



ARTICOLO

Canti di partecipazione e di resistenza a Mumbai

di Sara Roncaglia

A partire dalla costruzione delle prime filande verso la metà dell'Ottocento, Mumbai ha visto la propria fisionomia cambiare con la crescita, l'espansione e, infine, il declino della manifattura del cotone. La città è stata teatro della nascita di una fiorente industria tessile, il cui primo opificio, The Bombay Spinning Mills, è stato costruito nel 1851 da Cowasji Nanabhai Davar, un industriale parsi, con il sostegno economico di un'impresa britannica, Platt Brothers di Oldham, e di altri cinquanta mercanti mumbaiti. L'opificio è stato inaugurato nel 1854, entrando in funzione nel 1856. Il secondo, Bombay Throstle Mills (poi Alliance Mills), ha visto la luce l'anno seguente con investimenti dello stesso management. Il successo di questi due primi impianti industriali ispirò un altro mercante parsi, Maneckjee N. Petit, a fondare l'Oriental Mills nel 1858. Queste esperienze portarono alla costruzione di altre fabbriche, tanto che nel 1862 erano attivi quattro cotonifici. La guerra civile americana portò un notevole aumento della produzione di cotone a Mumbai e verso il 1869 Jamshedjee Tata avviò gli Alexandra Mills e poi la Central Spinning and Weaving Company. Da lì in poi fiorirono molte nuove imprese: Swadeshi Mills nel 1886; Hindustan Spinning and Weaving Mills nel 1873; Sassoon Spinning and Weaving Mills nel 1874; Khatau Makanji Spinning and Weaving Mills nel 1875; Tata Mills nel 1915, fino ad arrivare a un numero complessivo di cinquantotto opifici attivi nel 1960 (Chandavarkar 1994).

Lo storico Rajnarayan Chandavarkar traccia l'evoluzione di questa epopea industriale attraverso la crescita degli investimenti di capitale autoctono e il loro significativo ruolo nel consolidamento della città come principale centro commerciale dell'India. Lo studioso descrive la vita sociale, culturale, politica ed economica della classe operaia di Mumbai, evidenziandone le specializzazioni professionali e organizzative. La città appare come un grande collettore capace di accogliere migranti da tutta la nazione e in particolare dal proprio entroterra, il Konkan, la cintura tra le montagne Sahyadri e il mare arabo e i distretti dei Ghat, creando una particolare struttura reticolare del mercato del lavoro basata su complesse relazioni di classe, di casta, di "compaesaneità" e di religione. Questo fitto intreccio ha modellato le dinamiche di potere interne



alla città, influenzando le politiche e i movimenti sociali e nazionali.

Tra la fine del Novecento e l'inizio del Duemila si è assistito al declino e alla chiusura delle grandi fabbriche manifatturiere di Mumbai, un processo stratificato, espressione di una moltitudine di concause, che ha investito anche altre storiche capitali industriali indiane come Ahmedabad, Kolkata e Kanpur, e che si è soliti ricondurre al più generale concetto di deindustrializzazione (Altena - van der Linden 2003). Il punto di vista da cui tale processo è preso in esame considera i suoi effetti sulla città di Mumbai, sulle espressioni culturali che hanno raccontato la nascita dell'industria, la fatica del lavoro, l'impegno dei lavoratori nei movimenti sociali e politici, la disillusione della deindustrializzazione e, successivamente, l'espulsione di una massa considerevole di persone dalla nuova città post-industriale¹.

La forte polarizzazione delle disuguaglianze tra le classi e le caste a Mumbai alimenta un misto di rassegnazione e indignazione tra chi oggi subisce maggiormente i processi di marginalizzazione e di espulsione, espressione della nuova forma assunta dalla città. La voce degli esclusi si esprime, in una tradizione che trae linfa e vitalità dal folclore del retroterra del Maharashtra, in diverse forme di rappresentazione ed espressione artistica e canora.

I canti permettono infatti di trasmettere tanto il dissenso e la resistenza, quanto di far rivivere il ricordo di uno spazio condiviso, uno spazio in cui è ancora possibile "esserci nel mondo" (De Martino 2002). Questa forma di espressione non è certamente un fenomeno recente, anzi i canti popolari sono il portato di una tradizione secolare, e rinnovano dinamicamente forme, metriche e musiche consolidate, mostrando una "concezione del mondo e della vita" (Gramsci 1975:2311) alternativa ai modelli culturali dominanti². Non sono però solo una contrapposizione, ma anche una lente attraverso cui è possibile comprendere le condizioni materiali e socio-culturali dei *dalit*³, dei

¹ I primi risultati di questa ricerca sono stati presentati il 6 novembre 2015 al IV Convegno biennale ANUAC *Ambienti di vita e ambienti immaginati. Nuove sfide per l'antropologia* con una relazione dal titolo: *La fine di un mondo. Trasformazioni del lavoro e metamorfosi degli ambienti di vita a Mumbai* e il 21 luglio 2016 alla 14esima Conferenza biennale EASA (European Association of Social Anthropologists) *Anthropological legacies and human futures* con una relazione dal titolo: *The End of a World: Deindustrialization and its Aftermath in Mumbai and Sesto San Giovanni*.

² Riporto la definizione di Antonio Gramsci sul folclore: "[...] 'concezione del mondo e della vita', implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo 'ufficiali' (o in senso più largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico". (Gramsci 1975: 2311).

³ *Dalit* è il termine recente con cui vengono indicati coloro che, all'interno del sistema delle caste, occupano la posizione più bassa. Significa persona oppressa, spezzata e la sua etimologia è rintracciabile nell'uso da parte di Buddha della parola pali *dalidda*, che nel *Dalidda Suttad* designa il povero privo di beni, in contrapposizione con la



*bahujan*⁴, della classe operaia, degli *adivasi*⁵, dei musulmani, delle donne. I canti presi qui in esame sono fortemente associati alla vita quotidiana e al modo in cui il lavoro mantiene e rafforza le disuguaglianze sociali. Possiamo anche definirli canti della materialità per il nesso esistente con i mezzi e i modi di produzione.

Il retaggio espressivo del Maharashtra a Mumbai

Prima di analizzare le articolazioni più recenti del retaggio espressivo del Maharashtra a Mumbai, verranno descritte alcune delle diverse tradizioni folcloriche nella loro specificità, per far emergere la complessità che le voci contemporanee esprimono nei canti orali. Il panorama delle tradizioni folcloriche del Maharashtra è molto ampio, e seppur queste forme tendano a sovrapporsi e a non essere codificate in modo univoco, è possibile tracciarne alcune traiettorie principali. È importante sottolineare che gli elementi che qui vengono espressi separatamente per esigenze di chiarezza descrittiva, spesso si trovano nella pratica espositiva interconnessi gli uni agli altri. In sintesi possiamo elencare: a) le espressioni associate alle attività quotidiane e al lavoro come *ovi* e *palna* (canti rurali); b) le espressioni devozionali associate ai riti religiosi, come *bharud* (canto umoristico), *gondhal*⁶, *bhajan*⁷; c) le espressioni per manifestazioni in cui vi è un pubblico, come *dashavatar*⁸, *tamasha* (rappresentazione teatrale), *powada* (ballata), *lavani* (canti sensuali) (Menon – Adarkar 2004).

classe dei ricchi. È stato utilizzato da Jyotirao Phule alla fine dell'Ottocento e anche da Bhimrao Ramji Ambedkar nel Novecento in contrasto all'epiteto paternalistico *Harijan* (figli di Dio), impiegato da Gandhi a partire dal 1932. Cfr. Louis Prakash (2003) e Simon Charsley (1996).

⁴ Il termine *bahujan* significa *la maggior parte della gente* e si riferisce alle persone delle *Scheduled Castes*, delle *Scheduled Tribes* e delle *Other Backward Castes (OBC)*, nonché alle minoranze religiose che insieme rappresentano la maggioranza della popolazione indiana.

⁵ Con il termine *adivasi* (primi abitanti), si indicano le comunità aborigene dell'India.

⁶ *Gondhal* è la narrazione drammatica di storie mitiche, leggende popolari, lodi agli eroi. È una forma di teatro popolare tipica del Maharashtra ed è eseguita esclusivamente da un gruppo di uomini (detti appunto *gondhali*) all'interno di riti specifici come il matrimonio.

⁷ *Bhajan* è un tipo di canto devozionale diffuso in tutta l'India e trasversale alle diverse confessioni presenti nel subcontinente. È abitualmente eseguito nei templi e nelle case dei fedeli *hindu* all'interno dei diversi riti devozionali, tra cui la *puja*.

⁸ *Dashavatar* è una forma di teatro popolare praticata prevalentemente dagli agricoltori della costa del Konkan in Maharashtra e nel distretto di Goa. Nel *dashavatar*, gli artisti personificano le dieci incarnazioni di Vishnu. È tradizionalmente eseguita dopo la mezzanotte durante il festival annuale dedicato alla divinità. Gli artisti indossano durante le rappresentazioni maschere di legno e cartapesta. La performance è accompagnata da tre strumenti musicali: *harmonium*, *tabla* e *zanj* (piatti).



Tamasha

Tamasha è una forma di teatro multidimensionale originaria del Maharashtra. Si è sviluppata a partire da una varietà di intrattenimenti precedenti: nei villaggi era consuetudine l'esibizione di attori itineranti e durante le festività e le fiere si poteva assistere a diverse forme di rappresentazioni teatrali chiamate *gammat* (divertimento) o *khel-tamasha* (gioco), caratterizzate da canzoni, danza e mimo. Gli artisti erano i rappresentanti delle caste *kolhati* (contorsionisti e acrobati), *asvalvale* (domatori di orsi), *bahurupi* (imitatori) e *hijra* (eunuchi) (Bhandare 2017).

Le fonti attribuiscono all'origine del teatro diverse tradizioni, una delle quali si radica nella traduzione del nome, di origine persiana, che significa divertimento, intrattenimento (Garagi 1966). A sostegno di quest'ultima affermazione si riscontra che Jnanadeva nel 1290 aveva già menzionato questa forma di intrattenimento (Kumar 1996). Sebbene gli studiosi siano divisi sull'origine del teatro *tamasha*, è possibile ipotizzare che derivi da una sovrapposizione di stili, che si riflette anche nella sovrapposizione dei significati attribuiti alla sua etimologia. Come sostiene Marathi Viswa Kosh: "l'origine della parola *tamasha* deriva dalla urdu e successivamente il termine è migrato nella *marathi* durante il dominio musulmano in India nel XIII e XIV secolo d.C." (Kosh 1982, citato in Kumar 1996:40– traduzione e corsivo di chi scrive).

Il teatro *tamasha* inizia ad avere successo alla fine del XVI secolo fino a consolidarsi durante il regno di Bajirao II (1796-1818)⁹ come forma di divertimento per le truppe militari *mughal*¹⁰ e *maratha*. Come affermato, in origine era espressione di più componenti della società, che successivamente si sono ridotte in prevalenza a quattro caste: i *mahar* (musicisti), i *mang* (custodi e trasportatori di bestiame morto), i *gondhali* (musicisti itineranti devoti a Khandoba, una manifestazione di Shiva) e i *dombari* (acrobati e artisti itineranti).

In assenza di altri mezzi di comunicazione di massa, questa forma popolare è servita come medium a sostegno di temi di carattere riformista e civile, tanto che il teatro *tamasha* è diventato nel corso degli anni un vero e proprio agente di cambiamento culturale: intrattenimento e impegno si sono fusi in un binomio inscindibile. Si può far risalire questo spirito di critica sociale alla tradizione dei poeti-santi del Maharashtra i quali hanno divulgato parte dei loro insegnamenti attraverso le

⁹ Baji Rao II (10 gennaio 1775 - 28 gennaio 1851) ultimo *Peshwa* dell'Impero dei *maratha*, governò dal 1795 al 1818. Cfr. Sayali Indulkar (2013) e Jaswant Lal Mehta (2015).

¹⁰ Dinastia islamica di origine mongola che governò l'India settentrionale dal 1526 al 1858.



rappresentazioni collettive e i canti devozionali. Nei componimenti poetici di Jnanadeva (1275-1296), Namadeva (1270-1350 circa), Ekanath (1533-1599 circa), Tukarama (1568-1650), e anche alcune donne, quali Muktabai (1279-1297) e Janabai (-1350), era forte la tensione verso i valori dell'egualitarismo e della fratellanza tra le masse, e la pratica spirituale implicava un'esperienza collettiva in cui tutti erano i benvenuti e nessuno era intoccabile. Questi santi sono riconducibili alla corrente devozionale del *varkari sampradaya* (la tradizione dei maestri), un movimento nato nel solco del rinnovamento religioso detto della *bhakti*¹¹ che predicava la pura devozione verso Dio come via per la salvezza e che si sviluppò a partire dal V-VI sec. d.C. nel Tamil Nadu, stato dell'estremo Sud dell'India.

Nel loro insegnamento era basilare l'alto valore morale cui il devoto doveva tendere sempre, poiché si trattava di un valore che oltre a essere fonte di dignità personale faceva sì che sviluppasse un rispetto reciproco tra i devoti. Poiché questi movimenti si scontravano con l'ortodossia *hindu*, che attribuiva alle caste brahmaniche il ruolo di detentrici dei riti e di intermediazione nel rapporto fra i devoti e Dio, il loro impatto sociale fu spesso dirompente. Questa dimensione sociale diventò anche politica quando l'eredità dei *varkari* si è intrecciata a quella di una figura centrale dell'immaginario indiano, Shivaji, il condottiero *maratha* vissuto fra 1627 e il 1680 d.C. che ha instillato nella sua gente il fiero spirito nazionalista *hindu*. Intorno al XVII secolo la setta dei *varkari* era la più importante del Maharashtra e aveva uno stretto legame con Shivaji, tanto che nel 1674 nel corso di una cerimonia tradizionale *hindu* Shivaji venne incoronato *Chhatrapati* (Signore dell'universo), da Ramdas, un santo della tradizione *varkari*.

Accanto ai poeti-santi, durante questo periodo storico, si sono affiancati nuovi cantori, *shahir* (bardi), che, con l'affermazione dell'impero *maratha*, lodavano il coraggio di Shivaji attraverso *powada* (ballate): i temi espressi si sono spostati dalla devozione e dalla moralità al coraggio, al nazionalismo e al valore del militarismo. Il teatro *tamasha* ha tratto e continua a trarre il proprio vigore dal *powada*, dalla esaltazione delle azioni eroiche di un re o di un cavaliere. Alla fine del Settecento in questa forma di rappresentazione confluivano i temi tipici della società *maratha* nel suo complesso, contraddistinta dalla presenza di caste, classi sociali, che innescavano attriti sociali e

¹¹ La tradizione colloca l'origine del *varkari sampradaya* fra il 1100 e il 1120d.C. *Bhakti* significa amore devoto, unione amorosa e indica una prassi devozionale non nuova alla spiritualità *hindu*, dal momento che essa è rintracciabile già negli inni vedici.



di genere. In un certo senso il teatro *tamasha* ha svolto il ruolo di agente precursore della modernità politica e culturale indiana, proponendo il sovvertimento delle gerarchie sociali perché le caste più basse negli spettacoli assumevano un grande peso culturale e politico.

Si può ipotizzare che proprio a causa di questa spinta innovatrice, il *tamasha* fu rifiutato dai brahmani e alcuni compositori come Anant Fandi, Ram Joshi e Prabhakar, di estrazione brahmanica, furono espulsi dalla loro casta. Ram Joshi¹², uno dei più conosciuti bardi dell'epoca, insieme ad altri cantori iniziò a comporre delle *lavani* (canti sensuali), successivamente diventate una parte importante all'interno della rappresentazione teatrale (Leiter 2007).

Una delle caratteristiche dominanti del *tamasha* nel Ventesimo secolo è stata la sua utilizzazione a fini propagandistici di carattere sociale e politico, tanto da diventare un vero mezzo di comunicazione di massa. La rappresentazione era composta da quattro sezioni: *gan*, *gavlan*, *fars* e *vagnatya*. *Gan* era l'offerta devozionale al dio Ganesha, con la richiesta da parte degli artisti di rendere efficace la loro recitazione; *gavlan* raccontava gli scherzi di Krishna alle pastorelle; *fars* era una fase intermedia che introduceva con umorismo i temi del *vagnatya*; quest'ultimo era una rappresentazione drammatica composta da dialoghi in prosa o in versi, in cui si mettevano in scena le questioni sociali e politiche. L'intreccio tra divertimento e impegno assunse una particolare importanza nelle zone rurali, perché l'umorismo, superando gli ostacoli dell'analfabetismo, riusciva a veicolare concetti complessi.

Questo aspetto fece diventare il *tamasha* il mezzo principale di diffusione dei messaggi della *Satyashodhak Samaj* (Società per la Riforma sociale), fondata da Jyotirao Phule nel 1873¹³. Egli occupa un posto fondamentale tra i riformatori sociali del Maharashtra dell'Ottocento, seppur il suo ruolo principale è stato quello di educatore prima che di leader politico. Stabilì infatti varie scuole per incoraggiare l'educazione dei *dalit*, delle donne, categorie verso le quali era in vigore il divieto di imparare a leggere e scrivere. La *Satyashodhak Samaj* era l'organizzazione che incarnava i propositi riformisti di Phule, e si proponeva di lottare contro l'intoccabilità, l'oppressione delle donne, dei

¹² Alla fine del XVIII secolo una delle figure più importanti in questo contesto di performance pubbliche era Ram Joshi (1758-1812), un brahmano *deshastha* di Solapur che si trasferì a Pune per poter proseguire la propria professione.

¹³ Jyotirao Phule (1827-1890) è stato un riformatore sociale e uno scrittore del Maharashtra. Pur trattando diversi temi, Phule ha concentrato il proprio lavoro sullo sradicamento del sistema delle caste, sull'emancipazione delle donne e sull'educazione. Cfr. Rosalind O'Hanlon (1985), Gail Omvedt (1973).



contadini e le superstizioni. Il *tamasha* venne rinominato *satyashodhak jalsa* con lo scopo di diffondere la propaganda anti-brahmanica e incoraggiare azioni contro le discriminazioni castali.

Nel teatro, espressione delle forze riformiste, erano state riviste alcune sezioni per veicolare i messaggi in modo più efficace. Il *gan* (l'invocazione) era rivolto al popolo, inteso come soggetto politicamente rilevante. Il *gavlan* era incentrato sul dialogo tra un eroe non brahmano Satyajirao e alcune donne brahmane, impersonate sempre da attori maschili, in cui si assisteva a un dibattito sulla supremazia dei brahmani. La *lavani* era stata eliminata e al suo posto vi erano canti a favore della scienza, dell'educazione, e contro la dote, l'oppressione verso le masse rurali e la segregazione delle vedove. Il *vag* si concentrava su temi contro la tirannia dei finanziatori aguzzini delle caste elevate. Infine la rappresentazione terminava con un discorso dei leader dell'associazione (Rege 2000).

Queste modifiche al *tamasha* ispirarono all'inizio degli anni Trenta i seguaci di Bhimrao Ramji Ambedkar¹⁴ a creare il *ambedkari jalsa*, una versione teatrale che esprimeva il tentativo di rivendicare uno spazio culturale e sociale dei *dalit* nei confronti del brahmanesimo. Nell'*ambedkari jalsa* veniva data grande importanza ai temi connessi al lavoro, alla fatica, allo sfruttamento, alle difficoltà ordinarie della quotidianità. In esso il *gan* (l'invocazione) era rivolto ad Ambedkar e durante le rappresentazioni venivano trasmessi messaggi per promuovere l'educazione e sconfiggere le differenze castali.

Durante i primi anni del Novecento Lokmanya Bal Gangadhar Tilak, brahmano, giornalista, attivista e leader politico per l'indipendentismo, iniziò a utilizzare il teatro *tamasha* e l'icona di Shivaji come simboli contro il colonialismo britannico. Nei suoi discorsi venivano narrate parabole in cui il grande condottiero sollecitava la rivolta contro le politiche oppressive dei brahmani, esaltando valori carichi di equità sociale per le caste più svantaggiate, che in queste ballate simboleggiavano tutti gli indiani oppressi. Alle rappresentazioni, cariche di satira e ironia, si unì anche il pubblico delle caste superiori per celebrare l'unità del paese nei confronti della sopraffazione coloniale (Hollander 2007). Secondo l'interpretazione di Sharmila Rege (2000) questa unità centrata sull'esaltazione della cultura popolare è stata anche la base per una propaganda massiccia del nazionalismo hindu, che ha

¹⁴ Bhimrao Ramji Ambedkar (1891 – 1956), è stato un economista, giurista e politico indiano. Simbolo della lotta per l'emancipazione dei *dalit* e principale architetto della Costituzione dell'India indipendente.



ritrovato vigore nei festival rurali come per esempio il Ganesh Mela¹⁵.

Su questo mix di critica coloniale, nazionalismo, anti-brahmanesimo, riformismo sociale e spinte emancipatorie si è concentrato il teatro *tamasha* negli anni Quaranta e Cinquanta a Mumbai, in particolare grazie al *Lalhawata kalapathak* (la squadra culturale della bandiera rossa) di Amar Sheikh e Annabhau Sathe, esperienze di cui si parlerà nel dettaglio nel seguente paragrafo.

Dagli anni Settanta il teatro *tamasha* è diventato parte dei programmi nazionali a sostegno dello sviluppo del Maharashtra. Per realizzare tale impegno sono state ingaggiate tre tipi di compagnie: le prime erano composte da professionisti con il compito di esibirsi mensilmente nei villaggi di tutto lo Stato. Nel loro contratto c'era l'impegno di includere due o tre temi di carattere sociale all'interno delle rappresentazioni, miscelando intrattenimento e tematiche di carattere pubblico. Una performance in un villaggio includeva alcune *lavani* e nel *vag* venivano trasmessi messaggi contro l'alcolismo o la violenza sulle donne¹⁶. Le seconde compagnie erano composte da semi-professionisti e, come le prime, avevano il compito di esibirsi nelle principali amministrazioni del Maharashtra, ma con un programma meno rigoroso di quello richiesto alle compagnie professioniste. Le terze infine erano composte da attori non professionisti, che risiedevano nelle località dove venivano messi in scena gli spettacoli (Abrams 1974, 1975).

Le compagnie del teatro si sono via via caratterizzate in due direzioni diverse: *sangeet-bari*, specializzate in forme di divertimento attraverso il canto e la danza; e *dholki-bari*, che propongono accanto all'intrattenimento il *vag*. La prima è composta, in media, da cinque o sei ballerini, una cantante femminile e alcuni giocolieri. La seconda, il cui nome deriva dal tamburo cilindrico che fornisce il tipico ritmo del teatro, ha di solito un attore maschile principale, sei o otto attori che compongono il coro, una o due ballerine e diversi musicisti. Comune alle due compagnie è la presenza del *songadya*, un attore in grado di interpretare diversi ruoli, o meglio l'attore dalle mille facce, e l'uso di strumenti musicali come il *tuntuna* (strumento a una corda) e il *manjira* (una coppia di piccoli cembali metallici) (Abrams 1975).

Le attuali forme del *tamasha* sono contraddistinte quindi da una mescolanza di elementi che

¹⁵ *Ganesh Mela o Ganesh Chaturthi* celebra il compleanno di Ganesha e cade il quarto giorno della parte luminosa del mese di Bhadrapada (agosto-settembre). Cfr. Sharmila Rege (2000), Jim Masselos (1974), Parimala V. Rao (2010).

¹⁶ Nel 1971, le compagnie *tamasha* più conosciute della prima categoria erano Appasaheb di Inamdardar, Lok Ranjan di Bal Ingle e la compagnia di Shahir Liladhar Hegde.



possono includere canzoni, danze tradizionali e generi drammatici. C'è una certa libertà nel posizionare i diversi elementi per coniugare intrattenimento, propaganda e devozione: il primo viene espresso attraverso le canzoni d'amore, *lavani*, e la prosa, *vag*; la seconda attraverso le ballate, *powada*, improntate alle virtù virili, ed eseguite dai grandi *shahir* e dai loro accompagnatori; la terza attraverso canti devozionali, *bharud*, e dialoghi umoristici tratti dal movimento trascendentalista della *bhakti* (Abrams 1975).

Powada

È un genere di ballata le cui radici affondano nelle forme di intrattenimento dei bardi appartenenti alle comunità *gondhali* (musicisti itineranti), *gavli* (bovari), *mahar*, *mang*¹⁷, e *sali-mali* (tessitori e giardinieri). Tracce di questa forma espressiva sono riscontrabili a partire dal XIII secolo d.C. nel *Jnanesvari*¹⁸ come forma di elogio (Anantrao 2016)¹⁹. Il termine significa letteralmente esprimersi a voce alta, ma è comunemente utilizzato per comunicare valori come la forza, la virilità, il desiderio. Si è affermata alla fine del XVII secolo per narrare le gesta di eroi e soldati sul campo di battaglia. Non a caso si è diffusa soprattutto durante l'epopea militare di Chhatrapati Shivaji, come forma di incoraggiamento ai guerrieri che combattevano nelle sue truppe. Alcuni studiosi ritengono che la prima *powada* sia stata l'*Afzal Khanacha Vadh* (l'uccisione di Afzal Khan) composta nel 1659 da Agnidias, in cui viene raccontata la sconfitta di Afzal Khan ad opera di Shivaji²⁰.

Il bardo che ha il compito di cantare è chiamato *shahir* e, attraverso il vigore delle sue parole, il canto viene infuso di virilità ed energia. Secondo Kelkar: "Il *powada* come forma di espressione maschile è stata ricondotta non alla sfera dell'emotività e della tenerezza ma a quella del coraggio, al contrario della *lavani* femminile, che racchiude la bellezza, l'eros e l'emotività" (Kelkar cited in Naik 2015 - traduzione e corsivo di chi scrive).

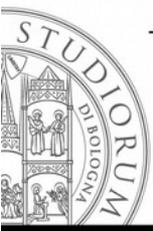
Nonostante l'asse portante della ballata sia l'espressione della forza, vi sono anche elementi di carattere differente, come la bellezza e la spiritualità. Nel *powada* la forma retorica prevalente è

¹⁷ *Mahar e mang* sono due delle principali caste *dalit* del Maharashtra.

¹⁸ *Jnanesvari* è un commento alla Bhagavad Gita scritto da uno dei più conosciuti santi di lingua marathi, Jnanadeva nel XIII secolo.

¹⁹ Cfr. anche www.powade.com, (Accessed on 29th August 2018)

²⁰ Afzal Khan era un comandante al servizio di Adil Shahi di Bijapur. Cfr. Sharmila Rege (2002).



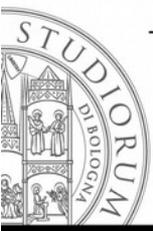
l'iperbole, utilizzata per ispirare il pubblico ed esortarlo a partecipare alla rappresentazione. Anche l'accompagnamento musicale contribuisce a enfatizzare i ritmi calzanti della ballata: tradizionalmente era composto da strumenti come il *daf* (simile al tamburello), il *tuntuna* o *ektara* (strumento musicale a una corda), e lo *zanj*, anche chiamato *taal* o *manjira* (cembali), a cui successivamente si sono aggiunti l'*armonium* (organo), la *shehnai* (simile all'oboe), la *dholki* (tamburo), il *tabla* (strumento a percussione, costituito da due piccoli tamburi di dimensioni diverse), il violino e il triangolo.

Si possono individuare tre periodi principali nella ricostruzione storica di queste ballate, a cui corrispondono temi diversi ma spesso contigui. Il primo periodo (1630-1818) è caratterizzato dalla figura di Shivaji, il secondo (1818-1947) dalla dominazione britannica fino all'indipendenza, e il terzo (1947 in poi) dalla condizione dell'India come potenza postcoloniale. Attraverso la disamina delle ballate è possibile ricostruire gli aspetti sociali, economici, religiosi e culturali della storia del Maharashtra (Anantrao 2016, Gupta 1989, Salma 2011, Acworth 1894, Rao 1939): le gesta di Shivaji e gli inni all'unità dei *maratha*, l'influenza dei santi *varkari* e dei loro messaggi spirituali, di riformismo sociale e anti-castale, poi l'esortazione al patriottismo e all'unità di tutti gli indiani durante la dominazione britannica e infine il movimento popolare per la formazione dello stato del Maharashtra.

Pur trattando temi comuni ogni bardo dava una personale interpretazione agli eventi narrati. Un esempio paradigmatico è quello in cui si confrontano i *powada* di due *shahir*, Jyotiba Phule e Eknath Joshi. In tutte e due si esalta la figura di Shivaji seppur con sfumature e messaggi diversi. Quello di Jyotiba Phule, dal titolo *Ballata del Raja Chhatrapati Shivaji Bhosale*, presenta Shivaji come leader delle caste inferiori e attribuisce i suoi risultati alla forza e alle competenze degli eserciti *shudra* che hanno combattuto in battaglia, mentre nel secondo *Il consiglio dato al Maharaja Shivaji da Dadoji Kondadev* la voce principale è quella di Dadoji Kondadev, il maestro brahmano di Shivaji che lo esortò a liberare l'India dai musulmani (Anantrao 2016).

Dagli anni Quaranta del Novecento le ballate e i bardi sono stati fondamentali per diffondere i messaggi del *Samyukta Maharashtra Andolan*, un movimento espressione dell'identità linguistica comune degli abitanti dello stato del Maharashtra, ovvero la *marathi*²¹. I suoi leader erano di

²¹ *Samyukta Maharashtra Andolan* era un'organizzazione che, a partire dal 1956, si è battuta per la creazione di uno



estrazione sociale, religiosa, castale diversa così come diversa era l'appartenenza politica: il Partito Comunista, il *Ambedkari Dalit* e il *Rashtra Seva Dal* (l'area socialista). *Shahir* Amar Sheikh, *shahir* Annabhau Sathe e *shahir* Gavankar hanno rappresentato gli orientamenti della tradizione comunista, *shahir* Vaman Kardak quelli dei *dalit* di Ambedkar, mentre *shahir* Vasant Bapat quelli dell'area socialista. Nelle loro ballate emergono sia i diversi orientamenti politici sia le tensioni riscontrabili all'interno di una definizione univoca dell'identità *maratha*. Annabhau Sathe per esempio spera che una nuova generazione di lavoratori emergerà dal comunismo, equiparando la lotta per il Maharashtra unito alla lotta di classe operaia di stampo marxista, mentre Vasant Bapat esorta la fratellanza tra *hindu*, *sikh* e musulmani come testimonianza di equità tra tutte le religioni²². Il movimento dei *dalit* ha reinterpretato la tradizione dei *shahir* per denunciare le ingiustizie sociali basate sulla gerarchia castale (Bhagwat 2016). Questa forma di canto è diventata popolare dopo la morte di Ambedkar e viene rappresentata ancora oggi durante diverse commemorazioni che ne celebrano la memoria e le gesta: la nascita, la morte, la conversione al buddhismo e quando bruciò pubblicamente una copia del volume *Manu Smrti*.

Attualmente le ballate sono ancora un mezzo efficace di comunicazione in molte parti del Maharashtra in grado di rigenerarsi nei temi e nelle forme. Sono cantate durante festival come il *Shivaji Jayanti*²³, il *Maharashtra Din*²⁴, o eventi specifici che celebrano il folclore del Maharashtra, momenti in cui si possono ascoltare gli *shahir* che svolgono ancora il ruolo di riformatori sociali.

Lavani

È un genere di canto rurale erotico iscritto nella tradizione degli *shahir* (Rao 1985). Il termine deriva presumibilmente dal verbo *marathi* piantare, da cui il significato di canto della piantagione (Thielemann 2000). Le prime tracce sono riscontrabili nel *Jnanesvari* con un'accezione di carattere spirituale, mentre i riferimenti più espliciti alla sensualità si trovano nel *Gathasatsai*, un'antica collezione di poemi d'amore scritti in pracrito tra il I e VII secolo d. C.

È solo durante il tardo periodo *peshwa* (1796-1818) che si hanno notizie più dettagliate sulle *lavani*,

Stato indipendente di lingua marathi, con Bombay come capitale.

²² Cfr. www.powade.com (ultimo accesso: 29 agosto 2018)

²³ Il giorno in cui viene celebrata la nascita di Shivaji, il 19 febbraio 1630.

²⁴ Il *Maharashtra Din* celebra la formazione dello stato del Maharashtra avvenuta il 1 maggio 1960.



classificate in due modi diversi a seconda della loro funzione: *baithakichi lavani*, una forma di intrattenimento esibita per un pubblico ridotto, in spazi privati e caratterizzata da una raffinata espressione dell'erotismo attraverso l'articolazione di gesti e canti; e *phadachi lavani*, al contrario esibita in rappresentazioni pubbliche come quelle teatrali, o le festività di *Holi*, *Ganeshotsav* e *Sankranti*²⁵. In queste ultime gli *shahir* narravano le diverse attività che si svolgevano durante le celebrazioni, come per esempio il gioco del *gulalgota*, una piccola pallina realizzata con la polvere rossa secca, che a contatto con le superfici dure, spargeva il colore nell'aria, o ancora le avventure di *Krishna*. Un'analisi testuale delle *lavani* esula dai limiti di questo scritto, ma molte di esse erano arricchite dai particolari della vita quotidiana delle caste più agiate con la descrizione di case, giardini spaziosi, palazzi, fiori, frutti, gioielli e tessuti. Le parole esaltavano l'erotismo attraverso l'utilizzo di doppi sensi per ritrarre il corpo femminile (Varadpande 1987) e accompagnarlo nella danza (Shirgaonkar – Ramakrishnan 2015).

In molte occasioni le *lavani* erano cantate da donne *dalit* che si esibivano durante le rappresentazioni del teatro *tamasha* (Rege 1985). Secondo la sociologa Sharmila Rege (1985), in una prospettiva che articola l'intersezione tra casta e genere, molte di esse erano considerate prostitute decadenti e voraci²⁶. Ciò è da ricondurre anche a un evento storicamente rilevante: durante il regno di Bajirao II si ebbe un forte depauperamento degli agricoltori a causa di una delle peggiori carestie avvenute in Maharashtra (Gavli 1981 citato in Rege 1985: 25). Una delle più cruenti conseguenze fu la vendita di molte donne, adolescenti e bambine considerate un peso per l'impossibilità di sfamare l'intero nucleo familiare. Le destinazioni delle giovani erano diverse a seconda dell'avvenenza, dell'età e dell'estrazione sociale: diventare concubine di corte, essere impiegate nei teatri o nelle sale da ballo, esibirsi in rappresentazioni pubbliche a favore dei soldati, o infine essere avviate alla prostituzione.

Durante il colonialismo britannico le *lavani* hanno ereditato l'emblema di immoralità perché considerate lascive e progressivamente sono state sostituite o eliminate nelle forme rivisitate del teatro *tamasha* come il *satyashodhak jalsa* o il *ambedkari jalsa*. Il nuovo teatro traeva ispirazione

²⁵ *Holi* celebra la primavera e si festeggia tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo, il giorno successivo alla prima notte di luna piena. *Ganeshotsav* è la festa che celebra il dio Ganesha. *Sankranti* celebra il passaggio del sole verso l'emisfero nord, muovendosi dal Tropico del Cancro a quello del Capricorno (Varadpande 1987).

²⁶ Cfr. anche Kathryn Gay Hansen (1983).



dalle influenze culturali della classe media scolarizzata di stampo occidentale, un modello che screditò ancora di più le donne delle caste più basse che si dedicavano alle arti dello spettacolo. È possibile datare solo al 1865 la prima produzione teatrale popolare composta da donne di umili estrazioni, *kolhati*, in cui le *lavani* erano una parte fondamentale della performance e in cui le artiste interpretavano sia ruoli maschili che femminili (Adarkar 1991). Una parte di questi spettacoli, che poi ne diventò un tratto distintivo, era la richiesta di eseguire una *lavani* scelta dal pubblico in cambio di un'offerta di denaro (Rege 1985).

Lo stigma negativo delle *lavani* è continuato dopo l'indipendenza, tanto che negli anni Quaranta lo Stato di Bombay le ha vietate perché ritenute una forma velata di prostituzione. È stato il cinema in lingua *marathi* che dagli anni Sessanta ha dato loro nuova linfa, inserendole all'interno delle sceneggiature. Nei film la danza e il canto sono diventati la punteggiatura della narrazione visiva, ma il contenuto delle *lavani* è stato privato del carico erotico (Rege 2002).

Girangaon come laboratorio culturale

La peculiarità di Mumbai come meta di continui flussi migratori ha contribuito a rielaborare le tradizioni folcloriche del Maharashtra grazie alla presenza di una pluralità di culture. Quella a cui questo studio fa maggiormente riferimento descrive la vita artistica della classe operaia residente nei *chawl*²⁷ (Adarkar 2012) di Girangaon, il villaggio degli opifici. Secondo la ricostruzione fatta da Meena Menon e Neera Adarkar attraverso una ricca raccolta di testimonianze, tra le esperienze salienti della vita comunitaria nei *chawl* dalla fine dell'Ottocento agli anni Settanta c'era l'organizzazione di festival e di manifestazioni collettive (Menon – Adarkar 2004). Molte erano di carattere devozionale e durante il loro svolgimento si assisteva a canti, danze e rappresentazioni teatrali. Quella più importante, *Ganeshotsav*, a Mumbai era dedicata al dio Ganesha e durava circa dieci giorni, ognuno dei quali era cadenzato da attività come *bhajan* (una forma di canto devozionale), *mardani khel* (un'antica arte marziale del Maharashtra), *dashavatar* (una forma di teatro rurale diffuso nel Konkan e a Goa), *tamasha*, *bharud* e *rangoli* (una forma di decorazione realizzata con farina, riso, sabbia o fiori). Sebbene fosse dedicata a una festività *hindu*, le

²⁷ È complesso trovare un'origine convincente della parola *chawl*. In *marathi chaal* è una cavigliera e la somiglianza tra la forma della catenella e quella delle case poste una vicina all'altra e raggiungibili attraverso un corridoio comune può aver creato un legame semantico.



celebrazioni erano caratterizzate dalla partecipazione di persone stratificate sul piano confessionale e sociale.

Secondo Sheikh Jainu Chand, il bardo di un gruppo culturale chiamato *Amar Kala Pathak*, è stata proprio la compresenza di molti migranti a favorire la sintesi tra le molte tradizioni culturali, tanto da far diventare questo sincretismo una delle caratteristiche principali dell'arte urbana. Un esempio concreto è la fusione di due tipologie di teatro, *dashavatar*, maggiormente presente nella zona del Konkan, e *tamasha*, in quella dei Ghat (Menon – Adarkar 2004).

Un'altra celebrazione particolarmente importante a Girangaon era *Shiv Jayanti*, la nascita del condottiero Shivaji. Secondo Tilak, la sua figura lungi dall'essere commemorata come simbolo contro i musulmani, era al contrario un emblema di resistenza prima al dominio dell'impero *mughal* e poi a quello britannico (Samarth 1975). Il potenziale rivoluzionario di Shivaji è emerso, dopo l'indipendenza, nella proliferazione di interpretazioni ispirate dal pensiero gandhiano e marxista. Queste ne hanno celebrato la figura di sovrano illuminato che abolì il lavoro coatto e divenne un baluardo contro la divisione della società in caste. Il richiamo alle sue opere è stato un ingrediente importante dei discorsi politici durante la formazione dello stato del Maharashtra e successivamente lo sviluppo della cultura urbana mumbaita dopo l'indipendenza²⁸.

Oltre alle festività e alle ricorrenze storiche, momenti privilegiati di valorizzazione delle espressioni artistiche collettive, Girangaon era vissuta da molti cantanti, attori, scrittori, poeti e musicisti. Nivrutti Pavar, popolare cantore in lingua *marathi*, ha raccontato il suo amore per la musica come l'eredità trasmessa dalla madre, la quale aveva l'abitudine di cantare le *ovi* durante le sue attività quotidiane. Egli narra che durante la sua carriera gli è stato conferito il titolo di *shahir* non dalle istituzioni, ma dal pubblico che lo ascoltava.

Molti bardi si esibivano nei teatri, in ogni opificio ce n'era uno, tanto che annualmente si tenevano gare in cui si sfidavano le diverse compagnie. Uno dei teatri più conosciuti, Hanuman, si trovava nell'area di Lalbaug²⁹ ed era il centro del *tamasha*, particolarmente apprezzato dalle famiglie operaie, rispetto al cinema scelto maggiormente dai colletti bianchi. Al teatro Hanuman gli

²⁸ In Maharashtra non si può prescindere dalla figura di Shivaji se si vogliono comprendere gli avvenimenti che hanno costruito lo scenario politico e sociale degli ultimi decenni. La mitologia di Shivaji è infatti cruciale per capire la ricostruzione simbolica che informa le prassi della retorica politica indiana e in particolare del movimento *maratha*.

²⁹ *Lalbaug* è un quartiere di Mumbai, una volta parte di *Girangaon*.



spettacoli erano diversificati a seconda dell'estrazione sociale: per la classe media *natyasangeet* e *baithakichi tamasha*, una rappresentazione in cui gli artisti erano seduti sul palco durante le esibizioni canore; per la classe operaia *loksangeet* e *bahurangi tamasha*, in cui gli artisti erano in piedi, danzavano e scambiavano tra loro meno dialoghi. Venivano anche rappresentate, durante il festival di Ganesha o *Divali*, *jakhdi* o *balya*, danze di gruppo in cui diversi ballerini, circondati da una decina di musicisti, indossavano dei sonagli alle caviglie per muoversi al ritmo sincopato del *dholak*. Alcuni artisti, tra cui *shahir* Krishnarao Ganpatrao Sable, hanno reinterpretato in modo dinamico e creativo il teatro *tamasha*. Cantante popolare e poi produttore, Sable è cresciuto con le *ovi* della madre, i canti di lavoro degli agricoltori e i canti devozionali del suo villaggio di origine, Pasarni. Ha lavorato come operaio nello Swadeshi Mill e si è impegnato per la diffusione di canzoni patriottiche contro il colonialismo britannico, come *Garja Maharashtra Majha* e *Jai Jai Maharashtra Majha*. Insieme ad Amar Sheikh e Annabhau Sathe ha messo in scena il *loknatya*, una forma di spettacolo caratterizzato dall'ironia, dall'umorismo, dal sarcasmo e incentrato sulla vita e le difficoltà degli operai (Chandavarkar 2009, Deśamukha 2012). Un modello già sperimentato in Maharashtra dal movimento di Jyotiba Phule e da quello del dott. Ambedkar con l'intento di combattere le differenze caste e di genere. In quegli anni e nei successivi, i riformatori sociali e i loro seguaci modificarono il *tamasha*: il *gan* era rivolto ai lavoratori e ai contadini, e poneva l'accento per la prima volta sul concetto di classe; la *lavani* venne eliminata perché considerata dispregiativa per le donne; il *vag* fu impregnato di temi sociali, e infine il *powada* divenne il medium privilegiato per veicolare i messaggi di ispirazione riformista. In queste trasformazioni si assistette all'intensificarsi del legame tra cultura e politica, tra arte e società, perché la musica era fortemente intrecciata alle condizioni economiche delle classi subalterne e influenzata dai principali partiti politici e sindacati presenti a Girangaon: il partito Comunista, l'Ambedkari Dalit e il Rashtra Seva Dal.

Patthe Bapurao Kulkarni, Annabhau Sathe e Narayan Surve

Tre *lok shahir* (bardi del popolo) mostrano la ricchezza dell'eredità folclorica del Maharashtra sul palcoscenico urbano: Patthe Bapurao Kulkarni, Annabhau Sathe e Narayan Surve.

Nei loro canti emergono le profonde trasformazioni che la città ha operato sulle forme artistiche rurali. Una figura chiave del cambiamento espressivo è Patthe Bapurao Kulkarni (1868 - 1941),



shahir di lingua *marathi* e di casta *brahmana*, che ha composto *lavani*, *vag* e opere per il teatro *tamasha*. *Mumbaichi Lavani* (La *lavani* di Mumbai), è uno dei primi esempi dell'influenza della cultura industriale sul teatro orale. Composta all'incirca nel 1910, è stata dedicata a Pavla, l'amata cantante e danzatrice di origine *dalit*³⁰. La sua importanza è legata tanto all'intensa storia d'amore tra il bardo e la cantante quanto alla sensibilità di Bapurao nell'aver veicolato le nuove condizioni esistenziali degli operai degli opifici, migranti in una grande città in fervido mutamento.

Gli stessi migranti che rappresentavano il pubblico delle *lavani*, erano diversificati sul piano confessionale, etnico e castale, e a Mumbai vivevano la condizione di esuli in cerca di una nuova casa. L'intensità dell'esecuzione era l'esito della corrispondenza tra le parole del testo e l'emozioni che suscitavano nel pubblico. Chi ascoltava *Mumbaichi Lavani* ne comprendeva la forma interpretativa perché ricalcava le strutture melodiche tradizionali dei villaggi, e il significato perché aveva esperienza diretta dei nomi dei quartieri, delle strade della città, delle immagini evocate. Questo intreccio costituiva la materia di un nuovo mondo, quello di Mumbai, in cui si assisteva a una dimensione spazio-temporale radicalmente diversa da quella dei luoghi di provenienza. La versione di seguito riportata delle prime nove stanze di *Mumbaichi Lavani* (Chitre 1995) è basata sulla traduzione in inglese fatta dal poeta indiano Dilip Purushottam Chitre³¹, (traduzione italiana di chi scrive):

Oh, la città di Bombay è così difficile da vincere
È parente di Ravana del regno di Lanka³²
Il tambureggiare della sua fama si ode forte e chiaro
In tutti e quattro gli angoli del mondo
"È un letto di rose", dicono di Bombay
E io ci sono stato!

³⁰ Cfr. il sito <http://aathavanitli-gani.com> (ultimo accesso: 29 agosto 2018)

³¹ Dilip Chitre, nato nel 1938 a Baroda, ha studiato letteratura inglese presso l'Università di Bombay. All'inizio degli anni Sessanta ha vissuto e insegnato in Etiopia e dopo a Bombay, lavorando nella pubblicità. Ha pubblicato poesie in inglese e *marathi* e ha tradotto molti poeti di lingua *marathi* in inglese. Cfr. Dilip Chitre (1968).

³² Capo dei *rakshasa* (spiriti maligni) e re di Lanka. Era un brahmano, che ricevette da Brahma il dono dell'invulnerabilità. Egli sfruttò questo dono conquistando gli dèi e portandoli a Lanka, dove ne fece i suoi servi. La concupiscenza di Ravana lo condusse dai regni divini al mondo degli inferi. Acerrimo nemico di Rama, ne rapì la moglie, Sita. Rama, scoprendo dove era stata nascosta, invase Lanka e in una sanguinosa battaglia, sconfisse Ravana grazie a un'arma mistica, il *brahmastra*. È raffigurato come un gigante dall'aspetto feroce con dieci teste e venti braccia. Anna L. Dallapiccola (2005).



Ragazzi! Che città! Bombay esplode di gioventù!
Compra e vende come le piace, questa è la verità.
Tutte le navi attraversano l'oceano avanti e indietro
Ma è una nave a vapore quella che lo fa con maggiore stile!

Oh, la città di Bombay, sì che ha stile!
Per i pellegrini è come ogni miglio sacro di Benares!
Ogni giorno un nuovo detenuto viene impiccato a Bombay
E ogni giorno ne arriva uno nuovo a prendere il suo posto!
Nel frattempo vengono conati più soldi
Ragazzi! Eccome se ho visto Bombay!

Oh, la città di Bombay è un vero agguato!
Dodici kos quadrate³³ sotto scorta armata
E navi corazzate che vanno all'estero
Riportano gli ordini dall'Inghilterra!

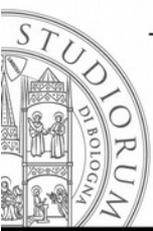
Oh, la città di Bombay sul crinale del mare
È un posto pieno di malfattori, una folle marmaglia
Solo un vero e proprio furbone può avere successo qui
Gli altri sicuramente faranno la fame.

Oh, la città di Bombay, i suoi modi sono così strani
Ogni angolo è sorvegliato da poliziotti
Che su e giù fanno la loro ronda
Giorno e notte giù per ogni strada
Eppure gli omicidi hanno luogo perfino sul treno
Ragazzi! Che città è Bombay!

Oh sì, tesoro! L'ho vista Bombay!
Com'è cool il governo dell'impero inglese!
Ma io sono un poeta sveglio, astuto come il regno di Scindia³⁴!
Quindi Patthe Bapurao non fa che cantarne le sue lodi!
Ehi, non toccare! Dammi un bacio al volo!
Ti comprenderò tutta Bombay, adesso!

³³ Unità di misura indiana che indica la distanza con una scala di valori diversi a seconda delle località in cui è utilizzata. Di solito è tra una e tre miglia o uno e cinque chilometri.

³⁴ Dinastia *maratha* del XVI secolo.



Tesoro, guarda! Questo è il porto di Bombay
È il più bello del mondo intero
Nella nostra bella epoca! Guarda!
Brilla come una luce nella sera
E l'aria diventa gialla come l'oro!

Che spasso! Vieni, andiamo alla Pila House³⁵!
Restiamo vicino alla Pila House e visitiamo il teatro!
Guardiamo il *tamasha* del mondo lì
Fino a quando non ce la faremo più!

Il secondo protagonista al centro della vita culturale di Mumbai è Tukaram Bhaurao alias *shahir* Annabhau Sathe (1920-1969). Nato a Vategaon nel distretto di Sangli da una famiglia di casta *mang*, ha vissuto un'infanzia contraddistinta dalla povertà. Non ebbe una formazione scolastica, e apprese l'arte narrativa emulando i *lok shahir* itineranti, che nelle fiere dei villaggi cantavano *powade* e *lavani*. In una di queste sagre Annabhau ascoltò i discorsi rivoluzionari e independentisti di Nana Patil, patriota prima e poi membro del Partito comunista indiano, idee che lo condurranno ad aderire al comunismo. Durante il primo soggiorno a Mumbai la sua formazione politica si arricchì grazie agli stimoli provenienti dagli incontri e dall'osservazione diretta della vita urbana. Sathe sviluppò le tematiche che poi sfoceranno nei suoi romanzi, nelle opere teatrali e nelle *lavani*, mettendo al centro del proprio pensiero le vite delle persone più umili che quotidianamente vivevano, lavoravano e tentavano di sopravvivere a Mumbai.

Egli stesso era parte dei quei lavoratori, svolgendo una moltitudine di occupazioni diverse: *coolie*³⁶, cameriere, domestico e operaio al Kohinoor Mill. Tuttavia la sua creatività multiforme si realizzò pienamente nel *tamasha*, affrontando nelle rappresentazioni teatrali i temi legati alla condizione esistenziale delle persone emarginate (Richmond – Swann – Zarrilli 2007). In un primo momento egli fu un intellettuale organico al Partito comunista, e insieme ad altri bardi come Amar Sheikh e

³⁵ *Pila House* o *Play House* indicava l'area di Mumbai adiacente a Grant Road. Vi erano molti teatri, cinema, mercati ed era conosciuta per la presenza di molte prostitute.

³⁶ Con questo termine nell'epoca del consolidamento dell'impero britannico gli inglesi, e presto tutte le potenze europee dedite all'espansionismo coloniale, designavano i lavoratori salariati a bassa qualificazione, spesso vincolati con contratti pluriennali al lavoro salariato coatto nelle colonie (*indentured workers*). A Mumbai il termine viene ancora oggi utilizzato per designare tutti i lavori di fatica (Moulier-Boutang 2002).



Gavankar, fondò nel 1944 il *Lalhawata Kalapathak* (la squadra culturale della bandiera rossa), un collettivo di artisti impegnato a raccontare le difficoltà delle classi subalterne (Hollander 2007). Di seguito Sathe si unì all'attivismo *dalit* e come intellettuale riconobbe il proprio debito nei confronti di Ambedkar (Naregal 2008, Dangle 1998). Nel suo discorso al *Dalit Sahitya Sammelan* nel 1958, egli attribuì all'analisi marxista la comprensione che l'invisibilità del lavoro dei *dalit* si collocava in un quadro più ampio di svalutazione generale del lavoro, e riconobbe a Bhimrao il merito di averlo ispirato a cambiare il mondo. Sathe, citando Ambedkar, sosteneva che era stato il lavoro dei *dalit* a dar forma al mondo, rovesciando in questo modo la gerarchia castale. Nelle sue opere le diverse tradizioni di critica sociale permisero di ricondurre la stigmatizzazione dei *dalit* all'interno di una storia globale di disumanizzazione. Una posizione che neanche l'emancipazione proletaria era stata in grado di superare, perché il lavoro, che nella visione del progresso industriale doveva essere un elemento di liberazione, era diventato un ulteriore strumento di segmentazione e di oppressione sociale (Rao 2012).

In uno dei suoi canti più famosi *Mumbaichi Lavani*³⁷, un omaggio alla *lavani* di Patthe Bapurao Kulkarni, emergono con forza le disuguaglianze e le marginalizzazioni delle frange più deboli della società. È il ritratto delle molte forme assunte da Mumbai, la città dei paradossi, da un lato l'opulenza delle caste superiori e dall'altro l'estrema povertà di quelle inferiori.

Nelle sommità di Mumbai, Malabar hill [quartiere posh] regno di Indra³⁸

Dimora di Kubera³⁹

³⁷ Canto tratto dal sito <https://soundcloud.com/smcs-tiss-mumbai> dove è possibile ascoltarlo dalla viva voce di Amar Shaikh (Traduzione di chi scrive – ultimo accesso: 29 agosto 2018). Il testo originale del canto è tratto da Annabhau Sathe, *Annabhau Sathe Yanche Powade Va Lavnya*, Mumbai, Lokvangmaya Gruha, 1998.

³⁸ Massima divinità del pantheon indo ariano, al quale sono dedicati molti inni del *Rigveda*. Possiede una complessa personalità che sfugge a una definizione univoca. Anche la sua origine è avvolta nel mistero. Nelle fonti antiche viene menzionato come *puru-rupavat* (che ha molte forme) e le sue caratteristiche principali sono la forza e il potere. Indra è dispensatore di bestiame e in generale di beni materiali per migliorare il benessere dell'umanità. In quanto eroe di molte battaglie, è considerato l'incarnazione del potere della classe guerriera, gli *kshatriya*, seppur la sua posizione è mutata nel tempo. È raffigurato con quattro braccia, di carnagione dorata o rossa, su un carro tirato da due cavalli (Dallapiccola 2005).

³⁹ Capo delle schiere degli *yaksha* e dei *rakshasa*, spiriti misteriosi che custodiscono i suoi tesori, viene considerato il signore della prosperità e delle ricchezze. Il fratellastro Ravana lo sconfisse e ne usurpò il trono. Quando Ravana rapì Sita, Kubera si alleò con Rama e per questo è adorato dai *vishnuiti*. È raffigurato su un cavallo, o su un uomo o su un elefante. Con un ventre importante, tiene una mazza, una melagrana, un sacco colmo di denaro e un vaso d'acqua (Dallapiccola 2005).



Che abbonda di piacere
E le persone che vivono a Parel [quartiere operaio]
Lavorando giorno e notte
Sopravvivono solo con il sudore della loro fronte

O ascoltate, ascoltate gente!
Treni, macchine, aerei che volano alti
Le belle carrozze a cavalli sulla strada
I carretti a mano dei coolie
I carri trainati dai buoi
I veicoli impetuosi
Tutto in un ingorgo!

Grant Road, Gokhale Road,
Sandhurst Road, Vincent Road ...
Innumerevoli strade come queste
Infinite corsie, incroci
Tutti circondati dal Mar Arabico

I vecchi *chawl* di Chinchpokli, Lower Parel, Worli [quartieri operai]
Nessuna nuova vernice sui loro muri
Qui nei quartieri di Naigaon, Dharavi [il più grande slum dell'Asia, situato nei sobborghi di Sion, Bandra, Kurla e Kalina] e Matunga [una località tra Dharavi e Dadar]
I bambini dei disoccupati giocano nel sudiciume

Il mercato dei motori, il mercato azionario, c'è un grande business lì
Tutti guardano la speculazione lì
In Foras Road [quartiere a luci rosse], Teen Batti e Golpitha Square
Molte sono costrette a vendere il proprio corpo per sopravvivere

Negli ospedali di St. George, Batliwala, KEM [King Edward Memorial] e Wadia
Ogni giorno lunghe file di malati
Tubercolosi, carbonchio, malattie veneree, scabbia, febbre, asma
Molti muoiono di innumerevoli malattie

Tenendo la bandiera della rivoluzione
La nuova generazione di lavoratori progredisce
Guardando agli emarginati



Annabhau Sathe dice

Coloro che lottano saranno vittoriosi!

Il terzo *shahir* è Narayan Gangaram Surve (1926–2010), il poeta della classe operaia di Mumbai. Ampio e articolato è stato il suo contributo alla letteratura *dalit*, intesa come spazio metaforico inclusivo di voci appartenenti a caste, classi, fedi e generi oppressi (Rege 2006, Navaria 2015, Anand – Zelliott 1992, Paswan – Jaideva 2002). Le influenze nella sua poetica sono state multiformi, ma l'incontro con il marxismo ha rappresentato il quadro concettuale privilegiato per spiegare i rapporti di egemonia e subalternità tra le classi e le caste della società indiana. In una delle sue poesie più conosciute, *Karl Marx*, Surve racconta con parole semplici e dirette questo incontro:

Proprio al mio primo sciopero⁴⁰

Ho incontrato Marx così...

Nel mezzo del corteo

Portavo il suo striscione sulle mie spalle

Janaki Akka [sorella maggiore] mi ha chiesto: "L'hai riconosciuto?"

È il nostro Marcus Baba,

È nato in Germania, ha scritto un sacco di libri

Ed è tornato nella polvere in Inghilterra;

Sai, per un *Sannyasi*⁴¹, caro amico,

Tutte le terre sono le stesse ...

Come te, anche lui ha avuto dei figli".

Proprio al mio primo sciopero

Ho incontrato Marx così...

Una volta stavo parlando ad una riunione,

"Allora, qual è la causa di questa depressione?"

Qual è la fonte della povertà?

Di nuovo, Marx si avvicinò;

⁴⁰ Poesia tratta dal sito <https://soundcloud.com/smcs-tiss-mumbai> dove è possibile ascoltarla dalla viva voce di Narayan Surve (Accessed on 29th August 2018). Traduzione inglese tratta da Narayan Surve (1973:31-32), traduzione italiana di chi scrive.

⁴¹ Il termine indica colui che rinuncia e indica una persona che rinuncia al mondo per vivere in solitudine e per dedicarsi alla meditazione.



“Te lo dirò”, disse

E continuò a parlare incessantemente...

Proprio l'altro giorno, stava ascoltando il mio discorso durante una riunione davanti ai cancelli della fabbrica.

“Ora siamo solo noi gli eroi della storia

E anche di tutte le biografie che verranno”

Fu lui a battere forte le mani allora

Ridendo di cuore, si avvicinò,

Appoggiò la mano sul mio braccio e disse:

“Beh, sei un poeta o cosa?”

Bene...molto bene...

Anche a me piaceva la poesia

Goethe era il mio preferito”.

I soggetti delle sue opere sono gli umili di Mumbai, i quali esprimono con termini tratti dalla quotidianità la speranza in un mondo migliore, e al contempo reclamano i loro diritti. In modo differente dai canti degli altri *shahir*, in cui i soggetti subivano con un certo fatalismo le avversità e le ingiustizie, in quelli di Surve si ode una forte autodeterminazione. Un atteggiamento che trae forza dalla vita comunitaria della fabbrica, in cui la lotta, la solidarietà di classe e il progresso comuni promettevano un futuro in cui vi fosse una parziale emancipazione degli operai dagli aspetti più coercitivi del lavoro.

Nei suoi testi l'anelito alla libertà non è espresso con termini carichi di rabbia o frustrazione, ma con la ricerca di manifestazioni più intime, quotidiane. La narrazione è accompagnata dal paesaggio sonoro della città, i suoni della fabbrica, i rumori dei tram, dei treni, le voci dei cortei. Nei canti di impegno sociale l'ambiente urbano è sia sfondo che protagonista, medium in grado di veicolare una diversa soggettività.

Molti eventi narrati nelle poesie di Narayan Surve sono tratti dalla sua biografia (Parulekar – Kolatkar – Rege – Surve – Padgaonkar – Chitre 1994). Abbandonato all'età di tre o quattro mesi nelle strade di Mumbai, fu trovato da Gangaram Kushaji Surve, operaio dell'India Wollen Mills, il quale lo portò a casa con sé e lo allevò insieme alla moglie Kashibai, anch'ella operaia presso il



Kamla Mills. In una lunga testimonianza raccolta da Anjali Monteiro e K. P. Jayasankar⁴² nel 2001, Narayan Surve ha raccontato che in quel momento, in modo naturale, è iniziato il suo legame con la classe operaia. La sua famiglia adottiva lo fece studiare fino all'età di dodici anni, dopo di che egli rimase nuovamente solo perché i suoi genitori tornarono a vivere nel villaggio di provenienza nel Konkan. Iniziò così a lavorare all'opificio India United no. 3, insieme a molti altri operai bambini. La partecipazione ai movimenti sociali e alle manifestazioni sindacali da subito sono diventati motore del suo percorso artistico. Come egli stesso afferma: "Non trovi quell'umanità nei libri! Capisci quell'umanità mentre cresci con quelle persone. E quell'umanità ha influenzato la mia poesia"⁴³. E ancora: "Non c'è una parola più pura di umano nel dizionario perché l'uomo è un grande lavoratore [...] Qualche volta l'uomo fa qualcosa di sbagliato, ma la creazione che è lì, l'umanità che è lì, la virtù sacrificale che è lì, non c'è niente di più grande. Oppure, dimmi, perché Gangaram Surve mi avrebbe raccolto mentre andava al lavoro? Quell'umanità è lì nella classe operaia"⁴⁴.

Negli anni successivi Narayan Surve ricoprì il ruolo di insegnante nelle scuole pubbliche, diventando il simbolo del riscatto sociale che la città offre ai suoi abitanti. Egli è il poeta di Mumbai, nato in città e non in un villaggio, senza casta, senza religione, la cui opera trascende gli orientamenti politici, i confini culturali e persino l'indianità per collegarsi a una umanità più ampia. Quest'ultimi aspetti, tratti dall'universalismo comunista, avevano trovato terreno fertile nel mondo composito della fabbrica per far vivere utopie di emancipazione e di coesistenza meno conflittuale.

Voci della presenza

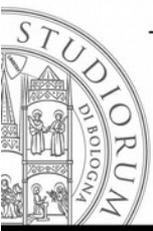
"Non siamo qui per intrattenervi, siamo qui per disturbarvi. Non siamo qui per cantare una canzone, siamo qui per cantare un pensiero". Questa è una delle frasi con cui Shambhaji Bhagat⁴⁵ inizia molti

⁴² Anjali Monteiro e K.P. Jayasankar sono docenti presso il Centre for Media and Cultural Studies della Tata Institute of Social Sciences a Mumbai. Per consultare l'intervista cfr. <https://pad.ma/YM/info> (ultimo accesso: 29 agosto 2018)

⁴³ Intervista a Narayan Surve raccolta da Anjali Monteiro e K.P. Jayasankar per il progetto Saacha (Telaio). È possibile ascoltare la registrazione sul sito <https://pad.ma/YM/info> (ultimo accesso: 29 agosto 2018). La parte riportata si trova al minuto 00:22:57,078 --> 00:24:12,838. Traduzione italiana di chi scrive.

⁴⁴ Intervista a Narayan Surve raccolta da Anjali Monteiro e K.P. Jayasankar per il progetto Saacha (Telaio). È possibile ascoltare la registrazione sul sito <https://pad.ma/YM/info> (ultimo accesso: 29 agosto 2018). La parte riportata si trova al minuto 00:24:12,838 --> 00:24:49,558. Traduzione italiana di chi scrive.

⁴⁵ Ho ascoltato la voce di Sambhaji Bhagat per la prima volta nel 2012 e nel corso degli anni ho seguito le sue opere. Nel 2017 l'ho contattato telefonicamente e nel gennaio del 2018 sono andata a Mumbai per incontrarlo personalmente.



dei suoi concerti. *Lok shahir*, bardo, Bhagat è l'erede di una tradizione secolare di canti di partecipazione, di protesta e di pace. Traendo ispirazione da Annabhau Sathe e Amar Sheikh, Shambhaji Bhagat è uno dei principali innovatori della tradizione degli *shahir*. Nato da una famiglia *dalit* in un piccolo villaggio del Maharashtra di nome Mahu, si è trasferito a Mumbai nel 1979 per studiare al Collegio Ambedkar a Wadala (Mumbai) e ha soggiornato nell'ostello di Siddharth Vihar⁴⁶. In questo edificio, in cui ha vissuto fino al 1994, ha respirato la storia dell'ambekarismo. L'ostello non era infatti solo un luogo di residenza per studenti, ma uno dei centri principali di elaborazione della cultura *dalit*, in cui nascevano forme di protesta veicolate da molteplici forme artistiche: poesie, romanzi, racconti e autobiografie.

L'incontro che ha dato forma alla sua resistenza culturale avviene all'inizio del 1980 con il gruppo *Avahan Natya Manch*, una costola del movimento studentesco chiamato *Vidyarthi Pragati Sangathana*. In quegli stessi anni conosce Vilas Ghogre, un bardo nato nel 1946 in una famiglia *mahar* originaria del distretto di Pune. Appassionato di musica, ma fortemente indigente, migra a Mumbai per lavorare in fabbrica. L'esperienza dell'industria e delle sperequazioni sociali lo porteranno a diventare uno dei principali protagonisti della protesta, cantando le vite dei più umili, dei *dalit* (Ukey 2012). Sambhaji ha collaborato con Vilas fino alla metà degli anni Novanta, e insieme a lui e all'*Avahan Natya Manch* viaggia nei villaggi del Maharashtra per capirne le condizioni socio culturali e studiarne la musica popolare.

Negli anni Ottanta partecipa a molti episodi della cronaca mumbaita, tra cui il grande sciopero degli operai dei cotonifici. Iniziato nel 1982 e terminato nel 1983, ha coinvolto circa duecentocinquanta operai, e ha segnato una dura sconfitta per la classe operaia indiana. Un canto raccoglie l'eredità della lotta avvenuta in quel frangente. In esso la rappresentazione della città non è più quella cantata dagli umili poeti-santi della *bhakti*, ovvero un luogo dove i *dalit* sarebbero stati uguali, liberi dalla fatica. E neanche la città di Ambedkar, simbolo della giustizia terrena, della modernità, dell'industrializzazione (Omvedt 2008). Nelle parole di Sambhaji emergono sottotraccia le conseguenze della deindustrializzazione, il senso di impotenza per lo sviluppo recente della città e l'impossibilità per le classi e le caste più basse di parteciparvi perché appannaggio solo di una certa categoria di cittadini.

⁴⁶ L'ostello è stato chiuso nel 2015.



Un aspetto completamente nuovo⁴⁷
questo è il nuovo aspetto di Mumbai
Le fabbriche sono state rase al suolo per costruire delle torri
Torri su torri sono diventate super torri

E gli esseri supremi delle torri
se ne stanno in tutta la rete
se ne stanno seduti sulle loro jeep
se ne stanno con la loro connessione internet
se ne stanno nei loro jumbo jet

E noi ce ne stiamo con le nostre pance vuote
con le nostre pance vuote
seduti davanti ai
cancelli della fabbrica
cancelli della fabbrica
cancelli della fabbrica

C'è lo sviluppo tutto intorno a noi
stanno aprendo un mucchio di bar
anche le discoteche stanno aprendo
aprono anche le multinazionali
tutte in grandi edifici di vetro

Questo è il mondo dei casinò
la magia delle aziende
Progresso, progresso questo è lo slogan che si ripete
per nascondere la realtà di vite distrutte

Questi sono gangster globali
che giocano con i poveri dei *basti* [ghetti]
Qui si parla di sviluppo ma per le strade vagano morti viventi
Noi siamo diventati rifiuti viventi
che le élite identificano come i rifiuti della società

E la super scopa chiamata Shanghai ci spazza via dalle strade
E la super scopa chiamata Shanghai ci spazza via dalle strade

⁴⁷ Canto tratto dal documentario *A Tale of Two Cities* (2004/2005) di Alankrata Seth, Anurag Tyagi, Divya Chowdhary, Kanchan Marathe, Manasi Pingle e Sanika Prabhu. Traduzione di Alessandra Consolaro.



Ehi tu, per quanto tempo starai seduto a guardare?

O pensi di fare qualcosa?

Come cantastorie porta all'attenzione del pubblico la duplice prospettiva insita negli avvenimenti di cronaca, riannodando continuamente i fili tra i fatti della quotidianità e la storia millenaria dell'India. I canti però non solo rinnovano la memoria ma la producono: attraverso il canto le persone preservano i ricordi dell'oppressione e li usano come strumenti per il cambiamento. Al contempo gli stessi canti influenzano anche chi non ha avuto esperienze di resistenza, facendo conoscere gli esempi e i simboli da cui trarre ispirazione. Sambhaji è consapevole che il canto da solo non possa portare a una metamorfosi, però lo considera un veicolo fondamentale di trasmissione e diffusione di resistenza culturale.

Il bardo, continuando a testimoniare le crescenti marginalizzazioni, si schiera contro la tentazione del silenzio perché cerca di dar voce a tutti coloro i quali ne sono sprovvisti: su questo solco cammina Sambhaji Bhagat. Durante i suoi concerti non si limita a cantare, ma instaura un dialogo serrato con il pubblico, lo sfida e lo fa diventare parte dello spettacolo: "In questa guerra culturale, noi vinceremo, non oggi, ma domani, ecco perché cantiamo... Andiamo!" Con queste parole lo esorta sia a partecipare allo spettacolo sia a essere parte della resistenza culturale.

I canti in Maharashtra sono sempre stati un veicolo fondamentale di questi valori, come esprime Daya Pawar, riportando un proverbio molto diffuso: "Alla casa dei brahmani appartiene la scrittura, alla casa dei *kunbi*, il grano, alla casa dei *mahar-manga*, il canto" (Pawar 1974: 2 – traduzione e corsivo di chi scrive).

Al brahmano è ricondotta la sfera dell'intelletto, ai *kunbi* la terra e ai *dalit*, esclusi da questi due ambiti, la tradizione orale. I canti, nelle loro diverse trasformazioni, collegano mito, storia, politica, genere e si modulano per rispondere alle istanze della contemporaneità. I temi odierni dei *lok shahir* articolano le forme della precarietà, dello sfruttamento e della speranza. È possibile in tal senso parlare di un'alleanza dei canti, parafrasando il titolo italiano del volume di Judith Butler *L'alleanza dei corpi*, perché quando le persone cantano non stanno solo rifiutando di scomparire, ma "provvedono anche all'autoconservazione, in quanto corpi che persistono e che hanno bisogni, desideri e necessità" (Butler 2017:156).



Bibliografia

ABRAMS, TEVIA

1974 *Tamasha, People's theatre of Maharashtra Statey India*, tesi di dottorato, East Lansing, Michigan State University, inedita.

1975 *Folk Theatre in Maharashtrian Social Development Programs* in «Educational Theatre Journal», N. 3, Vol. 27, pp. 395-407.

ADARKAR, NEERA

1991 *In Search of Women in History of Marathi Theatre 1843 to 1933* in «Economic and Political Weekly», n. 43, vol. 26, pp. WS87-WS90.

2012 *The Chawls of Mumbai: Galleries of Life*, Imprintone, Gurgaon.

ALTENA, B. – VAN DER LINDEN, M. (a cura di),

2003 *De-Industrialization. Social, Cultural, and Political Aspects*, Cambridge University Press, Cambridge.

ANAND, M.R. – ZELLIOT, E.

1992 *An Anthology of Dalit Literature: Poems*, Gyan Pub. House, New Delhi.

ANANTRAO, PANCHAL D.

2016 *The Historical, Religious, Social Exhortation, Cultural and Identical Study of Powada as Folk Literature*, paper presentato al Convegno Folk Literature: Global Perspective, Pune.

ARBUTHNOT ACWORTH, HARRY

1894 *Ballads of Marathas*, Longmans, Green & Co, London- New York.

BHAGWAT, HEMANGI

2016 *Political Theatre in India: with Special Reference to Marathi Theatre and Brechtian Influence*, Laxmi Book Publication, Solapur.

BHANDARE, SANDESH

2017 *Tamasha. The Folk Art of Maharashtra*, Param Mitra Publications, Mumbai.

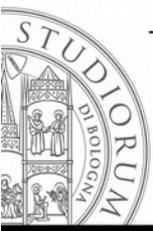
BUTLER, JUDITH

2017 *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano.

CHANDAVARKAR, RAJNAYARAN

1994 *The Origins of Industrial Capitalism in India: Business Strategies and the Working Classes in Bombay 1900-1940*, Cambridge University Press, Cambridge.

2009 *History, Culture and the Indian City*, Cambridge University Press, Cambridge.



CHARSLEY, SIMON

1996 *Untouchable: What is in a Name?*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute», n. 2, vol 1, pp. 1-23.

CHITRE, DILIP

1968 *An Anthology of Marathi Poetry (1945–1965)*, Nirmala-Sadanand, Mumbai.

1995 *Mumbaichi Lavni: The first Marathi poem on industrial civilization*, in Gunther-Dietz Sontheimer (a cura di), *Folk Culture, Folk Religion and Oral Traditions as a Component in Maharashtrian Culture*, Manohar, New Delhi, pp. 25-30.

DALLAPICCOLA, ANNA L.

2005 *Induismo. Dizionario di storia, cultura, religione*, Bruno Mondadori, Milano.

DANGLE, ARJUN (a cura di)

1998 *Lokshahir Annabhau Sathe Nivdak Sahitya*, Maharashtra Sahitya ani Sanskruti Mandal, Mumbai.

DE MARTINO, ERNESTO

2002 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.

DESAMUKHA, CANDRAKANTA

2012 *Tamasha: Loknatya Culture*, Nāgpur, South Central Zone Cultural Centre, Ministry of Culture, Government of India.

GARAGI, BALAWANTA,

1966 *Folk Theater of India*, University of Washington Press, Seattle.

GRAMSCI, ANTONIO, (a cura di Valentino Gerratana),

1975 *Quaderni del carcere*, vol. III, Q. 27, Einaudi, Torino.

GUPTA, MANIK LAL,

1989 *Sources of Mughal History, 1526 to 1740*, Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi.

HANSEN, KATHRYN GAY,

1983 *Sultana, the Dacoit and Harishchandra: Two Popular Dramas of the Nautanki Tradition of North India*, «Modern Asian Studies», n 2, vol. 17, pp. 313-331.

HOLLANDER, JULIA

2007 *Indian Folk Theatres*, Routledge, London.

INDULKAR, SAYALI,

2013 *Tamasha Indian Folk Theatre. Instrumental in Independent India's Socio-Political Transformation*, tesi di laurea, University of Central Missouri, inedita.



- KUMAR, PRADEEP,
1996 *Tamasha Folk Theatre of Maharashtra*, University of Hyderabad, disponibile all'indirizzo <http://hdl.handle.net/10603/25268> (ultimo accesso: 29 agosto 2018).
- LEITER, SAMUEL L.,
2007 *Encyclopedia of Asian Theatre*, vol. 2., Greenwood Press, Westport.
- MASSELOS, JIM,
1974 *Towards Nationalism: Group Affiliations and the Politics of Public Associations in Nineteenth Century Western India*, Popular Prakashan, Bombay.
- MEHTA, JASWANT LAL,
2005 *Advanced Study in the History of Modern India 1707-1813*, New Dawn Press, Slough, Berkshire, UK, Elgin, Ill., USA.
- MENON, MEENA – ADARKAR, NEERA
2004 *One Hundred Years One Hundred Voices. The Millworkers of Girangaon: an Oral History*, Seagull Books, New Delhi.
- MOULIER-BOUTANG, YANN
2002 *Dalla schiavitù al lavoro salariato*, Manifestolibri, Roma.
- NAIK, KAUSTUBH
2015 *The 'Shahiri Powada' in Maharashtra and its usage in contested identities and ideologies*, disponibile all'indirizzo <https://scea.wordpress.com/2015/06/08/the-shahiri-powada-in-maharashtra-and-its-usage-in-contested-identities-and-ideologies/> (ultimo accesso: 29 agosto 2018).
- NAREGAL, VEENA
2008 *Lavani, Tamasha, Loknatya* in M. Naito, I. Shima, H. Kotani, *Marga, Ways of Liberation Empowerment and Social Change in Maharashtra*, Manohar Publishers, Delhi.
2008 *Marginality, Regional Forms and State Patronage*, «Seminar», 588 (Talking Theatre) disponibile all'indirizzo http://www.india-seminar.com/2008/588/588_veena_naregal.htm (ultimo accesso: 29 agosto 2018).
- NAVARIA, AJAY
2015 *Dalit Literature and Aesthetics* «Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies», n. 19, pp. 173-180.
- O'HANLON, ROSALIND
1985 *Caste, Conflict and Ideology. Mahatma Jotirao Phule and Low Caste Protest in Nineteenth-Century Western India*, Cambridge University Press, Cambridge.



OMVEDT, GAIL

1973 *The Satyashodhak Samaj and Peasant Agitation*, «Economic and Political Weekly», n 44, Vol. 8, pp. 1971-1982.

2008 *Seeking Begumpura: The Social Vision of Anticaste Intellectuals*, Navayana, New Delhi.

PARULEKAR, R. – KOLATKAR, A. – REGE, P. S. - SURVE, N. – PADGAONKAR, M. – CHITRE, D.

1994 *Six Marathi Poets Source*, «World Literature Today», no. 2, vol. 68, pp. 313-318.

PASWAN, SANJAY – JAIDEVA, PRAMANSHI (a cura di),

2002 *Encyclopaedia of Dalits in India: Movements*, Kalpaz Publications, New Delhi.

PAWAR, DAYA

1974 *Introduction to Kondvada*, Magova Press, Pune.

PRAKASH, LOUIS

2003 *The Political Sociology of Dalit Assertion*, Gyan Publishing, New Delhi.

RAO, ANUPAMA

2012 *Stigma and Labour: Remembering Dalit Marxism*, in «Seminar» special issue, Caste Matters, disponibile all'indirizzo http://www.india-seminar.com/2012/633/633_anupama_rao.htm (ultimo accesso: 29 agosto 2018)

RAO, KRISTEN OLSEN

1985 *The Lavani of Maharashtra, a Regional Genre of Indian Popular Music*, tesi di dottorato, University of California, Los Angeles, CA, inedita.

RAO, PARIMALA V.

2010 *Foundation of Tilak's Nationalism, Discrimination, Education and Hindutva*, Orient BlackSwan, New Delhi.

RAO, VASANTA DINANATH

1939 *Side-Light On The Maratha Life From The Bardic (ÖÖÖ) Literature Of The 18th Century*, «Proceedings of the Indian History Congress», vol. 3, pp. 1194-1212.

REGE, SHARMILA

1985 *The Hegemonic Appropriation of Sexuality: The Case of Lavani Performers of Maharashtra*, «Contributions to Indian Sociology», n1-2, vol 29,, pp. 24–38.

2000 *Understanding Popular Culture: The Satyashodhak and Ganesh Melas in Maharashtra*, «Sociological Bulletin», n 2, vol 49, pp. 193-210.

2002 *Conceptualising Popular Culture: 'Lavani' and 'Powada' in Maharashtra*, «Economic and Political Weekly», n 11, vol 37, pp. 1038-1047.

2006 *Writing Caste/Writing Gender: Narrating Dalit Women's Testimonials*, Zubaan Publication, New Delhi.



- RICHMOND, F. P. – SWANN, D. L. – ZARRILLI P. B. (a cura di),
2007 *Indian Theatre: Traditions of Performance*, Motilal Banarsidass, Delhi.
- SALMA, AHMED FAROOQUI
2011 *A Comprehensive History of Medieval India: Twelfth to the Mid-Eighteenth Century*, Pearson Education India, Delhi.
- SAMARTH, ANIL
1975 *Shivaji and the Indian National Movement: Saga of a Living Legend*, Somaiya Publications, Bombay and New Delhi.
- SATHE, ANNABHAU
1998 *Annabhau Sathe Yanche Powade Va Lavnya*, Lokvangmaya Gruha, Mumbai.
- SHIRGAONKAR, VARSHA – RAMAKRISHNAN, E K S
2015 *Lavani Literature As A Source Of Socio-Cultural History Of Medieval Maharashtra*, «Best: International Journal of Humanities, Arts, Medicine and Sciences», vol. 3, 6, pp. 41-48.
- SURVE, NARAYAN
1973 *On the Pavements of Life*, Lok Vangmaya Griha Pvt. Ltd, Mumbai.
- THIELEMANN, SELINA
2000 *The Music of South Asia*, Ashish Publishing House, New Delhi.
- UKEY, AMRIT
2012 *Lokshahir Vilash Ghogre*, disponibile all'indirizzo amritlukey.blogspot.com/2012/01/blog-post_10.htm (ultimo accesso: 29 agosto 2018)
- VARADPANDE, MANOHAR LAXMAN
1987 *History of Indian Theatre*, Volume 2, Abhinav Publications, New Delhi.

Videografia

- 2004-2005 *A Tale of Two Cities* (2004/2005) di Alankrata Seth, Anurag Tyagi, Divya Chowdhary, Kanchan Marathe, Manasi Pingle e Sanika Prabhu.

Sitografia

Aathavanitli Gani
<http://aathavanitli-gani.com>



Pad.ma - Public Access Digital Media Archive
<https://pad.ma/YM/info>

Powade.com: An Archive of Maharashtrian Folk Songs
www.powade.com

SMCS, TISS Mumbai - School of Media and Cultural Studies Tata Institute of Social Sciences,
Mumbai, India
<https://soundcloud.com/smcs-tiss-mumbai> (Accessed on 29th August 2018).

Abstract – ITA

A partire dalla costruzione delle prime filande verso la metà dell'Ottocento, Mumbai ha visto la propria fisionomia cambiare con la crescita, l'espansione e, infine, il declino della manifattura del cotone. Tra la fine del Novecento e l'inizio del Duemila si è assistito alla chiusura dei grandi opifici, un processo stratificato, espressione di una moltitudine di concause, che si è soliti ricondurre al più generale concetto di "deindustrializzazione". Le trasformazioni della città nel corso degli anni sono state e sono ancora oggi narrate dai bardi urbani, *lok shahir*, i quali, traendo ispirazione dal retaggio folclorico del Maharashtra, hanno cantato la nascita dell'industria, la fatica del lavoro, l'impegno dei lavoratori nei movimenti sociali e politici, la disillusione della deindustrializzazione e, successivamente, l'espulsione di una massa considerevole di persone dalla nuova città post-industriale.

Abstract – ENG

Since the construction of the first spinning mills in the mid-nineteenth century, Mumbai has grown with the expansion of cotton manufacture. But between the end of the twentieth century and the beginning of the millennium, there was the closure of the great factories, a stratified process, expression of a multitude of causes, which is usually brought back to the more general concept of "deindustrialization". The transformations of the city over the years have been and are still today narrated by the urban bards, *lok shahirs*, who, drawing inspiration from the folklore legacy of Maharashtra, sang the birth of industry, the toil of work, the commitment of workers in social and political movements, the disillusionment of de-industrialization and, subsequently, the expulsion of a considerable mass of people from the new post-industrial city.

SARA RONCAGLIA

Antropologa, ha svolto ricerche nell'ambito dell'antropologia indianista, dell'antropologia del lavoro e dell'antropologia dell'alimentazione. Dal 2007 studia le dinamiche culturali di Mumbai, con un'attenzione particolare verso le trasformazioni urbane, i cambiamenti alimentari e le forme di marginalizzazione dei lavoratori espulsi dai processi industriali.

SARA RONCAGLIA

Anthropologist, she has carried out research in Indian anthropology, labor anthropology and food anthropology. Since 2007 she has been studying the cultural dynamics of Mumbai, focusing on urban transformations, food changes and forms of marginalization of workers expelled from industrial processes.