

Donatella Dolcini

«RAJA» RAVI VARMA *: SENSO DELL'INDIANITÀ ED
ETERNO FEMMININO NELLA PITTURA INDIANA DEL
TARDO OTTOCENTO

«Raja» Ravi Varma nacque il 29 aprile 1848 in una nobile famiglia bramiana di Kilimanur (Kerala) imparentata con la casa regnante del Trevancore e tradizionalmente cultrice di lettere e arti. Imbevuto di cultura classica fin da piccolo, iniziò assai presto ad applicarsi al disegno sotto la guida dello zio, Raja Raja Varma, mentre frequentando la corte nell'adolescenza ebbe modo di familiarizzarsi con la pittura tradizionale, largamente rappresentata in templi e palazzi soprattutto da grandi riproduzioni su muro di scene mitologiche o religiose o folkloristiche, rese con linee piatte e decise e colori crudi, personalmente preparati dai pittori con succhi d'erbe, di fiori, di semi, o con albume d'uovo, o con olio d'oliva. Nel complesso, dunque, un artigianato più che un'arte, che ripeteva manieristicamente e solo con mestiere quanto delle grandi scuole ajantiane¹ e *rājput*-islamiche² era giunto, filtrato e poi ancora filtrato, in quella zona remota del meridione.

* Avvertiamo che, data la disparatezza di traslitterazioni dalle lingue indiane all'inglese o all'italiano, trovata nelle fonti di cui ci siamo serviti nel presente lavoro, ci limitiamo ad applicare il sistema comunemente adottato per il passaggio dall'alfabeto *Dev'nāg'ri* a quello romano solo ai termini sanscritici o *hindī*, che usiamo per nostra scelta personale.

¹ A 4 miglia da Ajanta, piccolo centro deccanese incluso nel Maharastra, si trovano ventinove templi-monasteri ricavati in grotte o rocce, ornati di squisite pitture di ispirazione buddhista. Compiuti nell'arco di circa settecento anni a partire forse dall'inizio dell'era cristiana, caddero in disuso e vennero dimenticati, complici forse le conquiste musulmane, fino a quando, nel 1819, li scoprì del tutto casualmente un ufficiale inglese di stanza a Madras.

² Fra i generi pittorici preferiti dall'arte indiana, la miniatura fu coltivata in vari centri e con vari stili dal principio dell'epoca medioevale. La scuola di maggior rilievo fu appunto quella Mugal (1549-1850 ca.), che, nata su modelli persiani ma sviluppatasi poi in squisite forme proprie, ebbe la sua massima fioritura sotto Shah Jahan (1628-1658). Parzialmente ricalcata su questa, ma con toni più esuberanti, fu la corrente del Rajasthan o *rājput*, più o meno contemporanea alla prima.

Il genio artistico di Ravi Varma sentì subito di non potersi accontentare di questo tipo di pittura, e infatti il ragazzo cominciò a studiare da solo, ma con appassionata attenzione, gli album dei grandi artisti italiani del '500 e '600, conservati nel palazzo del mahārājā. Nasceva così e cresceva in lui il sogno di poter apprendere le tecniche, al tempo sconosciute in India, atte a ricreare la tridimensionalità delle scene rappresentate, specialmente in grazia di una diversa composizione dei colori e di un uso di essi che modificava o addirittura sostituiva la linea. Qualche aiuto gli venne da Aramagham Pillai, allievo del pittore di corte, Ramaswami Naicker, che lo mise a parte dei rudimenti che la scuola di palazzo – in cui Ravi Varma non era potuto entrare, sia per il rango sia per la gelosa sospettosità del Naicker – conosceva e metteva in pratica dei nuovi espedienti tecnici occidentali. Si trattò comunque di un contatto di breve durata, come pure alquanto limitato, nel tempo e nella portata, risultò quello allacciato con un pittore olandese, Theodore Jensen, che nel 1868 venne chiamato alla corte di Trevancore per ritrarre il regnante e la consorte. Richiesto anche di dare un certo numero di lezioni al giovane aristocratico così interessato e versato nella pittura, l'artista invero si limitò a concedergli di assistere al suo lavoro, senza peraltro lasciargli apprendere alcuno dei «segreti» che invece tanto stavano a cuore al giovane indiano. Deluso ancora una volta nelle sue speranze di avere un valido maestro ad intradarlo praticamente nel mondo della tecnica pittorica, Ravi Varma si volse nuovamente all'autodidattica. Giunte in riproduzioni oleografiche, negli ambienti artistici locali stavano allora circolando opere di tre autori francesi al tempo in gran voga: Louis e Gustave Boulanger e Adolphe Borguereau³. Furono le loro raffigurazioni di episodi della storia antica, del mito, delle vicende eroiche di qualche illustre personaggio; le loro scene di ambiente spesso orientalistico⁴; le loro rappresentazioni di momenti di vita

³ Louis Boulanger (1806-1867). Fu pittore e litografo. Amico di Victor Hugo, direttore della Scuola di Belle Arti di Digione, visse in un clima artistico fortemente influenzato dal romanticismo (stile *troubadour*), ma risentì anche della corrente neo-classica di Ingres.

Gustave Boulanger (1824-1888). Allievo di Delaroche, predilesse scenari ed episodi dell'antichità greca e latina («Aci e Galatea» ecc.), nonché ambientazioni orientalistiche.

Adolphe Borguereau (1825-1896). Insignito della Légion d'Honneur per meriti artistici, presidente dell'Associazione artisti, pittori, architetti, incisori e disegnatori, fu autore di mille duecento tele a carattere allegorico, religioso, ritrattistico, e di litografie, tutte improntate ad uno stile fortemente pomposo e solenne.

⁴ I soggetti prescelti, però, erano scene o episodi che non si spingevano più in là di un ambito vicino-orientale.

quotidiana specialmente aventi a protagonista la donna, a recare l'ultimo influsso importante alla formazione artistica del Nostro. Il suo bagaglio, così faticosamente e fortuitamente raccolto, era ormai pronto per il lungo viaggio nel campo della pittura ufficiale. Certo, occorsero ancora pazienti rielaborazioni, minuziosi approfondimenti, instancabili tentativi ed esperimenti, ma in capo ad un paio d'anni Ravi Varma ottenne finalmente i risultati che tanto aveva inseguito: la capacità di dipingere con il colore, soprattutto impiegando la tecnica ad olio, e la padronanza assoluta di mettere sulla tela a proprio arbitrio, a seconda solo dell'ispirazione (o della commissione) del momento e della propria sensibilità d'artista, gli influssi e gli impulsi lasciati decantare e poi fiorire variamente innestati gli uni sugli altri in un quindicennio di 'sudate carte'.

La carriera di Ravi Varma cominciò dunque nel 1870: mentre tornava da un pellegrinaggio nel Mysore, ricevette l'incarico (e la conseguente ricompensa) di ritrarre la famiglia di un giudice del Tribunale di Calicut, Kizhakke Palat Krishna Menon. Da questo momento e praticamente fino alla sua morte (2 ottobre 1906), la sua attività di ritrattista non conobbe sosta: governatori ed alti funzionari dell'amministrazione britannica, sovrani e dignitari delle corti meridionali, personaggi della vita di ogni giorno, eroi della mitologia e della letteratura antica divennero i soggetti preferiti della sua pittura. E se pure il paesaggio o i fondali o la rappresentazione di elementi del mondo della natura (animali, vegetali ecc.) testimoniano del pari di una raffinata abilità di disegno, di un'attenta visione realistica, di una vibrante partecipazione emotiva, non possono in alcun modo competere con il senso della vita che l'amore dell'artista per la sua creatura artistica conferisce alla figura umana rappresentata. Di queste peculiarità furono ben consci i suoi contemporanei – mecenati, critici, pubblico – tanto che ben presto e per tutto l'arco della sua vita Ravi Varma godette di grandissima fama in tutta l'India, mentre anche in Europa e perfino in America il suo nome non restò sconosciuto. Vinse infatti un cospicuo numero di premi in varie esposizioni – Fine Arts Exhibitions di Madras del 1873, 1874, 1875⁵, International Exhibition di Vienna ancora nel 1873, International Exhibition di Chicago nel 1894 ecc. –, e la critica, specialmente quella indiana⁶, ebbe parole di enorme elogio per lui, non solo nelle natie regioni meridionali del subcontinente, ma anche in quelle settentrionali, più lontane per gusto e educazione. In patria, ovunque egli si recasse –

⁵ Da questa data in poi Ravi Varma si presentò sempre fuori concorso.

⁶ Per la critica negativa si veda più avanti nel testo.

poiché viaggiò moltissimo, anche questo secondo il costume dei vati antichi⁷ – era fatto oggetto di calorose dimostrazioni di stima e di vero e proprio affetto, anche per le sue qualità umane di rettitudine morale, religiosità, riservatezza, austerità di costumi.

Questa notorietà crebbe ancora di più dopo il 1894, da quando cioè cominciò a funzionare la Lithographic Press di Bombay. Era questa la realizzazione di un altro sogno di Ravi Varma. Egli infatti era cresciuto e maturato, umanamente ed artisticamente, in quel periodo della storia indiana in cui si cominciavano a constatare i risultati degli impulsi derivanti dall'opera di occidentalizzazione condotta dai colonizzatori britannici. Cominciato apertamente verso gli anni '30 del XIX secolo, questo processo portò alla nascita dell'India quale noi la vediamo oggi, passando attraverso successivi stadi di rigetto/risveglio della tradizione induista, di rigetto/risveglio della tradizione indo-islamica, di anglofilia o di anglofobia. In particolare, in quell'ultimo ventennio del secolo scorso che interessa al nostro assunto, andava nascendo negli animi più sensibili e preparati il sentimento dell'unità indiana: non ancora un nazionalismo nell'accezione più comune del termine, ma una chiara tensione a volersi riconoscere tutti partecipi di un patrimonio culturale che, grazie alla ricchezza e poliedricità delle sue componenti, era stato capace nel tempo di rivestire di una spessa patina di unica indianità le diversità anche clamorose delle etnie stanziate nel subcontinente. In questa fase del cosiddetto «revivalismo», gli apporti occidentali cominciano a non essere più riguardati come meta primaria da acquisire da parte di chi, nato indigeno, vuole parzialmente sottrarsi alla sua condizione di dominato per partecipare della vita – educazione, costumi, attività, – del dominatore; inoltre, alla diminuita aspirazione ad anglicizzarsi, corrisponde un'attenuazione anche dell'atteggiamento opposto che, direttamente scaturito dalla reazione alla «moda» dell'occidentalizzazione ad ogni costo, si era estrinsecato nella ricerca di un ritorno critico sì, ma radicale⁸, alla purezza dell'antica civiltà sanscritica. Viene pertanto a crearsi lentamente, ma non per questo su basi meno salde, un terreno di incontro tra le due tendenze, che si rivelerà particolarmente proficuo nel XX secolo della lotta indipendentistica e della strutturazione dell'India di oggi.

⁷ I resoconti di queste *tournées* vennero scritti dal fratello minore, G. Raja Raja Varma, pure affermato pittore (paesaggista), che lo accompagnò ovunque in veste di segretario.

⁸ Ci riferiamo in particolare a movimenti quali l'Ārya Samāj (Bombay, 1875), che propugnava il ritorno alla fede e all'osservanza dell'antichissimo precetto vedico, ritenuto l'unico davvero valido per la liberazione spirituale dell'uomo.

Per tornare a Ravi Varma, vediamo il riflesso delle fasi di questo processo generale anche nel microcosmo della sua figura d'artista: all'assillante ricerca di impadronirsi delle tecniche pittoriche occidentali, all'appassionato e minuzioso studio della produzione – non importa se completa o parziale, ben riprodotta o grossolana, di alto pregio o di scarso valore – di qualunque artista purché fosse europeo, all'acquisizione di una capacità rappresentativa fortemente determinata dall'influsso straniero, segue, per restare poi permanente, un ripiegamento verso la propria tradizione, che è un lasciarsi scorrere nelle vene la linfa uscita dall'humus natio, un dare orecchio a stimoli ed impulsi vivi nel più profondo del suo cuore di indiano. Nelle sue tele prende così il sopravvento un'atmosfera di indianità, che concede uno spazio puramente strumentale ai tratti tecnici appresi dall'Occidente, riservando invece a se stessa i contenuti narrativi, sentimentali, psicologici.

E che questa indianità sia la colonna portante della sua ispirazione e delle sue opere, lo dimostra tutta una serie di fatti, che vanno appunto dalla fondazione della Lithographic Press, ai viaggi panindiani, alla partecipazione ad esposizioni all'estero, alla scelta dei soggetti. A quest'ultimo proposito va rilevato come, nella dimensione patriottica che la sua pittura stava sempre più assumendo, vennero privilegiati i temi che, per essere più comuni, più quotidiani, quindi più condivisi da tutte le svariate componenti della società indiana, meglio potevano da una parte sottolineare la fratellanza culturale e di vita delle genti del subcontinente, dall'altra proporla agli stranieri in un linguaggio ad essi comprensibile. Di qui la rappresentazione di vari momenti della vita di ogni giorno – “Lady with Mirror”, “Nair Lady at the Toilet”, “Lady in Moonlight”, “There Comes Papa”, “Lady at Ball Game”, “Alms at the Temple”, ecc. –; di qui la riproposta dei grandi miti epici e religiosi – “Yasoda and Krishna”, “Draupadi at the Court of Virata”, “Draupadi and Simhika”, “Sri Rama Breaks the Bow”, “Sita Swayamvaram”, “Birth of Krishna”, “Bhisma Prathijna”, “Sakuntala” ecc.⁹ –, simboli non solo di passato ma anche di presente e di futuro per l'India tutta, simboli in una parola di quel *sanatana dharma* che dai tempi più remoti fino all'epoca di Ravi Varma ed a quella di noi, suoi posteri, ha continuato a rappresentare con la sua «imperitura» vitalità il più valido legame tra le genti indiane e la più salda forza del Paese contro le spinte destabilizzanti di certi apporti esterni. Dipingere questo tipo di scene e di

⁹ Sono tutti episodi o personaggi tratti dai grandi poemi epici *Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*, o dai *Purāṇa* o dalla produzione drammatica di Kāli Dāsa.

personaggi, però, avrebbe avuto scarso peso nell'opera di risveglio all'indianità, se la produzione del Nostro fosse rimasta confinata ai palazzi dei mahārājā o alle case di pochi aristocratici e di amministratori britannici o ai saloni delle Esposizioni; era invece fondamentale che queste immagini dell'India avessero la massima circolazione e diffusione ovunque nel sub-continente, perché in tal modo avrebbero davvero portato avanti una certa educazione «nazionalistica». Fu appunto in quest'ottica che venne concepita e realizzata la stamperia di Bombay, che infatti assolse egregiamente il compito visualizzato di informare e formare attraverso le immagini. Infatti, anche chi era più lontano dalla cultura, per proprio livello educativo o per distanza fisica dai centri di maggiore attività, poté fruire del messaggio che le rappresentazioni di Ravi Varma contenevano: innumerevoli e molteplici sono le sfaccettature della realtà indiana, ma la fratellanza delle genti che ne partecipano è così effettiva e «palpabile» da poter essere trasposta in un dipinto. Il nome dell'artista divenne così ancor più famoso tanto a Nord quanto a Sud nel Paese, ed il pubblico più grosso ne comprese bene lo spirito, tanto da cominciare a considerare Ravi Varma alla stregua di un vate.

Diverso fu invece l'atteggiamento della critica più quotata, da E.B. Havell a A.C. Coomaraswami a P.R. Ramachandra Rao, riguardo ai quali l'opera della Lithographic Press giocò come arma a doppio taglio nei confronti del Nostro. Infatti i quadri riprodotti in quelle oleografie erano ben lontani dal rendere giustizia all'originale nei colori e nella precisione dei tratti, mentre molti imitatori finirono per approfittare del gioco ed immettere sul mercato propri lavori realizzati sulla falsariga e con il nome di Ravi Varma e stampati più o meno con i medesimi sistemi. A.C. Coomaraswami, per esempio, ebbe esplicitamente a riconoscere di non aver mai visto e studiato dal vero un'opera del pittore keralese, ma di essersene fatto un'idea (ed estremamente negativa!) solo attraverso le famose riproduzioni oleografiche. A dire il vero, nella prima metà del XX secolo, che vide appunto l'attività di questi che vengono considerati i maggiori studiosi dell'arte indiana, nel mondo culturale indiano era cambiato il clima psicologico. I movimenti di revivescenza, che in tutti i campi avevano pervaso il subcontinente nei secondi cinquant'anni dell'800 sotto la spinta dell'anglicizzazione, avevano accanitamente perseguito la realizzazione di sintesi più o meno concrete, più o meno profonde, fra tradizione e innovazione (di provenienza occidentale). In questa ricerca, in un primo periodo si erano rivalutati solo gli elementi di matrice ario-induista, considerati gli unici davvero «indiani»; in un secondo tempo, però, si cercò di ridare corpo anche ad una tradizione indo-islamica, sia in seguito alla riscossa culturale dei musulmani,

che iniziò negli anni '70 del secolo, allorché i gruppi maomettani si accorsero di star precipitando in un pericoloso isolamento tanto nei confronti dei colonizzatori britannici quanto in quelli dei loro ex sudditi hindū; sia per un rinverdito orgoglio, anche da parte induista, di quell'impero Mugal, che, pur ormai irreparabilmente scomparso, continuava a rappresentare il maggior momento politico indiano del passato recente. In campo artistico, dove i modi in cui si era estrinsecata la scuola musulmana erano stati esattamente all'opposto, per precisa volontà dei vincitori nei confronti dei vinti, ma anche per profonda inclinazione del gusto degli invasori, di quelli fino ad allora (XI sec.) tenuti da artisti e maestranze locali; in campo artistico, dunque, la tendenza trainante divenne quella di rigettare o comunque di relegare in secondo piano la tradizione di corposo realismo tipico dei grandi complessi di Khajuraho, di Mahaballipuram, di Bhubaneshwar ecc., per riportare in auge quella pervasa di simbolismo e di eterea stilizzazione della miniatura Mugal (o addirittura delle grotte buddhiste di Ajanta), tanto più che questo tipo di pittura era assai più apprezzata dagli Occidentali, che vi trovavano un'aura più esotica, più suggestiva, più «differente».

Questo diverso orientamento del gusto convinse definitivamente gli autorevoli critici a vedere nell'autore delle opere così manchevolmente riprodotte nelle oleografie di Bombay un pittore di seconda categoria, indiretto, ma pedissequo imitatore della scuola inglese di Reynolds e Gainsborough, pietosamente ignorante dei motivi e degli impulsi ispiratori della pittura classica indiana, privo di immaginazione e del senso dell'indianità nel trattare soggetti religiosi ed epici della sua tradizione. Ora, se è vero che a Ravi Varma si possono con fondamento imputare imperfezioni tecniche, sproporzioni fisiche specialmente nelle figure maschili¹⁰, impianti troppo teatrali o troppo occidentalizzanti di certe scene¹¹, è chiaro che la maggior parte di queste accuse si fondano solo sulla lettura in chiave indo-islamica dei valori della civiltà indiana, così come siamo venuti esponendo più sopra. Del resto, l'infondatezza oggettiva di questa stroncatura della critica viene dimostrata per esempio da un Ravindranath Tagore, il quale, dopo aver attentamente studiato le opere del pittore keralesese ed averne ravvisato le qualità ma ancor più i difetti, scrisse: "These paintings show how much our country's typical human figures, themes and expressions are dear to us"¹²; mentre il nipote Abanindra-

¹⁰ Si veda, per esempio, Viśvamitra in «Visvamitra e Menaka» o Bhīṣma in «Bhīṣma Pratijña».

¹¹ Quali «Mohini e Rukmangada» o «Sri Krishna as Envoy» ecc.; «Birth of Krishna» o «Krishna Drishta» ecc.

¹² Citato in Venniyoor E.M.J., *Raja Ravi Varma*, Madras 1981, pag. 33.

nath, che nella sua Scuola Bengalese sostenne sempre principi estetici nettamente in contrasto con quelli informanti la pittura di Ravi Varma, alla di lui morte non poté negare che «È raro imbattersi, di questi tempi, in uomini come lui, artisti come lui, amanti dell'India come lui»¹³. E sir Monier Williams richiese di poter ornare il frontespizio delle edizioni dal 1876 in poi della sua traduzione della *Śakuntalā* con la riproduzione del quadro inviato da Ravi Varma all'Exhibition di Madras del 1876 appunto, il «Sakuntala Patralekhan», (ossia «La lettera d'amore di Sakuntala»), tanto l'opera gli era sembrata esemplare interprete dello spirito dell'eroina kalidasiana.

In effetti, Ravi Varma ebbe un talento particolare per ravvisare nei volti e negli atteggiamenti propri delle donne l'anima sempre uguale attraverso le generazioni e le diversità razziali di quell'India che, pur nelle multiformi manifestazioni del suo spirito, della sua cultura, della sua umanità, ha in sé un'insopprimibile unità. Così la «Lady at Ball Game», la Subhadra di «Arjuna e Subhadra», la dama benefattrice di «Alms at the Temple», le fanciulle sullo sfondo di «Bhisma Pratijna» sono ancora e sempre la sinuosa femmina dal seno e dalle anche pesanti, in cui rivive continuamente rinnovato il mito della Grande Madre, in quelle regioni dell'estremo Sud dell'India da cui proveniva il Nostro sentito in modo particolarmente viscerale, poiché il sistema matriarcale vi era ancora il più seguito nell'ordinamento familiare; così, in linea con la tradizione è anche la posizione di questi corpi femminili, che nella maggior parte delle opere ripropone la classica sinuosità tripartita (*tribhāṅga*) della Yakṣiṇī di Bharhut e di Sanci¹⁴. D'altro canto non è da pensare che Ravi Varma progettasse e realizzasse le sue figure muliebri solo sulla base di reminiscenze classiche, letterarie o figurative. Di questa continuità *vitale*, non soltanto artistica, egli era ben conscio, tanto che, quando nel suo dichiarato patriottismo approntò la serie di dieci tele da inviare all'Esposizione Internazionale di Chicago, perché anche laggiù ci si potesse fare un'idea reale dell'India al di fuori delle leggende, positive o negative, generalmente diffuse in Occidente, volle prima documentarsi personalmente sulla donna del suo Paese, cioè sui diversi tipi fisici, sulle diverse psicologie, sulle diverse fisionomie, sui diversi abbigliamenti. E queste differenze egli traspose nei suoi dipinti, cercando nel contempo di cogliere e di mettere in luce anche le somiglianze e le affinità dei suoi modelli. Ne risultarono quadri come

¹³ *Ibidem*, pag. 65 (la traduzione è nostra).

¹⁴ Località in cui sorgono due tra i più antichi *stupa* buddhisti, sui cui portali (*torāṇa*) si trovano le prime raffigurazioni a bassorilievo delle divinità silvestri femminili note come *Yakṣiṇī*.

quello dal significativo titolo di «Galaxy», in cui undici indiane ritratte durante un concerto tradizionale rappresentano altrettanti tipi, altrettante maniere di esemplificare l'Indianità: una forza centripeta che fa tendere il multiforme verso l'uniforme, lasciando inalterata sia l'individualità del primo sia l'armonicità del secondo, così come nell'universo retto dal *ṛtam* (ordine cosmico) stelle e costellazioni si congregano in ruotanti galassie.

Le donne effigiate in questo quadro possono venir riguardate come stilizzazioni cui l'autore è pervenuto dopo che per lunghi anni le figure muliebri della sua terra natale gli sono bastate a rappresentare l'universo femminile di tutta l'India. A parte tele dichiaratamente riprodotte una nobildonna keralaese o una dama malabarica o la moglie di un qualche notevole ecc., anche soggetti come la mietitrice o la signora che fa l'elemosina al giovane mendicante o la madre che attende con il bimbo in braccio che il marito la porti al tempio¹⁵, oppure, entrando nella sfera del letterario o del mitologico, come Sita, Draupadi ecc. vengono impersonati da modelle con caratteristiche somatiche, di abbigliamento e collocazione scenica di nuovo tipicamente keralaesi. In «Galaxy», invece, è evidente l'intento di fare di ciascuna componente del gruppo un «tipo» riassuntivo e perciò paradigmatico di quelle che possono essere le peculiarità della donna di una specifica regione o di uno specifico ambiente. Così, per esempio, in mezzo ai drappaggi delle vesti tradizionali compare anche una figura decisamente abbigliata all'Occidentale, delegata a rappresentare quella classe di anglicizzati sempre più in espansione e geograficamente non delimitata che stava assumendo il ruolo-guida nella società indiana del tempo; così la prima musicante in basso a sinistra lascia scoperte le spalle secondo l'uso della sua calda contrada tropicale (Kerala) e cinge ben in alto e lateralmente la chioma che non le ricada sul collo ad aumentare il senso di calura, mentre di fronte a lei la dama abituata al clima più rigido del Nord (Panjab) si ammantava di un ricco scialle che le copre anche la testa. Va però notato che pur nella varietà di abbigliamenti riprodotti nella tela, quasi tutte le figure indossano come capo di base il *sari*¹⁶. Ora, si deve proprio a Ravi Varma, cioè alla sua ricerca di costume ed alla trasposizione pittorica degli esiti di tale ricerca, se il *sari* venne riconosciuto come l'abito tradizionale maggiormente diffuso nel Paese, e se da questo stesso riconoscimento ne nacque una sempre più vasta adozione un po' ovunque nel subcontinente. A tale proposito K.V. Rangaswami

¹⁵ Nel quadro sono ritratti la figlia e il nipotino di Ravi Varma.

¹⁶ Il termine indiano e di genere femminile.

Ayyangar, uno degli studiosi che più si occupò del Nostro, scrive che Ravi Varma fu l'artefice della nuova moda negli abiti e negli ornamenti e che le sue eroine sono diventate un modello, nel vestito e nell'atteggiamento, per le giovani dell'India moderna¹⁷. Il che non va interpretato come affermazione di opera pionieristica e innovativa del pittore keralese nel campo della *moda* vera e propria, o piuttosto del *modo* di essere donna nel Paese sottoposto ad un così vasto moto di rinnovamento e modernizzazione; al contrario, gli si attribuisce il merito di aver divulgato in tutto il subcontinente i vari *modi* di vivere la femminilità tenuti nelle diverse regioni, così che venissero bene in luce dissimiglianze e somiglianze, e queste infine fossero riconosciute, accettate, enfatizzate in uno slancio di fraternità «nazionale». Infatti, conclude Ayyangar, non si possono avere dubbi sulla vasta e durevole influenza dell'opera di unificazione dello spirito indiano condotta da Ravi Varma¹⁸. E il punto massimo del suo realizzarsi come artista e come indiano sta proprio nel superamento totale della pluralità – quindi anche della diversità – pur minima come nel caso di «Galaxy», e nel raggiungimento dell'unità. La sua *Donna* indiana, che è poi un'immagine concretamente pittorica ed idealisticamente sublimata dell'India stessa – non dimentichiamo che in questo stesso periodo i nazionalisti bengalesi sceglievano a proprio slogan (*mantra*) quel *Bande Mataram*, ossia *Viva la Madre*, che diventerà poi uno dei simboli della lotta indipendentistica di tutto il Paese¹⁹ –; la sua *Donna* indiana, dunque, colei che tutte le individualità femminili ingloba, supera e rappresenta è Śakuntalā: antica nell'origine e nella vicenda, ma perennemente rinnovata e vitale nella memoria della gente; giovane nel volto turbato dalla passione amorosa, ma già presaga nelle forme pesanti di una maternità senza tempo; realistica e disinibita in quel suo gesto occasionale di togliersi una spina dal tallone, ma classica nel gioco malizioso di approfittare dell'attimo propizio per volgersi a guardare di nascosto l'innamorato lontano. Donna di ieri, di

¹⁷ In Venniyoor E.M.J., *op. cit.*, pag. 42.

¹⁸ Lo studioso specifica che questa unificazione ha per oggetto la parte *hindū* della popolazione indiana (Cfr. Venniyoor E.M.J., *op. cit.*, pag. 42), in misura preponderante. In realtà, il messaggio espresso in generale dall'opera di Ravi Varma vuole essere panindiano, come dimostrano i suoi dipinti aventi per soggetto personaggi o scene tipicamente musulmane o *parsi* e perfino ebrei e zingaresche. Citiamo in particolar modo il ritratto "The Miser", splendida raffigurazione di un usuraio appunto ebreo, e "The Gypsies", rappresentazione di una piccola famiglia zingara, resa con vibrante partecipazione emotiva da parte dell'artista.

¹⁹ «*Bande Mataram*» è un canto che i devoti alzano alla dea Kālī, loro materna protettrice, nel romanzo *Ananda Math* (La dimora della beatitudine), scritto nel 1882 da Bankim Chandra Chatterjee («Chattopadyaya», 1838-1894).

oggi e di domani, dunque, emblema di un'India che dal passato glorioso attraverso il presente difficile continuerà a vivere in un futuro che, forse felice e forse no, sarà comunque un momento ricco di vita e di civiltà.