento teso a operare una selezione mirata di rappresentazione identitaria nazionale, riducendo l'immagine femminile a una rappresentazione unilaterale ed unica. L'esito di successo di Abanindranath Tagore è esempio calzante dell'approccio selettivo. Attraverso l'architettura corporea e ideologica descritta viene narrato il "corpo della Nazione". Abanindranath Tagore, riscuotendo un successo notevole tra i mentori del movimento nazionalista, primi tra tutti Sister Nivedita, la personalità più moralista in assoluto, privilegiò la raffigurazione di una donna bengalese intrisa di pudore, squisitamente hindu, evocante un tratto sacrale e devoto considerevole. Il vocabolario statico e composto presente nell'opera è ben distante, perciò, dalla seduzione tipica dei soggetti del celebre Ravi Varma e da un'immagine coerente e conciliabile alla multiforme civiltà

¹¹³ Tapati Guha Thakurta, "Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848-1906)", *Studies in History*, 1986, p. 185.

indiana.

Il criterio utilizzato dal pittore nel suo *Galaxy of Musicians* si rivela alla stregua di una proiezione sociale, infatti, l'artista mostra una spiccata volontà nel riprodurre soggetti femminili indiani di qualunque regione, di qualunque ordine castale, di qualsiasi *status*.¹¹⁴ Proprio a fronte della diversificazione culturale emergente è riscontrabile come la sua ritrattistica si traduca in un vero e proprio studio etnografico.

Nonostante la complessità poliedrica del quadro ognuna conserva un elemento comune: la *sārī*. L'artista sceglie tale indumento come forma universale di raffigurazione della donna indiana e della sua intrinseca "indianità". La scelta dell'abito tradizionale si riconduce al viaggio condotto dall'artista, nel 1880, in varie regioni del subcontinente alla ricerca di un indumento tradizionale rappresentativo da poter riprodurre nelle sue narrazioni pittoriche derivanti dai *Purāṇa*.

La dimestichezza con cui ritrasse l'abbigliamento *marāṭhī* si concilia con la sua esperienza professionale che lo condusse, grazie alle commissioni d'arte, agli ambienti cortesi dello stato del Maharashtra.¹¹⁵

Tra i drappaggi degli abiti tipici appare una donna vestita "all'occidentale", la sua presenza è volta ad evocare la classe britannica dei conquistatori.

La *sārī*, proprio grazie alla trasposizione di Ravi Varma e alla sua meticolosa ricerca di un indumento tipico con cui vestire i suoi soggetti, divenne, progressivamente, il vestiario adottato da parte di tutte le donne del subcontinente, configurandosi come una vera e propria moda.¹¹⁶ L'utilizzo della *sārī* possiede una rilevante valenza in quanto elemento di unione e condivisione, l'abito tipico ricopre, in tal caso, un ruolo di coesione nella differenza culturale. L'indumento tradizionale accomuna tutte le donne esposte nel quadro, e, forse, tale volontà di unificazione si proietta proprio verso quell'unità che la Nazione stessa andava cercando.

Un ulteriore marcatore di differenza culturale è costituito dai gioielli indossati, i quali suggeriscono il contesto di provenienza. L'opera, inoltre, esibisce una peculiare teatralità. Le donne, infatti, vengono immortalate in una performance musicale. Quattro donne musiciste accompagnano la cantante e le altre sei rimangono in ascolto mostrando un'aria distratta. Vi sono, tuttavia, alcune incongruenze sia tecniche che narrative, ad esempio nella resa di alcuni strumenti. Curioso è, inoltre, l'inserimento del violino, strumento squisitamente europeo. Complessivamente, nonostante alcune incoerenze descrittive, l'artista espone una volontà rappresentativa a difesa della tradizione musicale

¹¹⁴ Arunima Gopinath, "Face value: Ravi Varma's Portraiture and the Project of Colonial Modernity", *The Indian economic and social history review*, 2003, pp. 66-67.

¹¹⁵ *Id.*, p. 67.

¹¹⁶ Donatella Dolcini, "'Raja' Ravi Varma: senso dell'indianità ed eterno femminile nella pittura indiana del tardo Ottocento", *Editoriale Programma*, 1985, pp. 113- 114.

classica indiana, veicolando, ancora una volta, i suoi intenti attraverso l'utilizzo del variopinto soggetto femminile. La sensazione suscitata dal quadro e, concettualmente, la metafora della donna come soggetto musico celano un significato a dir poco poetico. L'utilizzo dello strumento conferisce poesia al soggetto femminile; la sua melodia dona un tocco di eleganza e di delicatezza alla donna, divenendo vero e proprio veicolo della sua femminilità. Vi è una metaforica percezione, perciò, dello strumento come attributo femminile.¹¹⁷

Nell'opera di Raja Ravi Varma non si riscontra un approccio selettivo e riduttivo che orienta la figura femminile a un rigido standard, *Galaxy of Musicians* non espone prerogative sociali e culturali particolari, non crea né stereotipi né sintesi uniformi. Le donne raffigurate, come descritto, provengono da realtà culturali e religiose differenti. La realtà qui trasportata, perciò, non è una realtà esclusiva bensì inclusiva e coinvolgente. In opposizione a tale dimensione si colloca l'opera *Bharat Mata*, la quale nel suo protagonismo fieramente hindu esclude con determinazione l'intera comunità musulmana, marchiandola come un nemico, una minaccia. Il portato culturale islamico, così, non viene considerato facente parte della sfera sociale indiana. L'esclusione netta portò con sé una violenza e un'aggressività inaudita nei confronti del soggetto islamico, suscitando sempre più l'orgoglio nazionalista hindu. La marginalizzazione dell'elemento musulmano creò, perciò, una pericolosa rimozione di una fazione insita all'intero orizzonte sociale indiano. Motivata da ragioni storico politiche, l'emarginazione del "nemico musulmano" si dimostrerà una tematica a dir poco centrale per la comprensione della *Bharat Mata* di Tagore.¹¹⁸

L'abilità artistica di Raja Ravi Varma non si limitò alla formazione di una pittura innovativa e a una narrazione affascinante del corpo femminile, il pittore, infatti, pochi anni dopo la sua *Galaxy of Musicians* si avventurò in un progetto tutto nuovo, esplorando tecniche che toccarono da vicino il fascino del pubblico e che catturarono strategicamente l'attenzione del fruitore, così, creando una risonanza senza precedenti sul suo nome, divenne il padre indiscusso della *Calendar Art*¹¹⁹.

La collaborazione artistica con il fratello, Raja Raja Varma, da questo punto di vista, si rivelò emblematica al fine della conquista del pubblico. Mentre Ravi Varma eccedeva nel suo realismo,

¹¹⁷ Arunima Gopinath, "Face value: Ravi Varma's Portraiture and the Project of Colonial Modernity", *The Indian economic and social history review*, 2003, pp. 69-70.

Il quadro ha ricoperto, inoltre, una funzione esplicita nelle classi elitarie del Kerala, traducendosi, nella seconda metà del '900, come promotore della disciplina musicale classica tra le giovani donne di corte. L'opera *Galaxy*, in questo senso, esibisce la sensibilità che si andò formando nella classe nobiliare, delineando il preludio di una nuova società concedente nuovi spazi di piacere alla donna; *Ibidem*.

¹¹⁸ La tematica verrà trattata più specificatamente nel capitolo 4 e 6.

¹¹⁹ *La Calendar Art*, formatasi nel '900, si basa su quattro temi fondamentali: la religione, il patriottismo, i ritratti di attori cinematografici ed i paesaggi. L'invenzione della litografia e la sua circolazione di massa all'interno della società consumistica indiana trasformarono i modelli comunicativi tra l'uomo e il divino. Raja Ravi Varma è considerato il fondatore della *Calendar Art*, a cui, inoltre, fu attribuito il merito di aver perfezionato i modelli occidentali di rappresentazione.

l'apporto dato dall'abile fratello risultò da sempre brillante nella costruzione degli apparati di sfondo, nelle rifiniture e nella resa del paesaggio. Insieme viaggiarono al servizio di grandi patrocinatori, affermandosi come dei veri e propri "artisti itineranti". Ma a completare la sua carriera egli, attraverso la collaborazione con il fratello, fondò, nel 1894, una stamperia a Mumbai (centro principale per la produzione litografica alla fine del XX secolo), la *Fine Art Litographic Press*. È in questa fase che si fissò la fama ultima del pittore. Durante tale periodo l'artista definì i nuovi standard della cromolitografia divenendo il fondatore della *Calendar Art* e dell'*Art Bazar*.¹²⁰

Una delle novità più eclatanti fu il fatto che le opere dei fratelli venissero prodotte a costi esigui. Chiaramente, trattandosi di oleografie e litografie, la resa del colore e l'effetto del "chiaro/scuro" non erano i medesimi dei dipinti originali. Tuttavia la loro clamorosa accessibilità dimostrò un approccio aperto al vasto pubblico, il quale, indiscriminatamente, poteva fruire delle opere del celebre pittore e possedere, nel proprio modesto ambiente domestico, l'evocazione di un'opera pittorica di prestigio e di un'immagine divina alla quale volgere, vivamente, la propria venerazione. Le immagini litografiche si diffusero, così, sistematicamente nei *bazar* e vennero introdotte, appunto, nella "Calendar Art". È interessante constatare come, attraverso la produzione in stampa, le opere non persero la propria "aurea", bensì la intensificarono grazie a una pubblica fruizione.¹²¹ È chiaro che una modalità rappresentativa così accessibile potesse accaparrare ancor più sostenitori tra il vasto pubblico, dando la possibilità a chiunque di poter possedere una riproduzione delle opere di maggior successo. Trasportare le eroine dei testi classici nella tecnica a stampa fu certamente un progetto unico e strategico che permise di trasferire umanità e palpabilità alle protagoniste della mitologia, conferendo una nuova intuizione di attualità e innovazione. L'arte del *bazar*, promossa e divulgata maggiormente grazie alla produzione a stampa di Varma, così, divenne veicolo di estrema popolarità e risorsa preziosa di avvicinamento e interazione tra l'usuale frequentatore del *bazar* e l'opera artistica in riproduzione.

Un momento memorabile della carriera artistica di Ravi Varma fu la partecipazione, nel 1893, alla *World's Columbian Exhibition* di Chicago. In tale sede egli venne scelto come artista di rappresentanza della nazione India.¹²²

Anche in questo caso è possibile riflettere circa l'impressionante mutamento di cui è stato protagonista Varma, eretto, ad un evento mondiale di tale autorità, come unica figura all'altezza per

¹²⁰ Christopher Pinney, "Lithographs and the Camera in Bombay and Delhi 1890 1925", *Reaktion Books*, 2003, pp. 60-78.

¹²¹ Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 179-217.

¹²² Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 179-217.

la rappresentazione nazionale. In tale occasione fu il suo vocabolario pittorico amalgamato, nelle sue tecniche europee e nei suoi soggetti indiani, a rappresentare quell'arte "legittima" e "degnata" di essere definita indiana. È impressionante constatare come una figura, che nel 1893 incarnò la Nazione indiana in un contesto internazionale, divenne, solo nel 1907, immediatamente dopo la sua scomparsa, oggetto di scandalo per la modalità attraverso la quale ritraeva le eroine della mitologia, oggetto di denigrazione e successivamente di marginalizzazione dall'orizzonte artistico nazionale. L'indignazione provata nei confronti della produzione di Ravi Varma, una produzione definita da soggetti intrisi d'affetto e da un fascino senza tempo, e la conseguente emarginazione a egli inflitta evocano enormemente un altro caso che conoscerà la storia dell'arte del subcontinente in tempi ben più recenti, ovvero il caso di Maqbool Fida Husain (1915-2011), il quale entrerà nel mirino della polemica che accusò l'artista di un vero e proprio oltraggio al "corpo della Nazione". Nonostante il talento e la combinazione tra l'elemento indiano locale e la tecnica europea, Raja Ravi Varma continuò, ininterrottamente, ad essere oggetto di discussione nell'interminabile dicotomia politica tra occidentalizzazione e nazionalismo indiano, la quale creò tensione alla formazione del costrutto "modernità". Le due dimensioni, infatti, si prospettano in modalità rigida, come se non vi fosse possibilità alcuna di unire efficacemente le due realtà ideologiche in una comunione adeguata. I due approcci, perciò, vengono esposti come oggetto di scelta coercitiva tra l'uno e l'altro. Tuttavia, è proprio l'attenta fusione di vocabolari che costituisce la maestria di un artista di transizione che, nel corso della sua carriera professionale, ha delineato le basi per la costruzione di un prodotto artistico moderno e socialmente inclusivo. Nonostante la sapiente commistione di elementi in un vocabolario tangibile e umano l'immagine selezionata definitivamente per la rappresentanza nazionale non fu, di fatto, un'opera artistica come *Galaxy of Musicians*, la quale coinvolgeva la Nazione in un senso d'unità inclusivo e variegato, bensì l'immagine della *Bharat Mata* di Tagore, un'immagine che aspirava all'unità nazionale, ma attraverso una strategia discriminante ed esclusiva.

Capitolo 3: La *śakti* dell'“iconizzazione”

3.1 Il “corpo della Nazione”: la dolce essenza antropomorfa della Madre India

'Have I not told you that, in you, I visualize the Shakti [power] of our country? The geography of a country is not the whole truth. No one can give up his life for a map! When I see you before me, then only do I realize how lovely my country is.' ¹²³

Successivamente alla comprensione dell'antenato iconografico *Bharat Mata* di Abanindranath Tagore, prima raffigurazione in assoluto della Dea Madre della Nazione indiana, è imprescindibile trattare le successive rappresentazioni della figura materna che, interessate dal furore dell'indipendentismo e del nazionalismo nascente, permearono la rete artistica e culturale del subcontinente. In seguito al successo della figura umana della *Bharat Mata* e del suo simbolismo *swadeshi* emerse una quantità incredibile di opere tese alla divulgazione e alla promozione di un'India forte, autonoma e unita. Ancor una volta, fu la modalità di raffigurazione selezionata a riscuotere il successo tra il vasto pubblico. In tal caso il carattere di rappresentazione scelto si configurò minuziosamente con le necessità del cittadino, con gli ideali del popolo nazionalista; è così che apparve l'immagine più popolare della Madre India dell'epoca moderna: una Madre India che

¹²³ Sumathi Ramaswamy, “Maps and Mother Goddesses in Modern India”, *Imago Mundi*, 2001, p. 97.

L'affermazione sopraccitata deriva dal romanzo bengalese *Ghare Baire (The Home and the World)* redatto nel 1916 da Rabindranath Tagore e rappresenta una delle citazioni che meglio traducono la visione patriottica del popolo indiano che assaporava un peculiare desiderio di sacrificio per la Nazione. Lo sforzo del cittadino doveva essere giustificato da un'incarnazione palpabile della venerata Madre del territorio. L'affermazione proposta deriva dalle parole del protagonista del romanzo, Sandip, il quale effettua un voto di fedeltà eterna alla Madre India. Egli riconosce nella sua amata stessa, Bimala, alla quale si rivolge nella sua dichiarazione, la *śakti* della Nazione, quest'ultima, di fatti, presenta caratteristiche femminili. È in tale asserzione che il giovane Sandip esterna la sua emotività nazionalista, ricordando che la geografia della Nazione non costituisce la Verità suprema. L'emblematica incarnazione del territorio nazionale nella divinità materna viene trasferita romanticamente in una figura femminile in carne e ossa, l'amata Bimala. Il protagonista dichiara, invero, di visualizzare in lei la sua patria adorata. A tal proposito, tuttavia, la studiosa Sumathi Ramaswamy sottolinea un aspetto fondamentale che ricade, in qualche modo, nell'infinita questione di genere che pervade il soggetto femminile sociale. La riflessione della studiosa si articola dal riscontro di Bimala nei confronti di Sandip. La giovane chiede onestamente al protagonista se ciò che egli manifesta in lei è, a tutti gli effetti, un'identificazione della *śakti* nazionale o se egli, inconsciamente, veda in lei l'ombra della donna domestica. Riguardo ciò Ramaswamy segnala la necessità di tenere a mente che l'essenza egemonica della *Mother India* non giustifica una presa di potere da parte femminile, alcun dominio da parte sua è consentito all'interno della *societas*. La Madre India, di fatti, è una Dea, non una donna; la *Bharat Mata* si colloca in sostituzione della fredda cartografia, ma la responsabilità della donna permane, senza via d'uscita, verso il focolare domestico. Non è la donna, infatti, che sporca le sue mani di sangue per la causa nazionale, essa detiene, piuttosto, un valore passivo. Tuttavia, come sarà possibile constatare nei svariati esempi illustrativi della *Bharat Mata*, si osserverà come il “corpo della Nazione” verrà via via occupato certamente dal protagonismo maschile dei grandi eroi nazionali, ma anche dalle eroine che lottarono attivamente per la liberazione della Nazione dal nemico coloniale, una fra tutte è, indubbio, la Rani di Jhansi (1828-1858); si veda Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 237-266.

richiama costantemente il territorio nazionale indiano immergendosi simbolicamente nel suo spazio, rendendo, così, la Nazione un'esistenza dal carattere antropomorfo ed emotivo, traducendo sempre più l'aurora patriottica che abbracciava il popolo. Nella trattazione in analisi entrano in gioco in modalità determinante, dunque, lo spazio territoriale e la fisicità della Nazione stessa. Ambiti di studio come la cartografia e la geografia nazionale sono qui protagonisti ai fini della comprensione dell'immagine antropomorfa della madrepatria.

Durante il periodo coloniale venne enfatizzata una centralità senza precedenti nei confronti della conoscenza geografica e, perciò, della conformazione fisica del subcontinente, delle sue caratteristiche più tangibili e dei suoi confini. La tematica sollevata dal governo britannico toccò da vicino l'ambiente dell'istruzione, il quale venne mobilitato e responsabilizzato all'apprendimento delle discipline cartografiche e avviato alla lettura delle mappe che circoscrivevano il territorio nazionale. L'istruzione deteneva il dovere di divulgare la conoscenza disciplinare ai giovani sin dalla tenera età. Celebre è l'immagine del fanciullo che guarda con curiosità la mappa tracciata dell'India (fig. 9); l'immagine pone in luce l'innovativo progetto educativo e il nuovo spirito d'osservazione che governava il subcontinente. La poesia pubblicata nel libro di testo Tamil alcuni anni successivi all'Indipendenza comprende proprio l'illustrazione raffigurante il giovane studente e la mappa. Secondo lo sguardo del colonizzatore una visione moderna della Nazione era concepibile unicamente attraverso una consapevolezza precisa dei confini territoriali; la presa di coscienza in un'ottica moderna e secolarista era esaudibile solo attraverso un modello geografico pratico e definito e non attraverso la rappresentazione materna femminile, la quale, secondo l'ottica imperialista, distraeva il cittadino dall'obiettivo focale della costruzione nazionale. L'elemento astratto e l'attaccamento patriottico alla raffigurazione divina dovevano evitarsi in un momento di formazione del sé nazionale. La visione del governo imperialista, perciò, chiedeva un mutamento significativo allo spirito nazionalista del popolo del subcontinente. L'emblema della rappresentanza nazionale doveva essere "deumanizzato", privato di ogni emotività e affezione particolare. Secondo il colonizzatore britannico una determinata definizione dei confini dirigeva verso una percezione trasparente del territorio nazionale e verso una vera e propria sensazione di possesso dello stesso. Colui che conosceva lo spazio fisico, lo possedeva. Tuttavia, l'aspirazione coloniale e il progetto sistematizzato dai dominatori non si sposavano affatto con le necessità del popolo indiano e con le prerogative del nazionalismo emergente. Come nota J.B. Harley, secondo il cittadino indiano la mera carta fisica della Nazione, delimitata dalle sue linee immobili e statiche, mostrava un senso di "desocializzazione", di empietà sociale.¹²⁴ Rievocando la celebre affermazione del protagonista del

¹²⁴ Sumathi Ramaswamy, "Maps and Mother Goddesses in Modern India", *Imago Mundi*, 2001, pp. 97-114.

romanzo *Ghare Baire* (1916), Sandip, “No one can give up his life for a map!” è possibile denotare quanto fosse significativo e consistente lo spirito di rinuncia che permeava il martire per la Nazione, il quale necessitava un giusto movente e un destinatario meritevole per il proprio sacrificio. Un ammasso insignificante di linee, di fatto, non rappresentava un motivo valido per la lotta all’autonomia, bensì era sinonimo di vacuità; unicamente la Madre India poteva essere considerata il destinatario più legittimo. La strategia prediletta del cittadino indiano fu, perciò, una strategia somatica e antropomorfa; tale visione della Nazione era conforme allo spirito del popolo, il quale guardava verso l’orizzonte del futuro dell’India con speranza e determinazione. Ciò che necessitava la Nazione nascente era un’immagine coinvolgente e affettuosa che potesse diffondere i medesimi sentimenti provati dal popolo rimanendo strettamente radicata al territorio fisico del subcontinente. Tale richiesta si esaudì integralmente nell’esistenza materna della divinità femminile combinata sapientemente alla geografia della Nazione in una coesistenza fedele e patriottica. A distinguere simbolicamente i due approcci opposti delineati, ovverosia l’attitudine cosiddetta “clinica” d’osservazione, tipica dell’ambiente educativo, e l’attitudine devozionale del cittadino è possibile proporre come esempio un’ulteriore illustrazione Tamil (fig. 10), la quale espone lo sguardo devoto di tre uomini, identificati rispettivamente come un musulmano, un hindu, e un cristiano. Le loro mani sono congiunte in segno di adorazione mentre rendono omaggio al territorio cartografico generosamente occupato dalla Madre India.¹²⁵

A comando dell’ideale nazionale della *Mother India* vi era una componente strettamente politica, la quale mostrò la propria forza attraverso una strumentalizzazione senza precedenti. L’idea politica in atto rimanda a un simbolismo dall’obiettivo innovativo, di fatto la divinità Madre che incarna la Nazione si fa promotrice di una morale emergente, nuova, di un secolarismo che desidera improntare una modernità nascente, che si distacchi dall’affezione religiosa abbracciando tutti i cittadini del subcontinente; tuttavia il soggetto promotore viene rappresentato da una divinità femminile. La scelta della Dea Madre è ancora una volta legata all’influente devozione che caratterizzava il popolo, il quale possedeva un debole nei confronti della componente religiosa. Per tal ragione una scelta come quella della divinità quale strumento promotore del secolarismo e dei nuovi precetti della Nazione indipendente colpì l’attenzione dei devoti appassionati; un pensiero innovativo e attuale viene divulgato, perciò, da un soggetto antico. Circa la strumentalizzazione della figura religiosa a fini politici conduce il *focus* delle proprie ricerche la studiosa Sumathi Ramaswamy la quale tende a parlare di “sotterfugio dell’antichità”.¹²⁶ L’elemento antico si tramuta, beninteso, in

¹²⁵ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 173-175.

¹²⁶ Gavin Flood, *The Blackwell Companion to Hinduism*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, 2003, pp. 551-568.

un veicolo al quale ricorrere per delle finalità ben precise. Ramaswamy sottolinea come il costrutto concettuale e strategico “antichità”, che si articola in una presenza che garantisce prosperità e auspicio, venga letteralmente utilizzato per la costruzione di un’India rigenerata e indipendente. Non solo viene strumentalizzata l’essenza benevola della divinità femminile bensì anche il suo aspetto guerresco, il quale la identifica con le armi arcaiche in mano, esattamente come Durgā, la combattente. Il suo lato guerresco incita alla lotta contro il nemico e per la causa nazionalista; e il devoto, data la sua credenza incondizionata e la convenzionale venerazione è incoraggiato a partecipare alla lotta attiva. Nonostante l’ingerenza del costituente antico all’interno della rappresentazione, sovente il tipo di luce e prospettiva utilizzati sono caratteristiche che confluiscono nelle più moderne stampe, conferendo così un tratto di popolarità. L’accademica Sumathi Ramaswamy, oltre a proporre uno studio completo riguardo il simbolismo nazionalista della Madre India e la sua evoluzione storica e iconografica¹²⁷, si concentra a osservare il fenomeno della strumentalizzazione della mappatura resasi somatica. Utilizzando l’espressione sopraccitata, “sotterfugio dell’antichità”, la studiosa analizza la strategia ideologica e politica utilizzata ai fini della formazione di un concetto “moderno” di Nazione.¹²⁸ Nel caso della raffigurazione della *Mother India* si è di fronte a un quadro politico che incoraggia all’innovazione e alla modernità, in vista della famigerata Indipendenza. Tuttavia tale ambizione viene comunicata attraverso un modello devozionale; attraverso la rievocazione delle spietate Durgā e Kālī che lottano contro il demone che stava mettendo a rischio l’intera Nazione, ossia il nemico britannico, o attraverso un immaginario che trasmette pace e protezione. La modalità iconografica stessa conduce ad un vocabolario classico, la gestualità dell’affettuosa Madre, infatti, viene comunicata sovente attraverso l’*abhaya mudrā*, il gesto che comunica l’assenza di timore e uno dei gesti più popolari del vocabolario iconografico tradizionale del subcontinente. In tal caso viene utilizzato come messaggio di fronte alla cittadinanza, un messaggio che infonde speranza e sicurezza ad un popolo che si affida ciecamente alla generosità della Madre. La presenza del loto ai piedi rimanda, a sua volta, al *revival* rappresentativo.¹²⁹ Ramaswamy pone in luce una comparazione tra due iconografie materne in particolare, ovverosia la *Bharat Mata*, la quale ingloba, emblematicamente, l’India nella sua totalità e la *Tamilttay*¹³⁰, la quale ingloba, invece, una sezione

¹²⁷ A tal proposito si veda Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010.

¹²⁸ Gavin Flood, *The Blackwell Companion to Hinduism*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, 2003, pp. 551-568.

¹²⁹ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 55-64.

¹³⁰ L’iconografia della *Tamilttay* rappresentava le aspirazioni stesse dell’omonimo movimento. Il movimento *Tamilttay*, fortemente attivo nella seconda metà del ‘900, invero, attuava una promozione della lingua tamil esibendo un orientamento anti-hindi. Per alcuni cittadini tamil, infatti, la *Bharat Mata* rappresentava una falsa madre, la Verità suprema era nascosta unicamente dentro la Madre del popolo tamil. Gli stessi inni di lode dedicati alla *Bharat Mata* si ripropongono per la sacra *Tamilttay*. La studiosa Sumathi Ramaswamy effettua un’osservazione circa le preghiere

specifica di cittadini. La *Tamilttay*, infatti, abbraccia i parlanti di lingua tamil ed elogia la lingua stessa facendone un oggetto di devozione, alla pari di una *devī*, una divinità femminile. Entrambe si presentano come figure senza tempo allo sguardo dell'osservatore e uniscono il loro carattere antico a un concetto nazionale innovativo.¹³¹ Riflettendo in merito alla finalità per la quale venne utilizzato l'emblema divino emerge, perciò, la volontà di esprimere un sentimentalismo nazionalista, e perciò di stampo politico, da un radicamento puramente religioso. Secondo tale base è impossibile non asserire l'ambiguità e la complessità della ricerca del secolarismo attraverso lo strumento divino. Nonostante originariamente l'influente *Bharat Mata* di Abanindranath Tagore fosse stata realizzata come una simbologia per il movente secolarista e fosse divenuta il simbolo del movimento indipendentista *Swadeshi*, tramutandosi in un'immagine della cultura popolare e in una delle protagoniste della propagandistica *Calendar Art*, oggi la *Mother India* è il simbolo del nazionalismo hindu ed esclusivamente hindu per eccellenza. La Madre India, nel suo netto riconoscimento identitario, diviene un soggetto militante e guerresco, definendosi come una rappresentante autorevole per la religione e il culto hindu. Essa presenta quasi una certa aggressività nella sua volontà di marchiare il territorio degli hindu. Ma questo attaccamento al costruito culturale e religioso hindu lo si denota limpidamente già negli inni nazionalisti del '900, i quali mostrano tutto il loro carattere prettamente devozionale. L'esempio eclatante è, indubbiamente, il trionfante *Vande Mataram*, il quale costituì un vero e proprio inno alla Madre India. Il canto rappresentava una lode alla Nazione, ma la Nazione non era nient'altro che il corpo sacro della *Bharat Mata*.¹³² Per tal ragione è complesso riferirsi a questo *corpus* come frutto di un'idea perfettamente secolarista, in quanto il secolarismo bramato cela in sé un attaccamento emotivo che mai potrà sradicarsi dalla natura devozionale che coinvolge l'animo tradizionale del subcontinente. In questo senso è possibile affermare, dunque, che ai fini di una trattazione responsabile dell'iconografia nazionalista è fondamentale considerarne i limiti concettuali. È necessario porre attenzione all'allusione dell'immagine della *Mother India* come standardo di modernità, data la natura del soggetto, bensì è più corretto affermare che il modo di concepire la territorialità nazionale e la strategia di "mappare lo spazio" siano incontestabili innovazioni.

rivolte alla *Tamilttay* guardando agli inni della tradizione puranica dedicati alle *devī*; si veda Gavin Flood, *The Blackwell Companion to Hinduism*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, 2003, pp. 551-568.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

3.2 La triplice essenza: *Bharat Mata*, *Gau Mata*, *Māṭybhūṣā*

È emblematico denotare come la rappresentazione omogenea della *Bharat Mata* si traduca, in realtà, in un'essenza tripartita.

Analizzando la triplice presenza accennata, è possibile affermare che l'elemento primario si presenta nel territorio nazionale incarnato dalla divinità femminile, la *Bharat Mata*. La divinità femminile, originariamente sostituita dalla *Pṛthvī*, che simboleggia la terra e per questo viene definita la sua Madre, conferisce un elemento fondamentale allo spazio fisico dell'India costituendone parte integrante. Come approfondito precedentemente, il cittadino indiano della pre-Indipendenza non si riconosceva nell'importanza evidenziata dall'imperialismo della demarcazione fisica dei limiti della Nazione e nell'osservazione clinica e distaccata dello spazio, bensì si identificava nella necessità di riempire, letteralmente, il territorio con una presenza che Sumathi Ramaswamy definisce "supplementare"¹³³. Solo la presenza aggiuntiva divina rendeva possibile il *darśana* e l'interazione emotiva tra cittadino e Nazione. Solo l'essenza "supplementare" della divinità mostrava la possibilità di antropomorfizzare la Nazione. Il territorio in cui la Dea si incarnava costituiva la patria per la quale lottare. Come afferma con determinazione il protagonista di *Ghare Baire*, Sandip, non è in alcun modo pensabile una lotta condotta in difesa di una semplice e convenzionale mappa. Non erano unicamente la promozione e la divulgazione della scienza e delle discipline scolastiche a governare le ambizioni della Nazione nascente; il sangue del patriota doveva spargersi per una motivazione sentita, per un destinatario definito e degno dell'identità culturale hindu. Facendo riferimento allo studio di Ramaswamy, la Nazione dalla natura somatica e antropomorfa viene, sovente, intesa nell'accezione di "barefoot cartography".¹³⁴

In una visione più globale la "Nazione che si fa carne" non corrisponde a una realtà costruita *ex novo* in epoca moderna nel subcontinente indiano, bensì a una realtà iconografica già sperimentata anche nello scenario europeo. Vi sono, di fatto, svariati esempi che riscossero enorme successo nella "strumentalizzazione degli ideali", ricorrendo al veicolo strategico della costruzione di un modello nazionale di condivisione. La condivisione etica avviene attraverso il processo di "iconizzazione" della Nazione. Basti pensare a quanto l'iconografia della patria incarnata nel corpo femminile avesse mosso i cuori nazionalisti di nazioni come la Francia nel pieno della sua Rivoluzione (1789-1799). A tal proposito gli studiosi Subrata K. Mitra e Lion König propongono un raffronto intrigante tra la simbologia di *Marianne* della Francia rivoluzionaria di fine '700, nota protagonista dell'opera "La

¹³³ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010.

¹³⁴ *Id.*, pp. 819-853.

Libertà che guida il popolo” (1830) (fig.11) del pittore francese romantico Eugène Delacroix (1798-1863), e quella della *Bharat Mata* novecentesca indiana. Le due raffigurazioni a confronto espongono due dimensioni tanto divergenti quanto convergenti. Una, quella di *Marianne*, desidera esprimere, attraverso una donna dai seni scoperti, con la bandiera nazionale in mano, a comando delle masse, elevata imponente al di sopra di una barricata, un messaggio di democrazia e secolarismo; l'altra desidera comunicare, attraverso una divinità femminile familiare all'occhio devoto hindu, la forza della propaganda indipendentista e una garanzia di difesa per la Nazione. Quest'ultima forgia ancora una volta l'indivisibilità eterna tra il potere della religione e la dialettica politica. La tradizione religiosa, in tal caso, verrà utilizzata a scopi politici soprattutto successivamente all'Indipendenza da parte dei movimenti nazionalisti della Destra. Sia la rivoluzionaria *Marianne* che l'affettuosa *Bharat Mata* rappresentano un soggetto materno che nutre e disciplina i propri cittadini. Gli studiosi Subrata K. Mitra e Lion König sembrano sostenere che la *Bharat Mata*, pur definendosi in un'ottica partigiana di forte sostegno, non abbia mostrato una specifica espansione nel contesto pubblico, presentando una certa limitazione sociale nella capacità divulgativa e nel contatto con l'audience.¹³⁵ Osservando, tuttavia, la storia di promozione che toccò da vicino l'immagine della Madre India è possibile cogliere che il livello d'accoglienza sociale fu a dir poco notevole e che il pubblico ad essa avvicinatasi fu vastissimo. Fu proprio la popolarità dell'immaginario che ne rese possibile un'ulteriore estensione all'interno della *Calendar Art* e, perciò, nell'arte del *bazar*, il luogo di condivisione maggiormente accessibile e di circolazione delle opere popolari e “di tendenza”. Considerata la sua apertura ad ambienti come il *bazar*, è lampante che l'icona materna indiana si presenti, perciò, come una figura accessibile a tutti.

La *Marianne* da tutti conosciuta esibisce un vocabolario estetico agli antipodi rispetto alla *Bharat Mata*: *Marianne* guida la folla a seni scoperti; il cavallo di battaglia di Tagore, a differenza, esordisce con il suo impeccabile pudore e con la sua devota castità, infatti non vi è parte del corpo alcuna che permetta di intravedere la morbidezza del corpo femminile. Subrata K. Mitra e Lion König indagano sulle origini dell'icona della *Mother India* guardando alla *Baṅga Mātā*, o *Mother Bengal* del 1905, analizzano il seguito dell'iconografia indipendentista indiana facendo riferimento allo sviluppo del nazionalismo. Dalla sua apparenza pacifica, la Madre India si tramuta in una rappresentazione dal carattere aggressivo e combattente, venendo raffigurata in compagnia del leone, simbolo della sua *śakti*. L'*exploit* della violenza concettuale e del netto esclusivismo promossi dalla Madre India si verificò con l'espressione di potere della Destra¹³⁶.

¹³⁵ Subrata K. Mitra, Lion König, “Icon-ising national identity: France and India in comparative perspective”, *National Identities*, 2013, pp. 357-377.

Avendo esplorato la forza del processo d'“iconizzazione” e della rappresentazione antropomorfa della Nazione, a cui è più strettamente legato il popolo patriota, è centrale connettere l'immagine somatica alle sue due emblematiche consorti, con le quali si rapporta attraverso un'intima equivalenza. *Bharat Mata*, di fatto, è equivalente a *Gau Mata*, come è equivalente a *Mātr̥bhāṣā*. Tutte e tre le definizioni rientrano in un processo di identificazione culturale che sfocia nel nazionalismo più puro. La scrittrice Charu Gupta ben delinea la tripartizione nella sua pubblicazione “The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gau Mata'”, nella quale pone in luce la realtà dell'India settentrionale, con particolare riferimento all'Uttar Pradesh.

Gau Mata presenta nuovamente il protagonismo della natura materna, in tal caso incarnata nella presenza animale della vacca, simbolicamente contraddistinta da una profonda sacralità. La mucca, *gau*, è il prototipo dell'animale addomesticato; ad essa, perciò, viene conferita un'importanza di genere, essendo simbolo del focolare domestico alla pari della donna, della madre. La vacca viene, addirittura, considerata superiore alla figura femminile, data la sua impossibilità di esprimersi, di riflettere e di scrivere; il silenzio traduce una completa accettazione dello *status* senza protesta alcuna, a differenza la donna ha la possibilità di comunicare, rivoltandosi al tradizionale sistema patriarcale. Per tal ragione viene attribuita una sacralità incommensurabile al corpo della vacca rispetto al corpo generoso e fecondo della madre in carne e ossa.

Valutata nella sua accezione di “corpo nazionale”, la mucca è considerata madre di tutti gli hindu e, perciò, emblema di nutrimento e simbolo di protezione da tutti coloro che non si identificano nella comunità hindu. Essa è segno di potere e superiorità del maschio hindu che si riconosce nella pura razza ariana. Da tal punto di vista, infatti, la *Gau Mata*, alla pari del corpo femminile della *Bharat Mata*, espone la sua natura unificatrice ma, al contempo, separatrice. La santità della vacca esprime l'unione inestricabile dell'intera comunità hindu, che ben si distanzia dal nemico “altero” islamico da una parte, e dall'oppressore britannico dall'altra. Proprio a contrastare la minaccia e il pericolo dell'oltraggio del corpo dell'animale da parte dell'“invasore” il cittadino hindu promette fedelmente lealtà al corpo della Madre, per il quale è disposto a sacrificarsi e lottare. La fedeltà alla vacca perciò, rappresenta il proprio voto alla Nazione. Esattamente quanto la *Madre India*, la *Gau Mata* divenne uno stendardo d'espressione strettamente politico. In forza della volontà di difesa della vacca tra il 1880 e il 1920 si andò formando il *Cow Protection Movement*, il quale, tuttavia, alimentò diverse sommosse e cortei violenti sia in contesto urbano che rurale. L'agitazione popolare non solo coinvolse la simbologia sacra della vacca bensì portò alla demarcazione dei territori del subcontinente reputati sacri. L'accessibilità della produzione di stampa rese possibile la divulgazione di una serie di poster

¹³⁶ *Ibidem*. L'espressione violenta della Destra verrà trattata più approfonditamente al capitolo 6.

popolari raffiguranti l'animale sacro nella sua accezione cosmica e universale e l'espansione di emergenti opere letterarie dedicate alla *Gau Mata*.¹³⁷ Il potere di diffusione popolare dell'immaginario sacro si inoltrò, inoltre, nell'ambiente scolastico. L'obiettivo educativo diverrà, infatti, una scusante centrale per la promozione degli ideali del nazionalismo *Hindutva*, il quale utilizzerà strategicamente la vacca quale animale politico.¹³⁸

Gli eventi più drammatici che coinvolsero l'animale sacro si presentarono con i terribili massacri delle vacche; i poster di divulgazione distribuivano, infatti, anche immagini relative all'assassinio delle vacche perpetrato da parte dei "massacratori" musulmani. Così, attraverso la strumentalizzazione dell'immaginario, si pilotava astutamente l'odio verso il minaccioso nemico islamico. L'ispirazione nazionalista venne guidata, perciò, da una visione aggressiva della Madre degli hindu.¹³⁹

Vis-à-vis la terza dimensione dell'essenza materna presenta un carattere completamente differente, in quanto la natura che la contraddistingue è una natura di tipo linguistico. È in tale trattazione che si pone in analisi un ulteriore elemento di identificazione con il territorio nazionale, trattasi della madrelingua, o meglio della *Māṭṛbhāṣā*. È interessante constatare come, anche in tal caso, il fulcro essenziale sia ricoperto da una presenza materna e come, ancora una volta, l'identificazione culturale si rivolga unicamente alla nobile comunità hindu. È così che la Madre degli hindu si incarna nella sua lingua identificativa:

"To read Persian is to become Persianised, all our ideas become corrupt and our nationality is lost... All the evils which we find amongst us we are indebted to our 'beloved brethren' the Muhammadans. Manliness is the first thing which they have entirely extinguished from the land"¹⁴⁰

Ancora una volta, la lingua si presenta come uno "spartiacque" di netta separazione tra l'elemento valorosamente hindu e l'elemento spregevolmente islamico. È dalla minaccia dell'influenza linguistica del persiano, la lingua dell'invasore musulmano, che si inasprì lo spirito di difesa della lingua hindi, la quale non deve essere macchiata e, perciò, oltraggiata dalla lingua del nemico. Non mostrare aderenza alla lingua hindi equivaleva all'oltraggio del corpo della propria madre, in quanto l'affiliazione alla propria madrelingua veniva valutata tanto stretta quanto il rapporto tra madre e

¹³⁷ Charu Gupta, "The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gau Mata'", *Economic and Political Weekly*, 2001, pp. 4291-4299.

¹³⁸ Neeti Chaudhary, "RSS TEXTBOOK VISUALS", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 1155-1164. La questione pedagogica verrà trattata nella sezione 6.2.

¹³⁹ Charu Gupta, "The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gau Mata'", *Economic and Political Weekly*, 2001, pp. 4291-4299.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 4294.

figlio.

Il *modus operandi* del nazionalismo fervente provocò una controversia incessante tra la lingua hindi e la lingua urdū, le quali si scontrarono interminabilmente in un diverbio simbolico. La lingua hindi venne innalzata da attribuiti che le conferiscono nobiltà e perfezione, la lingua urdū, di matrice persiana, al contrario, venne marchiata da una natura caotica e blasfema. Vista la purezza decretata alla lingua hindi, il persiano, alla pari del nemico islamico, costituiva una minacciosa possibilità di corruzione linguistica.¹⁴¹ Così la lingua della Nazione si fece portatrice di una spaccatura culturale tra hindu e musulmani, alimentando ulteriormente l'atteggiamento discriminatorio verso la tradizione islamica.

Inoltre, la *quaestio* di genere fu nuovamente protagonista: la hindi, invero, venne elogiata per la sua rispettabilità; paragonata, per tal ragione, ad una moglie devota, la urdū, a differenza, venne denigrata per la sua "femminilità inferiore" e per la sua volgarità, comparata, con sdegno, ad una meschina cortigiana. La urdū veniva reputata incompatibile con l'obiettivo dell'apprendimento e dell'educazione delle ragguardevoli donne hindu.

Rievocando il dibattito riguardo l'"osceno", cui si è già accennato, si riscontra un forte scetticismo nei confronti dell'erotismo, il quale veniva allontanato determinatamente dall'emisfero sociale hindu. Il medesimo distacco dalla seduzione e la conseguente ricerca della rettitudine si denotano perfettamente nella formazione della lingua identitaria del popolo hindu. Si sviluppò, infatti, una lotta accesa tra due forme linguistiche in particolare: la *Kharī Bolī*¹⁴², eletta come forma di prosa, denominata la lingua "eretta", e la *Braj Bhāshā*, eletta come forma poetica, definita la lingua della dolcezza e della lussuria. Il trionfo raggiunto dalla *Kharī Bolī* e l'attacco perpetrato alla *Braj Bhāshā* si spiegarono proprio attraverso un dibattito rivolto all'elemento erotico.¹⁴³ La *Braj Bhāshā* venne identificata da sempre con la tradizione poetica delle avventure amorose del dio *Kṛṣṇa*, avatara di *Viṣṇu*, e con un'affettuosità "dai dubbi valori morali".¹⁴⁴ Visto l'ordine e la razionalità che contraddistinguevano, a differenza, la *Kharī Bolī*, quest'ultima divenne veicolo per innalzare la

¹⁴¹ *Id.*, pp. 4291-4299. Il distanziamento dal persiano sperimentato dai movimenti pro-hindi incoraggiò, a sua volta, una sanscritizzazione della lingua. I letterati hindu della classe alta proposero una graduale rimozione della terminologia derivante dall'arabo e dal persiano proponendo una forma linguistica che potesse definirsi pura e legittima. In tal modo il processo di sanscritizzazione avrebbe direzionato la comunità hindu verso un'egemonia linguistica considerevole in vista della creazione di una nuova Nazione. Organizzazioni come la *Nagari Pracharini Sabha* (1893) di Benares si orientarono verso la promozione della scrittura *devanāgarī*, rimuovendo i termini perso-arabici e le forme più colloquiali della hindi. Secondo la *Nagari Pracharini Sabha* la hindi era dichiaratamente la "figlia" legittima del sanscrito, lingua che nell'antichità legò la Nazione intera esattamente come la hindi nel XIX secolo; *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*. La *Kharī Bolī* venne utilizzata per la prima volta nel 1803 dal poeta dell'India britannica Lallu Lal (1763–1835) nel suo *Prem Sagar*, definito come la prima opera letteraria nella hindi moderna. L'opera venne redatta al *Fort William College* (1800), istituzione che si occupò di istruire la Compagnia Britannica alle lingue e alle tradizioni letterarie e religiose dell'India, promuovendo la traduzione di un numero considerevole di manoscritti.

¹⁴³ *Id.*, pp. 4291-4299.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 4294.

mascolinità, rispetto alla natura femminile della sua concorrente. Data l'attribuzione maschile alla lingua "eretta" si decise di prediligere termini declinati con la desinenza maschile.

Ad ogni modo, è centrale tenere a mente che l'essenza della lingua hindi è femmina, in quanto madre, tuttavia nella sua produzione scritta viene definita da una natura maschile.¹⁴⁵ Non avviene di rado, invero, che il ruolo rappresentativo sia prettamente femminile, e che, invece, la funzione attiva sia fedelmente in possesso dell'uomo. Se si osserva il fenomeno è lampante che la costante attribuzione tra attivo e passivo ricada, di fatto, anche nell'iconografia stessa della *Bharat Mata*, la quale detiene una funzione passiva nella sua potente "iconizzazione", legittimando i suoi cittadini alla lotta attiva in nome e in difesa del corpo nazionale materno. La Nazione doveva essere protetta tanto quanto la donna hindu devota doveva essere preservata dal disonore del "barbaro nemico islamico". In tal modo, tuttavia, emerge l'ombra oscura in cui viene collocata senza fine la presenza femminile, dirigendo lo spettatore a diramare un immaginario di sottomissione, che utilizza il corpo femminile come scusante per la lotta attiva.

È fondamentale puntualizzare che vi è una quarta dimensione che si proietta agli occhi della visione nazionalista, trattasi del *Bharat Mata Mandir* di Benares, l'incarnazione della *Madre India* in un esperimento cartografico d'unificazione.¹⁴⁶

3.3 La strategia divulgativa: i mille volti della Madre India

Nella sezione in oggetto l'obiettivo è quello di delineare la modalità rappresentativa della *Mother India* analizzando la sua funzione promotrice e promulgatrice, essendo essa un'immagine politica *tout court*. L'osservazione proposta è tesa a esporre alcuni degli esempi più paradigmatici che permearono i manifesti e i poster del nazionalismo indipendentista.

Precedentemente alla formazione della realtà riproduttiva della "divinità territoriale", le primissime rappresentazioni del territorio indiano sotto forma antropomorfa emersero, in realtà, già durante i primi approcci con lo stesso da parte dei britannici. È dalla modalità raffigurativa che trapela la percezione che possedeva lo sguardo colonizzatore nei confronti del colono. In molti esempi artistici anche la Britannia si esprime nella sua dimensione somatica ed è evidente una volontà di enfatizzare la sua presunta superiorità civile e l'"indigenità" del subcontinente, quest'ultima ben si congrua a

¹⁴⁵ Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, pp. 203-213.

¹⁴⁶ La tematica verrà trattata nel sottocapitolo 4.1.

quella forma d'inferiorità imputata all'elemento "altero". L'immagine della Britannia viene esposta tramite una figura intrisa dal candore e dal pudore, per questo completamente coperta, l'immagine dell'India, in opposizione, viene contraddistinta da un immaginario femminile esposto in tutta la sua nudità. L'esotismo si esprime raffigurando il corpo indigeno a seni scoperti e dalla carnagione scura (fig. 12). Secondo la prospettiva del dominatore imperiale la nudità comunica vulnerabilità e una particolare accessibilità sociale e civile, addirittura un'"invito alla conquista". Vi sono, inoltre, degli esempi litografici che non solo resero trasparente una forma di superiorità da parte imperialista, bensì denigrarono la forma antropomorfa dell'India, conducendo a una rappresentazione che architettò una dimensione di declino e di degrado. Un esempio lampante del disfacimento della riproduzione corporea del subcontinente fu la litografia ottocentesca *Bharat Bhikṣā* (fig. 13). La presa di potere da parte dell'impero anglosassone si dimostra in maniera solida ed esplicita. È il *Raj* britannico, infatti, a possedere, oltre che la corona, il tridente. La *Mother India* trasposta nell'opera è tutto l'opposto della Madre India vittoriosa, assetata d'autonomia, che governerà lo scenario nazionalista; costei, infatti, viene descritta come un'anziana elemosinante dall'espressione infelice, non è autoritaria, raggiante come la *Bharat Mata* da tutti conosciuta. L'oggetto di transazione tra le due Madri, affiancato da queste, è un putto nudo; il suo sguardo è rivolto verso la Madre europea e volta le spalle al corpo fatiscente della Nazione indiana. Entrambe sono intente a tenerlo tra le loro braccia, quasi in una simbolica competizione.

Il vocabolario estetico che dominerà, tuttavia, perennemente, la figura nazionalista femminile indiana per tutta l'era dell'autoaffermazione è un vocabolario prorompente, inarrestabile. Il nazionalismo emergente prende le sembianze di una giovane fanciulla dall'aria placida e serena. Nel progetto nascente della costruzione illustrativa vi era l'idea di non accentuare dei tratti somatici che la potessero ricondurre ad una provenienza specifica del territorio del subcontinente, costei, inoltre, non era tenuta a dimostrare affiliazione a classe castale alcuna. Nonostante la presunta indeterminatezza, la giovane, dalla carnagione candida, era chiaramente associabile a una bellezza del Nord e a una classe sociale elevata, ovvero quella dei brahmani. Ancor più cruciale, perciò, è sottolineare che essa possedeva un carattere squisitamente ed esclusivamente hindu, carattere marchiato anche dalla scelta mirata dell'abito da essa fedelmente indossato: la *sārī*.

Costei viene talvolta distinta da molteplici braccia, in assenza del marito, talvolta con due, accompagnata, in questo caso, dal proprio consorte. Talvolta la Madre India colma integralmente il territorio nazionale, talvolta parzialmente. Talvolta, nella sua occupazione fisica della Nazione, con la sua apparenza svolazzante, data dalle vesti fluttuanti della sua *sārī*, e dai capelli che si irradiano nel territorio, offusca i confini precisi del subcontinente. Sovente i bordi stessi che delimitano il corpo della Madre non permettono, dunque, di definire con minuziosità la geografia spaziale. Vi sono,

infatti, testimonianze artistiche che la ritraggono in un'occupazione che si estende ben oltre il territorio indiano, coprendo il territorio del Pakistan, ad esempio, oltre che il conteso Kashmir (zona delicata in quanto disputata da Pakistan e Cina).¹⁴⁷ La versione rappresentativa osservata si orienta verso il sogno nazionalista dell'India unica e indivisibile, la *Akhand Bharat*, un'immagine estremamente unificatrice che personifica i territori di India, Pakistan, Afghanistan, Myanmar, Nepal, Bhutan, Bangladesh e Sri Lanka.¹⁴⁸ L'idea di un'India unita sembrava quasi rifiutare la drammatica *Partition* (1947), che separò senza ritorno i cittadini del Paese provocando la più consistente migrazione di massa della storia nazionale. Un esempio significativo di un'opera *post-Partition* che ancora ingloba i territori adiacenti si colloca in un libro di testo Tamil per le scuole elementari. La divinità materna, ritratta nella sua aria beata e pacata, in una posizione ricurva del corpo, rivendica, tramite il suo dolce volto e il nimbo che lo circonda, parte del Pakistan e Kashmir (fig. 14). Come di frequente accade, viene raffigurata con la bandiera della Nazione emergente in pugno e adornata da gioielli tradizionali, essa presenta una bellezza civettuola data anche dalla tipologia di indumento indossato.

In altri casi esemplificativi, invece, è possibile denotare la presenza dello Sri Lanka; la presenza insulare, di fatti, rappresenta una terra bramata che non è mai entrata a far parte dell'India britannica. Il territorio singalese viene frequentemente integrato nella cartografia dell'India, a creare, quasi, un'idea di dominazione dello stesso da parte della Nazione indiana. Lo Sri Lanka viene proiettato metaforicamente come il bocciolo di un fiore.

A rappresentanza, invece, della prigionia culturale in cui fu costretta l'intera popolazione durante il dominio coloniale britannico e a esprimere l'oppressione sperimentata fino al 1947 si propongono differenti illustrazioni, tra cui una particolarmente celebre in bianco e nero, che ritrae la divinità materna in catene, mentre emerge a mezzo busto erigendo il tradizionale tridente, pronta a ricevere l'offerta del sacrificio patriottico (fig. 15). Proponendo una riflessione riguardo la tematica del sacrificio, ai fini di una completa comprensione dell'apparato promotore della *Mother India*, è centrale enfatizzare la rappresentazione simbolica del martirio, la quale divenne parte integrante della visione territoriale nazionalista. Come è possibile osservare, la *Bharat Mata* viene illustrata sovente in funzione ricevente, costei detiene l'onore di ottenere in dono, ovvero, il sacrificio carnale dei martiri dell'osannata patria. Il volto dei nobili martiri non viene mai raffigurato in pena, afflitto, o dolorante, bensì viene distinto da controllo, serenità e pacatezza. Al martire non viene attribuito

¹⁴⁷ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 37-103.

¹⁴⁸ Neeti Chaudhary, "RSS TEXTBOOK VISUALS", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 1155-1164.

dolore alcuno, solo senso di dovere nei confronti del servizio nazionale. In riferimento a ciò, tra i protagonisti indiscussi che impersonarono con onore la rinuncia per la causa nazionale risalta, senza dubbio, il giovane rivoluzionario punjabi Bhagat Singh (1907-1931).

Svariati esempi della propaganda mostrano l'attenzione smisurata nei confronti del martirio, e la *Mother India*, in tal senso, viene rappresentata mentre riceve in offerta i capi mozzati ancora gocciolanti di sangue dei martiri della patria. In una di queste illustrazioni, di ampia popolarità, la divinità femminile si erige, circondata dal nimbo, sul globo terrestre, sopra il quale si posa a terra la spada ancora impregnata di sangue, mentre riceve il dono della testa dell'impavido Singh (fig. 16). Esempi rappresentativi differenti, invece, espongono un'India superba, pregna di tutto il suo nazionalismo. La Madre che coinvolge i cittadini a sostegno della causa nazionale diviene la personificazione stessa dei colori della Nazione, il tricolore della bandiera, infatti, pervade il motivo della *sārī* fluttuante indossata dalla *Bharat Mata*. Alcune di queste opere erigono il nome del nobile inno alla Madre, ossia *Vande Mataram* (fig. 17). Nel caso della cromolitografia propagandistica *Vande Mataram*, nell'illustrazione stessa dell'abito tricolore, oltre alla fierezza del corpo divino femminile, si individua l'emergere di un protagonismo secondario: si inoltra, così, la fondamentale presenza maschile. Dal punto di vista iconografico, la partecipazione dell'uomo viene rispecchiata dai personaggi che hanno capeggiato lo scenario storico della Nazione travagliata, i cosiddetti "Padri della Nazione". L'essenza maschile e la completa centralità da essa gradualmente acquisita mostrano un contributo significativo alla lotta indipendentista. Lo sguardo posto sulla donna, protagonista passiva della scena, è, dunque, uno sguardo patriottico squisitamente maschile. Esaminando gli esempi più celebri è possibile riscontrare, innanzitutto, una volontà di accompagnare la figura femminile in una presenza bilaterale, la quale potesse mostrare il ruolo di entrambe le parti. La costanza illustrativa con la quale si inoltrò il "nucleo paterno" della Nazione condizionò fortemente l'apparato rappresentativo territoriale: i grandi uomini della Nazione presero voce in modalità prorompente e la presenza della Madre India andò via via scemando fino a scomparire nettamente dalla rappresentazione cartografica a stampo nazionalista. *Mutatis mutandis* il panorama illustrativo venne gradatamente ricoperto da un dominio tutto al maschile che si accaparrò lo spazio della Nazione. Tra le stampe che testimoniano la presenza bilaterale della *Bharat Mata* e degli eroi del tempo che resero grandi i valori identitari risulta interessante indagare il peculiare caso di *Bapuji on Eternal Sleep* (fig. 18). Una delle figure maggiormente presenti nell'immaginario nazionalista è senz'altro quella di Gandhi (1869-1948), chiamato *Bapuji*, il Padre, la cui personalità è sempre stata permeata da un carattere celestiale e sacrale. Nella stampa in considerazione il richiamo all'opera scultorea italiana in marmo *Pietà* (1497-1499) del talentuoso Michelangelo Buonarroti (1475-1564) è spontaneo. La figura divina, immedesimata integralmente nel suo ruolo di Madre, porta in braccio il

corpo sanguinante del *Bapuji* evocando, in modo accentuato, nonostante la presenza della bandiera nazionale indiana, il modello cristiano della Vergine Maria che accoglie tragicamente tra le sue braccia il corpo esanime di Gesù Cristo, il Salvatore. L'anima presa d'assalto del "Padre della Nazione" si sgretola metaforicamente tra le braccia della Madre India mostrandosi in tutto il suo disfacimento, essendo, il corpo dell'eroe nazionale, segnato dagli innumerevoli colpi di pistola a lui inflitti al momento del brutale assassinio perpetrato per mano dell'*Hindutva*.

Svariati sono gli esempi illustrativi che mostrano la *Bharat Mata* in compagnia di Gandhi o di Nehru, il Primo Ministro. Tuttavia, soffermandosi circa alcune casistiche in cui la centralità attiva maschile prese il sopravvento è possibile appurare una nuova incarnazione dello spazio fisico del subcontinente. A testimonianza del potere sostitutivo ottenuto dall'emblema maschile è eloquente l'opera di stampa *Amar Bharat Atma* (fig. 19). Come si denota nell'opera in questione, pubblicata immediatamente dopo la morte del *Mahatma*, la presenza della Madre India venne drasticamente rimossa al fine di ospitare l'essenza paterna a legittimare la rappresentanza nazionale. In tal caso la forma della Nazione viene disegnata in maniera approssimativa dal fumo divampante dalle ceneri della pira funeraria del *Mahatma*. Dal terreno di cremazione si innalza una vera e propria nuvola di fumo la cui sagoma va a ospitare il volto sorridente di Gandhi. La personificazione dell'appannata mappa cartografica nel "Padre della Nazione" crea un'equivalenza inestricabile tra il famigerato eroe dell'*ahimsā*, la non violenza, e il territorio nazionale; quest'ultimo, perciò, viene pervaso dall'anima immortale, eterna del *Bapuji*.

Diversi esempi dell'esclusività maschile appaiono agli occhi dello spettatore, tra cui il *focus* sulla figura di Nehru¹⁴⁹, considerato il Padre della visione democratica e il promotore del delicato concetto di "modernità". Egli contrappose l'esclusivo e radicale nazionalismo *Hindutva* e il comunalismo da esso promosso ad una prospettiva inclusivista, la quale voleva abbracciare l'intera comunità senza discriminazione e marginalizzazione alcuna.¹⁵⁰

L'ingresso dominante del protagonismo maschile nell'"arte del nazionalismo", negli anni *clou* dell'Indipendenza, conduce inevitabilmente a riflettere in merito alla *quaestio* della dipendenza dei ruoli: gli eroi della Nazione, nella loro condivisione degli spazi con la "regina iconografica", di fatti, presentano un legame intimo con la stessa. Quasi appare un sentimento di necessità da parte dell'uomo di essere affiancato da una raffigurazione legittima per la costruzione nazionale. Tale

¹⁴⁹ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 37-205.

¹⁵⁰ I precetti promulgati dal Primo Ministro dell'India verranno delineati successivamente nel capitolo 4.2; si veda Purushottam Agrawal, *Who is Bharat Mata? On History, Culture and the Idea of India: Writings by and On Jawaharlal Nehru*, Speaking Tiger Publishing Pvt Limited, New Delhi, 2019, pubblicazione elettronica.

emblematica dipendenza, in maniera ancor più decisiva, permette l'emergere dell'atteggiamento materno della divinità femminile che difende affettuosamente i suoi "compagni". Tuttavia la radicale rimozione dell'essenza divina dal panorama artistico dei manifesti dell'epoca potrebbe rimandare a una sottomissione passiva e inerme da parte della Madre di fronte, ancor una volta, alla lotta attiva dell'uomo.¹⁵¹

Ulteriori esempi, a differenza, espongono un'India fisicamente autonoma, fiera, addirittura distaccata dallo spazio cartografico; la posizione periferica della figura femminile divina pare proprio narrare metaforicamente il trionfo dell'Indipendenza. Beninteso, la Dea Madre si colloca in una posizione fisicamente disgiunta dalla mappa cartografica della Nazione, la quale appare in lontananza nei suoi confini settentrionali in maniera accennata e offuscata, mentre la divinità femminile siede con lo sguardo rivolto verso lo spettatore. La divinità è rappresentata sovente in compagnia della sua *śakti*, il leone (fig.20)¹⁵². Come puntualizza anche la studiosa Ramaswamy, il leone viene associato metaforicamente con la Gran Bretagna e viene posizionato sovente a sorreggere sul dorso l'affettuosa Madre. L'immagine che si pone di fronte, perciò, pare eloquente: l'imperante e superba divinità femminile, pronta a simboleggiare la Nazione indiana, cavalca e doma allegoricamente il colonizzatore. I ruoli, perciò, si invertono trionfantemente, e l'India si trova a sopprimere il nemico coloniale britannico. In tale dimensione l'ex dominatore si colloca in posizione subalterna e il colono guadagna il podio. La presa di potere da parte dell'India, dunque, è clamorosa. Riflettendo in merito all'isolamento della *Mother India* dal costruito spaziale, è impossibile non pensare al sentimento liberatorio provato dalla comunità e, in questo senso, incarnato dalla figura femminile. La Madre non necessita più di occupare la Nazione, di difenderla, in quanto occupazione

¹⁵¹ Riflettendo in merito al protagonismo maschile riscontrato nelle riproduzioni nazionaliste, è importante ricordare che nonostante l'esaltazione delle figure eroiche dei Padri della Nazione non si escludeva in modo radicale e integrale la presenza femminile. Una figura femminile, infatti, che prese il controllo dello scenario patriottico fu, senza dubbio, la leggendaria ed eroica Rani Lakshmi Bai (1828-1858), nota anche come Rani di Jhansi, la quale rispecchiava tutt'altro che una presenza passiva, o di sfondo, bensì una presenza attiva ed irruenta. La scelta dell'eroina nazionale non fu casuale, di fatti si scelse una figura che rimase impressa nella memoria della storia nazionale per le sue gesta e per il suo sincero voto alla causa indipendentista. Ancora una volta si innalzò l'aurea di una donna sacrificante, il suo fu un nobile sacrificio, in quanto fu una rinuncia per l'intera patria. Il celebre mito di Rani Lakshmi Bai ebbe inizio nello stato principesco di Jhansi, dove oggi è situata la città omonima. Jhansi si situa a sud del bacino del fiume Gange e Yamuna e a nord della catena dei monti Vindhya, in una pianura arida e rocciosa. La Regina di Jhansi nacque a Varanasi dal padre Moropant Tambe, di casta bramánica e sua moglie. La giovane venne chiamata Manikarnika, e venne soprannominata Manu per tutta la sua infanzia sino al suo matrimonio, momento in cui acquisì il nome di Lakshmi, come la Dea della vittoria e l'auspicio. La giovane, che affrontò i soldati del governo imperiale britannico, divenne il simbolo della lotta per l'Indipendenza, lasciando la propria vita come martire per la patria. La leggenda di Rani Lakshmi Bai venne fortemente utilizzata in epoca nazionalista ai fini della formazione identitaria culturale hindu, l'eroina divenne protagonista politica per i manifesti e il punto d'ispirazione dei grandi movimenti nazionalisti femminili d'epoca moderna, come la *Rashtra Sevika Samiti*, rimanendo una figura senza tempo; si veda Joyce Lebra Chapman, *The Rani of Jhansi: A Study in Female Heroism in India*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1986, pp. 1-25, 142-156.

¹⁵² Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 49-51.

significa difesa e difesa, occupazione. Successivamente all'Indipendenza la divinità generosa può allontanarsi senza timori dal suo oggetto di protezione, senza doversi voltare indietro, in guardia da una possibile minaccia, e osservarlo all'orizzonte in una differente prospettiva, con uno sguardo intriso di speranza e aspettative.

Oltre al celebre immaginario vittorioso della *Bharat Mata*, che esordisce con la sua promozione independentista, e all'utilizzo che si verificherà dell'immagine divina ai fini di veicolare miratamente gli ideali del nazionalismo *Hindutva*, tematica che verrà trattata in seguito, vi sono degli esempi pittorici che traspongono una dimensione rappresentativa contrastante. Alcuni esempi proiettano la Madre India in una realtà concettuale completamente opposta. Tale modalità raffigurativa si sposa con una scelta stilistica che comunica un messaggio agli antipodi rispetto al grido glorioso della Nazione indipendente, trattasi di un'espressione di disagio, decadenza e malinconia. L'immagine proposta dall'artista Amrita Sher Gil¹⁵³ (1913-1941) fu un esempio lampante di una seconda dimensione riproduttiva, quella, forse, che meglio traspose la società femminile del tempo, una società che è oggetto di possesso, una società appartenente al sistema patriarcale.¹⁵⁴ L'opera di Amrita Sher Gil, "Mother India" (fig. 21), presenta il medesimo nome della popolare "divinità territoriale", eppure è una *Mother India* avversa al tipico scenario. La Madre India di Amrita Sher Gil è la traduzione della realtà oppressa del subcontinente in epoca di dominazione. Il soggetto rappresentato non mostra gloria alcuna ed è denudato da qualsiasi trionfo, non è l'incarnazione della Nazione emergente, bensì è una figura nostalgica e degradata. Nei suoi occhi non risiede speranza alcuna, non vi è spirito rivoluzionario, non vi è aspettativa, né d'indipendenza né d'emancipazione. Essa, di fatto, non è un'immagine politica, bensì un'immagine sociale. Quest'ultimo è, indubbio, il tratto che più emblematicamente contraddistingue l'opera in questione.

L'obiettivo di Amrita Sher Gil, nel corso di tutta la sua produzione pittorica, fu quello di rappresentare

¹⁵³ La pittrice dell'artista femminile Amrita Sher Gil, una delle figure artistiche più discusse dell'età della pre-Indipendenza, di sangue indiano e irlandese, fu celebre per aver presentato una visione introspettiva e nostalgica della Nazione. La sua visione medita circa la povertà dell'uomo del villaggio, caratteristica dalla quale, al suo ritorno nella lontana patria, rimase particolarmente impressionata. La spaccatura identitaria dell'artista giocò un ruolo fondamentale all'interno della sua espressione e fu un dilemma costantemente percepito all'interno delle sue opere. Amrita Sher Gil prova sofferenza a causa della sua doppia nazionalità, e tale caratteristica appare come un ostacolo al fine della coesione uniforme con la realtà indiana. Essa, infatti, dimostra avversità nell'approcciarsi alla scena artistica indiana. Amrita, inoltre, è attratta da una certa bruttezza dalla quale è in grado di estrarre una bellezza sottile, d'impatto e unica. Un elemento peculiare della stilistica della pittrice è, senz'altro, la tensione ostile presente tra l'empatia nutrita per la popolazione indiana ed il puro ed astratto formalismo. Quest'ultimo, infatti, tende a estinguere quell'emotività intrinseca della ritrattistica dell'artista, esibendo una predilezione per forme maggiormente stantie ed astratte. La conciliazione dei due aspetti risulta, perciò, estremamente ostacolante; si veda Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde, 1922-47*, Reaktion Books LTD, London, 2007, pp. 29-122; Giles Henry Rupert Tillotson, "A Painter of Concern: Critical Writings on Amrita Sher-Gil", *India International Centre Quarterly*, 2014, pp. 52-72.

¹⁵⁴ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 239-243.

la dimensione più grottesca e malinconica della *societas* del subcontinente, di dipingere la realtà disagiata dei villaggi, di interpretare la sottomissione e l'oppressione, ma la finalità cruciale fu quella di rappresentare una realtà che fosse "indiana" e "autentica".

Amrita Sher Gil scelse di trasportare una *Mother India* nelle vesti di una mendicante insieme ai suoi due piccoli. *Mother India*, in tal caso, narra di una realtà di subordinazione, di una realtà materna sobbarcata dai suoi carichi. La donna indiana sembra essere dipinta come essenzialmente vittimizzata, abusata, la donna indiana è la donna subalterna; tale visione non era, d'altronde, nuova agli occhi dello sguardo esterno, in quanto una giornalista come Katherine Mayo, alcuni anni precedenti all'apparizione dell'opera di Amrita Sher Gil, aveva già catturato nel suo studio "Mother India" (1927), in maniera trasparente e polemizzante, la realtà sociale dell'epoca con un particolare *focus* circa lo *status* femminile. Agli occhi dell'audience pare, perciò, inevitabile cogliere un'equivalenza significativa tra l'opera di Amrita e lo studio di Mayo. È complesso, dunque, pensare che l'artista non fosse a conoscenza delle controversie che interessarono da vicino la redazione del libro dibattuto.¹⁵⁵ Certamente il fatto che Amrita Sher Gil fosse di origini indiane mostrò un impatto nella sua forma di "esotizzare" la dimensione del subcontinente.¹⁵⁶ La pittrice orienta la sua immagine descrivendo una donna nera, dai tratti indigeni. L'artista tenta di tradurre il sentimento provato verso la sua terra d'origine, un sentimento conflittuale ma di piena appartenenza: la pittrice, nella sua interpretazione artistica, si interiorizzò completamente nella dimensione culturale indiana.

Facendo ritorno all'icona immobile, costruita e distopica di Abanindranath Tagore, *Bharat Mata*, quale delle due rappresentazioni, poste a raffronto, può essere definita "autentica" o "legittima"? Se fosse questa la vera incarnazione della Madre India, la realtà antropomorfa della Nazione indiana? Dato l'aspetto della figura femminile riprodotta da Amrita Sher Gil, ma, soprattutto, data la realtà coscienziosa e attendibile dipinta, l'esempio proposto dall'artista metà indiana e metà irlandese pare una legittima e responsabile traduzione della condizione sociale femminile del subcontinente in epoca coloniale, la quale rievoca un'esistenza sottomessa e prostrata.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Dinah Holtzman, "“India Belongs to Me Only”: Amrita Sher Gil’s Modernist/nationalistic Artistic Project”, PhD Thesis, 2004, State University of New York, pp. 37-40.

¹⁵⁷ In forza della rappresentazione del corpo sociale schiacciato dall'oppressore britannico un'illustrazione come *Lagaan* (fig. 22), copertina della rivista hindi *Abhyudaya*, è a dir poco simbolica. L'immagine drammatica descrive la mappa del territorio indiano sopra la quale viene contrapposta una croce, sulla quale, a sua volta, pende tragicamente crocifisso il corpo emaciato e scheletrico di un contadino. La croce in oggetto è la rappresentazione metaforica delle tasse, *lagaan*, termine iscritto simbolicamente sulle assi di legno. L'illustrazione è particolarmente macabra, e il sangue del contadino crocifisso scorre sul suo corpo cadendo sul territorio nazionale. Le sue mani tengono ancora in pugno una falce da una parte e un mazzo di grano dall'altra, mentre gli uccelli, simbolo del vaiolo, della siccità, della miseria, delle alluvioni e dell'influenza, assalgono l'uomo tentando di rubare il grano ancor impugnato. Al di sotto della croce la famiglia del "martire" piange disperata la sua morte. È lampante che il caso proposto raffiguri nuovamente la vera

Rimanendo ancorati alla concezione di una versione malinconica della Madre India è essenziale porre enfasi su quello che fu il graduale declino dell'immaginario della *Bharat Mata* e la morte sconvolgente del "corpo della Nazione", la quale dissestò senza precedenti il popolo patriottico. Tra i popolari e variopinti poster che ritraggono un'immagine di vittoria emergono, così, raffigurazioni della Nazione in lacrime, trafitta e sanguinante. La Madre, ad esempio, viene rappresentata pugnalata da entrambi i lati dall'allegorico coltello del Pakistan (fig. 23). Altre allusioni alla morte della *Mother India* appaiono nelle illustrazioni e nelle copertine: la Madre India, ad esempio, viene immortalata mentre viene assalita, in un'espressione di dolore e tormento, e, viene rappresentata, addirittura, denudata e violentata (fig. 24).¹⁵⁸

"When my life is gone, every drop of my blood will strengthen the nation."¹⁵⁹

Quest'ultima fu una delle ultime affermazioni di Indira Gandhi (1917-1984), primo Primo Ministro donna della storia indiana, figlia del *Panḍit* Nehru, e protagonista indiscussa della rappresentazione della *Bharat Mata*. Ella, dato il suo carisma politico, rappresentò l'incarnazione tangibile della Nazione indiana entrando, perciò, a far parte integrante del panorama artistico della *Mother India*, alla pari dei grandi Padri della Nazione. L'attenzione nei confronti di Indira, fin dagli anni del suo mandato, fu considerevole; attraverso le vignette, i manifesti, venne posto un *focus* peculiare sui grandi step di vita. La figura politica venne sovente accompagnata, non solo dall'emblema energetico del felino, ma anche dalla presenza devozionale della dea Durgā; invero, si verificò un vero e proprio accostamento tra il Primo Ministro e l'essenza combattiva e irruenta di Durgā.

La relazione indissolubile tra l'ambiziosa Indira Gandhi e la Madre India viene descritta perfettamente nel seguente slogan: "India is Indira and Indira is India", il motto più popolare degli anni del governo di Indira, dalla metà degli anni '60 sino alla sua tragica morte nel 1984. La perdita di Indira, il nuovo "corpo della Nazione" fu un fatto a dir poco drammatico e devastante per l'intera popolazione. La morte dell'icona femminile rappresentò lo sgretolamento dell'India stessa, la dissoluzione della realtà popolare della *Bharat Mata*. Il decesso della politica fu accompagnato

dimensione sociale del subcontinente, l'immagine trasposta dona voce al popolo schiacciato dalle tasse e dall'oppressione del governo coloniale, distaccandosi radicalmente dall'immaginario glorioso della *Bharat Mata*. L'opera in questione scosse fortemente l'animo democratico di Jawaharlal Nehru, il Primo Ministro si sentì a dir poco motivato dall'immagine di *Lagaan*. Il *Panḍit* si chiese con coscienza se la realtà iconografica vittoriosa della Madre India si prenda carico dell'intero strato sociale in ginocchio, se comprenda e interiorizzi nel suo corpo stesso tutti quei contadini e lavoratori stremati dalle tasse imposte dal colonizzatore. Nella riflessione condotta da Nehru e nella sua critica alla "bellezza" della Madre India risiede una volontà di giustizia e una volontà di dar voce al popolo contadino; si veda Sumathi Ramaswamy, "Maps, Mother/Goddesses, and Martyrdom in Modern India", *The Journal of Asian Studies*, 2008, pp. 847-850; Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 283- 286.

¹⁵⁸ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 233-235.

¹⁵⁹ Sumathi Ramaswamy, "Maps, Mother/Goddesses, and Martyrdom in Modern India", *The Journal of Asian Studies*, 2008, p. 821.

dall'apparizione di illustrazioni forti le quali ritrassero il corpo di Indira brutalmente assassinato a colpi di pistola, divulgando, così, una riproduzione macabra e grottesca della Madre nazionale, trasformando repentinamente l'immaginario artistico nazionalista. Morì Indira e con essa si estinse la gloria della *Bharat Mata*.

Una delle immagini più significative della *Bharat Mata* in tale declinazione fu un cartellone che esibì il corpo assassinato della politica sorretto da una Nazione in lacrime (fig. 25). La cartina dell'India, in tal caso, è una mappa oscura, contraddistinta da un nero demoniaco, che piange la perdita di una delle sue icone politiche più rivoluzionarie e controverse. Dalle innumerevoli ferite di Indira sgorgano le gocce di sangue che, posandosi sul territorio nazionale al quale si offrono, lo rafforzeranno e rinvigiliranno. Il celebre messaggio, riportato poc'anzi nella trattazione, viene iscritto in tamil a fianco della rappresentazione oscura della *Mother India*.

L'aspetto grottesco dell'illustrazione viene conferito anche dal volto contorto di Indira che trapela tutto il dolore ad essa attribuito.¹⁶⁰ Nel caso proposto sono espliciti l'espressività e il sentimento trasmessi dal "corpo martire"; la differenza dall'ordinaria impassibilità e impenetrabilità dei volti martiri, come nel caso di Singh, dunque, emerge immediatamente agli occhi osservatori.

¹⁶⁰ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 268-281.

Capitolo 4: Un primo approccio alle insidie dell'esclusivismo

4.1 Una dettagliata cartografia della “Bharat Mata”: la quarta essenza del *Bharat Mata Mandir*

L'iconografia della *Bharat Mata* rappresentava il *locus* dell'unità nazionale; la divinità, assettata di martirio per la propria causa, doveva rappresentare un'essenza materna che abbraccia e coinvolge, senza distinzione, la comunità indiana, nell'obiettivo di liberazione ed emancipazione dalla schiavitù della Corona britannica.

Oltre alle forme trattate a priori, vi è una quarta essenza che traduce il corpo della *Mother India* in una forma squisitamente geografica. La dimensione in questione è la costruzione cartografica della *Bharat Mata* avvenuta al *Bharat Mata Mandir* (fig. 26) di Benares, il tempio a essa dedicato, nel 1936. L'istituzione del tempio da parte di Gandhi, eretto sul nome della nobile Madre, si origina dal valore morale dell'unità tra i cittadini della Nazione. Uno dei punti di forza dell'edificazione del tempio fu il processo d'istituzionalizzazione: la mappa dell'India, e, indirettamente, l'icona della *Bharat Mata*, vennero istituzionalizzate attraverso l'inserimento nel tempio. Il processo che interessò la Nazione, nella sua apparenza cartografica e nella sua apparenza somatica, si espresse come la fondazione di un aspetto specifico di nazionalismo.¹⁶¹ L'idea innovativa del tempio nacque dal fatto che in ogni città si desiderasse procedere all'edificazione di un *Rastra Mandir*, un “tempio della Nazione”, che potesse legittimare la stessa. La simbologia del *Bharat Mata Mandir* mostrò una forza portante per il popolo hindu dell'epoca. Lo scopo moderno e scientifico certamente guidò l'istituzione del tempio, infatti l'attitudine clinica e la minuziosità del dettaglio con cui venne realizzata l'enorme mappa in rilievo sono notevoli.

Il tempio venne costruito dal nazionalista e independentista Shivprasad Gupt¹⁶² (1883-1944), di Benares. Il più grande desiderio da parte di Gupt era che il popolo potesse venerare la mappa del

¹⁶¹ Sadhan Jha, “The Life and Times of Bharat Mata Nationalism as Invented Religion”, *Manushi – India Together*, 2004, p. 37.

¹⁶² Shivprasad Gupt, proveniente da una famiglia benestante di casta *vaiśya*, fu un grande sostenitore della lotta per l'Indipendenza. Egli fu iniziato al Vallabh Sambraday e successivamente venne attratto, vista la sua passione politica, dal gruppo riformista dell'*Arya Samaj*, divenendo membro, nel 1904, della *Kashi Aganval Samaj*. L'ispirazione per il suo celebre progetto scientifico deriva dalla mappa del territorio indiano in argilla realizzata sulla superficie del pavimento della casa delle vedove del Ghondo Keshav Karve a Pune. Egli da quel momento in poi desiderò creare qualcosa di simile per rappresentare la Nazione nascente. Gupt elesse il marmo come materiale per la propria realizzazione, questo venne lavorato minuziosamente attraverso delle tecnologie avanzate di mappatura. Una delle preoccupazioni maggiori da parte dell'architetto hindu furono il peso e la dimensione dell'opera cartografica, ma anche il dato quantitativo delle sezioni di marmo da utilizzare. Ai fini di una corretta realizzazione del progetto era fondamentale porre estrema attenzione alla misura specifica di ciascuna zona, di ciascuna città. L'opera geografica venne posizionata al centro del tempio e si trasformò in un vero e proprio strumento di sostegno allo studio delle discipline scientifico-cartografiche, promuovendo, così, lo studio della geografia e della geologia del Paese; si veda Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, pp. 199-202.

territorio indiano con la stessa rispettabilità con cui avrebbe reso devozione al corpo della divinità femminile. La mappa in marmo trasportò l'allegorica immagine della Nazione come Madre all'interno di una dimensione concretizzata e organizzata. L'opera di Gupt ritrae sapientemente ogni angolo dello spazio nazionale: le città, i distretti, i fiumi, accentuando, tramite la tecnica di rilievo, la maestosità delle vette settentrionali della catena dell'Himalaya. La rappresentazione è scientifica, tuttavia il nome che la legittima ha una valenza devozionale; la combinazione tra emozione e modernità risulta astuta. L'emozione, ancor una volta, è quella che guida i "figli della Nazione", i patrioti, alla ricerca dell'autoaffermazione identitaria e di unificazione. Gandhi presentò l'edificazione del tempio come una novità, come un elogio ai principi dell'unità, si proponeva infatti come "un tempio aperto a tutti".¹⁶³ Secondo il principio di Gandhi la regina del tempio, in questo caso tramutatasi nella mappa della Nazione, era una Madre universale: essa non si identificava specificatamente con la Madre dell'India, bensì con la Madre Terra che governava il pianeta nella sua multiculturalità.¹⁶⁴ All'interno della struttura religiosa, tuttavia, appare agli occhi la poesia "Matri Mandir" del poeta Maithlisaran Gupt (1886-1964), redatta proprio in occasione della costruzione del simbolico tempio:

"This is the temple of Bharat Mata, where equality speaks. It is auspicious all for all, and all receive blessing here. It is the epitome of places of pilgrimage. Let us purify our hearts. Like Ajatshatru, we should make everyone our friends here."¹⁶⁵

Il tempio in questione doveva costituire un luogo estraneo all'inimicizia, all'odio tra credi, esso doveva simboleggiare "un luogo laddove scordare le differenze della comunità", e come affermava Gandhi, "una piattaforma cosmopolita per genti di religione e di casta differenti, le quali potessero promuovere l'unità religiosa, la pace e l'affetto in tutta la Nazione".¹⁶⁶

Nel tempio non vi è alcun riferimento diretto e specifico alla Dea degli hindu, essendo, infatti, aniconico, la Madre non si presenta nella sua forma antropomorfa. Si riscontra, dunque, un simbolico silenzio della *Bharat Mata*, carattere alquanto innovativo, e la sua presenza viene sovrastata dall'impatto della cartografia. Inoltre, guardando all'aspetto territoriale, la gigantesca mappa in rilievo descrive dei confini ben definiti, a differenza dell'immagine somatica della *Mother India*, la quale tende ad espandersi oltre i confini illuminando i territori adiacenti della sua luce.

¹⁶³ *Id.*, 198-203.

¹⁶⁴ Sadhan Jha, "The Life and Times of Bharat Mata Nationalism as Invented Religion", *Manushi – India Together*, 2004, p. 37.

¹⁶⁵ Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, p. 201.

¹⁶⁶ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, p. 152.

L'assenza della divinità femminile provocò il seguente quesito: può la cartografia dell'India, nella sua bellezza dettagliata, intagliata nel marmo, essere tanto legittima quanto la venerata *mūrti*? Può una presenza meramente geografica motivare il sangue versato dai patrioti per la causa nazionale? Lo stupore all'accesso del tempio fu inevitabile: non vi era né altare, né immagini, né la "divinità territoriale" nel suo aspetto antropomorfo, bensì un intero spazio occupato dalla mappa dell'India. Innumerevoli devoti in pellegrinaggio, giunti alla città di Benares ai fini di godere della visita del tempio, rimasero delusi e insoddisfatti quando all'entrata, pronti a porgere la propria offerta di fiori e dell'acqua sacra del fiume Gange, realizzarono l'assenza dell'amata *mūrti*. La Dea viene evocata, apparentemente, solo dal nome del tempio, eppure è impossibile non percepire quanto il richiamo a lei sia, ad ogni modo, potente ed energico. L'evocazione della figura femminile, infatti, viene percepita ampiamente nell'atmosfera della struttura, ciò è dato, in modo decisivo, dall'iscrizione *Vande Mataram* presente in posizione frontale nel tempio.¹⁶⁷ L'inno è, beninteso, la lode alla Dea Madre; ma non solo, è l'inno esclusivamente hindu, il canto del nazionalismo. Nonostante alla cerimonia d'inaugurazione del tempio parteciparono sia hindu che musulmani, il festeggiamento ebbe inizio con l'inno dedicato alla *Bharat Mata*. Qualunque riferimento alla mappa in marmo, protagonista della struttura, alla bellezza dei suoi paesaggi, e alla superbia delle sue vette, venne condotto in nome della *Bharat Mata*. Le considerazioni di lode dedicate alla maestria attraverso la quale fu realizzata la cartografia in rilievo portano con sé un riferimento specificatamente femminile.¹⁶⁸ Sebbene si presenti un richiamo femminile è centrale precisare che la Madre India è il corpo dei cittadini hindu maschi. Ancora una volta i cosiddetti "pargoli della Nazione", costituente maschile del Paese, sono i cittadini hindu stessi, i quali hanno il dovere di configurarsi nei confini delineati del territorio; solo in tal modo possono dimostrare di essere degli "indiani ideali". Il concetto medesimo di "indiano" ricoprì una delle ossessioni maggiori nella realizzazione del *Mandir*.¹⁶⁹ Riflettendo, dunque, in merito all'idea edificatrice d'unificazione e di apertura verso ogni credo, è chiaro che le prerogative sostenute originariamente lascino a desiderare. La volontà di amalgamare la comunità intera dell'immenso territorio del subcontinente viene nuovamente frenata e ostacolata dalla devozione provata verso un'immagine somatica che circoscrive, di fatto, unicamente il corpo sociale hindu. Ma non solo, il limite si pone anche di fronte all'osannato e bramato secolarismo, il quale non trova compimento di fronte ad un emblema di stampo religioso. La decisione stessa di dedicare alla Madre India un tempio in ogni città del suolo indiano rivela l'impossibilità di afferrare

¹⁶⁷ *Id.*, pp. 151-160.

¹⁶⁸ *Id.*, pp. 151-169.

¹⁶⁹ Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, p. 202.

un immaginario secolare.¹⁷⁰ Il *Bharat Mata Mandir* concretizzò la possibilità di confluenza tra tre termini che simboleggiarono una costante durante il XIX secolo: “hindu”, “indiano” e “Nazione”. È lampante che all’interno dello schema terminologico fissato non si tenga conto dell’elemento culturale islamico, il quale, in tale quadro, viene considerato totalmente estraneo. Il cittadino musulmano non viene contemplato all’interno dell’aspirazione nazionalista, bensì ne è considerata una minaccia. Nel tempio della *Bharat Mata*, perciò, si cela un appannato esclusivismo, in quanto è il tempio che definisce gli hindu. L’attribuzione prettamente hindu si scorge, addirittura, nelle descrizioni riguardo il lavoro effettuato al fine di completare il programma cartografico, nelle quali si tende a specificare, o meglio a enfatizzare, che quasi tutti gli scultori coinvolti nel progetto provenissero dalla città di Benares e che tutti fossero hindu. Inoltre, i precetti dell’architetto stesso del *Bharat Mata Mandir* parlano chiaro:¹⁷¹

“He had a 'love for Hindutva, Hindi and Bharat Mata'.”¹⁷²

È proprio l’appartenenza politica di Shivprasad Gupt e la sua fedeltà alla Destra a spiegare la natura politica che si offusca dietro la devozione alla *Mother India*. Il tempio di Benares venne concepito attraverso dei sentimenti “nobili”, richiedendo un’ottica concreta e scientifica. Tuttavia, l’idea latente dell’edificazione del tempio marchia, ad ogni modo, le contraddizioni e i limiti dell’immaginario nazionalista. La conseguenza che andò formandosi attraverso l’istituzione religiosa e il radicale esclusivismo culturale si radicarono fortemente all’interno dei gruppi politici facenti parte della Destra indiana. Tutt’oggi non è difficile constatare che ogni istituzione scolastica manovrata dalla fazione paramilitare della *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (RSS) presenti una mappa della Nazione, una figura della *Bharat Mata* o del tempio ad essa eretto.¹⁷³ Il gruppo volontario delle RSS, infatti, ha ricoperto da sempre il ruolo di un entusiasta promotore e divulgatore dell’immagine della *Mother India*, costituendo un esempio eclatante di come la raffigurazione divina sia stata strumentalizzata a fini politici. Uno dei più celebri poster del gruppo di Destra formatosi nel 1925, appartiene ad un’illustrazione calendariale dell’organizzazione (fig. 27). Il manifesto si suddivide in tre sezioni: l’immagine divina centrale, una citazione riportata del Maestro Swami Ramtirth con una piccola fotografia a ritrarlo e, nella parte inferiore, la fotografia di uno dei sostenitori delle RSS insieme all’annuncio del programma del comizio in programma nella capitale,

¹⁷⁰ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 151-169.

¹⁷¹ Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, pp. 198-203.

¹⁷² *Id.*, p. 199.

¹⁷³ *Id.*, p. 203.

Delhi. L'immagine serena della divinità femminile, che occupa il territorio nazionale, viene accompagnata dal leone ed innalza la bandiera color zafferano del nazionalismo, la medesima bandiera a rappresentanza del gruppo volontario paramilitare delle RSS; la seconda parte è costituita da una simbolica e celebre descrizione della *Bharat Mata*; l'affettuosa Madre degli hindu si presenta ai suoi cittadini, utilizzando la prima persona.¹⁷⁴ Nella seguente citazione la *Mother India* parla di sé, permettendo l'emergere cristallino dell'intima relazione tra il suo corpo e quello del territorio patriottico. L'incarnazione della Madre con lo spazio, perciò, risulta forte e decisa:

"I am India. The Indian nation is my body. Kanyakumari is my foot and the Himalayas my head. The Ganges flow from my thighs. My left leg is the Coromandal Coast, my right is the Coast of Malabar. I am this entire land. East and West are my arms. How wondrous is my form! When I walk I sense all India moves with me. When I speak, India speaks with me. I am India. I am Truth, I am God, I am Beauty."¹⁷⁵

Dall'originale in lingua, tuttavia, è curioso notare come la prima persona utilizzata metaforicamente dalla *Bharat Mata* presenti, in modo contraddittorio, una desinenza maschile, nonostante il parlante sia femminile. Perciò, sebbene la copertina d'intestazione ritragga il corpo della Nazione nella sua valenza femminile, tuttavia dalla citazione riportata emerge che il corpo in considerazione sia un corpo maschile.¹⁷⁶ Riflettendo, attraverso un'ottica interpretativa, in merito a un'eventuale spiegazione circa l'anomalia riscontrata è possibile che, nuovamente, l'immagine legittima per la rappresentazione nazionale debba essere un'immagine squisitamente materna, la quale ricopre, tuttavia, una funzione passiva, ma che il corpo attivo che detiene la voce per esprimersi e il potere della lotta sia esclusivamente maschile.

Ora, considerato l'utilizzo dell'icona materna e della mappatura dell'India perpetrato dai gruppi di Destra e il conclamato amore di Shivprasad Gupt, ideatore dell'innovativo tempio della Madre a Benares, verso il nazionalismo *Hindutva*, di cui si tratterà a seguire, è complesso potersi rifare alle parole di pace e unità divulgate al momento dell'inaugurazione del tempio da parte del *Bapu ji*. Tale difficoltà è data dal fatto che l'*Hindutva* è sinonimo di esclusione e marginalizzazione, esso manovra la propria aggressività contro colui che non si conforma alla comunità religiosa hindu, spazzando via storia e ideali delle comunità che convivono, a parità di diritti, assieme agli hindu. La raffigurazione stessa della *Bharat Mata*, nell'opera di promozione delle RSS, si presenta in compagnia del leone, la *śakti*, e con questo combatte contro il suo nemico più ostinato. L'aria rilassata e serena della *Mother*

¹⁷⁴ Sadhan Jha, "The Life and Times of Bharat Mata Nationalism as Invented Religion", *Manushi – India Together*, 2004, pp. 34-35.

¹⁷⁵ *Id.* p. 34.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

India, perciò, cela metaforicamente un risentimento e una sete di vendetta e giustizia contro l'antagonista dell'orizzonte sociale hindu, l'Islam: invasore dell'India "autentica", corruttore del passato glorioso e della purezza inviolabile del popolo dell'*Āryāvarta*, la cosiddetta "dimora dei nobili", ovverosia il territorio settentrionale destinato alla raffinata civiltà arya.

4.2 Inclusivismo vs. esclusivismo: l'abbraccio egualitario del *Paṇḍit* Nehru

Una volta delineata la *vexata quaestio* circa l'antagonismo nei confronti del popolo islamico e iniziando a percepire le contraddizioni e le antinomie che circondano l'immaginario della Madre India, si rileva, in modo palpabile, quanto la *Bharat Mata*, alla pari dell'idea sottostante all'edificazione del *Bharat Mata Mandir*, costituisca un netto divisore tra la comunità hindu e quella islamica, inasprendo un binomio dalla rivalità incessante. Nonostante l'ideologia portante del tempio di Benares desideri comunicare un messaggio genuino di sostegno e di unità tra le differenti religioni dell'India, la rappresentazione della Nazione, in tutte le sue dimensioni, non è altro che uno strumento atto a divulgare un'idea di alterità nei confronti del musulmano, creando, volente o nolente, una forma di violenza. Stando alla visione intellettuale, decisamente esclusivista, dell'*Hindutva*¹⁷⁷ è possibile constatare una volontà di definire il cittadino indiano, e, con quest'ultimo, il merito valoroso dell'"essere indiano", ovverosia la cosiddetta "hinduness". I mentori del movimento intellettuale, all'interno del loro programma di definizione di quella che era "l'essenza hindu", non contemplarono il costrutto culturale islamico, il quale, non identificandosi nella religione hindu, non aveva alcun diritto di essere coinvolto, metaforicamente, nell'abbraccio della *Bharat Mata*. L'odio perpetrato nei confronti del nemico islamico è sempre stato guidato da un senso di minaccia che porta con sé il sentimento nostalgico dell'era dello splendore arya, aggredita dalla conquista del popolo islamico sia al momento della formazione del Sultanato di Delhi (1206-1555) che al momento dell'instaurazione del grande impero mughal (1526-1857), due momenti cruciali in cui la civiltà islamica mostrò un impatto consistente, sia sul piano sociale che culturale.

La diade che accompagnò eternamente la visione intellettuale "inducentrica", con ampi riscontri fino ad oggi, è quella contenuta nell'ossessivo "noi e gli altri". Costruendo, perciò un *Hindu self*, si costruisce il *Muslim other*. La denigrazione nei confronti del popolo islamico non interessò unicamente la visione politica, ma si perpetrò a trecentosessanta gradi, colpendo, inoltre, la letteratura:

¹⁷⁷ L'argomento verrà trattato nel capitolo a seguire.

il profeta stesso dell'Islam divenne oggetto di offesa, venendo messo letteralmente in ridicolo; i conquistatori dell'India dell'epoca del Sultanato, come quelli del dominio mughal, furono ritratti dalla storia in modalità controversa, enfatizzando con disprezzo la loro presunta codardia e barbarità. Il musulmano "lussurioso" si tramutò in un oggetto d'oscenità; l'Islam venne duramente preso di mira per le conseguenze sociali della sua influenza sul territorio, ad esso vennero attribuite colpe pesanti, tra cui l'avvento della *sati*, il matrimonio infantile e l'istituzione degli ambienti di segregazione esclusivamente femminili, le *purdah*. L'attacco ai musulmani non si arresta unicamente al passato storico medievale che scagiona il desiderio di vendetta e di formazione di una comunità hindu maschile potente, pronta alla difesa, ma iniziano a comparire una serie di accuse da parte delle caste donne hindu, portando alla costruzione di un'ulteriore definizione che contraddistingue il popolo musulmano, quella della "viscidità". I musulmani, nel corso della storia, furono accusati di rapimento e di molestie nei confronti delle donne hindu, dipinte come delle vittime sofferenti, indi per cui si avviarono processi e incontri al fine di impedire l'avvicinamento degli uomini islamici "incontrollati" alle immacolate e rispettabili donne hindu. Il movimento riformista dell'*Arya Samaj* e l'organizzazione pro-hindu *Hindu Mahasabha* parteciparono a queste accuse. La virilità e la forza dell'uomo hindu "da formarsi" vennero giustificate, inoltre, proprio dalla volontà di protezione delle donne hindu. La difesa delle proprie mogli divenne, perciò, un movente fondamentale per la lotta contro il nemico. Il musulmano ricopre la minaccia maggiore secondo l'orizzonte culturale hindu, rispetto, ad esempio, al popolo cristiano, poiché l'Islam costituisce il "nemico vicino" che fa parte integrante della *societas*, ed è presente, a tutti gli effetti, in ogni dove.¹⁷⁸ In opposizione all'esclusivismo dell'*Hindutva*, dettato dalla mente di Vinayak Damodar Savarkar (1883-1966), si collocano personalità come Gandhi, e soprattutto come il *Paṇḍit* Nehru, il quale proiettò un'idea di Madre India inclusiva ed egualitaria. Sovente appare la comparazione tra l'"induismo" di Gandhi, che comprende una visione aperta ed inclusiva della comunità nazionale, e la rigidità intellettuale dell'*Hindutva*.¹⁷⁹ Gandhi percepiva il globo come una possibilità di incontro, la sua visione

¹⁷⁸ Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, pp. 222-259.

¹⁷⁹ Gandhi tentò una modifica anche del sistema castale, tentando di conferire maggiore voce al gruppo fuori casta degli intoccabili, chiamati da egli *harijan* ("figli di Dio"). Nonostante il suo intento di permettere la partecipazione alla vita pubblica ai gruppi maggiormente marginalizzati e la sua natura apparentemente filantropa, Gandhi percepì il sistema castale come un modello di nascita della società indiana, che vive da sempre nello schema sociale hindu ed è impossibile da rimuovere. Egli concepiva la casta, o meglio la *jāti*, termine che equivale, non a caso, propriamente a "nascita", come qualcosa di inestricabile dalla civiltà del subcontinente; secondo la visione gandhiana in una Nazione come l'India risultava impossibile slegare i vincoli sociali dal potere della religione, come era utopico slegare il potere politico dal dominio religioso. Gandhi, ad esempio, possedeva un'idea riguardo al servizio per la Nazione fortemente accostata all'idea di *moksa*, la liberazione ultima. Egli proiettava in ogni ordine sociale una mutua utilità, un mutuo sostegno e una speciale bellezza; ogni gruppo castale aveva il dovere di coadiuvare e collaborare al benessere altrui, svolgendo al meglio le proprie mansioni e rispettando le proprie responsabilità. La concezione di Gandhi, perciò, non si distaccava poi così tanto dal sacro testo vedico da cui emerge l'antica suddivisione

promuoveva un messaggio di pari eguaglianza, dibattendosi con gli ideali di Savarkar, il quale percepiva l'India come un territorio unicamente hindu, destinato agli hindu, e non agli "indiani", ovvero sia coloro che occupano la terra della Madre India nella loro totalità.¹⁸⁰ È interessante, perciò, osservare come il "corpo della Nazione", la *Bharat Mata*, venga interpretato in modo differente da ciascun interlocutore e venga occupato a proprio piacimento dai cittadini che meglio si conformano alla ricerca identitaria nazionalista: ogni mente dominante amministra gli "occupanti" del "corpo della Nazione" in maniera ben pensata e costruita. Una figura cardine della lotta all'*Hindutva* e all'esclusivismo sociale fu certamente il Primo Ministro Jawaharlal Nehru (1889-1964), che assunse la carica all'alba dell'Indipendenza dell'India, nel 1947. Divergente da una personalità come quella di Gandhi, idealizzato come un tradizionalista, egli venne ricordato come il modernista *par excellence*. Il *Pandit* Nehru, dalla personalità carismatica e dagli ideali democratici, rivelò una concezione della Madre India completamente avversa al nazionalismo *Hindutva*. Dall'approccio fortemente storico e biografico, il testo di Purushottam Agrawal, "Who is Bharat Mata? On History, Culture and the Idea of India: Writings by and On Jawaharlal Nehru", raccoglie una serie di testimonianze e di scritti del politico, costituendo uno scrigno per l'analisi delle vicende che circondarono la figura di Nehru. Il testo presenta in tutto e per tutto quale fosse, precisamente, l'idea "nehruviana" di "India". Il Primo Ministro sosteneva che la *Bharat Mata* non dovesse rappresentare veicolo di qualsiasi tipo di violenza, mentre, tuttavia, l'*Hindutva* ne fece un uso a dir poco aggressivo. Nehru vedeva nella definizione della modernità e della democrazia un primo grande passo per la Nazione autonoma. Si constata una differenza determinante tra la ricerca secolare e modernista che desiderava condurre il politico e l'idea esclusiva di India trasmessa attraverso il filtro dell'*Hindutva*. Come viene descritto nel libro di Agrawal, la visione repressiva, costrittiva e coercitiva del laboratorio ideologico istituito da Savarkar non poteva dirsi congrua né al cosiddetto "induismo" né al nazionalismo: il grande motore della Destra poteva definirsi solo esclusivamente attraverso la denominazione di *Hindutva*. Nehru non ostacolava la maturazione del sogno nazionalista, bensì contrappose il suo nazionalismo al

gerarchica castale: trattasi del *Rgveda*, e, più specificatamente, del passo 10.90. Il rigetto di Gandhi nei confronti di una riforma sociale che potesse dirigere verso la rimozione della gerarchia sociale si scontrò con le volontà del filosofo, politico e attivista Bhimrao Ramji Ambedkar (1891-1956), il quale aveva la pretesa di estinguere dalle radici il modello delle caste, che causò un declino della Nazione. Per Ambedkar non vi erano mezzie misure, il sistema castale rappresentava per lui un vero e proprio abominio e la causa principale dei maggiori problemi sociali del subcontinente. Una delle soluzioni attuate dal filosofo, il quale tipizza, in qualche modo, la Sinistra, fu quella di creare una forma di buddhismo che potesse indurre le masse ad abbracciare un pensiero intellettuale differente senza abbandonare l'appartenenza religiosa, ma rinunciando all'"induismo" che imponeva la rigida suddivisione castale. Il filosofo cercò di sensibilizzare il popolo mostrando che anticamente esisteva una tradizione religiosa che predicava l'uguaglianza. Ambedkar vide nel buddhismo un modello che la Nazione avrebbe dovuto perseguire. Nella sua conversione al buddhismo l'attivista venne seguito da un numero esorbitante di cittadini, sviluppando via via il cosiddetto "neo-buddhismo ambedkariano".

¹⁸⁰ Rudolf C. Heredia, "Gandhi's Hinduism and Savarkar's Hindutva", *Economic and Political Weekly*, 2009, pp. 62-67.

comunalismo degli hindu che desideravano creare una politica marginalizzante fondata sull'identità religiosa, incentivata e supportata dai movimenti di Destra. L'*Hindutva* dirottò la propria controffensiva nei confronti del nazionalismo di Nehru e della sua percezione moderna, la scuola di pensiero di Savarkar era completamente discorde alle ambizioni del Primo Ministro e una delle caratteristiche che maggiormente scatenò la disapprovazione nei confronti del progetto nazionale di Nehru fu il fatto che egli traeva ispirazione anche dal modello occidentale: ciò venne interpretato come un tradimento della patria. La Nazione, tra l'incidenza del pensiero strumentalizzatore *Hindutva* e la corsa alla democrazia inaugurata da Nehru, si frantumò letteralmente in due. L'India era in balia di rapidi cambiamenti ed era tenuta a eleggere il sentiero giusto al fine di raggiungere la destinazione ardita della rinascita nazionale.

Gruppi affiliati ideologicamente alla grande macchina di Savarkar, tra cui le precedentemente citate RSS, attraverso la loro rete educativa scolastica e all'ingerenza politica, divulgarono l'idea pervasiva che Nehru, come Gandhi, fosse anti-hindu. Il politico venne duramente criticato e venne additato come nemico per la sua visione occidentale, atea, popolare e industriale.

Nonostante le ambizioni di *Pandit Ji* si avvicinassero oltre che all'industrializzazione, all'ateismo, allo stesso tempo egli dimostrò sempre il suo ammirevole rispetto nei confronti dei templi e delle istituzioni religiose. Inoltre, la visione popolare che lo contraddistingueva non escludeva nessuno: egli possedeva una lodevole attenzione nei confronti del popolo, e nella sua interpretazione del corpo della *Bharat Mata* pose enfasi sui contadini che per decenni furono sottomessi alle richieste ingenti del *Raj* britannico. Nehru, così, diresse la propria riflessione circa la nota e decantata bellezza della Madre India, precisando che la povertà vissuta dalla Nazione e il peso gravoso sperimentato dai contadini in epoca coloniale non potevano, in alcun modo, essere ritratti come qualcosa di "meraviglioso" e "sereno" quanto l'espressione beata della dolce Madre. Egli, dunque, si chiese se la *Mother India* desse voce non solo ai rivoluzionari, quali martiri per la Nazione, ma anche a tutti i contadini dei villaggi che sacrificarono le loro proprietà e lottarono per l'autonomia. L'attenzione di Nehru si concentrò anche sulla condizione sociale delle donne: egli si batté per leggi sul matrimonio e la successione. L'emancipazione femminile fu una delle prerogative indispensabili per il progetto moderno e democratico; il quesito principale fu il seguente: come si possono formare e disciplinare dei valorosi e meritevoli cittadini se le loro madri non sono emancipate, autosufficienti ed educate sufficientemente? Nehru riteneva fosse impossibile raggiungere il progresso finché la donna fosse stata collocata in una posizione subalterna, costretta nelle sue catene d'oppressione. Egli promosse una sensibilizzazione sociale riguardo l'educazione femminile, incentivando le università a fornire pari opportunità al genere femminile.

Ma la realtà più emblematica, a comprensione della concezione "nehruviana" della *Bharat Mata*, in

disputa con l'esclusivismo, fu lo scetticismo provato nei confronti di una visione uniforme della Madre India. Nehru si rifiutava, invero, di ritrarre la *Mother India* come un corpo antropomorfo unilaterale, religiosamente hindu, e culturalmente hindu. Egli affermava, in maniera determinata, di essere pienamente cosciente della diversità multiculturale dell'India, della diversità di classe, casta.¹⁸¹ Nelle sue parole e nel suo imperativo "nessuno escluso", *Paṇḍit Ji* pare evocare fortemente la dimensione artistica di Raja Ravi Varma, la quale dipinse un'India conscia della sua multiformità ed eterogeneità. Il Primo Ministro, riconoscendo la complessa definizione di "induismo", puntualizzava che non ci si potesse riferire alla cultura indiana come esclusivamente hindu in quanto la stessa ricevette degli influssi costanti e a dir poco significativi da parte della tradizione musulmana. Beninteso, la cultura hindu non sarebbe ciò che è senza l'incontro con il musulmano. Egli, riflettendo circa la delicata definizione di "hindu", mise in luce la controversia terminologica che definisce il cittadino, la religione, la cultura e il territorio d'appartenenza, l'*Hindustan*.¹⁸²

4.3 Cittadinanza a rischio, uno sguardo alla contemporaneità: il *Citizenship Amendment Act*

Evocando i propositi del Primo Ministro Jawaharlal Nehru all'alba dell'Indipendenza, il suo rigetto verso il comunalismo, ovverosia il pericoloso utilizzo dell'identità religiosa per la *quaestio* politica, e osservando l'evolversi del quadro sociale e culturale nelle mani della Destra, è possibile osservare il fallimento e il declino dei suoi nobili intenti. Nonostante anni di ricerca assidua del secolarismo e di una visione, perciò, separata tra Stato e tradizione religiosa, il progetto nazionale si sgretolò inevitabilmente a causa del radicamento religioso discriminatorio promosso dalla Destra, il quale non riservò né spazio né voce alla presenza islamica. I tragici esiti del netto e distorto esclusivismo, a cui il *Paṇḍit Ji* era tanto avverso, si osservano fino alla contemporaneità.

Dando uno sguardo ai tempi più recenti la dialettica della cittadinanza diviene una tematica cruciale. La definizione di "cittadino" è sempre stata oggetto di discussione, divenne, infatti, un *topos* centrale sin dalla formazione dell'orientamento politico e ideologico dell'*Hindutva*, il quale tendeva a non riconoscere come cittadino legittimo il musulmano.

Tuttavia, mai come nel 2019 si era assunta una decisione governativa tanto discriminatoria quanto

¹⁸¹ Purushottam Agrawal, *Who is Bharat Mata? On History, Culture and the Idea of India: Writings by and On Jawaharlal Nehru*, Speaking Tiger Publishing Pvt Limited, New Delhi, 2019, pubblicazione elettronica.

¹⁸² *Ibidem*.

anti-costituzionale e anti-secolarista. L'apoteosi dell'esclusivismo si raggiunse, di fatto, con il *Citizenship Amendment Act* (CAA), la legge sulla cittadinanza, emanata dal Parlamento nel dicembre del 2019 e appoggiata dal *Bharatiya Janata Party* (BJP), partito della Destra tutt'ora predominante nel Paese, capeggiato dal Primo Ministro Narendra Modi. Essere cittadino e acquisire il diritto di cittadinanza porta con sé ulteriori diritti civili e politici, le dovute responsabilità sociali, come pagare le tasse, prestarsi al servizio militare in caso di necessità nazionale, osservare i principi governativi e le normative. La legge in questione, tuttavia, concede l'ottenimento della cittadinanza indiana alle comunità hindu, sikh, buddhiste, jainiste, alle minoranze cristiane, che sono scappate o emigrate dalle nazioni limitrofe, come Pakistan, Bangladesh, Afghanistan, precedentemente al dicembre del 2014 a causa di persecuzioni religiose. È cruciale notare che la legge escluda la popolazione musulmana, ritenuta immeritevole all'ottenimento della cittadinanza indiana e ad essere accolta con i dovuti diritti civili.

Le proteste contro la novella legge si accesero, dilagando in tutta la Nazione e inasprendo ancor più l'astio interminabile tra hindu e musulmani, creando nuovamente una spartizione culturale irreparabile.¹⁸³ Il CAA, così, violò drasticamente la fallace e fittizia ricerca del secolarismo. L'appartenenza religiosa non può essere considerata, in alcun modo, un criterio per negare il diritto alla cittadinanza, è lampante, perciò, che la legge dimostri tutta la sua difformità con la Costituzione secolarista dell'India adottata nel 1950. Il principio secolarista incorporato nella Costituzione aderisce a un'equità di tutti i credi di fronte alla Legge, come la Legge dovrebbe mostrare equo rispetto nei confronti di ciascuna religione. Ciascun credo detiene il diritto di essere professato liberamente e propagato liberamente. L'aggettivo "secolare", di fatti, dal 1976 trova il suo spazio nella Costituzione Indiana, nonostante ciò il suo significato e il suo valore sono stati completamente trascurati e deturpati in seno a un'imposizione illegittima che nega un'identità civile e sociale al musulmano e che, oltre ad alimentare i disordini nelle città tra le due comunità, lascia uomini, donne e bambini in strada, senza possibilità di scampo.¹⁸⁴

¹⁸³ Naresh Kumar, "The Citizenship Amendment Act 2019 (CAA) and National Register of Citizens (NRC): The Cuteness Law in India", *Journal of Critical Reviews*, 2020, pp. 3866-3875.

¹⁸⁴ Sudha Ramachandran, "Hindutva Violence in India", *International Centre for Political Violence and Terrorism Research*, 2020, pp. 15-20.

Capitolo 5: La quintessenza della *Mother India* e la “donna dharmica” in carne e ossa

Una volta analizzato l'esordio iconografico della *Bharat Mata* con l'opera di Abanindranath Tagore e una volta esplorate le dimensioni multiformi dell'immaginario materno, ovverosia la sua forma divulgativa, la sua forma linguistica, la *Mātṛbhāṣā*, la sua forma animale, la *Gao Mata* e, infine, quella cartografica, attraverso l'opera del *Bharat Mata Mandir*, si rivela emblematico indagare la versione “in carne e ossa” della Madre nazionale. La rappresentazione tangibile e concreta del “corpo della Nazione” si trasporta anche nell'immagine in movimento: il cinema. Il cinema indiano, infatti, nel 1957, diede vita a una delle opere più celebri, apprezzate e lodate di tutta la sua storia: “Mother India”¹⁸⁵, del regista indiano Mehboob Khan (1907-1964).¹⁸⁶ Il film, in lingua hindi, si presenta con il medesimo nome della sua protagonista: la Madre India. La *Bharat Mata* che si pone al di fuori dell'apparato figurativo e iconografico risiede in tutto e per tutto nella figura di Rādhā, l'audace e temeraria protagonista del film, interpretata dalla celebre attrice Fatima Rashid, nota come Nargis (1929-1981). Data l'influenza ingerente del cinema sul pubblico indiano, il successo interminabile dell'industria cinematografica del Bollywood e la volontà di sfruttare la sua risonanza per la potenzialità delle sue entrate, è appurabile come, ancora una volta, il mezzo della cinematografia sia stato utilizzato come strumento per la comunicazione popolare dei valori, per la divulgazione dei “modelli” e degli “ideali”, filtrati attraverso una scelta ben pilotata e consapevole. L'incidenza del cinema nel subcontinente si tramuta in un fenomeno di propaganda di un modello di rappresentazione nazionale e femminile: attraverso gli schermi si riflette l'ideale di donna ambito per la società. Inoltre, il ruolo potente del cinema coadiuva, in tal caso, alla formazione di uno stato-nazione e allo sviluppo di un'identità culturale nascente dopo anni d'oppressione da parte dei britannici.

Il film del regista indiano Mehboob Khan è ambientato in un'India post-coloniale, in un'India rurale alle prese con un nuovo inizio e con le nuove sfide della vita di villaggio.

Il Primo Ministro Nehru, successivamente all'autonomia raggiunta, annunciò i suoi ideali di

¹⁸⁵ Mehboob Khan, “मदर इण्डिया” (“Mother India”), India, 1957, lingua hindi, durata: 172 min.

¹⁸⁶ Il successo del film di Khan fu esorbitante. L'accademica May Adadol Ingawanij analizza la potenza della ricezione del film in Thailandia. L'audience thailandese dell'epoca dimostrò un'ammirazione significativa nei confronti della realizzazione del regista indiano; il pubblico specializzato apprezzò ampiamente la tecnica utilizzata nell'opera e il progetto idealizzato. La ricezione affermatasi nel Paese corrisponde alla considerazione sempre dimostrata nei confronti del cinema indiano e della sua melodrammaticità. Veniva segnalata una certa similarità tra la tecnica artistica cinematografica del subcontinente e il cinema e il teatro thailandese, ad esempio veniva sottolineata un'equivalenza simbolica tra il *rot thai* (sapore) e il *rasa* (essenza) tipico indiano. Oltre alla sensibilizzazione del pubblico thailandese verso il cinema indiano, il film *Mother India* provocò una partecipazione emotiva notevole. L'audience, infatti, provava stima nei confronti della nobile e coraggiosa protagonista, sperimentando un odio verso il creditore, motivato dalla sua forza d'oppressione e di soggiogamento; si veda May Adadol Ingawanij, “Mother India in Six Voices: Melodrama, Voice Performance, and Indian Films in Siam”, *BioScope*, 2012, pp. 99-121.

socialismo, di sostegno del popolo e di rafforzamento delle risorse umane. L'acclamato film di Khan apparve nel decennio seguente all'Indipendenza, proprio negli anni successivi al *First Five Year Plan*¹⁸⁷ (1951-1956), il piano quinquennale, accolto da Nehru, che coinvolse da vicino il settore industriale. La devota Rādhā, immersa nella vita di villaggio, è la protagonista e alla pari della pia e casta *Bharat Mata* del pittore Abanindranath Tagore, divenne l'emblema del nazionalismo, e l'incarnazione del cosiddetto "nation-building". Rādhā, rappresentando l'immagine d'ispirazione per tutto il genere femminile, divenne un mito nazionale. Costei rappresenta il prototipo di donna e il prototipo di madre per l'India del tempo. Essa viene proiettata come una donna virtuosa, pronta ad affrontare le responsabilità che la distinguono come madre e come moglie, detiene il potere morale e il dovere di preservare la dignità e il benessere della propria famiglia. Rādhā è il simbolo della sopravvivenza e della battaglia, grazie all'assiduità, all'inarrestabilità e all'onore mostrato in vita divenne il modello per l'intero villaggio. Le lotte della donna per il marito e per i figli, quanto l'infinita battaglia contro l'avidio creditore, Sukhilala, con il quale la famiglia possedeva molti debiti, furono l'esempio di una forza inarrestabile e autonoma che si proiettava oltre la reputazione e il rispetto da parte del villaggio. Tale potere femminile, dato il carattere d'autonomia, si orientava, di fatto, verso un emblema nazionale intriso d'indipendentismo e vittoria.

La parte iniziale del film si riconduce alle scene del felice matrimonio tra Rādhā e Shamu, nella prima parte, perciò, vengono evocati i primi passi della vita da moglie della protagonista; la sua giovinezza viene condivisa con Shamu, con il quale trascorre degli anni di stabilità e serenità. Il periodo radioso che vide anche la nascita di due figli maschi, Birju, il maggiore, e Ramu, il più piccolo, venne repentinamente strappato da un tragico incidente subito dal marito durante l'estenuante lavoro nei campi, che gli causò la perdita di entrambe le braccia. La situazione di miseria della famiglia precipita radicalmente con la sciagura del marito, il declino familiare si legge negli occhi dei piccoli, che temono per il proprio destino, domandandosi come potranno essere nutriti senza le braccia del padre. Successivamente al doloroso episodio, Shamu scomparve inaspettatamente dalla vita della famiglia, abbandonando Rādhā che non verrà mai a conoscenza della causa della scomparsa improvvisa

¹⁸⁷ Con la denominazione *First Five Year Plan*, il piano quinquennale presentato al Parlamento dal Primo Ministro Jawaharlal Nehru ed approvato dallo stesso nel 1951, si intende la struttura base dello sviluppo economico che il governo indiano decise di perseguire successivamente al raggiungimento dell'autonomia nazionale, il modello economico era già stato sperimentato in precedenza dall'Unione Sovietica e venne successivamente implementato da differenti nazioni asiatiche. Il piano adottato dal governo indiano prevedeva una struttura d'organizzazione mirata ad un utilizzo e ad una disposizione equilibrata delle risorse. Si basava principalmente su una necessità di miglioramento dello stile di vita nel Paese, il tutto rendendo più fruttifera la produzione e incrementando l'opportunità di occupazione per i cittadini. Il *focus* primario del piano quinquennale venne incentrato nel settore industriale e siderurgico, permettendo lo sviluppo di un'India autosufficiente e di una crescita industriale eterogenea; si veda Revathi Krishnan, "All about the First Five-Year Plan that was presented by Nehru nearly 70 years ago today", *The Print*, 2020; <https://theprint.in/india/all-about-the-first-five-year-plan-that-was-presented-by-nehru-nearly-70-years-ago-today/457511/> (ultimo accesso al 30/09/21).

dell'amato.

È da questo momento che emerge con decisione tutta l'autonomia morale di Rādhā, tutta la sua determinazione; essa colma la tragedia del marito con la sua stessa tenacia, portando i fardelli della propria vita, donando anima e corpo per la protezione e l'onore dei propri figli. La famiglia, inoltre, subì la morte della vacca dell'aratro, la fine di una ricchezza per le loro terre. Rādhā sfida gli ostacoli della sua esistenza, quali la fame dei figli, come le calamità naturali: affronterà le alluvioni e l'energia stessa della natura pronta a spazzare via il sacrificio del duro lavoro delle terre; essa è, beninteso, al contempo madre protettiva e Madre Terra, in quanto la doma e la governa. La donna in questione è una protagonista trionfante, con le sue stesse mani e con la sua caparbia riesce a tener testa all'ostinato creditore e alla pressione crescente dei debiti, difficili da colmare a causa dell'arida vita. Rādhā scampa dai ricatti di Sukhilala, che cerca di avvicinarla con delle *avance* sessuali, rimanendo sempre casta e devota. Nella raffigurazione allegorica di Rādhā è possibile cogliere una significativa similitudine con la *Bharat Mata* di Tagore, dovuta all'enfasi sul suo carattere desessualizzato.¹⁸⁸ Nonostante la piena osservazione delle regole del focolare e la presa di responsabilità e coscienza sempre presente nella personalità di Rādhā, essa rappresenta una figura d'autonomia così solida e forte da porre in rivalta il temuto modello d'appartenenza e sottomissione. La protagonista non pare posizionata in uno *status* inferiore, costei detiene il pieno controllo del sistema familiare, lo dirige e lo difende. Per tutto il corso della sua esistenza la protagonista mai sperimenta un senso di dipendenza, essa obbedisce con disciplina ai doveri della donna e della casa senza l'oppressione soffocante del marito; Rādhā, invero, prosegue la sua vita in assenza del *pati* esibendo tutta la sua autosufficienza pratica ed etica. Le braccia del povero Shamu, con cui si prestava al duro lavoro, si tramutano metaforicamente nell'animo energico di Rādhā. Essa non è l'ombra del marito, bensì la sua sostituzione. I piccoli crescono per un lungo periodo in assenza del padre, tuttavia si nutrono di un punto di riferimento vigoroso e stabile. Ciò nonostante si tende sempre a ricordare che la figura femminile concreta e tangibile di "Mother India", esattamente come l'iconica *Bharat Mata*, sia una presenza forte, determinata, ma non dominatrice; essa ha una valenza rappresentativa ma non governativa.

La figura materna che emerge in "Mother India" possiede un animo dolce e generoso, lei è la madre che nutre i figli anche se in punizione, anche se in una condizione d'impossibilità di sussistenza, posizionandoli sempre in primo piano. Lei è la madre disposta a vendersi unicamente per i figli, come affermò di fronte alle provocazioni del perfido Sukhilala. Rādhā rigetta ogni ricatto dell'avid

¹⁸⁸ Donna Mathew, "Motherhood Akin to Nationhood? The Representation of the Mother Figure in Post-Colonial India through a Case Study of the film", pubblicazione elettronica.

creditore mostrando tutta la sua purezza.

L'antagonismo ritratto nella figura del creditore costituisce un elemento chiave della storia narrata da Khan; e la relazione stessa tra Sukhilala e la famiglia di Rādhā possiede un ruolo simbolico. L'interazione e il dialogo tra le due parti mostra la natura dell'oppressore da una parte e la natura dell'oppresso dall'altra. Il rapporto tra il carattere dominante del creditore e il carattere prostrato della famiglia di Rādhā si pone in una dialettica tra soggetto e oggetto diretta interamente da una violenza epistemica. Vi è uno studio interessante di Galván-Álvarez riguardo il film di Mehboob Khan che riflette proprio sul significato della violenza epistemica. La visione esposta dall'autore concentra la propria attenzione principalmente sul personaggio di Birju e sul suo risentimento nei confronti dell'avidio creditore. Infatti, nell'orizzonte familiare, chi maggiormente prova una sensazione di rancore nei confronti di Sukhilala, e chi maggiormente viene provato dall'arroganza e dall'oppressione del nemico è proprio il figlio Birju, interpretato da Sunil Dutt (1929-2005). Lo studio di Galván-Álvarez narra come il giovane, nel corso della sua vita, si vendichi della violenza perpetrata dal creditore che aveva schiacciato sia il suo villaggio che la sua famiglia attraverso una presa di potere prepotente e simbolica. La violenza epistemica a cui si fa riferimento si definisce tramite un controllo violento, invadente e aggressivo da parte di Sukhilala nei confronti della famiglia. Successivamente ad anni di oppressione coloniale sperimentata dal subcontinente, la seconda dominazione viene perpetrata metaforicamente dal continuo calpestio commesso dal creditore, che con la sua ossessiva presenza mette in ginocchio la famiglia di Rādhā provocando sofferenza e scompiglio in tutto il villaggio. La presa di controllo del nemico in questione è dovuta dalla conoscenza letteraria ed economica da egli detenuta, grazie alla sua alfabetizzazione egli beneficiava di una risorsa di potere, aveva, infatti, il completo controllo dei resoconti economici del villaggio. Birju, oberato dalla calunnia del creditore, vede come unica soluzione quella di entrare in possesso degli strumenti al fine di gestire e governare una figura come quella di Sukhilala. A sostegno del giovane Birju emerge una figura femminile, Chandra, che collabora alla sua alfabetizzazione e alla sua educazione letteraria, la giovane donna costituirà, perciò, un ruolo di mediatrice; così procedendo Birju riceve gli strumenti basilari al fine di affrontare l'oppressore e riscattare i resoconti della sua famiglia. Nello spirito di contesa e di competizione, tanto quanto nella violenza stessa, la conoscenza viene utilizzata strategicamente come arma; il giovane ribelle e l'esuberante creditore, così, lottano attraverso la conoscenza; "I've learnt your knowledge" pronuncia vittoriosamente Birju di fronte a Sukhilala. Lo studio di Galván-Álvarez, inoltre, pone un' enfasi particolare sull'elemento dell'oralità, il quale pervade in tutto il flusso della storia. Il *focus* sulla dimensione orale si concentra nel valore della promessa. L'esistenza di Rādhā, la protagonista, fu un'esistenza circoscritta da promesse, tra cui quella del simbolico bracciale, nella quale spicca il ruolo del figlio Birju. Il giovane, infatti, non

accettava che un bene di cotanto valore personale, appartenente all'amata madre, potesse essere nelle mani dell'avidio Sukhilala e costituire elemento di ricatto. Ai fini di restituire l'oggetto alla madre, donatole dal marito prima della sua sofferta scomparsa, Birju mette in atto la sua astuta e influente oralità, mostrando tutta la sua abilità. Il giovane utilizza delle frasi simboliche, le quali presentano un ruolo esistenziale tanto quanto la recitazione vedica; a tal proposito l'autore propone una curiosa e affascinante comparazione tra i testi sacri dei *Veda*, il loro carattere mantrico e, dunque, la loro precisa recitazione e il simbolismo dell'oralità di Birju. L'eloquenza più significativa dell'intera opera cinematografica è rappresentata dalle parole pronunciate da Birju e da Rādhā, la quale, nel suo onore e nella sua nobiltà d'animo, non conosce menzogna e pronuncia nient'altro che la Verità. Nelle parole della protagonista risiedono delle promesse eterne, la cui veridicità si contraddistingue nei suoni delle parole stesse, nella loro pronuncia e nel loro significato più intrinseco. È evidente, dunque, che la debolezza dei personaggi, contraddistinta dal loro analfabetismo, venga superata emblematicamente da un patrimonio d'oralità e da una potente credenza nei confronti della parola: "I believe in spoken words" recita la madre di Shamu ad un'assemblea del villaggio. Tuttavia il rapporto con l'oralità rimane, ad ogni modo, un rapporto complesso e ostacolante in quanto la violenza epistemica colpisce la legittimità del parlato, rendendolo schiavo e subalterno, favorendo la scrittura come fonte di soggiogamento e arma tagliente dell'avidio Sukhilala.¹⁸⁹

Il creditore presenta sempre un intento meschino e malizioso nei confronti della protagonista. In uno dei loro confronti, in una scena del film, in cui emerge esplicita la provocazione del creditore nei confronti di Rādhā, egli si rivolge ad essa accostandola ad una forma divina, rappresentata nella sua *mūrti*. L'equiparazione tra la donna e la Dea sembra rimandare metaforicamente al ruolo trionfante della protagonista, la quale inscena niente poco di meno che la *Mother India* che occupa lo spazio nazionale prendendone le difese. In tutto il corso del film non vi è alcuna apparizione della divinità femminile in quanto questa viene sintetizzata perfettamente nella figura di Rādhā. Vi sono, ad ogni modo, sin dall'inizio, dei richiami molto chiari alla simbologia della Madre India e al suo territorio: celebre è, infatti, l'immagine in cui i cittadini del villaggio, dopo avere affrontato un'alluvione che si imbattè sulle loro aride terre, si riunirono in un canto a formare la mappa geografica di un'India unica e indivisibile (fig. 28). La scena coincide perfettamente con la visione "nehruviana" di progresso, si riflette, invero, un'immagine di realismo sociale emergente di una nuova generazione composta da un corpo di lavoratori instancabili e contadini. Il rimando, perciò, ancora una volta, allo spirito nazionalista è lampante. L'evocazione clamorosa della Madre India e della sua forma divina risuona

¹⁸⁹ Enrique Galván-Álvarez, "Epistemic Violence and Retaliation: The Issue of Knowledges in 'Mother India'", *Atlantis*, 2010, pp. 11-26.

emblematicamente in alcuni cori che la lodano e la pregano. Il canto di lode più maestoso echeggia proprio nella scena d'apertura del film, momento in cui viene presentato il volto di Rādhā, la *Mother India*.¹⁹⁰ La venerazione nei confronti della gloriosa protagonista e della terra amata si esprime attraverso il canto del neo nazionalismo *tout court*, *Vande Mataram*, il quale recita alla sua apertura: "Mi inchino a te, oh Madre".¹⁹¹ Il saluto in sottofondo alla Madre, che si combina, in modo coordinato, alla presentazione del volto della protagonista, si accompagna alla selezione di una formula tradizionale: la scena d'apertura mostra già la forte relazione tra Rādhā e la sua terra, la donna, infatti, si cosparge il volto e il capo di terra, in segno di rispetto e omaggio. L'importanza conferita a tale gesto è notevole, in quanto apparirà anche nella scena finale. Il saluto di lode non è, tuttavia, l'unico elemento a indicare la formula tradizionale scelta per l'opera cinematografica del post-Indipendenza, infatti, la modalità con cui viene organizzato e inquadrato l'intero flusso narrativo ricorda ampiamente le antiche epiche dei *Purāṇa* e la sistematicità con cui venivano introdotte e concluse le narrazioni. Rādhā è inizialmente trasportata dal fragrante profumo dei fiori che la riportano direttamente al felice giorno del suo matrimonio. Tale fantasia si dissolve e si dissipa, in chiusura, in un volto anziano segnato da una vita intensa e gravosa. L'intimo contatto con la terra lo si scorge al termine della storia, non solo attraverso il gesto d'omaggio della protagonista, ma con lo scorrere delle acque contaminate dal sangue del figlio assassinato. L'immagine proposta da Khan suggerisce un messaggio allegorico, come se il sangue di Birju nelle mani di Rādhā avesse intaccato il fluire dell'acqua del canale aperto dalla madre.¹⁹²

Un oggetto che mostra la sua centralità per tutto il corso del film è il paio di bracciali regalato inizialmente dall'amato come segno della sua unione matrimoniale. Successivamente all'incidente del marito, l'impossibilità di Shamu di poterle infilare il bracciale divenne un segno di sconfitta, e l'oggetto, successivamente, entrerà in possesso del creditore come garanzia. Nell'intima e indissolubile relazione tra Rādhā e il figlio Birju il bracciale si tramuta in un elemento di vendetta, in un oggetto destinato alla madre, un oggetto d'affetto che meritava di tornare nelle mani della donna. Spinto dall'odio verso il creditore, che da sempre si era approfittato della condizione della famiglia, Birju, coinvolto oramai in una vita di crimini, si rimpossessa, tramite la violenza e l'assassinio del creditore, del bracciale della madre, contrattando un prezzo per riconsegnare alla proprietaria l'unico oggetto che potesse mantenere vivo e intatto il ricordo dell'amato.¹⁹³ Al momento della simbolica

¹⁹⁰ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 243-245.

¹⁹¹ Brigitte Schulze, "The Cinematic 'Discovery of India': Mehboob's Re-Invention of the Nation in *Mother India*", *Social Scientist*, 2002, pp. 72-87.

¹⁹² Enrique Galván-Álvarez, "Epistemic Violence and Retaliation: The Issue of Knowledges in "*Mother India*"", *Atlantis*, 2010, pp. 11-26.

riconsegna alla madre, Rādhā rimane basita e Birju le racconta, falsamente, di averlo ricevuto grazie ad un miracolo di un *sādhu*, un anacoreta. La donna, insoddisfatta, si chiede perché in tale occasione il figlio non abbia supplicato il ritorno del padre.

Rādhā scopre il furto avvenuto, sentendosi tradita dal figlio. Il rapporto tra la protagonista e il figlio Birju rappresenta uno degli aspetti più interessanti ed emblematici del film, la loro relazione è, invero, complicata e travagliata. Dopo una vita di sacrifici per i figli, Rādhā vede scivolare di fronte ai suoi occhi il destino di Birju, che diviene parte di un gruppo di banditi. A causa della malavita e del suo animo ribelle il giovane subisce l'espulsione dal villaggio. Nonostante la situazione del raccolto e del lavoro nei campi inizi a divenire fruttifero, l'età di maturazione dei figli viene distinta, perciò, da svariati alti e bassi. L'intero flusso dell'opera di Mehboob Khan viene interrotto drasticamente e sorprendentemente da un finale agghiacciante. L'esito finale della storia mostra, infatti, l'uccisione del giovane Birju, perpetrata dalla madre Rādhā, la quale lo colpisce con un colpo di pistola. La motivazione che spinge la madre a compiere un atto così disperato viene guidata dal senso d'onore che ha aveva sempre marchiato la personalità di Rādhā; il figlio Birju, invero, viene assassinato per una nobile causa. Rādhā, a fronte delle provocazioni e dell'arroganza riscontrata nel figlio nei confronti di una giovane del villaggio, Rupa, preferisce difendere l'onore e la rispettabilità della fanciulla, dando priorità al senso di responsabilità verso la comunità rispetto all'amore incondizionato per il figlio. Le ultime parole della madre al figlio ricordano a quest'ultimo che la giovane Rupa è figlia dell'intero villaggio e, perciò, parte integrante del suo stesso onore:

“Birju, I can lose a son, I cannot sacrifice my honor.”¹⁹⁴

La madre, dunque, favorisce il senso civico e la reputazione della famiglia di fronte al villaggio. Rādhā avrebbe dovuto perdonare a Birju l'assassinio del creditore al fine di riconsegnarle il bracciale, il suo meschino tradimento, ma soprattutto l'insolenza del figlio nei confronti di una giovane di riguardo: tutto ciò non si conciliava con il ruolo di Rādhā.¹⁹⁵ Costei possedeva un'aurea di rappresentanza esageratamente elevata per permettere di macchiare la propria etica di fronte alla società di villaggio; costei è la donna del sacrificio individuale a beneficio della collettività, costei rispecchia l'idea canonica della “donna dharmica”, che ottempera ai suoi doveri, è la madre generosa, il cui sguardo non rimane mai posato su di sé. Rādhā per tutto il corso del film guarda sempre all'altro, arrivando a sacrificare la vita del figlio per una giusta causa. L'atto di coraggio mostrato la innalza

¹⁹³ Donna Mathew, “Motherhood Akin to Nationhood? The Representation of the Mother Figure in Post-Colonial India through a Case Study of the film Mother India”, pubblicazione elettronica.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

ancor più, facendo di lei un vero mito nazionale, e la tensione incessante di questa donna divisa in due sentimenti, l'amore verso la patria da una parte e l'amore verso la famiglia dall'altro, diventa un modello.¹⁹⁶

Vi è uno curioso studio condotto dall'autore Vijay Mishra che oltre ad analizzare in quale contesto cinematografico si inserisce il film "Mother India", riflette in merito alla formula selezionata per la creazione cinematografica di Khan e alla specificità del ruolo dei personaggi. Il regista mette in pratica una delle formule più tradizionali del cinema indiano, ovverosia quella dell'eroe o dell'eroina. In tal caso il personaggio che spicca in tutta la sua epicità è, chiaramente, la madre Rādhā, l'eroicità, dunque, si esprime attraverso la voce femminile. Mishra, inoltre, pone enfasi sulla molteplicità dei "testi" all'interno del film; egli afferma che non vi sia un'unilateralità nel film di Khan, bensì una dimensione polivalente. Valutando i differenti "testi" egli segnala l'origine del titolo "Mother India", esponendo la sua diretta correlazione con l'opera discussa "Mother India" (1927) della storica Katherine Mayo. La connessione è complessa in quanto, come trattato a priori, il testo dell'autrice fu criticato e additato come razzista e fuorviante. Il libro si pone l'obiettivo di esaltare il degrado, sia fisico che mentale, degli hindu e la loro incapacità di afferrare il progresso.

Oltre a cogliere la natura universale ed egemonica del termine "Mother India", l'autore propone un articolato paragone tra i personaggi del film e le divinità e i personaggi mitologici dell'arena culturale hindu. In tal modo Mishra rileva un simbolismo particolare per ciascun personaggio del film. Ad esempio, Rādhā viene equiparata all'epica Sītā, il figlio Birju al dio Kṛṣṇa. Nella personalità di Rādhā si enfatizza il valore etico, la legge del *dharma* risiede in lei e nella scelta da lei favorita a causa della diffamazione della giovane del villaggio da parte del figlio. La coraggiosa madre compie un atto estremo ai fini di salvaguardare il *dharma*, ovvero l'ordine, del villaggio e il *dharma* dentro di sé. Nuovamente viene innalzato il *topos* della rinuncia, descrivendo una peculiare attenzione nei confronti di Birju. La struttura sociale sperimenta il profondo conflitto tra la vita nel mondo, *pravṛtti*, dal tratto attivo, e il sacrificio, *nivṛtti*, dal tratto passivo. In questo vortice il giovane, insieme alla madre, rappresenta un sacrificante in vita; questo, infatti, dimostra la sua rinuncia abbandonando la società del villaggio per intraprendere una vita da bandito. Perseguendo tale sentiero egli si nega dell'affetto di una donna e della nascita di un figlio per il futuro.

Mishra, nel suo articolo, riporta la sequenza dialogica più emblematica dell'opera cinematografica, ovvero quella del finale, in cui l'onore sopprime l'amore per il figlio.¹⁹⁷

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ Vijay Mishra, "The text of Mother India", *Kunapipi*, 1989, pp. 119-136.

Capitolo 6: Il violento impeto dell'*Hindutva*

6.1 La *quaestio* di definizione: l'orizzonte ideologico dell'*Hindutva*

La definizione di “hindu” è ciò che più appassiona l'animo del nazionalismo. L'obiettivo è quello di inquadrare il termine, fornirne una definizione, e, perciò, una limitazione, circoscrivendone il significato in modo preciso. L'accuratezza e il rigore descritti nella visione nozionistica sono dovuti ad una ricerca identitaria che marchia il sé e puntualizza l'“altro”, in un gioco di inclusione ed esclusione. In tale ottica il soggetto legittimante è immutabilmente e fedelmente, la solenne *Bharat Mata*.

A capo di tale delimitazione identitaria si presenta una realtà politica e culturale rigida e contraddittoria, chi governa la *quaestio* d'autodefinizione è, invero, il grande motore ideologico dell'*Hindutva*, la cosiddetta “hinduness”, la “induità”, l'essenza, beninteso, dell'“essere hindu”. Il termine deriva da “hindu”, originario dalla lingua persiana, e dal suffisso sanscrito *-tva*, indicato per i nomi astratti, dalla valenza qualitativa. La nozione complessa viene amministrata a piacere da parte del pensiero *Hindutva* ed essa genera forti anomalie e controversie. Ma cosa prevede la dottrina dell'*Hindutva*? E soprattutto, in tale dimensione nozionistica, qual è la famigerata essenza dell'*Hindutva*? Nel manuale “*Hindutva: Who is a Hindu?*”, ristampato nel 1928 dall'originale “*Essentials Of Hindutva*” del 1923, si trovano le risposte atte a comprendere l'essenza dell'“essere hindu”. Il pensiero *Hindutva* trova le sue origini nel 1923 nel pensiero dell'intellettuale e politico Vinayak Damodar Savarkar¹⁹⁸ (1883-1966), chiamato “Vir”, responsabile di aver redatto il *pamphlet*

¹⁹⁸ Vinayak Damodar Savarkar nacque il 28 maggio 1883 da una famiglia brahmanica di Bhagur, una piccola cittadina collocata nel distretto di Nasik, in Maharashtra. Savarkar sin da giovane appoggiò la causa indipendentista nazionale, formando una società segreta, la *Abhinav Bharat (Young India)*. Il momento di rivoluzione si intensificò in modo accentuato durante la *Partition* del Bengala del 1905, soprattutto nei principali centri del *revival* hindu, tra cui Bombay, il Bengala e il Punjab. Durante il soggiorno a Londra il politico tradusse in marathi la vita del patriottico e filosofo italiano Giuseppe Mazzini (1805-1872), grande fonte d'ispirazione e d'ammirazione del nazionalismo dell'epoca, dal quale acquisì la capacità di esplorare le radici storiche per una costruzione del presente nazionalista. Nel 1910 il governo britannico lo accusò di aver alimentato una sommossa costringendolo alla reclusione in una prigione delle Andamane, ciò nonostante egli riuscì a evitare la prigionia ritornando in Maharashtra e divenendo membro della *Swarajia Sabha*. Egli venne fortemente influenzato dalle campagne di purificazione amministrare dall'*Arya Samaj* al fine di scampare dal pericolo dell'“effeminizzazione” e dell'“attenuazione” del popolo hindu. Dalla metà del 1920 egli sostenne la formazione del gruppo volontario paramilitare delle RSS a Nagpur divenendo il sostenitore principale di K. B. Hedgewar (1889-1940), fondatore stesso della *Rashtriya Swayamsevak Sangh*. Hedgewar, esattamente come Savarkar, accusava il partito del Congresso di possedere un atteggiamento esageratamente permissivo e pacato nei confronti della comunità musulmana. L'orientamento politico di Savarkar ed Hedgewar descriveva un evidente contrasto con personalità come Gandhi e Nehru; la risposta al nazionalismo, perciò, si articolava in modalità completamente differente. I sostenitori dell'*Hindutva* reputavano lo spirito inclusivo gandhiano e “nehruviano” come una minaccia all'obiettivo di formazione nazionale e come un segno di declino. L'atteggiamento unitario e indiscriminato presentava dei tratti di debolezza, di “effeminizzazione”, che non coincidevano con il modello

sopraindicato, facendo di questo una vera e propria “Bibbia dell’*Hindutva*”. Il movimento ideologico e la definizione di “hindu” sono strettamente connessi l’uno con l’altro. Savarkar, che per sempre ha rappresentato un faro intellettuale per la corrente della Destra, nel suo progetto culturale, etnico e politico, definisce “hindu” colui che guarda al subcontinente come la propria Madre Terra, colui che discende da una famiglia hindu e colui che riconosce nella propria Madre Terra la terra sacra. Questi tre sono, beninteso, i tre punti essenziali dell’*Hindutva*, i quali coincidono pienamente con i precetti fondamentali del nazionalismo: una nazione comune (*rāṣṭra*), un’unica razza (*jāti*), e un’unica civiltà (*saṃskṛti*). L’obiettivo fu quello di attribuire alla nazionalità hindu un’identità religiosa ben precisa che potesse riconoscersi nell’induismo, buddhismo, jainismo e sikhismo. Si sviluppò l’esigenza di distinguere le tradizioni religiose legittimate come “indiane” e le tradizioni religiose praticate in suolo indiano; il pensiero *Hindutva*, in tal senso, favorisce l’“indianità” in avversione ad una territorialità inclusiva, la quale comprende a tutti gli effetti il colonizzatore cristiano e l’antagonista *par excellence*, il musulmano. L’orientamento secolarista si presenta, a tal punto, totalmente inattuabile. Fino all’età

mascolino guerriero edificato da Savarkar. Savarkar si pose contro la resistenza passiva gandhiana descrivendola come vergognosa e patetica, la dinamica non violenta gandhiana non faceva di un uomo un hindu virile, un hindu guerriero. Nel pensiero dell’ideologo di spicco emerge la ricerca determinata della “mascolinità”, punto focale della politica nazionalista, la dottrina non si limitava unicamente ad “induizzare” la società, bensì a militarizzarla e a “mascolinizzarla”, nel tentativo di formare degli uomini forti e imbattibili ai fini di contrastare la minaccia islamica. L’obiettivo formativo delineato lo si raggiunse grazie agli innumerevoli programmi sportivi organizzati dalle RSS, tesi ad allenare e ad ammaestrare il corpo virile hindu. L’istituzione di un “corpo militare” fu una delle sfide maggiormente ambite dal nazionalismo *Hindutva*. Visto il protrarsi del dominio coloniale britannico, il maschio hindu necessitava una rivalse civile e sociale da attuare tramite il recupero della propria mascolinità, oppressa e soffocata dall’imperialismo. Ancora una volta il corpo divenne il fulcro della *questio* nazionale; nuovamente ci si pose di fronte ad una macchina politica di costruzione che opera attraverso il costruito corporeo. Per tutto il corso della dominazione britannica il corpo “orientale” costituì un centro d’osservazione, il “corpo indigeno” venne scrutato, analizzato, appurandone una specifica debolezza ed un’ambigua “effeminizzazione”. I caratteri delineati conducevano verso una visione d’inferiorità, vi era l’idea che vi fosse una differenza biologica, oltre che culturale, tra colonizzatore e colono, per tal ragione quest’ultimo venne reso più “civile” attraverso il programma imperialista, il quale prevedeva attività sportive quali il football ed il *wrestling*. L’obiettivo finale era quello di poter simbolicamente colonizzare il corpo “altero”. Addirittura la società britannica, in una dialettica razziale, separa la società indiana in due fazioni: la popolazione maschile del nord, concepita come forte e virtuosa, e la popolazione del sud, concepita come fragile ed inferiore. La spiegazione di tale divisione, da parte dei dominatori, è da cercarsi nella condizione climatica nella quale l’uomo viene abituato a vivere. Gli abitanti del nord sarebbero descritti come muscolosi e virili in quanto costretti a resistere alle temperature rigide, gli abitanti del sud, invece, si sarebbero adattati ad un clima torrido, il quale li renderebbe più effeminati. I bengali erano al centro delle maggiori critiche: i colonizzatori affermavano di poter riconoscere da dietro il corpo bengali, in quanto segnato dalla conformazione delle gambe che colpiva per la sua femminilità; esso si trovava in contrasto, perciò, con il modello della muscolarità cristiana. La volontà di divisione netta tra il puro corpo bianco dal corpo inquinato indiano pare lampante e le argomentazioni articolate dalla voce colonizzante appaiono discriminatorie e quasi infondate. L’attenzione dedicata al corpo non toccava in modo diretto la questione del corpo femminile in quanto per anni escluso dal programma di formazione sportiva. Dopo decenni di soggiogamento, esausti di rientrare nel mirino del progetto coloniale, e pronti a fronteggiare il nemico più aspro, l’Islam, i sostenitori del nazionalismo *Hindutva* orchestrarono un programma di ridefinizione nazionale tramite un rinnovato valore dell’essenza maschile hindu, il piano nazionalista prevedeva una ricostruzione fisica attraverso l’attività sportiva. Gruppi come le RSS, attraverso i loro particolari *training* inculcavano gli ideali, convincendo il popolo che lo sport e il gioco fossero intimamente legati al patriottismo. Gli indiani, perciò, risposero allo stereotipo creato dai colonizzatori puntando ad un *revival* delle discipline tradizionali militari e utilizzando lo sport come simbolo di resistenza politica; si veda Megha Kumar, “History and Gender in Savarkar's Nationalist Writings”, *Social Scientist*, 2006, pp. 33-50; James H. Mills, Satadru Sen, *Confronting the Body: The Politics of Physicality in Colonial and Post-Colonial India*, Anthem Press, London, 2004.

dell'Indipendenza il movimento *Hindutva* rappresentò il corpo e la voce dominante, la quale ottenne appoggio e rappresentanza da parte dell'organizzazione pro-hindu *Hindu Mahasabha* e dell'organizzazione volontaria paramilitare delle RSS (*Rashtriya Swayamsevak Sangh*), già presente nell'universo radicale della Destra. Nella riflessione in merito all'evoluzione del pensiero ideato da Savarkar si pone sovente in parallelo la concezione universalista di Gandhi, il quale, nel perseguimento di un cosiddetto "induismo romantico", includeva tutti i cittadini che occupavano il territorio del subcontinente.¹⁹⁹ A questo proposito Rudolf C. Heredia propone una contesa tra l'"induismo" gandhiano e l'*Hindutva* di Savarkar. Il progetto organizzato da Savarkar esigeva far confluire la *janmabhūmi*, la madrepatria, con la *punyabhūmi*, la terra sacra, l'una aveva il dovere di coincidere con l'altra; indi per cui l'ideologo identificava e riconosceva nell'identità indiana esclusivamente *sikh*, *jaina* e buddhisti, in quanto la terra d'appartenenza corrispondeva alla loro terra sacra. La pretesa dell'*Hindutva* si poneva chiaramente in antitesi con lo sguardo tollerante di Gandhi, il quale si inseriva intellettualmente nella forma di induismo dominante, il *Sanātana Dharma*.²⁰⁰ L'archetipo intellettuale di Savarkar era fondato su delle basi alquanto solide e radicate in quanto veniva espresso attraverso un *focus* dominante sulla storia e sul passato, al quale il noto ideologo si ancorava come strumento di vendetta contro l'invasore musulmano che aveva corrotto la nobile terra dell'*Āryāvarta*. Egli si riferisce ossessivamente al passato come forma di legittimazione dell'identità hindu, e usufruisce della storia facendone abuso.²⁰¹

"The nation that has no consciousness of its past has no future. Equally true it is that a nation must develop its capacity not only of claiming a past but also of knowing how to use it for the furtherance of future. The nation ought to be the master and not the slave of its own history."²⁰²

Nelle parole di Savarkar si legge la sua visione utilitaria del passato, egli enfatizza la necessità di volgere lo sguardo al passato al fine di costruire il presente; guardare alla storia costituisce un mezzo con il quale avviare la costruzione della Nazione e ampliare le prospettive future.

Il *modus operandi* favorito dal politico prescriveva un'"invenzione" di una peculiare versione della "storia nazionale" che potesse glorificare le gesta degli hindu creando un *Hindu Rāṣṭra* il più possibile xenofobico e marginalizzante. Con l'osannare le vicende del passato hindu, Savarkar finì per giustificare azioni ignobili e disumane, come lo stupro delle donne musulmane, ad esempio. Elevando la dignità e il decoro morale della donna hindu e provando un sentimento di rivalsa nei confronti del

¹⁹⁹ Arvind Sharma, "On Hindu, Hindustān, Hinduism and Hindutva", *Numen*, 2002, pp. 1-36.

²⁰⁰ Rudolf C. Heredia, "Gandhi's Hinduism and Savarkar's Hindutva", *Economic and Political Weekly*, 2009, pp. 62-67.

²⁰¹ Megha Kumar, "History and Gender in Savarkar's Nationalist Writings", *Social Scientist*, 2006, pp. 33-50.

²⁰² *Id.*, p. 33

“cittadino illegittimo” che oltraggiò il corpo delle donne hindu, Savarkar vide nella donna oltraggiata e contaminata una donna da purificare.

Savarkar, pregno di un senso di vendetta, attuò una clamorosa istigazione alla violenza carnale nei confronti delle “mogli del nemico”. L’ideologo ai fini di gettare umiliazione verso la comunità islamica intera colpì l’universo femminile, esprimendo una violenza di pensiero significativa attraverso un’incitazione pericolosa e forte. La donna musulmana, da parte del pensiero *Hindutva*, tendeva ad essere dipinta come sessualmente immorale, la donna hindu come pura vittima innocente degli offensori. Tuttavia, la donna hindu non viene riconosciuta unicamente come vittima dell’invasore musulmano, ma come martire per la propria terra e per la propria purezza morale; essa preferisce la morte all’oltraggio del nemico.²⁰³

²⁰³ Riflettendo in merito al martirio femminile e all’etica di preservazione del valore personale è impossibile non condurre il proprio pensiero al celebre mito di Rani Padmini, meglio nota come Padmavati (?-1303). L’epica storia “Padmavat” venne redatta ipoteticamente nel 1540, dal poeta Malik Muhammad Jayasi (1477-1542), proveniente dalla città di Jayas (facente parte attualmente dell’Uttar Pradesh). La celebre opera dello scrittore rappresentò l’apoteosi della rappresentazione gloriosa della cultura e dell’orgoglio Rajput. La storia riporta a un *excursus* della vita della regina Rajput Padmavati e si incentra sulla sua storia romantica ma, in maniera ancor più profonda, sull’amore sublime per la patria. La trama si focalizza particolarmente sulla figura di Rani Padmini, sul valoroso marito Raja Ratansen, anche chiamato Ratan Singh, nato, secondo l’opera di Jayasi, alla fine del XIII secolo, e sul barbaro sultano di Delhi Ala al-Din Khalji (1266-1316). La giovane e splendida Padmavati, nota per la poesia della sua ineguagliabile bellezza, era la principessa del regno di Singhal (nell’attuale Sri Lanka). Proprio lì la sua vita si incrociò con quella del coraggioso Ratan Singh, che la prese come sposa, rendendola la regina del Forte di Chittor (Rajasthan) ed incorporandola completamente in quello che era il determinato onore Rajput. Il trionfo d’amore tra Rani Padmini e Raja Ratansen venne corroso da niente di meno che il musulmano Ala al-din Khalji, il quale venne inebriato dalle storie che narravano della straordinaria bellezza della regina Padmavati. Egli, estasiato dalla potenza sublime della regina, avvertì il desiderio di vederla con i propri occhi. Uno dei motivi degli attacchi da parte del sovrano musulmano e della minaccia islamica al forte di Chittor fu proprio la possibilità di appropriarsi della fanciulla. La richiesta venne inizialmente rifiutata da Ratansen, tuttavia il sultano riuscì a scorgere la forma e l’aspetto della dolce Padmavati attraverso il riflesso degli specchi. Così Ala al-Din pretese che la giovane donna si trasferisse nel suo *harem*; a seguito dei forti disaccordi tra Raja Ratansen ed il sovrano musulmano e dell’impossibilità di trovare un compromesso il forte di Chittor subì l’attacco dei musulmani e il re Rajput venne fatto prigioniero del perfido Khalji. Durante l’aggressione dei musulmani alla fortezza il re Rajput venne ferito a morte e Rani Padmini, insieme a tutte le donne del Forte, praticò la *jauhar*, ovvero l’autoimmolazione di massa nel fuoco. La nobile protagonista e le donne Rajput attuarono un suicidio di massa al fine di scampare all’invasione e all’oltraggio del nemico; l’atto di rinuncia del sé rappresentava una prova d’onore e di dignità. Ancora una volta la donna del sacrificio rappresenta la donna della preservazione della dignità e un simbolo di valorosa resistenza, è così che, durante il movimento *Swadeshi*, divenne uno stendardo del patriottismo ed un simbolo della femminilità indiana. Tra gli aspetti che emergono in modo più lampante nella storia di Jayasi vi è una lode sontuosa nei confronti del coraggio del popolo Rajput, nell’ammirazione della resistenza hindu si interpreta facilmente una differenziazione tra “noi” e gli “altri” e, con questa, una demarcazione dispregiativa del nemico islamico, dipinto come barbaro, come spregevole e lussurioso. Nel 2018 il regista Sanjay Leela Bhansali presentò il film “Padmavati” riportando la storia dell’epica eroina della *jauhar*. L’opera cinematografica fu al centro di accesi dibattiti, che sfociarono in disordini civili in diverse città del Rajasthan e non solo, il tutto accentuato dalla situazione interna delle elezioni politiche in Gujarat. Tra le motivazioni delle sommosse vi fu l’immagine scabrosa dell’autoimmolazione di massa, che immortala le donne gettarsi nel fuoco insieme ai propri piccoli. La scena pare clamorosamente enfatizzare un trionfo della pratica del suicidio che vede come vittima la donna. La fuga morale dall’abuso del musulmano venne descritto nel film con un’enfasi consistente, ponendo in luce la lode alla resistenza Rajput e le barbarie degli antagonisti invasori. La pratica della *jauhar* venne vista come una tradizione strettamente connessa alle conquiste islamiche, tuttavia la pratica era presente in India ben prima dell’influenza musulmana, poiché si registra anche durante le invasioni greche nel subcontinente, ma non solo, era una pratica utilizzata anche dai musulmani e dai nobili Mughal. L’imputazione diretta del suicidio di massa al popolo islamico di certo non piacque alla comunità musulmana indiana. Venne, inoltre, criticata la modalità di rappresentazione, e di distorsione, della figura del sultano Khalji, dipinto come

La vendetta dell'*Hindutva* si perpetrò, ad ogni modo, attraverso una vera e propria pulizia degli errori della storia che macchiarono, in qualche modo, la nobiltà degli hindu. Nella sua strategia vendicativa e nel suo utilizzo metodico della storia, Savarkar si rifece alla letteratura epica del *Rāmāyaṇa* giustificando l'atto di vendetta contro il nemico.²⁰⁴

Nella sua attenzione verso la donna l'ideologo enfatizzò la comparazione tra l'elemento femminile e la vacca, della quale venerava la forma materna e protettrice di *Gau Mata*, affermando il valore maggiore detenuto da quest'ultima rispetto alla donna in carne e ossa. Egli possedeva una visione di estrema ammirazione nei confronti della *Bharat Mata*, la quale incarnava a suo avviso il nazionalismo, tuttavia puntualizzava il ruolo della donna, descrivendo la necessità del suo sacrificio. Nel suo fisso riferimento alla storia, Savarkar elogiava l'origine dell'antico territorio patriottico testimoniando la storia antica degli hindu, ed affermava che il territorio indiano era stato abitato e dominato dagli hindu per diecimila anni fino a che non aveva subito l'invasione degli stranieri. Nella sua politica dimostrò come gli insegnamenti dell'*Hindutva* rappresentassero nient'altro che lo specchio della storia. Il suo sogno di un'"India unica e indivisibile" venne frammentato tragicamente dalla spartizione tra India e Pakistan, causando un sentimento di vendetta nei confronti del cittadino musulmano, il quale non aveva diritto di identificarsi in *Bharat*, bensì nel territorio limitrofo del *Pakistan*.²⁰⁵

Il nazionalismo *Hindutva*, nel corso dell'epoca moderna, vide dei forti mutamenti, dal grande punto di riferimento della figura di Savarkar agli altri pensatori si mantennero le idee fondamentali, si articolano esigenze e progetti culturali differenti, ma la discussione circa la cittadinanza rimase al centro e la crucialità del *rāṣṭra* rimase un punto su cui fare leva. Insieme al "Vir", Madhavrao Sadashivrao Golwalkar (1906-1973), chiamato "Guru", fu una delle personalità di spicco del motore intellettuale nazionalista. La visione del politico, da un certo punto di vista, fu ancor più radicale e rigida di quella del fondatore dell'ideologia. Egli, in una dimensione anti-secolarista, riconosceva l'equivalenza tra hindu e la Nazione indiana, rimuovendo dalla concezione nazionale tutti coloro che non professavano la religione hindu, delineando la separazione determinante:²⁰⁶

"The foreign races in Hindusthan must either adopt the Hindu culture and language, must learn to respect and hold in reverence Hindu religion, must entertain no ideas but those of glorification of the Hindu race and culture ... or may stay in the country, wholly

un villano, etichettato, d'altronde, attraverso i maggiori stereotipi di Bollywood indirizzati al nemico musulmano. Vi si rilevano, inoltre, alcune incoerenze con l'originale poema di Jayasi; si veda Ahmed Fouzia Farooq, Shaheen Mehnaz, "Femininity, Power, Resistance and Politics of Outrage: The Legend of Padmavati." *Historicus-Journal of the Pakistan Historical Society*, 2020, pp. 33-58.

²⁰⁴ Megha Kumar, "History and Gender in Savarkar's Nationalist Writings", *Social Scientist*, 2006, pp. 33-50.

²⁰⁵ Gyanendra Pandey, "Hindus and Others: The Militant Hindu Construction", *Economic and Political Weekly*, 1991, pp. 2997-3001.

²⁰⁶ Arvind Sharma, "On Hindu, Hindustān, Hinduism and Hindutva", *Numen*, 2002, pp. 1-36.

subordinated to the Hindu nation, claiming nothing, deserving no privileges, far less any preferential treatment-not even citizen's right.”²⁰⁷

Nelle dichiarazioni di Golwalkar si legge, dunque, una piena denigrazione nei confronti delle comunità non aderenti alla tradizione hindu, le quali, secondo il pensiero del politico, sono da considerarsi nulle; a queste, addirittura, non dovrebbero essere riservati diritti, ad esse dovrebbe essere assegnato uno *status* di subordinazione, quasi in una visione castale. È chiaro che il pericoloso intento di Golwalkar fosse quello di posizionare hindu, musulmani e cristiani in una scala gerarchica e di creare una stretta coercizione per l’adozione dei princìpi hindu.

6.2 Una “palestra dell’odio”: la *Bharat Mata* come veicolo pedagogico

La *Bharat Mata* non rappresentò unicamente l’espressione del nazionalismo *tout court* e il movente sentimentale per la lotta nazionale bensì divenne un simbolismo dal carattere estremamente strumentale, disciplinare ed istituzionale. Di fatti l’affettuosa figura divina divenne protagonista del programma pedagogico e scolastico di cui l’organizzazione *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (RSS) si fece fedele promotrice. Le primissime scuole fondate, entrambe a Kurukshetra, sotto il presidio di Golwalkar, vivace sostenitore del gruppo RSS, furono la *Gita School* del 1946 e la *Saraswati Shishu Mandir* del 1952. Dal nome di quest’ultima è possibile evincere la diretta relazione ad un ambiente strettamente religioso, che implica, dunque, una lampante sovrapposizione tra l’ambiente scolastico ed il tempio hindu. La *Vidya Bharati* era la rete educativa più estesa che amministrava e gestiva il piano pedagogico della *Rashtriya Swayamsevak Sangh*.²⁰⁸

La centralità focalizzata sul corpo della Nazione e la devozione alla Madre divennero parte integrante dell’educazione dei giovani, facendo dell’iconografia materna uno schema istituzionale, quasi politico. Attraverso il successo del simbolismo della *Bharat Mata*, l’ambiente scolastico si tramutò in un corpo politico che amministra la disciplina dei futuri cittadini hindu; in tal modo il nazionalismo *Hindutva* venne utilizzato strategicamente come metodo pedagogico d’istruzione. I grandi promotori del nuovo indottrinamento pedagogico si orientarono verso una strumentalizzazione della storia, in modo da legittimare e lodare i grandi eroi della Nazione, il tutto in un’ottica fortemente anti-

²⁰⁷ *Id.*, p. 26.

²⁰⁸ Neeti Chaudhary, "RSS TEXTBOOK VISUALS", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 1155-1164.

musulmana. Le RSS, innescando l'astio verso la comunità islamica tra i giovani futuri cittadini della Nazione, manipolarono la crescita personale ed intellettuale degli stessi, creando uno schema paramilitare che incoraggiava lo schierarsi politicamente con le forze dell'*Hindutva* e allo scontro con colui che non si assimilava alla tradizione culturale hindu. Il metodo dell'educazione per l'infanzia e la gioventù adottato venne interamente filtrato, dunque, attraverso le categorie ideologiche delle RSS e dei movimenti nazionalisti. Il riferimento alla Madre India fu sempre esplicito e la venerazione nei confronti della *Gau Mata* fu sempre costante, le forze del nazionalismo accentuarono il valore della mucca come animale politico giocando astutamente sulla percezione del bambino. Nelle aule scolastiche era semplice trovare, infatti, raffigurazioni di bambini che nutrono la mucca, quasi ad invitare gli studenti al rispetto dell'animale sacro. Le copertine dei libri di testo e i poster presenti nelle classi erano volti ad inculcare un'ideale identitario deciso e severo. Le RSS riconoscevano nel bambino un protettore della Nazione, indi per cui la figura del fanciullo venne utilizzata nelle illustrazioni come incentivo per la venerazione della mucca sacra e della Nazione divina. Il bambino, così, rientrava, in modo diretto, nell'apparato raffigurativo della Madre divenendo centro d'attenzione e d'ispirazione per lo studente, il quale, rispecchiandosi nella rappresentazione infantile, si sentiva chiamato in causa nella lotta nazionale. La mente in formazione del fanciullo, perciò, venne sfruttata tatticamente dalle forze dell'*Hindutva* per infondere un modello nazionale amministrato *ad hoc*.

Nello schema pedagogico prefissato dalla rete della *Vidya Bharati* le giornate educative dovevano essere inaugurate con un canto di devozione alla Madre. È così che si andava formando l'idea di scuola come tempio. La routine prescritta agli scolari presentava clamorosamente l'intimo rapporto tra l'educazione disciplinare e la venerazione della Madre degli hindu, le due non dovevano presentare sconessioni. La preghiera al corpo della Nazione era riservata unicamente ai futuri cittadini hindu, a chiara esclusione delle restanti tradizioni che coloravano il subcontinente. Una delle tipologie rappresentative della figura femminile divina maggiormente utilizzate per i poster delle aule scolastiche dal laboratorio *Hindutva* fu quella della *Akhand Bharat*, l'India unica e indivisibile. In tale raffigurazione l'immaginario divino si estende maestosamente nei territori limitrofi di Pakistan, Bhutan, Bangladesh, Nepal, e Myanmar.

Celebre è, inoltre, l'esaltazione del passato glorioso dell'India nei libri di testo di storia, l'utilizzo delle immagini dei grandi uomini del tempo per le copertine legittimava l'essenza identitaria nazionale. Il piano della *Rashtriya Swayamsevak Sangh* era quello di costruire dei cittadini hindu modello attraverso l'insegnamento della storia, e attraverso questo tipo di raffigurazioni emerge un'attitudine puramente "inducentrica", che esclude *in primis* la presenza islamica. I titoli stessi dei libri di testo di scuole come la *Saraswati Shishu Mandir* rivelano il desiderio d'innalzamento del

passato storico: *Gauravshali Bharat Bhag-1* (“Glorious Past of India Part-1”) e *Gauravshali Bharat Bhag-2* (“Glorious Past of India Part-2”). La copertina della “Parte 1” mostra come protagonista simbolica e centrale l’immagine della *Mother India* nella sua *sārī*, in compagnia del leone, e con la bandiera color zafferano in pugno, stendardo di gloria dello stesso gruppo paramilitare delle RSS. Insieme alla figura femminile si posizionano i volti di alcuni dei grandi eroi del passato tra cui l’imperatore Aśoka, di Pataliputra, sovrano dell’imponente impero Maurya (325 – 185 b.c.e.), di cui si visualizza l’iconico pilastro dai tre volti felini, o il grande e stimato imperatore marāthā Chhatrapati Shivaji Maharaj (1674–1680), il quale guidò il popolo all’annientamento del nemico mughal Aurangzeb (1658–1707). A seguire, la copertina della seconda sezione descriveva la medesima illustrazione, tuttavia ciò che mutava erano i protagonisti della storia nazionale, il capitolo secondo, di fatti, mostrava i volti degli uomini del nazionalismo e della novella autoaffermazione. E così si susseguono figure come Swami Vivekananda, il fondatore delle RSS Keshav Baliram Hedgewar e l’iconica ed acclamata Rani Laxmi Bai, l’eroina dell’Indipendenza e la guerriera contro il colonialismo. L’immaginario descritto, tuttavia, in ambedue i casi, descrive una specifica centralità maschile. Tra le due copertine, invero, emerge un’unica figura femminile, quale orgoglio globale per il suo sacrificio alla causa nazionale.²⁰⁹ È da notare come il contributo delle donne, a parte le nobili gesta delle martiri della Nazione, proprio come la Rani di Jhansi, venga citato sovente *en passant*. Ancora una volta si suggerisce una certa passività dell’elemento divino femminile, il quale possiede una valenza rappresentativa, ed una vivace attività, al contrario, delle figure maschili, le quali entrano in gioco in modo diretto nella lotta attiva: sono allegoricamente i figli della Nazione, e perciò i suoi stessi protettori. Mridula Chauhan analizza specificatamente la questione di genere delineata connettendola alla *questio* nazionale.²¹⁰ Si segnala una fragilità nella figura femminile la quale necessita la protezione dell’uomo tanto quanto, di fatti, l’iconica *Bharat Mata* necessita i suoi cittadini e il loro sacrificio. La donna idealizzata da parte del motore nazionalista è, fedelmente, la donna rinunciante, così come le figure femminili nominate nelle reti disciplinari della storia dovevano debitamente rappresentare un modello d’imitazione per tutta la società, e per questo riconosciute nella Rani di Jhansi o nella mitologica Padmavati. Entrambe dimostrarono la propria devozione attraverso lo stesso sacrificio con il quale i personaggi maschili lottarono per la Nazione, definendo la propria virilità e mascolinità. A proposito della presenza femminile e del riconoscimento ad essa dedicato, la *Rashtrya Sewika Samiti*, l’organizzazione nazionalista femminile - in parallelo con la *Rashtriya Swayamsevak Sangh*, con la quale condivide a pieno le ideologie politiche - promosse un ideale di

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Mridula Chauhan, "Gender and Nation in Shishu Mandir School Text Books", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2012, pp. 1376-1385.

donna combattente e guerriera. Invece la *Sangh* desiderava porre in risalto il ruolo del maschio difensore rispetto alla donna impavida, riservandole un immaginario più morbido e indifeso.²¹¹ Nelle scuole fondate sui precetti politici del nazionalismo *Hindutva* l'attenzione nei confronti dell'educazione del corpo fu, nuovamente, un punto focale. Ai giovani vennero impartiti degli ideali para-militari attraverso *training* nelle palestre (*akhara*), che consistevano in esercizi fisici di routine, *dangal*, ovvero *wrestling*, e giochi. I giovani furono istruiti ad esercitarsi con la *lathi*, un lungo bastone, con il quale marciare. Il programma disciplinare fisico veniva iconizzato simbolicamente dal dio Hanuman, il quale legittimava, in qualche modo, gli *akhara*. Guardando al quadro complessivo e alla strumentalizzazione pedagogica in atto è possibile rilevare come l'“induismo” si tramuti in un sinonimo di *Hindutva*: volontà stessa, d'altronde, dei nazionalisti del tempo.²¹²

La storia narrata nei libri di testo era la storia filtrata attraverso la visione ideologica dell'*Hindutva*, la quale aveva il dovere di promulgare un sentimento anti-musulmano, è in tale modalità che si crearono dei burattini manovrati dal potere, delle marionette di violenza, capeggiate da una Madre India che fomenta separazione e discriminazione. A questo proposito si rivela interessante lo studio di Nandini Sundar “Teaching to Hate: RSS' Pedagogical Programme”, il cui titolo, di per sé, è eloquente: la strategia pedagogica d'insegnamento è, invero, una vera e propria palestra dell'odio. È attraverso tale indottrinamento e grazie alla forza espansiva del *network* “Vidya Bharati” che i giovani fanciulli fecero ingresso nel grande teatro nazionalista del servizio alla Nazione. Lo studio in questione pone in luce, infatti, il modello di difesa utilizzato dall'organizzazione volontaria paramilitare delle RSS e, osservando il programma curricolare d'esercizio fisico, evidenzia il palpabile richiamo con l'esperienza fascista e il *training* organizzato dai gruppi fascisti specificatamente pensato per i giovani cittadini.

Le mura scolastiche, perciò, divennero un'ambiente nazionalista speciale ed esclusivo, dove coltivare e allevare il proprio sentimento verso la patria e il proprio risentimento verso l'invasore che inquina il territorio sacro. La scuola, così, si tinse di un colore squisitamente politico senza più osservare la diplomazia e l'imparzialità tipica dell'insegnamento curricolare.

Riflettendo in merito alla comparazione inevitabile con le esercitazioni del fascismo, è possibile denotare una piena volontà d'imitazione dello schema paramilitare fascista e nazista da parte di menti politiche come Golwalkar: egli vide nel paradigma nazista un modello di riferimento ai fini di costituire un'ottimale istituzione nazionalista.²¹³

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Neeti Chaudhary, "RSS TEXTBOOK VISUALS", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 1155-1164.

“If children are schooled, it is only to become better soldiers for a Hindu nation.”²¹⁴

Come emerge dall’affermazione sopraccitata l’ambiente scolastico non era nient’altro che una palestra per la formazione di soldati. Nel programma educativo giovanile era presente, dunque, un lungimirante sguardo al futuro e l’aspettativa di coinvolgere dei cittadini responsabili e pronti alla lotta nazionale.²¹⁵

Il confronto tra l’ottica d’istruzione del nazionalismo *Hindutva* e l’ideale fascista è una tematica alquanto delicata e viene sovente chiamata in causa da parte degli studiosi. A tal proposito, la ricercatrice Eviane Leidig, nei suoi studi, osservando minuziosamente il portato delle definizioni assegnate al nazionalismo, propone uno sguardo all’*Hindutva* come ad una variante d’estremismo di Destra. Si rileva in modo lampante che entrambi gli orientamenti, *Hindutva* da una parte e fascismo dall’altra, presentano un’attitudine antisemitica nella specifica costruzione della Nazione su base etnica e nell’approccio selettivo utilizzato per la definizione identitaria. La visione fascista e il motore ideologico dell’*Hindutva*, perciò, sembrano toccarsi da vicino. La studiosa puntualizza che i pensieri politici i quali, tendenzialmente, vengono intesi come appartenenti all’“estrema Destra”, termine da considerare con la dovuta attenzione, si distaccano, tuttavia, dall’orizzonte *Hindutva*, il quale viene percepito come un emisfero a sé stante. Certamente la prospettiva dell’*Hindutva* letta in chiave estremista aiuta l’osservatore a coglierne la prospettiva transnazionale. Inoltre, l’estremismo del nazionalismo in analisi sfocia assiduamente in un desiderio, addirittura, di sterminio dell’elemento “altro” dal quadro moderno del subcontinente e di restaurazione di un’India unica e indivisibile, riappropriandosi, così, dei territori perduti.²¹⁶

²¹³ Nandini Sundar, “Teaching to Hate: RSS' Pedagogical Programme”, *Economic and Political Weekly*, 2004, pp. 1605-1612.

²¹⁴ *Id.*, p. 1611.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ Eviane Leidig, “Hindutva as a variant of right-wing extremism”, *Patterns of Prejudice*, 2020, pp. 215-237.

6.3 Il contributo attivo delle donne al nazionalismo

Dando uno sguardo alla partecipazione femminile al laboratorio ideologico *Hindutva*, è possibile affermare che si sviluppò una sentita consapevolezza da parte delle donne nei confronti del nazionalismo nascente. L'*Hindutva*, invero, ebbe una ricezione notevole tra il pubblico femminile. Il pensiero ideato da Savarkar, rivelò un esito risonante nel vasto pubblico, attuando la costruzione di un immaginario di donna *ad hoc*, nel quale si doveva riconoscere l'intera comunità femminile. L'ideale promosso dal nazionalismo di Savarkar sensibilizzò le donne stesse inducendole a partecipare alla formazione dei valori della Nazione in costruzione, ma non solo, nella donna si trasportò, a sua volta, una figura militante. La figura femminile di Destra divenne una figura che appoggiava lo schema paramilitare di violenza, e di fatto, i suoi precetti si scontravano, inevitabilmente, con tutti quei valori che cercavano di promulgare i movimenti femministi contemporanei, come il *Women's Movement*, fortemente riconosciuto tra il 1960 e il 1970, il quale guardava a un futuro secolarista e d'emancipazione egualitaria. I principi comunalisti e quelli secolaristi, perciò, si inoltrarono in un conflitto senza tregua. Le donne affiliate al comunalismo difendevano l'idea identitaria esclusiva hindu, credevano fermamente nell'utilizzo della religione hindu come veicolo politico, mentre i gruppi femministi, nel loro attivismo fervente, concentravano la propria attenzione circa la situazione sociale della donna dell'epoca. In tale scontro simbolico risorge il quesito cruciale: qual è il modello e la categoria da selezionare per la costruzione della donna hindu? Quale paradigma può corrispondere alla fantomatica "induità"? Le menti femminili fedeli al nazionalismo *Hindutva* risposero con la violenza, basti pensare alla loro cooperazione ad eventi di marginalizzazione e aggressione nei confronti della comunità islamica. I gruppi femminili di Destra, infatti, furono al centro di episodi di violenza pubblica, essi non furono coinvolti unicamente nei cortei e nelle campagne politiche dell'*Hindutva*, ma in attacchi violenti contro i musulmani, scagliando la propria brutalità addirittura contro le donne musulmane e dimostrandosi, in tempi recenti, complici di violenze sessuali di gruppo nelle città di Bhopal e Surat, rispettivamente nel 1992 e 1993.²¹⁷ Ma la complicità assoluta con il violento protagonismo maschile hindu si verificò negli anni a seguire alla demolizione della *Babri Masjid* ad Ayodhya (1992), la quale si trasformò in un vero e proprio bagno di sangue. L'evento citato rappresenterà l'*exploit* dell'odio verso l'"altro" più sentito da parte della comunità del subcontinente della nuova era.

Nella concezione *Hindutva* della figura femminile emerge un forte riferimento sia alla *Bharat Mata*, nella sua apparenza combattiva di Durgā, che alla *śakti* generativa della donna e del suo carattere

²¹⁷ Si veda Rehana Ghadially, *Urban Women in Contemporary India: A Reader*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2007, p. 67.

materno, la *matri śakti*. La forza femminile doveva declinarsi non solo nell'ambiente del focolare, ma nella vita della comunità. Il ruolo conferito alla donna doveva essere da una parte quello della moglie devota e sacrificata, dall'altro quello di restaurare la gloria del passato e il nobile orgoglio della comunità, e, perciò, scacciare le minacce esterne. Il suo unico dovere, ai fini di adempiere alle necessità nazionali, era quello di sostenere la causa nazionalista ed accompagnare il marito all'ascesa dell'*Hindu Rāṣṭra*.²¹⁸ Facendo riferimento alla novella *Anandamath* (1882), il nazionalista Bankim Chandra Chatterji racconta ai suoi lettori il concetto di Madre patria e la centralità del combattimento per la causa della Madre India. Il tutto viene condito dall'inno devozionale *Vande Mataram*, il quale racconta a parole il "corpo della Nazione".

Secondo l'ottica gandhiana, che appoggiava fortemente la partecipazione delle donne in politica e nella sfera educativa, le donne avevano il dovere di partecipare attivamente alla lotta per l'Indipendenza nazionale, allontanando per sempre l'ombra pervadente della loro sottomissione, esse venivano incoraggiate a partecipare al boicottaggio dei beni contro il dominio britannico, alla non-cooperazione contro il nemico imperiale, e a promuovere la politica *swadeshi* attraverso, ad esempio, la vendita dei prodotti locali. Queste dovevano, *in primis*, spronare i propri uomini alla lotta attiva contro la colonizzazione, e dopodichè fornire un contributo attivo. Movimenti come la *Rashtrya Stree Sangha*, la *Mahila Rashtriya Sangha*, attiva in Bengala, e incentrata sulla partecipazione all'attivismo femminile, presero alla lettera le ambizioni finora delineate. Fu così che le piazze e i cortei si riempirono sempre più di folle di donne che alzavano la propria voce per i diritti della Nazione e per contrastare la minaccia d'invasione. Alla disobbedienza civile parteciparono in molte; negli studi di Geraldine Forbes si analizza, attraverso un approccio storico, la situazione di differenti zone del subcontinente, focalizzandosi sulle manifestazioni di disobbedienza a Bombay e nello stato del Bengala, si osserva anche alla situazione di Madras e del nord dell'India, enfatizzando il coinvolgimento delle donne alla lotta *swadeshi*. La scrittrice effettua, inoltre, un approfondimento sulla violenza da parte della polizia accanitasi sulle donne in svariate manifestazioni pubbliche. Ponendo enfasi sulla sensibilizzazione delle donne alla causa indipendentista Geraldine Forbes, inoltre, fornisce una panoramica emblematica sulla presenza britannica la quale veniva percepita insidiosa quanto il demone Rāvaṇa che, nel mito del *Rāmāyaṇa*, corrose la purezza di Sītā. Alla pari del mito di Vālmīki i dominatori del *Raj* usurparono l'onore delle donne del subcontinente, violandone la purezza culturale.

È da notare come Gandhi e tutti i grandi movimenti nazionalisti femminili valorizzassero una figura

²¹⁸ *Id.*, pp. 63-70.

femminile che si ispirasse alle valorose eroine dei poemi epici, tra cui proprio Sītā²¹⁹, la quale incarnava eccellentemente la società femminile, o meglio il sogno della donna che si sacrifica.

“Every one of you must be like a spark which will burn down all selfishness, all pretty dreams – purified by fire, only the bright, golden love of the Motherland will remain.”²²⁰

La citazione riportata sopra trova la sua origine nelle parole di Latika Gosh (1902-1987), nipote di Aurobindo Ghose e fondatrice, nel 1928, della *Mahila Rashtriya Sangha* (MRS), l’organizzazione bengalese che fece perno sulla mobilitazione femminile. L’attivista richiamava alla memoria di tutte le donne il coraggio di Durgā, che sconfisse i demoni (*asura*), e l’onore preservato dalle regine Rajput che videro partire per la guerra i propri uomini e i propri figli preparandosi alla propria morte valorosa, a contrastare la violazione ignobile del nemico invasore.²²¹ Nelle sue parole trapela, ancora una volta, il valore del sacrificio della donna; ancora una volta riecheggia l’elemento del fuoco e il suo bruciare come mezzo di purificazione. La funzione purificante del fuoco sembra quasi evocare la pratica lodata della *sati*, trattata in precedenza. La donna ha il dovere di rimuovere qualsiasi forma di egoismo, l’unica essenza che permane indiscussa è lo spirito luminoso della madre patria. L’ala Destra del nazionalismo femminile promosse il modello coraggioso della donna che si sacrifica per la sua dignità ma che partecipa al conflitto contro la minaccia islamica; l’immagine della donna combattente doveva alimentare la violenza e la vendetta contro i musulmani. Di fatti, diverse donne appoggiarono la sanguinosa distruzione della *Babri Masjid* (“Babri Mosque”), e, perciò, il movimento a difesa della sacrale *Ram Janmabhoomi* (la terra natale del dio Rāma)²²².

Tra i movimenti nazionalisti femminili dall’ottica militare più potenti dei nostri tempi si annoverano la *Durga Vahini*, istituita nel 1991, al centro dell’organizzazione di Destra della *Vishva Hindu Parishad* (VHP), e la *Rashtra Sevika Samiti*, fondata nel 1936.

Nella formazione pedagogica ed educativa delle organizzazioni citate la figura emblematica maggiormente lodata era quella della *Bharat Mata*, preferibilmente nella sua forma orrorifica. Il programma istituzionale quotidiano prevedeva un saluto iniziale collettivo di lode alla Madre. La preghiera iniziava con una promessa di fedeltà ai precetti di Savarkar, padre dell’*Hindutva*, si affermavano, così, i principi di territorialità e cittadinanza. Seguiva una venerazione nei confronti della Madre India che abbracciava i suoi cittadini e diffondeva il suo auspicio; le fanciulle, come sue figlie, dovevano rappresentarne una replica, nella castità, nella generosità, nel coraggio e nell’unione. La rivincita femminile, d’altronde, si generava da un fondamento ideologico fortemente radicato nella

²¹⁹ Geraldine Forbes, *Women in Modern India*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 122-156.

²²⁰ *Id.*, p. 136.

²²¹ *Ibidem*.

²²² La delicata tematica riguardo la demolizione della moschea di Ayodhya verrà trattata nel sottocapitolo seguente.

tradizione patriarcale del subcontinente che predicava una divisione sostanziale tra lo spazio pubblico e la sua amministrazione, e lo spazio domestico, nella prima dimensione rientrava esclusivamente l'uomo, nella seconda si inseriva rigidamente la donna. In contrapposizione a un modello così severo, dunque, la Destra indottrinò strategicamente anche la figura femminile attraverso il programma militare, i suoi speciali *training* e la disciplina dello *yoga*. Nel vortice nazionalista si fissarono dei modelli patriottici, che raffigurarono una costante nell'immaginario femminile rinunciante e impavido, costituendo un'ideale a cui ispirarsi fedelmente, quali la Rani di Jhansi, Padmavati, Sītā. Anche da questo punto di vista l'istruzione fornì il suo influente contributo, ammaestrando strategicamente le giovani fanciulle ad una maturazione all'insegna della devozione e della rinuncia per la patria, guardando alle eroine del passato.²²³

6.4 Un bagno di sangue alla moschea additata come illegittima: il caso di Ayodhya

Soffermandosi sul complesso binomio tra hindu e musulmano, che diventa costantemente una dialettica competitiva, un "hindu vs. muslim", è possibile affermare che il musulmano venga percepito come un'eterna minaccia e come la preoccupazione maggiore della Destra nazionalista. Per tal ragione i fondamenti su cui si basa l'universo *Hindutva* vengono diffusi nella speranza che i cittadini della Nazione vengano coinvolti sentitamente nella violenza perpetrata nei confronti della comunità islamica e nella definizione identitaria hindu, che porta inevitabilmente con sé la divisione categorica tra "valorosi" hindu e "viscidi" musulmani.²²⁴

²²³ Manisha Sethi, "Avenging Angels and Nurturing Mothers: Women in Hindu Nationalism", *Economic and Political Weekly*, 2002, pp. 1545-1552.

²²⁴ La spartizione radicale tra i "valorosi" hindu e i "viscidi" musulmani richiama la dialettica pervasiva del "noi e gli altri". L'ottica nazionalista hindu sviluppò una formazione identitaria altamente definita e intollerante. Per la mente *Hindutva*, ai fini educativi, governativi, e ai fini di una maturazione civile era fondamentale marcare uno spartiacque tra il "sé" e l'"altro", quest'ultimo identificato nel conquistatore musulmano. Era di primaria importanza enfatizzare la nobiltà dell'animo hindu, il quale, nella sua osannata ricerca della mascolinità, utilizzata per contrastare il nemico, si allontanava da quell'"effeminizzazione" che per decenni lo descrisse. Gli hindu, di fatto, sono sempre stati vittime della visione coloniale britannica e dell'influente modello cristiano; in seguito ai giudizi che marchiaronò, durante la colonizzazione, l'essenza della civiltà hindu, la comunità si rivoltò attraverso una sistematica costruzione identitaria, riversando sulla comunità islamica l'alterità con la quale venne incessantemente marchiata in epoca imperiale. Indi per cui si formò un'idea di hindu guerriero, ispirato a figure forti come Rāma, pronto a battersi per il corpo della *Bharat Mata*, che, come donna, rappresenta l'onore della Nazione. La formazione di un corpo disciplinato e virile venne appoggiato da grandi figure del nazionalismo quali Swami Vivekananda, anche lui alla ricerca della mascolinità. La dimensione fisica della muscolarità e della virilità venne fortemente utilizzata dai partiti di Destra ai fini di influenzare il popolo attraverso una soluzione aggressiva e spietata. L'antagonismo nei confronti dei musulmani fu il punto centrale della politica *Hindutva*. La Nazione rappresentava, per lo spirito dell'*Hindutva*, una donna da difendere dalla minaccia

Alle spalle del forte risentimento nei confronti della società islamica, come già segnalato, vi è un quadro di declino della nobile civiltà hindu, avvenuto attraverso l'ingresso dei nemici invasori. La dominazione musulmana avrebbe provocato un degrado del *Sanātana Dharma*, il "Dharma eterno", beninteso, ciò che rientra nella definizione del cosiddetto "induismo". Il sentiero da seguire per la rinascita nazionale, libera dagli oltraggi e dalle violazioni, presentò una risposta rigorosamente nazionalista. Nella ricostruzione nazionale si inserì nuovamente la convinzione che il territorio della *Bhāratavarṣa*, uno dei nomi antichi con cui viene indicato il territorio indiano, è uno e indivisibile, innalzando il *dharma* della madre patria. Nei recenti studi dello scrittore, giornalista e politico nazionalista Swapan Dasgupta, affiliato al pensiero di Destra, enfatizzando la volontà del nazionalismo di restaurare la purezza del *Sanātana Dharma*, si afferma che i conflitti religiosi avvenuti nel corso della storia del subcontinente si sarebbero verificati solo a causa dell'ingerenza del cristianesimo, durante il dominio coloniale, e dell'Islam, durante il Sultanato di Delhi e il grande impero mughal, che avrebbe corroso l'antica tradizione hindu. Si afferma che le tradizioni religiose che aderiscono al *Sanātana Dharma*, ovverosia quelle ritenute degne di esprimere il proprio credo nel territorio indiano, non siano mai ricorse a conflitti, bensì che siano sempre convissute in modalità pacifica. Si avverte la presenza musulmana come un attacco alla cultura hindu e alla sua storia, e,

esterna, ed era una figura femminile emblematica per vendicare gli stupri commessi dai nemici musulmani. A tal proposito emerse il pensiero di Savarkar, il quale espresse una violenta e clamorosa incitazione allo stupro delle donne musulmane ai fini del riscatto di ciò che subirono le donne hindu a causa dei nemici invasori. Il Padre dell'*Hindutva* desiderava vendicare il disonore causato alle devote donne hindu. I pensieri del noto ideologo crearono una potente risonanza che si protrasse fino ai giorni nostri; fu tra il 1992 e il 1993 che durante dei disordini tra hindu e musulmani si verificarono delle violenze sessuali nei confronti di donne islamiche da parte di militanti hindu del nazionalismo, i quali giustificarono il crimine come un linguaggio di vendetta e purificazione dagli errori della storia che toccarono ingiustamente le innocenti donne hindu. La dinamica separatrice del "sé e l'altro" mostra un'ingerenza a trecentosessanta gradi, la classificazione severa tra le due comunità, quasi a marciare dei cittadini "di serie A" e dei cittadini "di serie B", infatti, incide su tutti gli aspetti della società senza differenza alcuna, arrivando a toccare la sfera del cinema, uno dei mezzi di maggiore influenza per la società odierna del subcontinente. Anche i prodotti cinematografici, ovvero, vengono filtrati attraverso la dicotomia invasiva; il cinema, esercitando una forza esorbitante sull'audience in India, diviene, così, un mezzo per la divulgazione del *cliché* del cittadino musulmano. Il mercato promettente del Bollywood si tramuta in un ulteriore veicolo per la promulgazione dell'ideologia *Hindutva*, demarcando l'antagonismo con l'elemento 'altro', da marginalizzare e discriminare. Il *modus operandi* utilizzato da forze politiche quali il BJP edifica una figura demonizzata del musulmano, espandendo la visione non inclusiva del nazionalismo. Attraverso il cinema vengono pubblicizzati i valori della Nazione, ricordando che il musulmano non ne deve far parte, bensì dev'esserne distanziato. Il disprezzo emerge lampante in svariati film d'epoca contemporanea, basti pensare a "My name is Khan" (2010), la cui storia esordì per il pregiudizio razziale nei confronti del protagonista (interpretato dal celebre Shah Rukh Khan), accostato all'immagine ricorrente del terrorista. Il laboratorio dell'*Hindutva* prestava estrema attenzione agli ideali promossi. Provocò scalpore, perciò, un film dalle note *anti-Hindutva* come "Fire" (1996), parte della trilogia che comprende i film "Earth" (1998) e "Water – Il coraggio di amare" (2005), della regista Deepa Mehta. Il film, invero, nel suo tentativo di criticare l'ipocrisia della società hindu, venne criticato enormemente dalla politica *Hindutva* in quanto narra una relazione amorosa dalla tendenza omosessuale. Secondo la mentalità di Destra, l'India è riservata unicamente agli hindu, e non vi è posto per musulmani e omosessuali; si veda Rehana Ghadially, *Urban Women in Contemporary India: A Reader*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2007, pp. 309-325; Sanjeev Kumar, "Constructing the Nation's Enemy: "Hindutva", popular culture and the Muslim 'other' in Bollywood cinema", *Third World Quarterly*, pp. 458-469.

come controffensiva, si descrivono analiticamente dei punti su cui gli hindu dovrebbero dichiarare senza timore la propria visione identitaria. In tale osservazione si arriva persino a escogitare una rimozione della storia degli invasori.²²⁵ Le affermazioni pesano in maniera gravosa in quanto la Destra è pronta a promuovere una pericolosa distorsione della storia che possa privilegiare ciò che dà onore alla civiltà hindu. È chiaro che tale procedura equivale a mettere a tacere la storia dei musulmani in territorio indiano, dimenticando irrimediabilmente l'importo della cultura islamica ai fini, piuttosto, di un'esaltazione degli eroi hindu (tra cui Shivaji, Rana Pratap) e dell'orgoglio Maratha. Uno dei capitoli dello studio di Swapan Dasgupta "Awakening Bharat Mata: The Political Beliefs of the Indian Right" circa l'evoluzione storica della Destra in India si intitola "The kinetic effect of Hindutva", e descrive il laboratorio intellettuale dell'*Hindutva* come una forza cinetica. Il motore della Destra era ritenuto indispensabile al fine di affrontare delle sfide della Nazione che senza di questo non si sarebbero riuscite a superare con successo. La potente energia dell'*Hindutva* viene considerata strettamente equivalente a quella del *dharma* hindu. Secondo i sostenitori della Destra, la forza motrice del pensiero di Savarkar corrisponde all'induismo in senso stretto e si distingue nettamente da molte altre scuole di pensiero in quanto accetta con tolleranza le altre fedi, senza mostrare alcuna volontà di rigetto. Il *dharma* hindu non rifiuta le tradizioni religiose altrui in quanto non necessita di distinguere la propria dalle altre.²²⁶

"The Hindu is inclined to revere the divine in every manifestation, whatever it may be, and is doctrinally tolerant, leaving others—including both Hindus and non-Hindus—to whatever creed and worship practices suit them the best. A Hindu may embrace a non-Hindu religion without ceasing to be a Hindu, and since the Hindu is disposed to think synthetically and to regard other forms of worship, strange Gods, and divergent doctrines as inadequate rather than wrong or objectionable, he tends to believe that the highest divine powers complement each other for the well-being of the world and the mankind."²²⁷

La citazione sopra riporta la definizione fornita dall'*Encyclopedia Britannica* del termine "hindu". Come è possibile rilevare la dottrina descritta, comprendente coesione, tolleranza, senso di convivenza e integrazione, si colloca, tuttavia, in una dimensione ben distante dalla reale percezione esclusivista del nazionalismo *Hindutva*.

²²⁵ Swapan Dasgupta, *Awakening Bharat Mata: The Political Beliefs of the Indian Right*, Penguin Random House, New York, 2019, pubblicazione elettronica.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

Nonostante i mentori della Destra leggano nell'*Hindutva* lo stampo del veritiero *dharma* hindu, è complesso poter confermare un atteggiamento di accettazione e benevolenza nei confronti degli altri credi. Considerata l'effettiva espressione politica del nazionalismo, ciò che viene dimostrato descrive una versione del tutto opposta. Nella mente dell'*Hindutva* si manifesta una concezione coercitiva nei confronti di coloro che non aderiscono al *dharma* hindu, ovverosia: o la fede "altera" si adegua al *dharma* o rimane esclusa. Inoltre, la necessità di distinzione da parte dell'*Hindutva* è palpabile; è proprio nella determinata distinzione e nell'allontanamento dalle influenze religiose esterne che vige la potenza identitaria del nazionalismo ideato da Savarkar, sintetizzata nella formula ossessiva "il sé e l'altro". Si è soliti parlare di una visione tipicamente inclusiva da parte del *dharma* hindu, ma quando quest'ultimo viene accostato all'*Hindutva* assume tutt'altra forma. L'*Hindutva* respinge l'"altro" tanto quanto il secolarismo viene rigettato per il suo presunto distacco dalla tradizione antica. Il nazionalismo *Hindutva*, invero, sembra imputare una colpa eterna al secolarismo in quanto accusato di sradicare pericolosamente le radici della cultura hindu.²²⁸ Eppure riportando alla memoria una figura politica come Nehru, considerato da tutti come il secolarista *par excellence* e seguace del pensiero industriale occidentale, è possibile constatare come il Primo Ministro avesse un'intenzione ben avversa alle accuse perpetrate dall'*Hindutva*. Il suo desiderio, di fatti, era quello di preservare preziosamente il patrimonio della tradizione approcciandosi, tuttavia, ad una prospettiva inclusiva che potesse tener conto della ricchezza del culto islamico, instauratasi nel subcontinente. *Paṇḍit Ji* conservava il portato tradizionale richiedendo, tuttavia, un innovativo distacco tra gli affari politici e il sentimentale attaccamento religioso.

L'esito più tragico del risentimento provato nei confronti dell'invasore islamico è individuabile in uno degli eventi più macabri dell'intera storia del subcontinente. Lo spirito di vendetta del nazionalismo hindu si colmò con la rivendicazione della *Ram Janmabhoomi*, il presunto luogo di nascita del dio Rāma. In concomitanza con la riacquisizione sanguinosa del sito sacro degli hindu emerse una nuova versione iconografica del dio Rāma. La divinità tradizionalmente veniva rappresentata attraverso un'apparenza benevola e voluttuosa, il suo corpo compariva morbido e armonioso; tuttavia con la presa di potere da parte dell'*Hindutva* la raffigurazione devozionale mutò radicalmente, apparendo in una forma fisica muscolosa, virile e aggressiva. La scelta specifica della transizione corporea fu una scelta mirata da parte del nazionalismo. Quest'ultimo, invero, strumentalizzò l'immagine divina al fine di promuovere un ideale di mascolinità. La ricerca del corpo aggressivo doveva essere perseguita dai cittadini hindu che dovevano dimostrarsi pronti alla lotta attiva. L'eroe del *Rāmāyaṇa* divenne una figura d'ispirazione, perciò, di tutti coloro che offrirono il

²²⁸ *Ibidem*.

proprio servizio alla Nazione. Allo stesso modo, il nazionalismo *Hindutva* sfruttò l'immagine del dio Hanuman, intimamente legato a Rāma, ai fini di promuovere un modello virile. Hanuman, così, divenne il simbolo per la promozione del corpo *wrestler* e dei *training* militari.²²⁹ Nel dicembre del 1992 gli elettrizzati sostenitori della Destra, aizzati dall'alto dai grandi capi politici dell'*Hindutva*, si movimentarono ferocemente per la distruzione della *Babri Masjid* (1527 ca.), radendo al suolo a mani nude lo storico monumento mughal. È in tale occasione che si manifestò la violenza più inaudita nei confronti del popolo musulmano.

Approfittando della conferenza della *Vishva Hindu Parishad* (VHP) in occasione del grande festival di pellegrinaggio *Kumbh Mela*, la stessa organizzazione nazionalista hindu proclamò la distruzione della *Babri Masjid*. Il luogo nel quale era stata eretta la moschea del XV secolo sorgeva, ipoteticamente, secondo i devoti hindu, il simbolico luogo di nascita di Rāma, indi per cui la zona veniva considerata come appartenente agli hindu. Per tal ragione venne richiesta aggressivamente la demolizione del monumento islamico per la costruzione di un tempio dedicato a Rāma. Secondo i cittadini hindu, manovrati dalle forze dell'*Hindutva* e mossi dal riscatto culturale, quello era un luogo che spettava solo esclusivamente agli hindu, la fondazione della moschea veniva considerata una presa di potere illegittima da parte dell'invasore. Eppure uno degli aspetti più cruciali è il fatto che gli storici insistono ad affermare che non vi siano, di fatto, evidenze archeologiche, emergenti dagli scavi, solide e sicure, e che non si palesino delle prove storiche che attestino che la venerata *Ram Janmabhoomi* sia effettivamente il luogo originario della divinità.²³⁰ L'evento brutale manovrato dall'*Hindutva* appare, di fatto, privo di fondatezza. Ma la strage del 1992 fu alimentata da una sete di vendetta senza limiti. Più di 200.000 civili, indicati con il nome di *kar sevak*, sensibilizzati e manovrati dai capi politici del dominante *Bharatiya Janata Party* (BJP) e delle RSS, giunsero nella città sacra di Ayodhya da Somnath (Gujarat) scavalcando i recinti del monumento posizionati dalla polizia che, preparata a degli eventuali scontri tra hindu e musulmani, aveva blindato la zona. La grande transazione dal Gujarat venne organizzata prevalentemente da Lal Krishna Advani (1927), cofondatore del BJP, il tutto venne supportato da Atal Bihari Vajpayee (1924-2018), potente leader del BJP, e Narendra Modi, attuale Primo Ministro indiano; nel corso del lungo viaggio da Somnath fino alla sacra destinazione di Ayodhya, dove si sarebbe riunita la folla, si sarebbero toccati alcuni dei più importanti siti storici appartenenti alla tradizione hindu. I grandi capi della Destra ammaestrarono efficacemente la folla, la quale sfilò nella lunga processione insieme a dei simbolici carri, quasi a

²²⁹ Kajri Jain, "Muscularity and Its Ramifications: Mimetic Male Bodies in Indian Mass Culture", *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 2001, pp. 197-224.

²³⁰ Gautam Navlakha, "A Show of 'Hindu Power'", *Economic and Political Weekly*, 1989, p. 658.

ricordare un festeggiamento per un rituale locale. Al giungere della violenta folla nel sito della moschea, dalle ricostruzioni pare che l'organo della Polizia, probabilmente già a conoscenza delle volontà supreme della Destra, non si fosse sforzato molto ai fini di impedire lo scontro. Nella strage della distruzione morirono in migliaia, dando vita a un genocidio che rimase per sempre nella memoria storica del subcontinente. Uno degli aspetti più macabri dell'evento fu la precisa costruzione dei fatti anticipata e amministrata dalle forze dell'*Hindutva*, tra cui Advani e Vajpayee; la dinamica del genocidio pare fosse stata sotto il loro controllo, i due, inoltre, avevano espulso dal posto di servizio tutti coloro che avrebbero potuto impedire, in qualche modo, il consumarsi della vendetta contro l'Islam e tutti coloro che avrebbero potuto placare le acque nell'agitazione di massa. Il genocidio, dunque, venne organizzato "a tavolino". Quello della demolizione della *Babri Masjid* fu un disastro coscientemente manovrato dai capi citati, che si ritrovarono, perciò, direttamente coinvolti nei fatti e marchiati da una colpa di portata nazionale di cui furono responsabili. Advani tentò di dissuadere l'audience e di allontanare da sé il crimine sostenendo che fu la folla, presa dal furore nazionalista, ad aggravare la sommossa causando un'agitazione indomabile. Fu a seguito del sanguinoso caso di Ayodhya che l'attuale *Bharatiya Janata Party* (BJP), fondato nel 1980, raggiunse la maggioranza politica guadagnandosi la trionfante vittoria.

Il BJP, ancor oggi, dimostra un'influenza a dir poco elevata tra la popolazione. L'attuale Primo Ministro Narendra Modi, nato a Vadnagar (Gujarat) nel 1950, in carica dal 2014 e riconfermato con il suo partito (BJP) alle elezioni del 2019, rappresenta un esponente determinante ai fini della propaganda dei principi identitari dell'*Hindutva*. Egli, nella sua carriera, si è dimostrato mentore fedele del motore nazionalista, facendo della propria politica un laboratorio divulgativo. Il Ministro si è sempre battuto ai fini della subordinazione dell'elemento musulmano, alimentando e articolando il processo di alterità. Narendra Modi ha sempre avvertito una necessità di ritorno al passato e di rilettura dello stesso, anch'egli rievoca i tempi gloriosi dell'Età d'Oro rimpiangendo i tempi bui dell'invasione musulmana, causa di corruzione della Nazione. Nella politica del leader, ancora una volta, si formulano delle visioni storiche del passato in cui si tenta di capovolgere i fatti innalzando gli hindu e screditando i conquistatori, cercando una corretta giustificazione per punire il nemico islamico. Nella sua dialettica, e nella modalità espressiva, Narendra Modi presenta uno specifico e strumentale utilizzo delle parole, l'idea di base è quella del "language – game", derivante originariamente dal filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), con la quale si descrive la sua particolare islamofobia: l'attitudine islamofobica di Modi appare sempre, strategicamente, velata e mai diretta nei suoi discorsi. A tal proposito Prashant Waikar, in una delle sue ricerche, propone un'attenta analisi di una serie di discorsi del Ministro, e viene rivelato che quest'ultimo non si riferisce mai ad altri cittadini oltre agli hindu, come a escludere scontatamente la presenza della comunità

islamica sul territorio. In alcune sue affermazioni egli cerca di diffondere un modello di inclusione e tolleranza in cui pare mostrare un'apertura nei confronti dei musulmani, tuttavia tale approccio è rivolto unicamente a quelle forme di Islam che, nell'ottica di Modi, sono state interessate dal processo di "umanizzazione" tipica dell'induismo. Egli, infatti, sostiene che non vi sia Islam pacifico senza il contatto con l'induismo. Nel suo quadro religioso e culturale egli comprende anche la tradizione buddhista e jainista in quanto entrambe presentano un lato "dharmico".²³¹

²³¹ Prashant Waikar, "Reading Islamophobia in Hindutva: An Analysis of Narendra Modi's Political Discourse", *Islamophobia Studies Journal*, 2018, pp. 161-180.

Capitolo 7: Maqbool Fida Husain e l'oltraggio al "corpo della Nazione"

Ampliando l'osservazione riguardo gli esiti più drammatici della politica dell'*Hindutva* e della sua visione tra comunità emerge un caso a dir poco emblematico che coinvolge direttamente il panorama dell'arte.

L'odio perpetrato da parte dei sostenitori del nazionalismo *Hindutva* giunse sino alla produzione di uno degli artisti più amati, e discussi, dell'epoca moderna e contemporanea in India, trattasi del cosiddetto "Picasso indiano", il pittore e regista Maqbool Fida Husain (1915-2011)²³². L'arena ideologica del nazionalismo fu pronta a puntare il dito verso un'opera dalla natura controversa, verso una rappresentazione reputata illegittima della Madre India, la quale scaturì scalpore, provocò offesa e indignazione. L'innovativo e ambizioso Husain, nel 2005, presentò una sua versione olio su tela, priva di nome, della *Bharat Mata* (fig. 29), apparsa nella pubblicità "Art For Mission Kashmir" della rivista "India Today". La raffigurazione della "divinità del territorio", in tal caso, si presenta in una dimensione pittorica monocromatica, essendo, essa, intrisa di un rosso fuoco. Il suo volto, dall'apparenza ferita e traumatizzata, è girato su un lato, non mostra, perciò, alcuna interazione con lo spettatore. Gli elementi che emergono dalla rappresentazione patriottica sono la catena montuosa dell'Himalaya, che appare accennata nella parte settentrionale della sacra mappa, un Buddha in posizione seduta, e la simbolica ruota del *dharma*, al centro della venerata bandiera nazionale. Nel corpo della protagonista divina si localizzano i nomi delle città più simboliche, tra cui Cochin, Bangalore, Hyderabad, Delhi, Mumbai, Chennai, Goa, Calcutta, Jaipur, Benares, Srinagar.²³³ La Madre India trasposta da Husain desiderava comunicare la sua natura unificatrice, la raffigurazione aveva la pretesa e il desiderio di ri-includere tutte quelle comunità che furono

²³² Maqbool Fida Husain nacque nel 1915 a Pandharpur, nello stato del Maharashtra, da una famiglia del Gujarat. Egli viene considerato il primo grande artista moderno e contemporaneo della scena artistica indiana successiva all'Indipendenza. La sua percezione creativa si è sempre dimostrata unica ed innovativa. Il suo sogno sin da giovane era quello del cinema, l'ambizione che lo toccava maggiormente era quella di diventare regista in quanto egli riteneva che l'immagine in movimento possedesse una modalità unica di espressione. La vita del cosiddetto "Picasso indiano", il cui appellativo nacque ufficialmente in occasione della Biennale in Brasile degli anni '70, non fu rosea in quanto la sua appartenenza religiosa si scontrava fortemente con l'ottica intellettuale di esaltazione dell'orgoglio hindu. I suoi lavori si distinsero per l'utilizzo di colori intensi, e le forme e le linee della sua opera toccarono fortemente l'interesse della corrente europea del Cubismo a cui egli stesso si avvicinò con curiosità. La sua produzione artistica era imbevuta di un'espressione politica, e le sue opere si caratterizzarono da una ricorrente ed emblematica ricerca della figura materna e da un desiderio di rappresentazione delle adorate divinità hindu. Nelle sue opere si coglie, inoltre, una volontà di esaltazione del passato e un'analisi della storia indiana. Viste le vicende che segnarono la travagliata carriera artistica di Husain, e le minacce di morte provenienti dall'intransigente nazionalismo *Hindutva*, il pittore decise di auto esiliarsi, trascorrendo gli ultimi anni della sua vita tra gli Emirati e Londra, non facendo più ritorno nella sua patria amata fino alla morte.

²³³ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 4-6.

marginalizzate ed escluse nella storia del nazionalismo hindu. Egli, perciò, utilizzava una dialettica ‘indiana’ piuttosto che ‘hindu’. L’intento pacifico del pittore, tuttavia, non venne accolto con ammirazione in quanto contrastava ampiamente i principi di separazione etnica e culturale tipici dell’*Hindutva*. L’austera dimensione intellettuale, infatti, privilegiava la propria definizione ‘hindu’ rispetto alla visione globale della cultura indiana. In un momento in cui il pensiero di Savarkar cavalcava, in modalità predominante, la scena politica, l’opera di Husain si presentò inaspettatamente come una minaccia alla formazione identitaria conservatrice in corso; il pittore influente, dunque, venne percepito come un pericolo per la mentalità dell’*Hindutva*. Husain dipinse a suo modo la *Bharat Mata*, fornendo un messaggio di speranza per le comunità espulse dal quadro nazionale, e proprio per tal ragione egli costituì una figura da allontanare.

Ma la causa maggiore delle offese e delle critiche a lui imputate è da ricercarsi nella sua fede stessa, non a caso la violenta polemica venne indirizzata ad un artista di fede musulmana. Solo la sua appartenenza religiosa, dunque, costituiva motivo di attacco. Egli fu demolito per sempre come il corrotto musulmano che osò dipingere il “corpo della Nazione”, il pittore mise direttamente mano sul corpo della *Bharat Mata*, commettendo un crimine imperdonabile.

Non solo venne giudicata pesantemente la scelta del soggetto pittorico da parte dell’artista musulmano, al quale, secondo la visione radicale dell’*Hindutva*, non apparteneva l’essenza divina della Madre India, ma venne posta sotto dura sentenza la modalità attraverso la quale dipinse la Madre nazionale. L’artista, infatti, traspose la *Bharat Mata* in una versione completamente nuda, e perciò privata, e spogliata, di quel pudore e della castità puritana costruiti *ad hoc* dal nazionalismo intransigente.²³⁴ La protagonista dell’opera di Husain, mostrando il suo lato più critico e scabroso, si scontrava con quell’ideale di donna eretto dal laboratorio culturale e sociale dell’*Hindutva*. La *Mother India* qui riflessa è una figura libera dalle vesti, libera dalle discriminazioni, completamente emancipata da quei limiti che contornavano il quadro intellettuale del pensiero di Savarkar. La Madre India di Husain presenta una natura dinamica e selvaggia. La sua nudità è, per l’artista, simbolo di “autenticità” e naturalezza. Costei è la Madre della terra, per questo non poteva essere raffigurata meglio se non attraverso una dimensione naturale. La scelta del nudo venne giustificata da una consapevole percezione del corpo femminile e da una conoscenza del vocabolario classico delle divinità della tradizione; Husain, infatti, si attenne fedelmente allo scenario tradizionale, il quale si rifletteva nell’intima familiarità con l’elemento del nudo.²³⁵

I capi del nazionalismo *Hindutva*, dunque, avvertirono orrore e scalpore alla visione dell’opera

²³⁴ Courtney A. Johnson, “Bharat Mata: Mother of All India”, *Geography*, 2015, pp.1-7.

²³⁵ *Ibidem*.

dell'artista, essi rifiutarono il modello moderno proposto in quanto la nudità venne interpretata come un elemento scandaloso e ignobile che degradava e umiliava l'adorata iconografia della *Bharat Mata*. L'affettuosa figura divina della *Mother India* venne sporcata e corrotta attraverso una dimensione inaccettabile, provocando disagio e incomprendimento, indi per cui il prodotto artistico di Husain venne considerato un'opera blasfema: un artista musulmano osò decostruire l'immaginario casto e puro della Madre della Nazione, oltraggiandola e deturpandola.

L'opera, che era stata messa all'asta e resa pubblica all'audience hindu venne severamente ritirata per aver divulgato un'arena d'oscenità, specificatamente for “hurting the religious sentiments, displaying obscenity at public places, defaming Bharat Mata, and conspiring to cause communal unrest and disunity in the country.”²³⁶ L'ottica dell'*Hindutva*, perciò, si arrestò nella sua intransigenza, creando del caso di M.F. Husain un vero e proprio caso di pregiudizio ingiustificato. La produzione artistica moderna dell'artista, che ritraeva divinità hindu nude, non fu solo causa di enorme dibattito, bensì fu causa di una denuncia che terminò in una dura sentenza. La violenza psicologica ad egli rivolta, dunque, fu di una portata a dir poco castigante. L'operato dell'artista venne reputato offensivo, da parte della comunità hindu, per il suo azzardato ed irrispettoso utilizzo, o meglio abuso, delle divinità femminili hindu.

Lo studio di Rajeev Dhavan mette a fuoco il dibattito scottante tra Husain e la Destra hindu, approcciandosi con uno sguardo analitico al caso giuridico creatosi a causa della modalità rappresentativa del pittore. Lo studioso descrive la complessità delle dinamiche che circoscrissero la denuncia ad Husain, facendo leva anche sulle dure minacce da egli subite da parte dell'*Hindutva*; si tratta, di fatto, di minacce di morte, e di reclusione.²³⁷ Venne, addirittura, offerta una consistente ricompensa a chiunque fosse stato disposto ad assassinare l'artista, tagliargli le mani, cavargli gli occhi.²³⁸ Alcune sue opere, inoltre, vennero tragicamente vandalizzate su direttiva del BJP. Il riscontro della Destra hindu appare clamoroso, essa è pronta a giustiziare la vita di un artista in forza di un'esaltazione dei valori dell'*Hindutva*, in difesa di una Madre India esclusiva e intollerante. Gli esponenti della Destra esigettero una richiesta di perdono da parte dell'artista per l'offesa subita dal popolo hindu, videro nelle sue scuse e nel suo pentimento una modalità per scontare la pena afflittagli. Porgere le scuse e chiedere il perdono di fronte alla devota comunità hindu era un'opzione per redimersi dai peccati, per retrocedere metaforicamente dalle opere corrotte.

Tuttavia, in tale quadro polemico, l'unica figura che subì violenza ed offesa non fu nient'altro che

²³⁶ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, p. 6.

²³⁷ Rajeev Dhavan, “Harassing Husain: Uses and Abuses of the Law of Hate Speech”, *Social Scientist*, 2007, pp. 16-60.

²³⁸ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, p. 6.

Husain, attaccato per una nudità illegittima e per l'oltraggio al "corpo della Nazione". Il pittore venne accusato per aver realizzato una dimensione differente e moderna della *Bharat Mata*, una versione universale ed inclusiva che non aveva intenzione alcuna di offendere la comunità religiosa hindu. Egli, inoltre, fu colpito dal tipico abuso di violenza dell'*Hindutva* per un'opera che non aveva chiamato egli stesso "Bharat Mata", invero, non fu propriamente Husain a conferire il nome dell'amata "divinità territoriale". Il pittore, originariamente, aveva lasciato l'opera in anonimo e il titolo "Bharat Mata" venne conferito, senza alcun riferimento ad Husain, dal banditore d'asta per la quale fu offerta, e successivamente rigettata. L'artista venne, fondamentalmente, accusato per una rappresentazione indirettamente sconnessa e disgiunta dalla venerata *Bharat Mata*.²³⁹ Guardando al complesso costruito della modernità, nell'opera di Maqbool Fida Husain è possibile riscontrare una raffigurazione femminile divina dalle note moderne, innovative. L'inclusivismo del pittore si esprime attraverso una scelta originale che possa abbracciare una visione speranzosa per il futuro della patria indiana. L'artista, durante il corso della sua intera produzione, mostrò una certa familiarità con la tradizione artistica moderna, tuttavia ciò non equivale ad un distacco dal significato intrinseco di tradizione, né, tanto meno, ad un rigetto dello stesso.²⁴⁰

Muovendo da tale riflessione è alquanto complesso non rievocare la mentalità stessa del grande Primo Ministro Jawaharlal Nehru. Tra la dimensione ideologica del pittore controverso e la visione politica del Primo Ministro tanto ammirato, quanto criticato, dell'età dell'Indipendenza vi si possono cogliere personalmente alcune sottili somiglianze. Anche *Pandit Ji*, invero, pur appoggiando il modello democratico secolarista era strettamente affezionato alla tradizione del subcontinente indiano, egli ne valorizzava il patrimonio, ponendo attenzione ad un quadro complessivo che non posizionasse in una realtà periferica alcuna comunità.

Anche M.F. Husain seguì le orme di uno scenario universalista senza tralasciare l'ombra permanente della tradizione. Nonostante ciò, entrambe le figure vennero pugnalate dal nazionalismo *Hindutva*, con accusa di tradimento. Il legame con la tradizione che marcò il percorso artistico di Husain è un legame alquanto singolare in quanto, nonostante il suo vocabolario presenti delle linee moderne, dinamiche e, in qualche modo, più stilizzate, egli prende spunto dalla tradizione antica. Nonostante l'aderenza all'apparato iconografico classico, Husain esibisce la sua abilità nel creare qualcosa di nuovo, senza imitazione alcuna. Il pittore osserva la fisicità dei corpi e i canoni estetici dell'epoca classica, si rifà alla scultura bronzea e allo stile erotico di Khajuraho. Egli ammira i criteri utilizzati per la simmetria dei corpi, si riferisce alla classica postura del *tribhanga*²⁴¹, rievoca gli atteggiamenti

²³⁹ Rajeev Dhavan, "Harassing Husain: Uses and Abuses of the Law of Hate Speech", *Social Scientist*, 2007, pp. 16-60.

²⁴⁰ Thaara Sumithra Shankar, "M.F. Husain's Modern India", *Bowdoin Journal of Art*, 2018, pp. 1-18.

e le pose femminili che esaltano le curve e la voluttuosità tipica della donna, tutto ciò che non garba al panorama intellettuale della Destra, il quale tende a diffondere un modello sociale femminile costruito “a tavolino”.²⁴²

La percezione e la peculiare esaltazione del nudo dell’artista non erano compatibili con l’idea puritana della donna formatasi in età moderna da parte dei movimenti nazionalisti di Destra, i quali avanzarono l’idea di preservare la purezza e la castità delle proprie donne.

Husain stesso, dunque, sia per la modalità rappresentativa e la sua scelta del nudo, sia per la sua visione unificatrice e pacifica della Nazione indiana costituì una minaccia fortissima, nella visione *Hindutva*, per la società hindu. Un “altero” musulmano depravò il sacro corpo della Nazione, costruendo una versione della storia hindu distante dal paradigma ideologico di Destra. Da tale evento in poi le forze nazionaliste dell’*Hindutva* decisero di bandire e ritirare i materiali, i manoscritti e la documentazione riguardo la tradizione classica al fine di non porli a disposizione di personaggi corrotti e pericolosi come Husain, personalità che potrebbero condurre allo sdegno della cultura hindu.²⁴³

La studiosa Kathleen Lynne Wyma nella sua interessante tesi oltre ad aprire una discussione in merito alla comparazione tra l’icona *swadeshi* di Abanindranath Tagore e la produzione artistica di Raja Ravi Varma, approfondisce il dibattito circa la scena artistica di M.F. Husain.

Kathleen Lynne Wyma si concentra curiosamente sulla raffigurazione di Indira Gandhi da parte del polemitizzato artista, una figura femminile che partecipò attivamente alla rappresentazione nazionale e che, in più occasioni, fece da protagonista. Husain, nel 1975, pubblicò tre immagini nella rivista “The Illustrated Weekly of India”, mostrando tre emblematici eventi che segnarono la storia politica di Indira Gandhi. In un’immagine di questa triplice rappresentazione l’artista presentò il Primo Ministro come la spietata Dea Durgā: tale aspetto testimonia come ancora una volta si utilizzò il soggetto mitologico per un fine politico. L’utilizzo iconografico di Husain dei momenti più delicati che circoscrissero l’operato politico di Indira e la relazione con l’elemento divino ricordano profondamente la scelta e l’utilizzo specifico della *Bharat Mata* di Abanindranath Tagore, utilizzata per elevare l’orgoglio hindu e per rafforzare la lotta per l’Indipendenza nazionale. La modalità

²⁴¹ Il *tribhaṅga* è una posizione utilizzata nell’apparato iconografico e scultoreo tradizionale che prevede un caricamento del peso corporeo su un piede, mentre l’altro si presenta sollevato. Al fine di mantenere un equilibrio completo del busto e di tutta la struttura stante, il corpo si sposta in direzione opposta, creando così una triplice deviazione lungo i tre assi orizzontali dove testa, busto e fianchi si spostano in una direzione contrapposta all’antecedente. La postura dinamica del *tribhaṅga* è la postura che connota la versione danzante di Śiva, trattasi del Śiva *Nataraja*, ovvero il Re della danza; si veda Carolina Guzman, *Sculture che danzano – Società, teatro, arte nell’India antica*, Il principe costante Edizioni, Udine, 2001, p. 65.

²⁴² Thaara Sumithra Shankar, “M.F. Husain’s Modern India”, *Bowdoin Journal of Art*, 2018, pp. 1-18.

²⁴³ Rajeev Dhavan, “Harassing Husain: Uses and Abuses of the Law of Hate Speech”, *Social Scientist*, 2007, pp pp. 25-35.

raffigurativa scelta ricorda che la Nazione indiana, nonostante avanzi un'ambizione di secolarismo, rimane ancorata e legata al sacro. Anche durante i momenti di crisi politica il linguaggio del sacro rimane il linguaggio prediletto e rivolto ad una comunità strettamente affiliata alla devozione. In un altro trittico, apparso nel 1997, e pubblicato nel "Times of India", si commemorò il cinquantesimo anniversario dell'Indipendenza; il primo manifesto viene occupato da Gandhi e da Nehru, il secondo dalla *Bharat Mata* (fig. 30). In quest'ultima rappresentazione l'artista unì emblematicamente induismo, Islam e cristianesimo attraverso l'utilizzo dei simboli appartenenti a ciascun credo, attraverso l'opera in esame egli desiderava mostrare che, nonostante le diverse realtà religiose che occupano il territorio, l'India era intenta a guardare al secolarismo e allo sviluppo di uno stato-nazione.²⁴⁴ Come suggerito dal testo posizionato a lato del pannello, i contorni della Nazione emergente vengono tramutati nel fiume Gange che scorre dinamico lungo la parte settentrionale della Nazione, il soggetto iconico è, chiaramente, la divinità femminile, che sprigiona da una mano l'uccello della libertà, il dio Gaṇeśa si posa sul suo braccio. Il sole sorge sopra la catena maestosa dell'Himalaya. La figura femminile, nella sua contorsione, che evoca pienamente la posizione assunta nell'opera di nudo del 2006, delinea approssimativamente la forma dell'India. Al centro della patria amata si colloca la ruota del *dharmā*, simbologia cara all'animo devozionale hindu.²⁴⁵ È interessante osservare come anche uno dei più celebri e discussi artisti dell'epoca moderna e contemporanea, affascinato da una modalità rappresentativa innovativa, originale e rivoluzionaria, venne sedotto dalla rappresentazione territoriale sotto forma di una figura femminile divina che incarni la patria adorata. Egli venne persuaso dall'idea di trasportare l'incarnazione divina del territorio in una forma di nudo, tuttavia l'idea ambiziosa dell'artista pagò il prezzo salato imposto dall'*Hindutva*, che mostrò una forza decisionale influente e determinante nella rimozione di un'opera d'arte a dir poco scomoda. Husain, dunque, pagò il prezzo della sua appartenenza religiosa, divenendo, in quanto musulmano, il target d'attacco favorito dalla Destra: non era l'opera dell'artista il target da colpire, bensì l'artista stesso. Ad Husain venne attribuita una colpa ingiusta, ovvero quella di essere musulmano, e perciò oggetto di marginalizzazione per la severa Destra.

Nella violenza psicologica da egli provata durante la sua produzione artistica si coglie un metaforico ed emblematico *continuum* con i tragici fatti di Ayodhya, che segnarono, con un tratto indelebile, la storia moderna dell'India e le vite delle vittime dell'*Hindutva*.

Compiendo un passo indietro e retrocedendo sino all'opera d'esordio di esattamente un secolo

²⁴⁴ Kathleen Lynne Wyma, *Bodies at Play on The Field of The Nation: M.F. Husain and The Trace of Modernity*, PhD Thesis, University of British Columbia, pp. 36-40.

²⁴⁵ Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010, pp. 1-3.

antecedente alla dibattuta opera di Husain, la *Bharat Mata* di Abanindranath Tagore, è incredibile riflettere in merito alla contrapposta modalità rappresentativa selezionata dal pittore *swadeshi*. Il maestro novecentesco scelse una figura pia, introversa e casta per la legittimazione nazionale, un immaginario sottomesso alle responsabilità del focolare diffondendo, in qualche modo, un messaggio di subordinazione femminile. *Bharat Mata* costituì lo stendardo della Nazione hindu ed esclusivamente hindu. L'olio su tela innovativo di Husain, del 2005, invece, attribuì alla Madre della Nazione un aspetto completamente innovativo, osando attraverso la nudità e abbracciando un messaggio unitario e liberatorio.

Conclusioni:

Muovendo dagli obiettivi delineati al fine dello sviluppo della tesi in esame, mi è possibile affermare che la finalità cruciale dell'analisi condotta, portata a termine con entusiasmo e responsabilità, possa cogliersi in ogni sfaccettatura, in ogni aspetto che denota la peculiarità concettuale dell'iconica *Bharat Mata*. L'intrigante dialettica visuale mi ha permesso di riflettere in merito alla componente emotiva ed energica del nazionalismo e come questa abbia un impatto ingerente sulla popolazione del subcontinente, che per lungo tempo, a causa del dominio del *Raj* britannico, sperimentò un senso d'incatenamento e prigionia. L'immagine eterna della Madre India, che si muta, direi criticamente e drasticamente, in immagine politica, apre le porte ad una possibilità d'autoaffermazione e d'identificazione, giustificando la lotta e la resistenza al nemico colonizzatore.

La *Bharat Mata* è, tuttavia, la prova lampante di un'impossibilità di discernere tra devozione da una parte e la politica dall'altra, in quanto l'una combacia con l'altra in una relazione inconsumabile e indistruttibile.

Come emerge nel corso dell'elaborato, nonostante la raffigurazione della *Bharat Mata* porti con sé un'espressione di speranza e di protezione, la divinità femminile detiene un ruolo divisore ampiamente sfruttato e strumentalizzato dalla propaganda politica *Hindutva*, la quale si impossessa letteralmente dell'immaginario femminile ai fini di un'esaltazione della virtù storica hindu e di un incoraggiamento aggressivo alla spaccatura tra hindu e musulmani, o meglio tra sé e gli "altri". La *Mother India*, in tutta la sua affettuosità, come madre e come donna, si permea, perciò, d'aggressività, diventando una figura politica che, attraverso, un approccio settoriale, segna irrimediabilmente un solco tra culture. Il popolo patriottico e devoto, trasportato da una presa di coscienza autoreferenziale, venne mosso, con esiti incredibili, dall'immagine iconica e dalla dottrina educativa dell'*Hindutva*, approvando ed alimentando la separazione tra comunità. La Destra, perciò, esaudì con successo il proprio progetto di strumentalizzazione, fomentando le masse, alimentando odio e discriminazione attraverso precetti, per le grandi menti dell'*Hindutva*, edificatori. La *Bharat Mata*, dunque, non si arrestò unicamente alla scena visuale moderna, bensì divenne un'immagine di ampio utilizzo politico. Nonostante la sacra protagonista femminile, sovente, occupi il territorio nazionale senza mostrare un'attenzione ed un'aderenza particolare ai confini nazionali, essa si evolve in un solco frammentario che posiziona sul podio esclusivamente la componente culturale e religiosa hindu, ponendo particolarmente attenzione, in tal caso, al confine tra l'elemento hindu e l'elemento musulmano, articolando la diade "noi stessi e gli altri".

Nel processo di scissione culturale si pone in rilievo l'importanza della mascolinità, enfatizzando la storia dei grandi predecessori. Il nazionalismo *Hindutva* desidera distaccarsi dall'induismo

abbracciato da Gandhi in quanto visto come sinonimo di perdita di potere e di virilità. L'organizzazione pro-hindu *Mahasabha*, creata nel 1915, espresse i suoi principi d'istituzione di un corpo militare. Il tutto in risposta all'oppressione dei britannici da una parte, e dei "barbari" nemici islamici dall'altra.²⁴⁶ Da una parte, infatti, gli hindu si vendicarono della componente pregiudiziale che durante tutta l'epoca coloniale etichettò il cittadino indiano come inadeguato, caratterizzato da una peculiare debolezza.

L'incidenza della colonizzazione toccò la questione del corpo in maniera particolarmente diretta, il governo britannico, infatti, formalizzò un progetto mirato alla fisicità e alle sue caratteristiche, tentando di "colonizzare il corpo indigeno". Tale procedimento avvenne imprimendo nella percezione intellettuale e artistica del subcontinente il modello fisico muscoloso greco, un gusto, oltre che non familiare, inconciliabile con la tradizione visuale indiana.²⁴⁷ Dall'altro lato la ricerca della mascolinità si doveva scontrare con il nemico invasore islamico, in una sorta di riscatto per la corruzione culturale subita dalla patria amata. La virilità divenne, perciò, una forma di difesa contro l'"altro".

Oltre allo specchio di una società che inneggia all'esclusivismo, la simbologia della *Bharat Mata* divenne oggetto di un'ampia questione di genere, la quale mi ha toccato in modo pungente. Nel presente lavoro, oltre a descrivere il protagonismo passivo della *Mother India* e la sua graduale sostituzione con i grandi "Padri della Nazione", si è enfatizzata la modalità attraverso la quale venne inaugurata la primissima rappresentazione divina, mostrando quali fossero considerate le prerogative per la costruzione di un modello ideale di donna. Come ho potuto riscontrare, l'iconografia in questione predilige una donna che si presti alle necessità della famiglia, ma soprattutto del marito, mostrando un'osservazione del pudore e di un atteggiamento devoto e rispettoso. Si è guardato ai maggiori sostenitori della costruzione sociale, analizzando la figura dell'irlandese Margaret Elizabeth Noble e la sua attenta "scuola dei valori".

L'intellettuale Geeti Sen nei suoi studi artistici, successivamente a una riflessione riguardo l'incarnazione tangibile della Madre India nella protagonista del film "Mother India", la quale si batte per il proprio villaggio, simboleggiante la Nazione stessa, inquadra alcune delle controversie circa l'opera originale di Abanindranath Tagore. La studiosa si chiede se si tratti di una donna o di una divinità, si chiede come poterla considerare concretamente. Essa sostiene rappresenti un immaginario iconografico completamente differente da quello delle grandi divinità che popolarono il *pantheon*

²⁴⁶ Charu Gupta, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, pp. 222-258.

²⁴⁷ Niharika Dinkar, "Masculine Regeneration and the Attenuated Body in the Early Works of Nandalal Bose", *Oxford Art Journal*, 2010, pp. 172-174.

tradizionale, come la perfida Kālī. Geeti Sen dichiara, persino, che, considerati gli attributi del soggetto raffigurato, l'opera di Tagore non costituisca un'immagine così potente, ritenendo che non possa rappresentare un simbolo di rivolta nazionale.²⁴⁸ Per quanto siano forti le sue affermazioni, mi sento di appoggiare, in qualche modo, la posizione della studiosa in quanto il quadro moderato viene comunicato attraverso una figura pudica, obbediente e subordinata che difficilmente, nella sua sottile debolezza, può combinarsi ad un'esigenza di lotta nazionale e di riscatto dalle catene d'oppressione. La donna dipinta è esile e gracile, snaturata e spogliata della naturale fisicità femminile intrisa della sua sensualità, carattere, quest'ultimo, ricorrente nell'apparato iconografico classico. La tesi, perciò, da tal punto di vista, si concentra criticamente sul metodo di percezione corporea favorito e quello respinto.

Ponendo come presupposto che l'intera questione su cui si focalizza la tesi riguardo la simbologia della *Bharat Mata* sia strettamente legata alla ricercata definizione di "hindu" e alla ricerca profonda della cosiddetta "induità", ossia un'essenza inconfondibile che possa identificare un hindu come tale, lo studioso David N. Lorenzen nel suo "Who Invented Hinduism?" indaga la problematica della definizione legittima di "hindu". Egli specifica che la risposta al quesito identitario non è poi così diretta. Egli osserva il momento della nascita del delicato concetto di "induismo", descrive l'ipotesi di un'invenzione, di un'immaginazione puramente coloniale, formatasi durante il dominio britannico in epoca ottocentesca, riferendosi a questa come non veritiera. Se si fa fronte semplicemente al termine inglese "Hinduism" stesso, l'ipotesi che questo non esistesse precedentemente al XIX secolo è corretta, in quanto l'utilizzo del termine, secondo alcuni studiosi, si verificò per la prima volta nel 1829, nella peculiare forma "Hindooism".

Egli osserva come le percezioni dei primi missionari gesuiti in India certamente abbiano influito sulla visione di "induismo", la quale venne trasportata all'estero, al di fuori dal paradigma del subcontinente, per mezzo di categorie di cognizione ben specifiche, che si distaccano, attraverso un tipico atteggiamento all'"esotico", dalla realtà sociale tangibile dell'India. È da tal punto di vista che lo studioso precisa l'ottica accademica dell'"invenzione" dell'induismo, la quale potrebbe più correttamente equivalere ad una costruzione esterna che svela gli ostacoli sociologici. W.C. Smith, nel 1962, addirittura, dichiara che il termine attribuito a tale religione, "induismo", costituisca essenzialmente un errore, in quanto non vi è un concetto di "induismo" né nella mente degli hindu né empiricamente parlando. Secondo tale ottica, i devoti non utilizzerebbero il termine specifico "hindu" al fine di riferirsi a sé stessi, né ai sacri testi vedici, al *Rāmāyaṇa* o alla *Bhagavadgītā*, il "Canto del Divino". Come precisa Harjot Oberoi il termine "hindu" sarebbe stato

²⁴⁸ Geeti Sen, "Iconising the nation: Political agendas", *India International Centre Quarterly*, 2002, pp. 155-164.

utilizzato per la prima volta dai persiani achemenidi ai fini di descrivere la popolazione che viveva al di là della riva del fiume Sindhu, o Indo.

Oberoi afferma che il termine sia stato utilizzato successivamente ai fini di denominare una categoria etno-geografica in vista di un inglobamento di tutti coloro che vivevano in territorio indiano, senza discriminazione religiosa alcuna; e fu solo conseguentemente alla conquista islamica che “hindu” iniziò a descrivere un’accezione puramente religiosa.

David Lorenzen si chiede quanto all’interno dell’aggettivo “indiano” si possa collocare il musulmano radicato nella terra del Sud Asia, tuttavia coglie una volontà di posizionare l’“ospite illegittimo” in uno *status* periferico; l’induismo narrerebbe di non avere coscienza dell’essenza islamica. Ci si pone il seguente quesito: se al termine “hindu” corrispondeva originariamente un’attribuzione meramente geografica, per quale ragione, dunque, i musulmani insediati permanentemente nel subcontinente, o per lo meno i loro antenati, non vennero chiamati “hindu”? È evidente che gli invasori islamici vennero reputati degli stranieri che deturparono la tradizione e mantennero tale reputazione di generazione in generazione, mentre gli hindu vennero considerati i “nativi” dell’India, e perciò il popolo “indigeno”, “autentico”.

L’attitudine di marginalizzazione delineata si riconduce, inoltre, a una forma esuberante di “inducentrismo”, che vede una focalizzazione intensa circa il pensiero ortodosso hindu che concepisce i musulmani come *mleccha*²⁴⁹, come demoni, e, perciò, non contemplati nell’orizzonte indigeno. Eppure la letteratura poetica popolare non appartenente alla tradizione ortodossa bramana del nord dell’India afferma ciò che l’ortodossia bramana si rifiuta di dichiarare, ovvero che non ci sia hindu senza il suo “altro”, l’elemento di contrasto, beninteso, non vi è identità hindu senza il suo corrispondente altero.²⁵⁰ Anche Anand Teltumbde nella sua breve ma efficace pubblicazione “BJP’s Hindu Model” riflette in merito all’origine del termine “hindu”. Egli utilizza un approccio ben differente, orientando la propria critica verso l’abuso di potere adoperato da parte del corrente *Bharatiya Janata Party*, che si preoccupa di allontanare qualsiasi ipotesi di equivalenza tra la ricercata definizione di “hindu” e il popolo musulmano. Teltumbde accusa il BJP di un’intolleranza inaccettabile per il futuro dell’India, dichiara, sfrontatamente, che i principi discriminatori utilizzati dal partito maggioritario di Destra non presentino prospettiva alcuna e che la filosofia da esso divulgata non abbia applicazione, ma non solo, che causi una forma di alienazione nella comunità.

²⁴⁹ Con il termine sanscrito *mleccha*, “straniero”, “barbaro”, la cultura vedica denominava tutti coloro che derivavano da un territorio differente da quello del subcontinente e che parlavano una lingua straniera, ma più precisamente il termine vuole indicare coloro che non perseguivano il modello gerarchico castale. I *mleccha*, per la loro origine e per la loro non aderenza alla norma del *varna* venivano considerati altamente impuri e per tal ragione il contatto con essi costituiva fonte di inquinamento; si veda Encyclopedia Britannica; <https://www.britannica.com/topic/mlecchha> (ultimo accesso al 30/09/21).

²⁵⁰ David N. Lorenzen, “Who Invented Hinduism?”, *Comparative Studies in Society and History*, 1999, pp. 630-659.

Egli pone in luce l'origine persiana del termine "hindu", la quale indicava come tali gli abitanti che popolavano la sponda al di là del fiume Sindhu, tuttavia il BJP tenta di negarlo a tutti i costi a proprio interesse. Anche Teltumbde dichiara l'originale accezione etno-geografica del termine, la quale non garba, tuttavia, all'animo violento del nazionalismo *Hindutva*. L'autore sottolinea quella che è la vera essenza del tessuto culturale indiano, la quale si basa sulla diversità e nella pluralità, e non nell'emarginazione culturale, precisando che la comunità musulmana è parte integrante della rete sociale indiana sin dalla notte dei tempi; l'impatto donato dalla tradizione musulmana alla Nazione indiana detiene un valore inestimabile, i tesori archeologici lasciati dalla mano islamica non possono essere archiviati, il contributo artistico e l'influenza musicale non possono in alcun modo essere tralasciati e incatenati in un angolo periferico.²⁵¹ Sostengo non sia possibile, di fatto, mettere a tacere un bagaglio artistico e culturale che ha coadiuvato alla formazione della Nazione conosciuta ad oggi. Tuttavia, come ho potuto cogliere, il diritto di esprimere la propria voce non è contemplato dai persecutori astuti di quel *Sanātana Dharma* di cui accennavo al capitolo 6, pronti a cantare a gran voce il *Vande Mataram* senza includere nelle sue parole stesse la componente musulmana. La definizione di "indiano", nel senso di "cittadino" di quel territorio geografico chiamato "India", di fatto, non era una prerogativa per la Destra.

Il *Vande Mataram* esprime il servizio alla maestosa *devī* della Nazione e la trasmutazione del corpo divino in lettere, tuttavia la venerazione verso la grande Madre, nella realtà dei fatti, negli esiti della storia, e nel panorama concettuale, non appare mai in un genuino patriottismo, bensì in una modalità di riscatto da ciò che non è previsto nell'identità nazionale in formazione. Attraverso un'ingannevole apparenza magnanime ed affettuosa, la Madre India, nella sua abile attitudine politica, costruisce una vera e propria norma, che irrigidisce la struttura sociale attraverso una selezione limitativa e un'omologazione sintetica. Per tal ragione è possibile riferirmi all'icona della *Bharat Mata* come un'icona decisamente strumentalizzata, più oscura che luminosa e raggiante.

"Luci ed ombre nell'iconografia della *Bharat Mata*: la strumentalizzazione nazionalista" desidera scorgere con attenzione le luci e le ombre dell'icona in questione, ed è da tale affascinante interpretazione che muove il mio approccio critico. La superba rappresentante politica, infatti, nonostante il trasporto emotivo che la permea, nonostante la resistenza che la caratterizza e che da voce al popolo patriottico, opera un'azione di frammentazione identitaria. Non solo separa la ricca arena etnoculturale che colora il subcontinente, ma attua un'elaborata costruzione "a tavolino" del genere femminile, incoraggiando ad una sottile dipendenza dal soggetto attivo maschile, caratterizzando la *societas* attraverso una nitida suddivisione di ruoli.

²⁵¹ Anand Teltumbde, "BJP's 'Hindu' Model", *Economic and Political Weekly*, 2014, pp. 10-11.

È in tale drammatico aspetto che si occulta il riflesso oscuro della *Mother India*, ed è proprio nella sua ombra che risiede tutta la sua strumentalizzazione.

Per questa serie di motivazioni la metodologia della decostruzione del forte immaginario è, a mio avviso, una prassi necessaria al profondo intendimento e ad una conscia interpretazione di un'icona divina talvolta distorta, la quale conserva nel suo essere una duplice natura ed un duplice volto, così come viene espresso nella sua veste di Lakṣmī e Kālī.

Appendice delle immagini:



Fig. 1: *Lotus-Headed Fertility Goddess Lajja Gauri*, VI secolo ca., arenaria, 10.3x10.3 cm, New York, The Met Museum.



Fig. 2: *La dea fluviale Yamuna*, V-VI secolo, terracotta, New Delhi, Delhi National Museum.



Fig. 3: *Dea dell'abbondanza*, II secolo, arenaria rossa screziata, Sarnath, Archaeological Museum Sarnath.



Fig. 4: Abanindranath Tagore, *Bharata Mata*, 1905, acquerello, 26,67x15,24 cm, Calcutta, Victoria Memorial Hall.

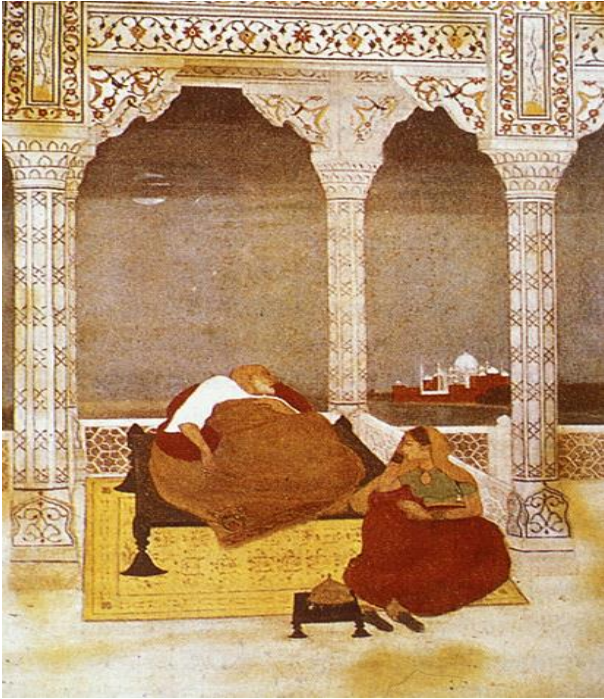


Fig. 5: Abanindranath Tagore, *The final moment of Shah Jahan*, 1902, olio su tela, 35.5x25,4 cm, Calcutta, Victoria Memorial.



Fig. 6: Raja Ravi Varma, *Hamsa and Damayanti*, 1899, olio su tela, 48.1x35.4 cm, Fukuoka, Fukuoka Asian Art Museum.



Fig. 7: Raja Ravi Varma, *Menaka the Nymph Tempting the Yogi*, n.d., oleografia, n.d., Bangalore, The Raja Ravi Varma Heritage Foundation.



Fig. 8: Raja Ravi Varma, *Galaxy of Musicians*, 1889, olio su tela, 220x150 cm, Mysore, Jaganmohan Palace.

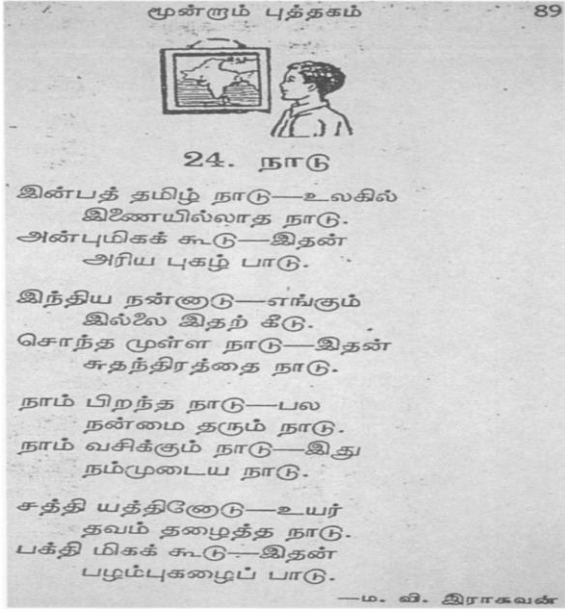


Fig. 9: S. Nagarajan, 1995, illustrazione per la poesia “Naadu” (“La Nazione”) nel libro di testo Tamil Kovait Tamil Vaacakam, Erode.



Fig. 10: P. T. Sreenivasa Aiyangar, V. S. Venkataraman, 1933 ca, illustrazione per la poesia “Engal Naadu” (“La nostra Nazione”) nel libro di testo Tamil Gokhale Irantaam Vaacakam, Kumbakonam.



Fig. 11: Eugène Delacroix, *La Liberté Guidant Le Peuple*, 1831, olio su tela, 260x325 cm, Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 12: Spiridione Roma, *The East Offering Its Riches to Britannia*, 1778, olio su tela, 228x305 cm, Londra, Foreign and Commonwealth Office.



Fig. 13: *Bharat Bhiksha* (India begging), 1878 ca, litografia, Calcutta.

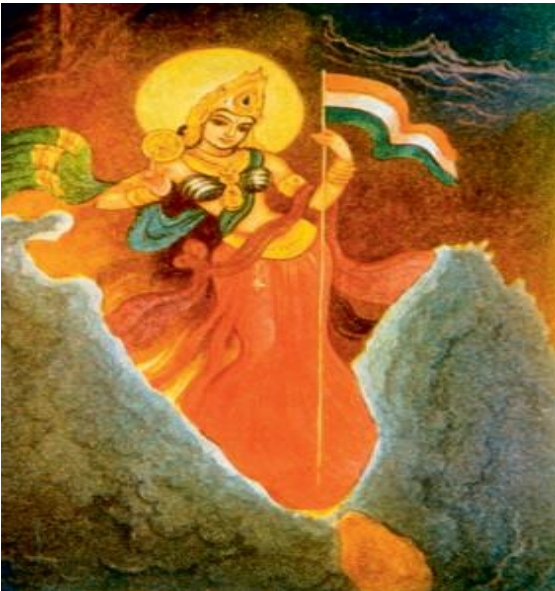


Fig. 14: V. Lakshmanan, 1958, frontespizio del libro di testo Tamil *Putiya Aarampakkalvit Tamil* (*Moonram Puttakam*) (New elementary Tamil: Book three), Mannargudi.



Fig. 15: *Bandhan Mein Bharata Mata Ki Bhent: Lahore Conspiracy Case Decision—Sentenced to Death*, 1931 ca, 50x36 cm, New Delhi, National Archives of India.



Fig. 16: *Shaheed Bhagat Singh*, 1950 ca, stampa, Calcutta.



Fig. 17: P. S. Ramachandra Rao, *Vande Mataram (I worship the mother)*, 1937, cromolitografia, Coimbatore.



Fig. 18: *Bapuji on Eternal Sleep*, 1948 ca, stampa, Kolkata.

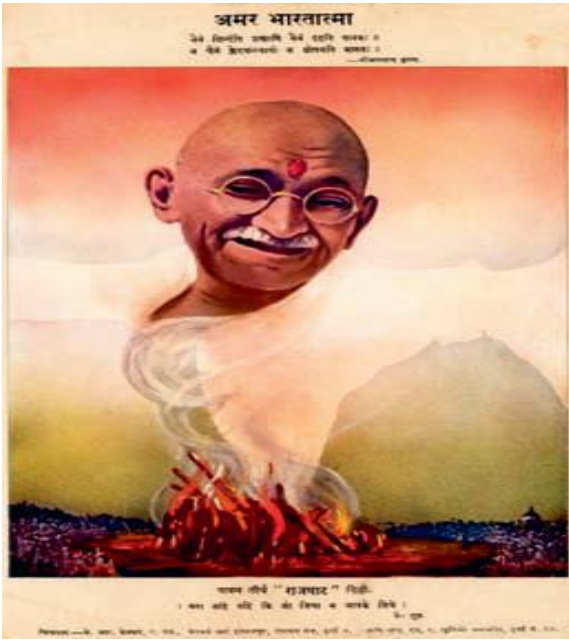


Fig. 19: K. R. Ketkar, *Amar Bharat Atma (Immortal soul of India)*, 1948 ca, stampa, Mumbai.



Fig. 20: Vishnu Sagar, *Bharat Mata*, 1967, n.d.



Fig. 21: Amrita Sher-Gil, *Mother India*, 1935, olio su tela, 65x81.8 cm, New Delhi, National Gallery of Modern Art.

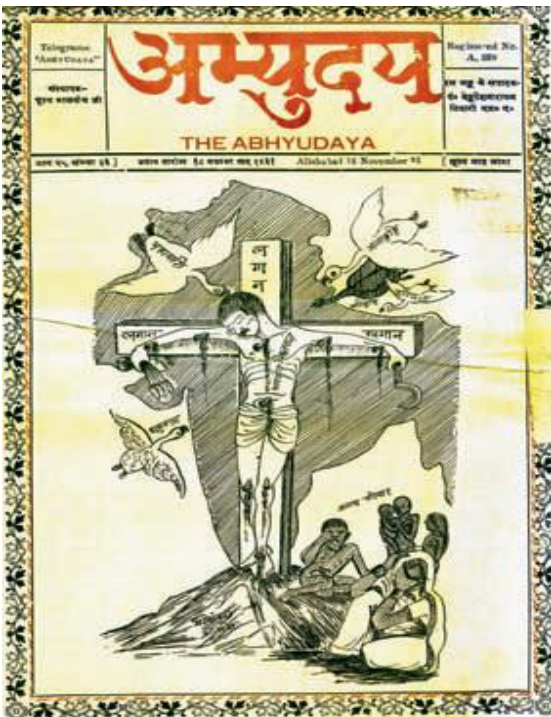


Fig. 22: Gaurishankar, *Lagaan*, 1931, illustrazione in *Abhyudhaya*, Allahabad.



Fig. 23: V. Verma, *State of Nation*, 1950, vignetta in *Organiser*, New Delhi.

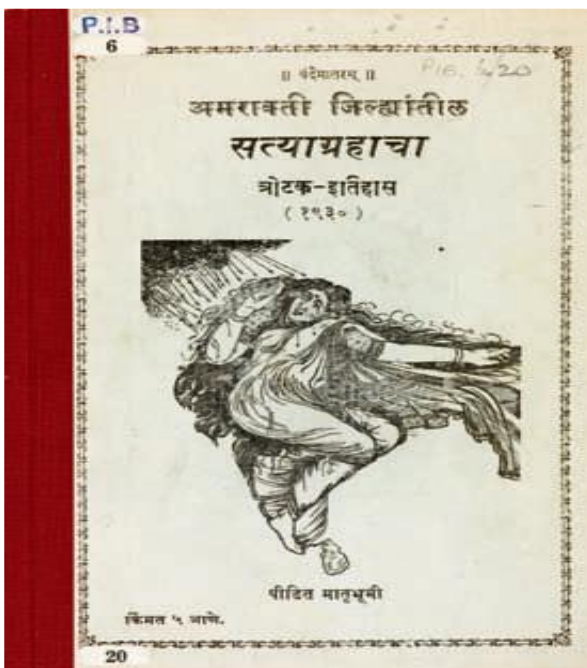


Fig. 24: *Peedit Matrabhoomi (Tormented motherland)*, 1931, copertina del libro marathi *Amaravati Jilhyaanteela Satyaagrahaaca Trotaka-itihasa*, Amravati, British Library.



Fig. 25: Raghu Rai, *When My Life Is Gone, Every Drop of My Blood Will Strengthen the Nation*", 1984, manifesto politico, New Delhi.



Fig. 26: Vista dell'interno del *Bharat Mata Mandir*, Benares.

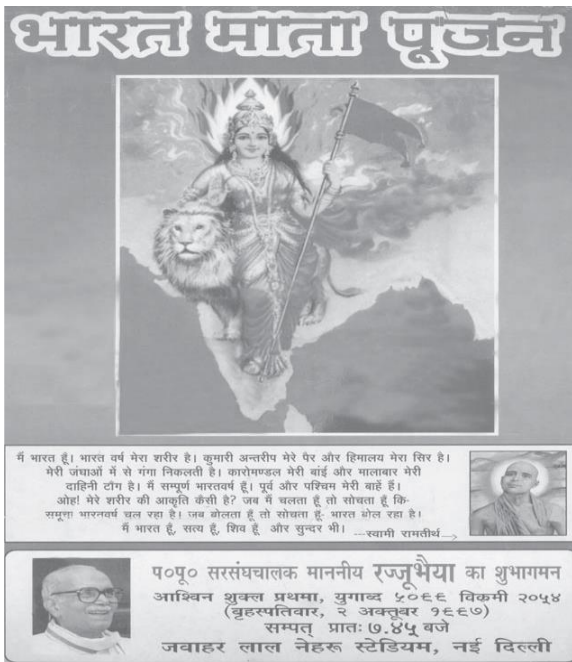


Fig 27: *Bharat Mata* in an poster di propaganda delle RSS.



Fig. 28: Fermo immagine dal film *Mother India* (diretto da Mehboob Khan), 1957.



Fig. 29: Maqbool Fida Husain, senza titolo [*Bharat Mata*], 2005, acrilico su tela, Apparao Gallery, Chennai.

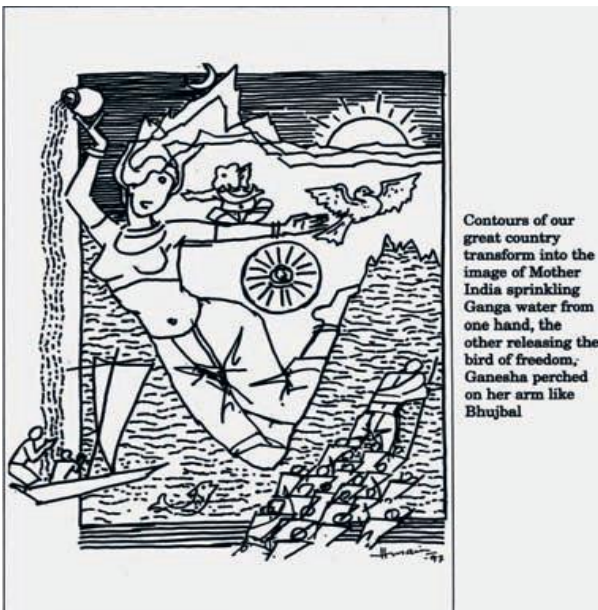


Fig. 30: Maqbool Fida Husain, *50 Years of Emerging India: A Triptych*, 1997, illustrazione in *Times of India*, Mumbai.

Bibliografia:

Agrawal P., *Who is Bharat Mata? On History, Culture and the Idea of India: Writings by and On Jawaharlal Nehru*, Speaking Tiger Publishing Pvt Limited, New Delhi, 2019.

Arunima G., "Face value: Ravi Varma's Portraiture and the Project of Colonial Modernity", *The Indian economic and social history review*, 2003, pp. 57-79.

Asghar Ali A., *The Emergence of Feminism Among Indian Muslim Women 1920-1947*, OUP Pakistan, Baltimora, 2000.

Ashalatha Dr. "Raja Ravi Varma and Colonial Eyeing", *Malayala Paccha*, 2016, pp. 112-130.

Banerjee S., "Marginalization of Women's Popular Culture in Nineteenth Century Bengal", in Kumkum Sangari, Sudesh Vaid (a cura di) *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History*, Rutgers Univ Pr, 1989, pp. 127-177.

Basak S., "Sister Nivedita and Women's Education in Bengal in the First Decade of the 20th century", *Proceedings of the Indian History Congress*, 1992, pp. 414-422.

Biswas S., "From Noble to Nivedita: Sister Nivedita and Her Passages through India, 1895-1911", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2014, pp. 790-797.

Bumiller E., *May You Be the Mother of a Hundred Sons: A Journey Among the Women of India*, Ballantine Books, New York, 1990.

Chapman J.L., *The Rani of Jhansi: A Study in Female Heroism in India*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1986.

Chatterji B.C., *Anandamath*, Ramanujan University Press, New Delhi, 1881-1882.

Chaudhary N. "Rss Textbook Visuals: Building a Hindu Rashtra through Bharat Mata and Gaumata images", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 1155-1164.

Chauhan M., "Gender and Nation in Shishu Mandir School Text Books", *Proceedings of the Indian History Congress*, 2012, pp. 1376-1385.

Dasgupta S., *Awakening Bharat Mata: The Political Beliefs of the Indian Right*, Penguin Random House, New York, 2019.

Dhavan R., "Harassing Husain: Uses and Abuses of the Law of Hate Speech", *Social Scientist*, 2007, pp. 16-60.

- Dimeo P., “Colonial Bodies, Colonial Sport: ‘Martial’ Punjabis, ‘Effeminate’ Bengalis and the Development of Indian Football”, *The International Journal of the History of Sport*, 2002, pp. 72-90.
- Dinkar N., “Masculine Regeneration and the Attenuated Body in the Early Works of Nandalal Bose”, *Oxford Art Journal*, 2010, pp. 167-188.
- Dolcini D., “‘Raja’ Ravi Varma: senso dell’indianità ed eterno femminile nella pittura indiana del tardo Ottocento”, *Editoriale Programma*, 1985, pp. 105-115.
- Flood G., *The Blackwell Companion to Hinduism*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, 2003.
- Forbes G., *Women in Modern India*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- Fouzia A.F., Mehnaz S., “Femininity, Power, Resistance and Politics of Outrage: The legend of Padmavati”, *Historicus-Journal of the Pakistan Historical Society*, 2020, pp. 33-58.
- Galván Álvarez E., “Epistemic Violence and Retaliation: The Issue of Knowledges in ‘Mother India’”, *Atlantis*, 2010, pp. 11-26.
- Ganesh K., “Mother Who Is Not a Mother: In Search of the Great Indian Goddess”, *Economic and Political Weekly*, 1990, pp. 58-64.
- Ghadially R., *Urban Women in Contemporary India: A reader*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2007.
- Gross R.M., “Hindu Female Deities as a Resource for the Contemporary Rediscovery of the Goddess”, *Journal of the American Academy of Religion*, 1978, pp. 269-291.
- Gupta C., *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims, and the Hindu Public in Colonial India*, Palgrave Macmillan, New York, 2001.
- Gupta C., “The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gau Mata’”, *Economic and Political Weekly*, 2001, pp. 4291-4299.
- Guzman C., *Sculture che danzano – Società, teatro, arte nell’India antica*, Il principe costante Edizioni, Udine, 2001.
- Heredia R. C., “Gandhi's Hinduism and Savarkar's Hindutva”, *Economic and Political Weekly*, 2009, pp. 62-67.
- Holtzman D., “‘India Belongs to Me Only’: Amrita Sher Gil’s Modernist/nationalistic Artistic Project”, PhD Thesis, State University of New York, 2004.

- Ingawani M. A., "Mother India in Six Voices: Melodrama, Voice Performance, and Indian Films in Siam", *BioScope*, 2012, pp. 99-121.
- Inaga S., "Sister Nivedita and Her "Kali The Mother, The Web of Indian Life", and Art Criticism: New Insights into Okakura Kakuzō's Indian Writings and the Function of Art in the Shaping of Nationality", *Japan Review*, 2004, pp. 129-159.
- Jain K., "Muscularity and Its Ramifications: Mimetic Male Bodies in Indian Mass Culture", *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 2001, pp. 197-224.
- Jha S., "The Life and Times of Bharat Mata Nationalism as Invented Religion", *Manushi – India Together*, 2004, pp. 34-38.
- Johnson C. A., "Bharat Mata: Mother of All India", *Geography*, 2015, pp. 1-9.
- Kumar H.M. S., "Constructing the Nation's Enemy: "Hindutva", popular culture and the Muslim 'other' in Bollywood cinema", *Third World Quarterly*, 2013, pp. 458-469.
- Kumar M., "History and Gender in Savarkar's Nationalist Writings", *Social Scientist*, 2006, pp. 33-50.
- Kumar N., "The Citizenship Amendment Act 2019 (CAA) and National Register of Citizens (NRC): The Cuteness Law in India", *Journal of Critical Reviews*, 2020, pp. 3866-3875.
- Leidig E., "Hindutva as a variant of right-wing extremism", *Patterns of Prejudice*, 2020, pp. 215-237.
- Long J. D., "Sister Nivedita: A Light For and From the West", *Prabuddha Bharata or Awakened India: A Monthly Journal of the Ramakrishna Order Started by Swami Vivekananda in 1896*, 2017, pp. 116-122.
- Lorenzen D., "Who Invented Hinduism?", *Comparative Studies in Society and History*, 1999, pp. 630-659.
- Mathew D. "Motherhood Akin to Nationhood? The Representation of the Mother Figure in Post-Colonial India through a Case Study of the film Mother India", pubblicazione elettronica.
- Mayo K., *Mother India*, Blue Ribbon Books, Toronto, 1927.
- Mills J. H., Satadru S., *Confronting the Body: The Politics of Physicality in Colonial and Post-Colonial India*, Anthem Press, London, 2004.
- Mishra V., "The Texts of 'Mother India'", *Kunapipi*, 1989, pp. 119-137.

- Mitra S.K., König L., “Icon-ising national identity: France and India in comparative perspective”, *National Identities*, 2013, pp. 357-377.
- Mitter P., *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Mitter P., *The Triumph of Modernism, India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947*, Reaktion Books LTD, London, 2007.
- Navlakha G., “A Show of 'Hindu Power'”, *Economic and Political Weekly*, 1989, p. 658.
- Olivelle P., “Hair and Society: Social Significance of Hair in South Asian Traditions” in *Language, Texts and Society Explorations in Ancient Indian Culture and Religion*. Cultural, Historical and Textual Studies of South Asian Religions (Book 1), Anthem Press, London, New York, 2011.
- Pandey G., “Hindus and Others: The Militant Hindu Construction”, *Economic and Political Weekly*, 1991, pp. 2997-3009.
- Pieruccini C., *Storia dell'arte dell'India 1. Dalle origini ai grandi templi medievali*, Piccola Storia dell'Arte, Giulio Einaudi Editore, Milano, 2013.
- Pinney C., “Lithographs and the Camera in Bombay and Delhi 1890 1925”, *Reaktion Books*, 2003, pp. 60-78.
- Ramachandran S., “Hindutva Violence in India”, *International Centre for Political Violence and Terrorism Research*, 2020, pp. 15-20.
- Ramaswamy S., “Maps and Mother Goddesses in Modern India”, *Imago Mundi*, 2001, pp. 97-114.
- Ramaswamy S., “Maps, Mother/Goddesses, and Martyrdom in Modern India”, *The Journal of Asian Studies*, 2008, pp. 819-853.
- Ramaswamy S., *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*, Duke University Press, Durham, London, 2010.
- Ray B., *Women of India: Colonial and Post-Colonial periods*, Sage Pubns Pvt Ltd, Thousand Oaks, 2005.
- Ray S. “The 'Effeminate' Buddha, the Yogic Male Body, and the Ecologies of Art History in Colonial India”, *Art History*, 2015, pp. 1-24.

- Rosenfield J., “Okakura Kakuzō and Margaret Noble (Sister Nivedita): A Brief Episode”, *Review of Japanese Culture and Society*, 2012, pp. 58-69.
- Schulze B. “The Cinematic 'Discovery of India': Mehboob's Re-Invention of the Nation in Mother India”, *Social Scientist*, 2002, pp. 72-87.
- Sen A., “Belonging to One Nation: The Role of two Irish Women in Fostering Nationalist Consciousness in India”, *Proceedings of the Indian History Congress*, 2017, pp. 797-804.
- Sen G., “Iconising The Nation: political agendas”, *India International Centre Quarterly*, 2002, pp. 154-175.
- Sethi M., “Avenging Angels and Nurturing Mothers: Women in Hindu Nationalism”, *Economic and Political Weekly*, 2002, pp. 1545-1552.
- Shankar T. S., “M.F. Husain's Modern India”, *Bowdoin Journal of Art*, 2018, pp. 1-18.
- Sharma A., “On Hindu, Hindustān, Hinduism and Hindutva”, *Numen*, 2002, pp. 1-36.
- Sharma M., *et al.*, “From Caves to Miniatures: Portrayal of Woman in Early Indian Paintings”, *Chitrolekha International Magazine on Art & Design*, 2016, pp. 22-42.
- Sugata R., “The 'Effeminate' Buddha, the Yogic Male Body, and the Ecologies of Art History in Colonial India”, *Art History*, 2015, pp. 1-24.
- Sundar N., “Teaching to Hate: RSS' Pedagogical Programme”, *Economic and Political Weekly*, 2004, pp. 1605-1612.
- Tagore R., *et al.*, “Sister Nivedita”, *Indian Literature*, 1967, pp. 4-14.
- Taraphdar T., “‘The Discovery of India’ By Sister Nivedita: A Guidance For Value Education”, *Indian Science Cruiser*, 2016, pubblicazione elettronica.
- Teltscher K., “‘Maidenly and Well Nigh Effeminate’: Constructions of Hindu Masculinity and Religion in Seventeenthcentury English Texts”, *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, 2010, pp. 159-170.
- Teltumbde A., “BJP's 'Hindu' Model”, *Economic and Political Weekly*, 2014, pp. 10-11.
- Thakurta T. G., “Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848-1906)”, *Studies in History*, 1986, pp. 165-195.

Tillotson G.H.R, “A Painter of Concern: Critical Writings on Amrita Sher-Gil”, *India International Centre Quarterly*, 2014, pp. 57-72.

Vishwanathan K. “Aesthetics, Nationalism, and the Image of Woman in Modern Indian Art”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2010.

Waikar P., “Reading Islamophobia in Hindutva: An Analysis of Narendra Modi's Political Discourse”, *Islamophobia Studies Journal*, 2018, pp. 161-180.

Wolfers A., “Born Like Krishna in the Prison-House: Revolutionary Asceticism in the Political Ashram of Aurobindo Ghose”, *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 2016, pp. 525-545.

Wyma K.L., *Bodies at Play on The Field of The Nation: M.F. Husain and The Trace of Modernity*, PhD Thesis, University of British Columbia, 2000.

Sitografia:

Art Work Only, <https://www.artworkonly.com/indian-paintings/galaxy-of-musicians-by-raja-ravi-varma-famous-indian-art-handmade-oil-painting-on-canvas> (ultimo accesso al 25/05/20).

Columbia,

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt_minute_education_1835.html (ultimo accesso al 24/07/21).

Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/technology/ghat-architecture> (ultimo accesso al 26/07/21).

Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/mlechchha> (ultimo accesso al 30/09/21).

Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/vajra> (ultimo accesso al 29/06/21).

Enciclopedia Iranica <https://www.iranicaonline.org/articles/baluchistan-i> (ultimo accesso al 14/06/21).

Fukuoka Asian Art Museum, <https://faam.city.fukuoka.lg.jp/en/collections/6694/> (ultimo accesso al 01/10/21).

Middlebury College, http://community.middlebury.edu/~slides/HA227/views/ppp048_view.html (ultimo accesso al 28/09/20).

Raja Ravi Varma Heritage Foundation, <http://www.rrvhfoundation.com/> (ultimo accesso al 01/09/21).

The Hindu, <https://www.thehindu.com/news/cities/kolkata/abanindranaths-bharat-mata-on-display/article6949692.ece> (ultimo accesso al 30/09/21).

The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38492> (ultimo accesso al 15/06/21).

The Print, <https://theprint.in/india/all-about-the-first-five-year-plan-that-was-presented-by-nehru-nearly-70-years-ago-today/457511/> (ultimo accesso al 30/09/21).