

L'11 settembre e le pitture cantate dei patachitrakar: evento, esperienza, memoria e rappresentazione

Indira Chowdhury*

Seguendo un racconto, seguiamo un narratore, o, più precisamente, seguiamo la traiettoria della sua attenzione, cosa essa nota e cosa ignora, su cosa indugia, cosa ripete, cosa considera irrilevante, verso cosa si affretta, cosa mette insieme. È come seguire un ballo, non con i piedi o con il corpo, ma con l'osservazione, le nostre aspettative e i nostri ricordi di vita vissuta.

John Berger, *Il taccuino di Bento*

I patachitrakar di Medinipur, Bengala

Nel corso degli ultimi anni, ho dedicato la mia attività di ricerca a registrare le canzoni dei *patachitrakar*, i pittori di rotoli della regione bengalese dell'India orientale, e a intervistarli. Questi artisti popolari sono di fede islamica ma la forma di racconto mitologico da loro praticata è legata agli dei e alle dee della religione Hindu. I *patachitrakar* usano in modo del tutto peculiare la memoria per comprendere sia il passato sia il presente. Il gruppo che ho studiato vive in povertà, anche se negli ultimi tre decenni questi artisti hanno potuto vendere i loro rotoli – i *pata* – in tutta l'India e anche all'estero attraverso numerose fiere dell'artigianato. Alcuni di loro si sono anche esibiti all'estero. Ma il denaro così guadagnato non ha mai eliminato completamente la povertà o ridotto la precarietà cui è soggetta la loro esistenza. Le interviste rivelano che la loro vita è segnata da una serie di piccoli disastri quasi prevedibili nella loro regolarità: inondazioni che li costringono a ricostruire le proprie case ad anni alterni, malattie che si portano via membri della famiglia e il denaro guadagnato con fatica. Queste esistenze sono costellate anche di altre sventure: una perdita drammatica è quella del loro pubblico tradizionale, che oggi predilige altre forme di intrattenimento.

Prove documentarie testimoniano che i pittori di *pata* hanno una tradizione antica. Sappiamo che dipingevano raffigurazioni che illustravano storie mitologiche tratte dai *Purana*, testi hindu, buddisti e giainisti contenenti narrazioni e genealogie. I *patachitrakar* compongono e cantano le storie mentre srotolano i *pata* che hanno dipinto con tinte vegetali.

I *patachitrakar* tradizionali viaggiavano a piedi di villaggio in villaggio con i loro *pata* e cantando intrattenevano il pubblico. La gente dei villaggi in cambio offriva loro cibo, abiti, un alloggio, verdure e riso da portare a casa. Ora che devono competere con le nuove tecnologie dell'intrattenimento – che nell'arco del tempo si sono ampliate al cinema, la televisione e internet – il vecchio sistema di baratto è stato sostituito da compensi in denaro, cosa che ha comportato delle trasformazioni nel modo di vivere dei *patachitrakar*.

Consapevoli delle necessità del mercato, a partire dagli anni Settanta i *patachitrakar* iniziarono a lavorare per le autorità governative, componendo canzoni che esortavano a piantare alberi per migliorare la situazione ambientale. Questo genere di attività continua ancora oggi: i *patachitrakar* cantano canzoni sull'AIDS e sui programmi governativi di vaccinazione contro la poliomelite, e con i loro *pata* visitano i villaggi informando la popolazione sui programmi di riforestazione e sulla diffusione della malaria e dell'HIV. Ma anche quando lavorano su commissione, componendo canzoni informative sull'HIV o la malaria, i *patachitrakar* si rifanno alla propria esperienza concreta di povertà, privazione, mancanza di istruzione e risorse economiche. In questo studio mi propongo di esaminare i modi in cui i *patachitrakar* attingono al loro repertorio di canzoni e alla propria esistenza vissuta per comporre nuove storie, e di dimostrare come vi siano diversi modi attraverso cui la memoria agisce nella narrazione e ricomposizione di queste consolidate e antiche forme narrative.



Figura 1. Foto di Indira Chowdhury (per gentile concessione dell'autrice)

Un esempio della tradizione: la storia delle origini dei *patachitrakar*

Come evidenziato da Walter Ong nel suo *Oralità e scrittura*, la narrazione ha una funzione importante nelle culture orali:

[Le culture orali] non possono generare tali categorie e si servono così del racconto di azioni umane per immagazzinare, organizzare e comunicare gran parte di ciò che conoscono. La maggior parte delle culture orali, anche se non tutte, produce narrazioni o serie di narrazioni in quantità rilevante, come le storie delle guerre troiane presso gli antichi Greci, quelle del coyote presso le varie popolazioni indigene d'America, i racconti di Anansi nel Belize e in altre culture caraibiche con qualche eredità africana, le storie di Sujata nel Mali, quelle di Mwindo fra i Nyanga, e così via. A causa della loro lunghezza e delle complessità delle scene e delle azioni, i racconti di questo tipo, in una cultura orale sono spesso i più ampi depositi di erudizione.¹

Il patrimonio dei *patachitrakar* contiene narrazioni analoghe che rappresentano i loro valori: il rispetto da trasmettere nei confronti dei propri strumenti così come l'idea che la loro attività deve essere considerata un dono del cielo. Questi valori sono presenti nella storia della loro origine.

Uno dei rotoli più significativi nel repertorio di ogni *patachitrakar* è la storia della loro origine, anche se a quanto dicono, questa è meno nota di alcune storie contenute nei testi puranici o nella narrazione risalente al secolo XVI intitolata *Manasa Mangal Kavya*. La genealogia dei *patachitrakar* inizia con il ringraziamento a Viswakarma, il dio tutelare di artigiani, artisti e architetti, talvolta assimilato al dio romano Vulcano o quello greco Efesto. Nel mondo moderno, Viswakarma viene considerato l'ingegnere divino e tutte le armi e gli utensili, compresi i prodigi della tecnologia contemporanea quali automobili e computer, vengono benedetti nel giorno della sua *puja*, il rito sacro che celebra la divinità. Il canto genealogico dei *patachitrakar* inizia raccontando come i *chitrakar* – i pittori –, i *kumbhakar* – i vasai –, gli *swarnakar* – i gioiellieri – e i *karmakar* – i costruttori e i muratori – vengano creati con la benedizione di Viswakarma. Dopo che questi se ne sono andati a svolgere il lavoro loro assegnato, Viswakarma ritorna e trova che il *chitrakar* durante la sua opera si è addormentato con il pennello in bocca. Infuriato da questa mancanza di rispetto per gli strumenti di lavoro, Viswakarma maledice i *chitrakar*, ma si riconcilia con loro quando questi supplicano piangendo il suo perdono. Il dio li benedice dicendo che ogni cosa che pittureranno prenderà vita una volta che essi avranno “donato gli occhi” ai loro dipinti. Il “dono degli occhi” a un dipinto ha un significato rituale per la maggioranza dei *chitrakar*: gli occhi dei personaggi vengono di solito dipinti alla fine del lavoro e la figura così completata viene vista “prendere vita”. Dotati di questa virtù, i pittori di rotoli sbalordiscono gli abitanti dei villaggi dipingendo piccioni che poi volano via. I *chitrakar* divengono così figure dotate di poteri magici e ben presto il re Prithviraj li convoca, accusandoli di essere degli ingannatori e imprigionandoli. Essi riescono però a raggirare le guardie della prigione dipingendo una di loro e dandole vita. Mentre fuggono verso le colline, il re

invia all'inseguimento il suo esercito, e poi partecipa egli stesso alla caccia. Quando il re giunge sul campo di battaglia, rimane sconcertato trovandosi davanti una copia identica di se stesso, un "falso" re creato dai *chitrakar*. A questo punto, entra in campo Viswakarma che spiega il mistero. Il dio mette in evidenza come il talento dei *chitrakar* meriti rispetto e, implicitamente, li differenzi da truffatori e imbrogliatori.

Ho riportato questa storia per mostrare gli aspetti che sembrano ricorrere nella maggior parte delle narrazioni dei pittori di rotoli: l'anatema è spesso seguito dal perdono e la benedizione, i *chitrakar* possiedono la facoltà di dare vita alle loro creazioni e sanno distinguere tra il vero e il falso. Inoltre, può accadere che gli dei discendano sulla Terra per difenderli. Ma tutto ciò accadde nell'epoca magica durante la quale furono creati.

Abbandonati dagli dei

Nel contesto della loro odierna bassa condizione sociale, dove nessun dio appare per difenderli e dove il loro talento viene misconosciuto, accade sempre più spesso che canzoni e interviste abbiano come tema principale le vicende di *patachitrakar* ingannati e privati dei propri mezzi di sostentamento. In alcune delle loro canzoni compare il *babu*, l'uomo colto e danaroso originario di Kolkata. In una di tali composizioni, il *chitrakar* Khadu esprime il suo sconcerto:

Ho visto la strabiliante vita di Kolkata
Mi viene da piangere e ridere allo stesso tempo, così ascoltate la mia canzone.²

Khadu canta delle cose strabilianti che il *patachitrakar* proveniente da un villaggio osserva a Kolkata: il ponte Howrah che sembra sospeso a mezz'aria sopra il fiume Hooghly e la Metro Rail con le sue tre linee sotterranee. L'autore compone canzoni su queste meraviglie ma non riesce a guadagnare abbastanza per mangiare. Si aspetta di riuscire a vendere i suoi rotoli a Kolkata, ma il *babu* che lo ha invitato per farsi mostrare i suoi *pata*, evita di incontrarlo. In realtà, il *babu* lo inganna fornendogli un indirizzo sbagliato e l'artista vaga tutto il giorno per le strade cercando senza successo di trovare l'ufficio dove il *babu* lavora. La canzone si conclude con una invocazione ai buoni *babu*, figure semidivine che sostengono questi artisti poveri. Khadu canta questa canzone, composta da suo zio Dukhushyam Chitrakar; racconta che essa nacque dall'esperienza di un inganno subito in città e narra episodi simili accaduti anche a lui. Per il *chitrakar*, lo sfruttatore e il truffatore incarnano il potere e sono caratterizzati da indifferenza e insensibilità nei confronti degli altri esseri umani. Queste canzoni quindi usano i motivi del repertorio tradizionale per raccontare le esperienze degli odierni *patachitrakar*. È per questa ragione che le loro nuove composizioni ed esecuzioni non sono mere ripetizioni meccaniche. Il canto viene imparato a memoria e le liriche potrebbero anche essere state composte da un altro *chitrakar*; tuttavia, il contenuto della canzone viene recepito e assimilato in modo tale da riflettere la quotidianità dei pittori di rotoli, con cui la loro comunità può facilmente identificarsi. Il ricordo delle tribolazioni patite, dei

guadagni che non bastano neppure per comprarsi il cibo, e la capacità di comprendere questo tipo di esperienze, permette ai *patachitrakar* di penetrare nel mondo delle sofferenze altrui. L'assimilazione di questa sensibilità empatica è parte del loro praticantato. Come mi racconta Khadu Chitrakar:

I *chitrakar* non possono permettersi di frequentare la scuola di belle arti. La loro accademia è l'apprendistato accanto al padre, da cui imparano il mestiere. Il quadro che noi cerchiamo di rappresentare è tragico e conosciamo bene quel triste scenario. Non sarò uno scienziato, ma posso esprimermi perché ho esperienza.³

Il ricordo e l'esperienza della privazione agiscono di concerto per conferire vitalità a storie che altrimenti potrebbero apparire avulse. La memoria, quindi, assume un ruolo diverso nella creazione di nuove storie costruite su eventi reali.

I pata degli eventi catastrofici e le sfide delle nuove forme di intrattenimento

Khadu Chitrakar rievoca in modo vivido una canzone composta in occasione del naufragio di un traghetto avvenuto nel 1930 a Kakdeep, nel quale persero la vita oltre cento persone. Nell'imbarcazione sovraccarica si era aperta una falla e alla fine lo scafo si rovesciò, provocando l'annegamento di una coppia di giovani sposi, di un centinaio di passeggeri e di molti animali che si trovavano a bordo.⁴ La storia dell'"incidente del traghetto" viene ricordata ancora oggi perché possiede un significato particolare per i *chitrakar* del distretto di Medinipur, soggetto a inondazioni. Analogamente, la grande alluvione e il ciclone del 1978, come riferisce in modo dettagliato Aditi Nath Sarkar nel suo saggio del 1986, furono raccontati in una canzone composta da Dukhushyam Chitrakar. Dukhushyam inizia la sua narrazione secondo il modello tradizionale, invitando gli spettatori a prestare attenzione:

Ascoltate! Ascoltate! Gente tutta, ascoltate con attenzione,
Ho composto un nuovo pat: "La storia dell'inondazione".
[Si dice che] nel saal 1385, il giorno 14 del mese di Bhadra
Una calamità si è abbattuta sul distretto di Medinipur.
Le acque della diga del Damodar
Scendono con terribile violenza [fratello], e pecore, e capre, e mucche
E vitelli vengono trascinati a valle.
[Dicono che] le città di Rui e Khatla scendono galleggiando [oh] insieme a
molte
Specie di pesci allevati,
Io non riesco a scrivere tutto, non c'è riso nel mio stomaco.
Gli Anziani dicono, [essi dicono], Ganga è emersa,
È la Madre Ganga, che oggi come un tempo, recita la parte del demone della
distruzione.
... Dobbiamo salvarci dall'alluvione su zattere fatte con i tronchi dei banani.
In mezzo a tutto ciò una giovane donna ha partorito...

Guardando queste scene, [fratello] gli occhi si riempiono di lacrime...
... Di fronte all'inondazione il governo ha mandato aiuti,
[E allora] Il ricco e il povero, tutti hanno dovuto accettare l'assistenza.⁵

Secondo Aditi Nath Sarkar, in questa canzone sull'alluvione del 1978 il *patachitrakar* "mette in atto un'integrazione storica collettiva di temi e soggetti". La vicenda dell'alluvione costituisce per Sarkar una "notizia" da raccontare in modo creativo e artistico.⁶ Vorrei tuttavia suggerire un'interpretazione leggermente diversa volta a far emergere il ruolo complesso giocato dall'esperienza e dalla memoria nel racconto di storie di alluvioni e annegamenti. Come ci ricorda Alessandro Portelli riferendosi al contesto delle canzoni popolari operaie:

Gli eventi storici, gli scioperi, gli assassinii e le calamità generano emozioni condivise da molte persone contemporaneamente, rafforzando così i legami collettivi esistenti o dando vita a una "collettività" temporanea di sentimenti ed emozioni condivisi.⁷

La rievocazione di una vecchia canzone sull'incidente del traghetto e la canzone sull'alluvione giocano sulle emozioni condivise della comunità che rappresenta il pubblico dell'artista. L'evento del passato diventa così un modo per comprendere l'esperienza passata, e i ricordi dell'alluvione e degli annegamenti influenzano la rinarrazione di questo evento risalente a più di trent'anni prima, benché le parole della canzone paiano svanire dalla memoria. La canzone che Khadu Chitrakar canta per me nel 2012 sull'incidente del traghetto del 1930 è incompleta: non riesce a ricordare tutte le parole. Sebbene alcune parti della narrazione siano state dimenticate, altre permangono vive nella memoria perché la paura che le alluvioni distruggano le case e anneghino le persone è quanto mai reale per i *patachitrakar*.

Lo tsunami del 2004, che si stima abbia causato la morte di 18.000 persone in alcune regioni dell'India meridionale e nelle isole Andamane, non ha colpito direttamente la comunità dei *patachitrakar*, che hanno appreso della vicenda attraverso i giornali e la televisione. La comunità ha dipinto un numero impressionante di *pata* dedicati allo tsunami offrendo un ampio ventaglio di spiegazioni circa la sua genesi: Ranjit Chitrakar ha raccontato quanto l'abbia commosso la tragedia di tante persone annegate all'improvviso, mentre Khadu Chitrakar mi ha riferito che Rajeev Sethi, uno dei più importanti designer indiani, ha esortato la comunità a comporre una canzone e a dipingere rotoli. I *chitrakar* sono stati inoltre incoraggiati a focalizzarsi su questo evento da organizzazioni non governative quali Banglana-tak.com, che ha diffuso questa forma d'arte a livello locale attraverso fiere dell'arte popolare, o da editori come Tara Books di Chennai, che ha realizzato un libro usando il *pat* dello tsunami dipinto da Moyna Chitrakar e suo marito.

Come molti dei rotoli dedicati a questa tragedia, anche quello di Moyna Chitrakar rappresenta lo tsunami come un demone smisurato che sorge dal mare ghermendo con le sue gigantesche braccia barche, esseri umani e animali. Le cornici interne del rotolo sono dipinte seguendo uno schema simile a quello dei *pata* della grande alluvione del 1978. Lungo le rive compaiono dei reporter con le macchine

fotografiche e sopra di loro vi sono degli elicotteri. Ci sono teste fluttuanti, i cui occhi chiusi indicano che si tratta di cadaveri. Moyna Chitrakar inserisce nella sua canzone una parte in cui racconta come si è innescato il conflitto tra hindu e musulmani, ma si focalizza anche sull'aiuto reciproco fra le persone. Come la storia dell'alluvione, anche quella dello tsunami termina con la visita del Primo Ministro e le cure ai sopravvissuti in ospedale. Le parti conclusive della composizione funzionano essenzialmente come dei reportage, ma forse servono anche per esprimere gratitudine nei confronti del sostegno governativo, da cui i *patachitrakar* dipendono. La narrazione cerca di rappresentare lo tsunami sotto forma di un demone che sarebbe potuto esistere nel mondo dei *Purana* e, in questo senso, si tratta di un demone familiare. Ma la canzone dello tsunami illustra anche il modo in cui i ricordi dell'alluvione e degli annegamenti, tratti dalle esperienze dei *patachitrakar*, possono essere usati per illustrare e spiegare anche eventi che non appartengono alla loro esperienza diretta. In effetti, è questa la funzione della memoria nei rotoli che illustrano le nuove storie che gli artisti assimilano, rielaborano e rappresentano.

Memoria, esperienza e immaginazione: il *pat* di Bin Laden

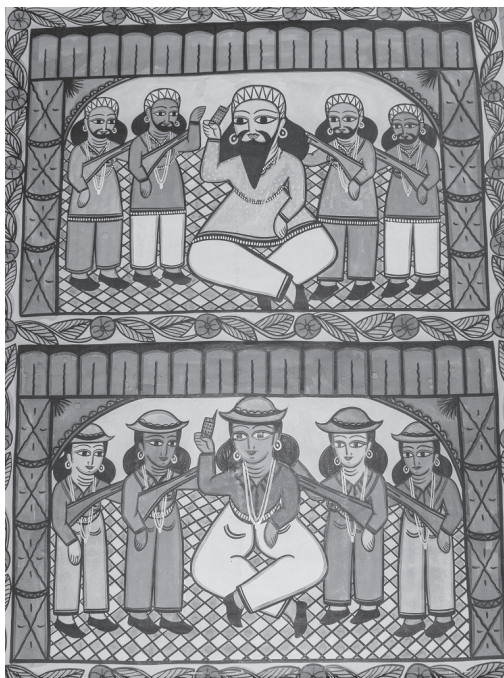


Figura 2: foto di Monica Ranieri, per gentile concessione dell'autrice (le immagini mostrano Bin Laden e Bush che parlano fra loro al telefono). Ringraziamo Monica Ranieri anche per l'aiuto che ci ha dato per la parte iconografica di questo numero.

Se per un verso i *chitrakar* hanno perso i loro mecenati tradizionali a vantaggio dei dispositivi moderni che sfornano in continuazione storie, per l'altro hanno compreso che questi apparecchi erano una fonte ricchissima di vicende che potevano essere riprese e adattate al loro peculiare modo di narrare. I notiziari sono così diventati la fonte di nuove composizioni. Gli attacchi dell'11 settembre 2001 hanno catturato l'attenzione degli artisti e nelle loro mani questo evento ha prodotto un importante *pat* che racconta una tragedia del mondo contemporaneo. Tuttavia, per i *patachitrakar* questo è stato un "disastro immaginato"; non perché non sia accaduto nella realtà, ma perché la vicenda dell'attacco aereo al World Trade Center ha richiesto a questi pittori del villaggio di Naya-Pingla, nel Medinipur, un enorme salto d'immaginazione. Mettendo insieme le notizie tratte dai giornali e dalla televisione, i *patachitrakar* hanno dipinto rotoli che mostrano il crollo delle Torri Gemelle, la gente che fugge, le persone che si gettano nel vuoto, George Bush che incontra i senatori e la guerra in Afghanistan. Poiché questi *pata* furono creati subito dopo la tragedia, spesso si concludono con la guerra in Afghanistan e Bin Laden che entra nelle caverne di Tora-Bora.⁸

L'interesse dei pittori di rotoli per gli eventi dell'11 settembre è stato preso in esame da numerosi antropologi e sociologi; qui farò riferimento all'analisi critica dell'arte popolare contemporanea elaborata da Roma Chatterjee nel suo volume *Speaking with Pictures: Folk Art and Narrative Tradition in India*. Chatterjee si chiede se l'interesse dei *patachitrakar* per l'11 settembre possa essere considerato, secondo la definizione di Arjun Appadurai, una forma di "addomesticamento nella pratica locale"⁹ di eventi globali. La studiosa sostiene che la tradizione narrativa a cui appartengono i *patachitrakar* permetta di trasporre questa storia globale entro una dimensione morale locale.¹⁰ Chatterjee afferma inoltre che questa strategia rende la narrazione storica, conferendole un carattere mitico:

Quando la storia dell'11 settembre viene narrata sotto forma di mito perde alcuni degli aspetti particolari che la caratterizzano come evento storico. In cambio, essa acquista una dimensione più universale poiché si focalizza sulle emozioni e i dilemmi umani: il pathos e lo sgomento di fronte alla consapevolezza che anche le persone più vicine possono costituire un pericolo. Gli amici possono improvvisamente diventare nemici, con conseguenze terrificanti per tutto il mondo.¹¹

Al contrario, io ritengo che sia proprio all'interno di questo universo mitologizzato che l'esperienza e i ricordi delle sofferenze patite diventano modi per spiegare eventi accaduti in luoghi lontani e che, quindi, possono soltanto essere immaginati. Inserendo piccoli dettagli carichi di un forte significato emotivo – come la notizia della morte di un figlio nell'attacco dell'11 settembre, evento attorno al quale alcuni dei rotoli intessono una narrazione – i *patachitrakar* costruiscono una storia che attira l'attenzione su vicende umane molto simili alle loro. Di conseguenza, i *patachitrakar* che Annapurna Garimella ha descritto come i nostri "altri contemporanei" affrontano la storia contemporanea in base alla propria comprensione della tragedia umana.¹²

Sotto molti aspetti, il *pat* di Bin Laden appartiene all'universo puranico e quindi

al tempo mitologico. Ma per altri versi il *patachitrakar* canta canzoni che solidarizzano con la tragedia umana dell'11 settembre. L'esperienza e la "conoscenza della tragedia umana", per usare le parole di Khadu Chitrakar, consentono agli artisti di superare il divario che separa le loro esistenze da quelle di coloro che sono morti in America e in Afghanistan, luoghi lontanissimi dal loro villaggio nel Pingla.

La storia dell'11 settembre composta da Ranjit Chitrakar ripropone la distruzione del World Trade Center, che l'artista abbrevia chiamandolo "World Center". Nella canzone fa riferimento a Bush, il quale sospetta che soltanto uno come Osama Bin Laden possa aver fatto ciò. Bush attacca l'Afghanistan dal cielo, dal mare e da terra e ancora una volta la gente muore nella guerra. La canzone si conclude con Bin Laden che entra in una caverna, ma l'ultimo quadro del rotolo raffigura non un solo Bin Laden ma molti. Nel corso della mia prima intervista orale con lui, Ranjit mi ha spiegato che i molti Bin Laden rappresentano la confusione nella mente degli americani, i quali vedono tutti gli uomini afgani [che hanno la barba] come dei Bin Laden. Nel corso della mia seconda intervista, l'artista riconduce la rappresentazione pittorica all'universo mitico, dove le apparenze possono essere ingannevoli: "Bin Laden assume molteplici forme – è difficile per chiunque riuscire a distinguere tra quello vero e quello falso – qui tutti sembrano essere Bin Laden".¹³

Anche Radha Chitrakar canta la composizione più o meno nella stessa versione di suo marito Khadu:

Lo schianto degli aerei in America - è un evento impressionante, Oh!
La casa di cento piani è crollata, perché hai fatto ciò Bin Laden?
Così tante persone hanno perduto la vita, Bin Laden! Quale crimine avevano commesso?
Così Bush chiama Bin Laden e gli chiede, perché lo hai fatto Bin Laden?
Perché hai agito con tanta slealtà
Perché hai ucciso migliaia di persone?¹⁴

Anche nella versione di Radha Chitrakar, Bush non riesce a catturare Bin Laden quando lui si nasconde nella caverna. Sebbene definiscano questi rotoli come i *pata* di Bin Laden, spesso i *patachitrakar* passano dall'evento principale a specifiche tragedie umane a loro più vicine. Così Rani Chitrakar canta di genitori che attendevano il rientro dei figli dal lavoro e si sono sentiti dire che essi non sarebbero mai più tornati a casa. Quindi inserisce anche una vicenda locale, quella di due genitori di Kolkata che piangono la morte del loro unico figlio che lavorava al World Trade Center.¹⁵ Consapevole della scala globale delle vite umane perdute, Rani canta anche dei genitori statunitensi:

Udendo i loro pianti, George Bush – il secondo dio, li consola.
Perché la terra dorata dell'America è diventata così tenebrosa?
Sappiate che quelli che hanno ucciso in questo modo disumano non avranno mai perdono.
È per questo che Rani Chitrakar canta questa storia – perché nessuno faccia mai più una cosa simile!¹⁶

Quando gli chiedo per quale ragione abbiano dipinto i *pata* dell'11 settembre, Ranjit mi dice: "Sono morte così tante persone in America – ci siamo sentiti molto tristi [per questa tragedia] e abbiamo voluto rappresentarla".¹⁷ Ma l'evento ha avuto altri significati per i *patachitrakar*? L'interpretazione di Ranjit si è focalizzata sull'atto temerario di colpire e abbattere il World Trade Center:

Ranjit Chitrakar: Bin Laden ha distrutto il World Center – così è diventato famoso. Prima di questo la gente non lo conosceva. Adesso tutti vogliono sapere di lui.

IC: Per quale ragione pensa che Bin Laden abbia voluto fare ciò? Lo avrà fatto per qualche motivo religioso?

RC: Bin Laden ha voluto far vedere che era più potente di Bush. No – non lo ha fatto per motivi religiosi. Voleva mostrare il suo potere. Questa non è una guerra di religione!

IC: Perché pensa che Bin Laden sia arrabbiato con gli americani?

RC: Non penso che ci fosse della rabbia. È stato come se avesse voluto dimostrare che lui era più potente di George Bush. È stato un atteggiamento di questo tipo.

IC: Pensa che fossero amici – Bush e Bin Laden?

RC: George Bush è il presidente dell'America. Amici? [ride] Può essere – non saprei.

IC: Quando avete composto il *pata*?

RC: L'11 settembre – è allora che abbiamo scritto la canzone. Il rotolo ha venduto molto. Ma non abbiamo proseguito il *pata* dopo che è morto Bin Laden. Perché allora non sarebbe stata una grande storia. Non ci sarà più nulla di "avvincente" – capisce, non è più una storia che parla di sfida al potere.¹⁸

Secondo Ranjit Chitrakar, per fare presa sul pubblico bisogna che la storia venga interpretata in termini di potere e di sfida al potere. In quanto cantastorie, Ranjit sa riconoscere gli elementi della storia che possono catturare l'attenzione del pubblico e, dal suo punto di vista, la morte di Bin Laden avrebbe sottratto interesse e vivacità alla storia.

Uno dei problemi di storia orale emersi nel corso del mio lavoro con i *patachitrakar* è il seguente: dove risiede il significato? Nella storia in sé o nelle riflessioni degli artisti? Oppure si trova nell'interfaccia fra la canzone, la riflessione e l'esperienza vissuta del cantastorie? Così come l'esistenza degli stessi *patachitrakar*, anche i significati di queste canzoni sono itineranti e si muovono con fluidità fra queste dimensioni. Dalle interviste a Radha Chitrakar e a suo marito Khadu emerge un modo diverso di intendere l'evento:

Radha Chitrakar: Abbiamo sentito che la morte di così tanta gente – era una cosa ingiusta. Noi siamo artisti, *patachitrakar* – non seguiamo la politica di alcun partito – votiamo per la persona che ci piace. Non partecipiamo a manifestazioni e dimostrazioni. Non ci andiamo proprio. Noi siamo artisti. Così abbiamo pensato che avremmo dipinto e cantato questo evento.

IC: Ma in questa vicenda c'entrava la politica?

RC: Sì, questo lo abbiamo compreso. Prima loro erano amici.

Khadu Chitrakar: Prima erano amici – per quel che so io. E forse la loro amicizia si è rotta per questioni politiche. Anche Bin Laden è un musulmano. Apparteniamo alla stessa comunità, ma credo che quello che ha fatto sia completamente sbagliato.¹⁹

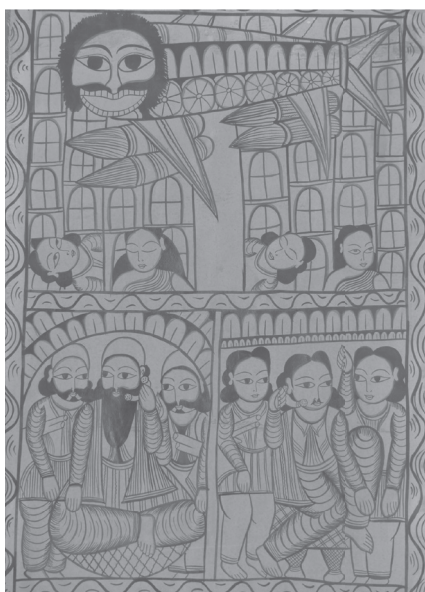


Figura 3: foto di Michael Varghese (per gentile concessione dell'autore)

La spiegazione di Khadu richiama alla memoria una sua osservazione precedente circa il modo con cui i facoltosi *babu* di Kolkata hanno spesso turlupinato i poveri *patrachitrakar*. L'artista passa agevolmente dalla temporalità mitologica al tempo della realtà e dal passato al presente – per esempio facendo riferimento allo scandalo finanziario esploso nell'aprile del 2013, quando il gruppo finanziario Saradha, che aveva raccolto denaro da risparmiatori a basso reddito, è fallito, mandando in rovina molti degli investitori. Per Khadu, questo è un esempio fra i tanti di come i poveri soffrano e vengano sempre ingannati da coloro che hanno il potere. La sua storia dell'11 settembre racconta quindi la sofferenza di persone comuni causata dall'arroganza di un solo uomo.

In quale senso i rotoli dell'11 settembre costituiscono delle fonti storiche? Queste forme di narrazione della storia elaborate dai *patachitrakar* potrebbero rappresentare forme di memoria meno “disciplinate” e più duttili, anche se forse prive di quell'aura di prestigio che la Storia possiede. Ma, come ci ricorda Scot French, anche la storia rivede costantemente le sue fonti e le sue metodologie.²⁰ Nei rotoli dedicati ai disastri – e segnatamente nel *pat* dell'11 settembre, detto anche *pat* di Bin Laden – la realtà storica viene affrontata su due livelli: uno riguarda l'evento storico in quanto tale, l'altro il piano delle emozioni e delle relazioni affettive umane. Il primo comporta un'opera di mitologizzazione – spesso i due aerei vengono rappresentati con l'aspetto di demoni –, mentre il secondo usa ricordi personali di sofferenza per creare un rapporto con questa storica perdita di vite umane con le quali altrimenti la comunità dei *patachitrakar* non avrebbe mai potuto avere alcun

rapporto. La memoria fornisce quindi un mezzo per costruire una relazione con un aspetto dell'evento storico, nel momento stesso in cui altri aspetti dello stesso episodio vengono mitologizzati.

Memoria, esperienza ed eventi storici

Le interviste con coloro che praticano le tradizioni orali ci aiutano a comprendere meglio le storie di vita dei *patachitrakar* e l'evoluzione della loro arte.²¹ Lungi dall'essere strumenti supplementari per spiegare la realtà, le interviste nell'ambito della storia orale possono diventare risorse importanti per comprendere i complessi rapporti tra memoria ed esperienza, tra gli eventi e le loro rappresentazioni, fra le tradizioni orali e la storia orale.

Per concludere questa analisi dei modi in cui opera la memoria nelle due diverse forme narrative assunte dai *patachitra*, vorrei sottolineare che i *patachitrakar* abitano due mondi paralleli, nei quali la storia viene concepita in modi diversi. Il mondo dei *Purana*, in cui essi sembrano vivere a loro agio, è quello in cui esistono le storie antiche. In questo mondo il *patachitrakar* possiede lo straordinario potere di dare vita a ciò che dipinge e la capacità di giudizio necessaria per distinguere il falso dal vero. È in questa dimensione rassicurante che i pittori di rotoli hanno appreso la loro arte ed è a questo mondo, alle sue immagini, forme e metafore che si rivolgono quando devono affrontare qualcosa di estraneo al loro mondo, come l'11 settembre o lo tsunami. Quando opera all'interno del mondo puranico, la memoria umanizza gli dei che vengono in soccorso dei *patachitrakar*. Nel mondo reale contemporaneo, in cui essi si sentono abbandonati dalle divinità, aggirati dai ricchi e dove la fiducia è un bene prezioso, i *patachitrakar* ricreano un mondo puranico che riveste le nuove storie sconosciute di metafore e immagini familiari: lo tsunami viene rappresentato come un demone e gli aerei che colpiscono il World Trade Center sono dipinti con dei volti demoniaci.²² Il triste e netto contrasto fra le due dimensioni in cui vivono i *patachitrakar* si manifesta anche nel loro rapporto alterato con il mondo reale: gli acquirenti che incontrano in occasione delle fiere dell'artigianato o nei salotti urbani comprano i loro rotoli pagandoli in denaro contante, recidendo così il rapporto esistente fra il manufatto dipinto, che il cliente si porta via, e la canzone, che rimane con l'artista. Ciò segna una trasformazione rispetto al rapporto che in passato avevano con il mecenate, che li ricompensava in natura, al nuovo rapporto con il cliente, dove ha luogo un passaggio di proprietà dei rotoli, che al contempo spezza il rapporto tra rappresentazione visuale e composizione orale.²³ Infine, è questo mondo, in cui le relazioni non possono essere date per scontate, che richiede di essere interpretato con le risorse del passato. Sebbene i *patachitrakar* possano essere ritenuti un popolo senza storia, nondimeno essi hanno un rapporto vitale con il passato. Attingono alla loro esperienza di dolore per dare un significato agli eventi del presente. Il senso del passato è ciò che anima la loro tradizione e la mantiene viva.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la Srishti School of Art Design and Technology per avermi offerto l'opportunità di insegnare un corso assieme a una famiglia di *Patachitrakars* nel novembre 2011. Vorrei ringraziare gli studenti che hanno animato il corso con il loro entusiasmo per questa forma di *story-telling*. Ringrazio anche Tara Kini, Deksha Nagar, Rohini Sen, Ramesh Kalkur and Ravindranath che hanno insegnato con me. Ho presentato comunicazioni del mio lavoro sui *Patachitrakars* alla ASA 2012 Conference, JNU New Delhi, alla IOHA 2012 Conference, Buenos Aires, e alla Oral History Summer Institute presso la Columbia University 2013. Ringrazio i partecipanti a questi convegni per le loro osservazioni. Desidero infine ringraziare Vivek Dhareshwar per le lunghe discussioni e i suoi acuti commenti.

NOTE

* Indira Chowdhury dirige il Centre for Public History alla Srishti School of Art, Design and Technology di Bangalore, India. Ha creato numerosi archivi istituzionali di storia orale in India, compreso il Tata Institute of Fundamental Research (TIFR) di Mumbai e l'Indian Institute of Management di Calcutta, e ha fondato la rivista "Economic and Political Weekly". Attualmente è direttore della Oral History Association of India. La traduzione è di Erminio Corti.

1 Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, tr. it. A. Calanchi, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 198-99.

2 Khadu Chitrakar, *Kolkata Ajab Lila*, giugno 2013.

3 Intervista con Khadu Chitrakar, giugno 2013.

4 Canzone eseguita da Khadu Chitrakar, 2012.

5 Dukhushyam Chitrakar, *Pata dell'alluvione*, riportato da Aditi Nath Sarkar, *The Scroll of the Flood*, 1986, http://learningobjects.wesleyan.edu/naya/articles/scroll_of_flood.pdf accessed 18 February 2012 saggio inedito <http://learningobjects.wesleyan.edu/naya/articles/scroll_of_flood.pdf>].

6 Ibidem.

7 Alessandro Portelli, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, SUNY Press, New York 1990, p. 174.

8 Alcuni dei *pata* di Bin Laden si possono vedere sul sito http://learningobjects.wesleyan.edu/naya/film_scrolls/big_911.jpg (ultima consultazione 12/4/2012).

9 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996; *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, tr. it. P. Vereni, Meltemi, Roma 2001, p.34.

10 Roma Chatterjee, *Speaking with Pictures: Folk Art and Narrative Tradition in India*, Routledge India, New Delhi 2012, p. 101.

11 Ibidem.

12 Annapurna Garimella, *Other Contemporaries*, in *Vernacular in the Contemporary*, Devi Art Foundation, New Delhi 2010.

13 Intervista di storia orale con Ranjit Chitrakar, gennaio 2014.

14 Radha Chitrakar, *Canzone sull'11 settembre*, aprile 2012.

15 Cfr. il *pat* di Bin Laden al sito Learning Objects della Wesleyan University: <http://learningobjects.wesleyan.edu/naya/performances.html>.

- 16 Radha Chitrakar, Canzone sull'11 settembre, cit.
- 17 Intervista con Ranjit Chitrakar, novembre 2011.
- 18 Intervista con Ranji Chitrakar, gennaio 2014.
- 19 Intervista con Radha e Khadu Chitrakar, aprile 2013.
- 20 Scot French, *What is Social Memory*, "Southern Culture", I, 2 (1995), p. 10.
- 21 Rustom Bharucha nel suo volume *Rajasthan: An Oral History: Conversations with Komal Kothari*, Penguin India, New Delhi 2007, fa un'analoga osservazione quando si riferisce agli artisti che mettono in scena il *Pabuji Phad*.
- 22 Lo studio di Roma Chatterjee dimostra che vi è stata in questo senso un'evoluzione nei *pata* dell'11 settembre: nei primi rotoli i due aerei avevano il volto barbuto di Bin Laden, mentre nelle copie eseguite successivamente questi assumono le fattezze di demoni senza barba.
- 23 Ringrazio Rohini Sen per aver condiviso con me le sue riflessioni.