

AsiaTeatro

rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

www.asiateatro.it

anno 2023, fascicolo n. 1

Marilia Albanese

Il cinema indiano del Novecento tra evasione e realismo

[/https://doi.org/10.55154/SAGX2977](https://doi.org/10.55154/SAGX2977)

Il cinema indiano del Novecento tra evasione e realismo

Marilia Albanese

Nel 1913, diciassette anni dopo la sensazionale proiezione a Bombay di un film in inglese, l'intraprendente Dadasahib Phalke girò il primo lungometraggio indiano: *Raja Hariscandra*. Nasceva così il cinema a soggetto mitologico, destinato ad avere un enorme successo perché incentrato su temi conosciuti da tutti e consolidati nella coscienza religiosa collettiva. Personaggio singolare, fotografo e prestigiatore, Phalke girò l'India portandosi al seguito tutta l'attrezzatura su un carro trainato da buoi. Per *Raja Hariscandra* si ispirò alle immagini del pittore Raja Ravi Varma, creatore di quadri mitici di vago stile vittoriano.¹ Se questi gli offrì le immagini, il teatro popolare fornì le modalità - ad esempio la frontalità dell'immagine - e i racconti mitici i contenuti e le situazioni.

Proprio per la notorietà dei temi e per il loro alone sacro gli spettatori non restavano passivi, ma addirittura si sentivano partecipi della storia, grazie alle suggestioni offerte dal mezzo tecnico, e rivivevano l'evento mitico in maniera quasi catartica, con l'immane e rassicurante vittoria finale del Bene sul Male.

Attorno agli anni Venti si sviluppò il film storico che però mancava di veridicità e ricostruzione critica degli ambienti e degli avvenimenti. Fu soprattutto il mondo islamico delle sfarzose corti moghul a fornire gli sfondi e le situazioni, ma sempre con trasfigurazioni romantiche e spettacolari che di storico avevano ben poco.

Fino al 1927 il 70% dei film fu comunque a soggetto mitologico, e del resto ciò rappresentava un tentativo di proporre temi nazionali contro l'invasione di tematiche occidentali; la produzione calò al 20% fino al 1930 per avere una grossa ripresa con l'avvento del sonoro, quando dal 1931 al 1934 il 40% dei film riprese il filone mitico. Si scese poi al 10% fino al 1974, per calare ulteriormente a fine Novecento, dove però fu la televisione a riproporre il mito con le mega-serie del *Mahābhārata* e del *Rāmāyana*,

¹ Famoso pittore vissuto nello stato principesco del Travancore, oggi Kerala, a cui si devono pregevoli opere rappresentanti personaggi ed eventi mitici della tradizione indiana. Raja Ravi Varma, morto nel 1906, fondò una tipografia e produsse litografie e oleografie che raggiunsero ogni angolo dell'India, contribuendo alla diffusione di un'iconografia sacra ancora oggi alla base delle immagini popolari.

assicurandosi un'*audience* oceanica.² Del resto i circa 200.000 nuovi spettatori l'anno rappresentavano un pubblico in grado di apprezzare ancora lo spettacolo a carattere mitologico, ulteriormente galvanizzato dai moderni effetti speciali.

Il film mitico continuò dunque ad avere i suoi spazi e addirittura gli attori che interpretavano divinità o personaggi epici venivano per *transfert* identificati con questi, con conseguenti folgoranti ascese politiche. Ne furono esempi il produttore Annadurai fondatore nel Tamilnadu del partito DMK (Dravida Munnetra Kazhagam) e l'attore M.G. Ramacandra, che sconfisse il partito del Congresso nel 1967, diventando primo ministro nel Tamilnadu nel 1977; e ancora Rama Rao, grande interprete di personaggi sacri come Kṛṣṇa, Rāma e Śiva, primo ministro nell'Andhra Pradesh, sostituito in seguito dall'attrice Jayalalita, sua compagna.



Raja Harishchandra, 1913

² Tra il 1987 e il 1988 la televisione indiana trasmise ogni domenica mattina il *Rāmāyana*, ottenendo la più alta percentuale al mondo di spettatori. Riprodotta durante il lockdown del 2020, batté di nuovo il record con 77 milioni di utenti.

I film a carattere sociale

Con l'avvento del sonoro nel 1930 e soprattutto con il crescere della coscienza politica, accanto ai film con protagonisti gli dei cominciarono a comparirne altri a tema sociale e furono soprattutto i produttori di Calcutta e di Bombay i più sensibili ai nuovi fermenti storici.

Non mancarono fin dall'inizio tentativi di satira - lo stesso Phalke aveva prodotto film in tal senso -, ma senza un reale approfondimento. Il movimento nazionalista ispirò composizioni di velato carattere politico e così la letteratura di denuncia sociale fece capo allo scrittore Premchand.³ La fondazione dell'IPTA (Indian People's Theatre Association) negli anni Quaranta, che riproponeva in maniera impegnata il teatro popolare bengalese di sinistra e quello innovativo del Maharashtra, rinforzò l'attenzione alla vita reale e ai suoi conflitti e portò nel 1946 alla produzione di *Dharti ke lal*, "Il figlio della terra" di K.A. Abbas, uno dei primi tentativi di cinema verista.⁴

I principali temi proposti nei susseguenti film a carattere sociale furono il rimpianto per la vita contadina e i problemi dell'urbanizzazione, la famiglia congiunta, il ruolo della donna, le tensioni castali rese come conflitto tra ricchi e poveri. Le contraddizioni dovute all'impatto tra passato e futuro, tradizione e modernismo, seppur rappresentate, non vennero sviscerate, ma superficialmente risolte col lieto fine d'obbligo nella tradizione teatrale indiana. Mancò la capacità di scavare nella psicologia dei personaggi e di condannare davvero la degenerazione sociale e la corruzione. Inoltre le difficoltà fraposte dalla censura e dai distributori che non ritenevano remunerativa la produzione nelle lingue locali scoraggiavano i registi.

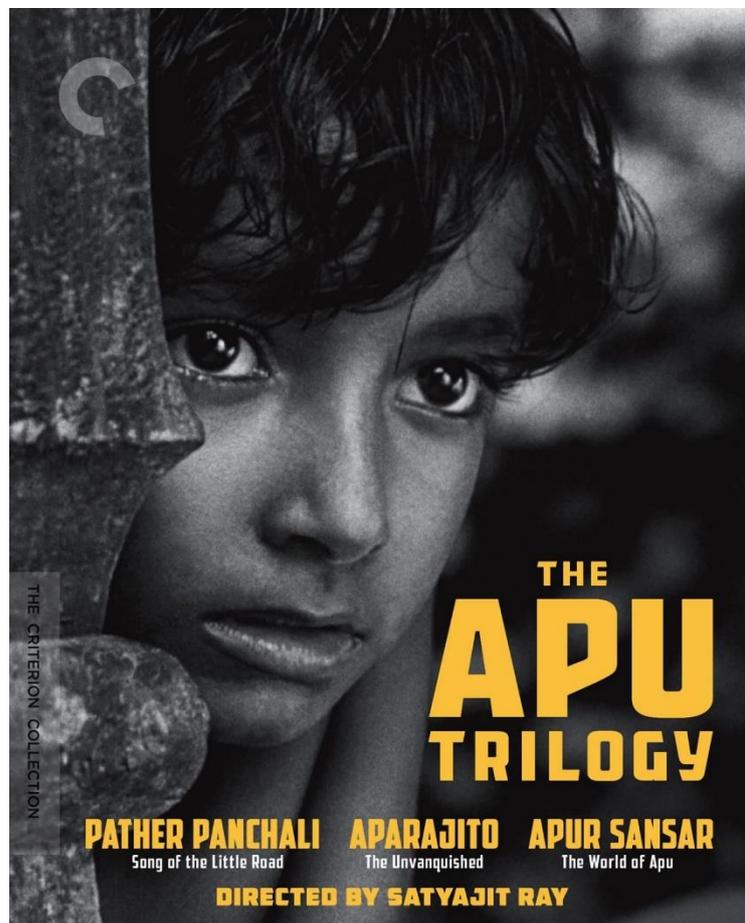
Raj Kapoor, attore, regista e uno dei maggiori produttori che si cimentò con tematiche sociali, finì per inquadrarle in un contesto romantico, in modo da coniugare esigenze artistiche e necessità commerciali: il suo progressismo non andò oltre il suggerire considerazioni, piuttosto che stigmatizzare situazioni.

Gli anni Quaranta e l'immediato dopo-guerra videro il trionfo dei film d'avventura folcloristici, disimpegnati e attenti essenzialmente ai proventi di cassetta.

³ Dhanpat Rai Srivastava (1888-1936), conosciuto con lo pseudonimo di Premchand, fu uno dei maggiori scrittori della letteratura hindi e urdu moderna. Le sue opere descrivono con toccante verismo la condizione dei poveri e stigmatizzano le principali piaghe della società.

⁴ Ambientato durante la carestia del Bengala del 1943 che distrusse un'intera generazione di contadini, fu uno dei primi film di realismo sociale e venne proiettato con grande successo in Unione Sovietica.

Nel 1952 si inaugurò l'International Film Festival nel quale venne presentato *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica. Il neorealismo italiano risvegliò nuovi interessi nella produzione del cinema sociale e nacque il cinema d'autore a opera di tre grandi registi bengalesi: Satyajit Ray, Mrinal Sen e Ritwik Ghatak. Ray inaugurò nel 1955 con la *Trilogia di Apu*, ovvero i tre film *Pather Panchali* (Il canto del sentiero), *Aparajito* (L'invitto) e *Apur Samsar* (Il mondo di Apu), il grande cinema realista bengalese e lo impose all'attenzione mondiale, pur non riuscendo ad avere seguito in India.⁵ Mrinal Sen con *Bhuvan Shome* nel 1969 produsse un film d'alta qualità a basso costo e pose una pietra miliare nella storia del cinema alternativo.⁶



Con gli anni Settanta l'India divenne il principale paese produttore di film mentre gli anni Ottanta videro affermarsi registi donna come Aparna Sen, Mira Nair e Sai Paranjpye,

⁵ La *Trilogia di Apu*, pietra miliare nella storia del cinema indiano, è basata sui racconti autobiografici del 1929 di Bibhutibhushan Bandyopadhyay, scrittore bengalese che avvolge il realismo sociale con poesia e tenerezza, portando in primo piano i sentimenti e i moti dell'anima dei protagonisti.

⁶ *Bhuvan Shome* è una satira politica che vede il protagonista, il funzionario delle ferrovie Shome, alle prese con un mondo rurale che gli insegna a vedere la vita da altre angolature.

disdegnate in patria e apprezzate all'estero, mentre i nomi di Adur Gopalakrishnan, Kumar Shahani, Shyam Benegal, Mani Kaul, Ketan Mehta divennero noti in Occidente.

Il film veramente impegnato anche oggi rimane quello bengalese di sinistra, ma le difficoltà alla sua diffusione sono tuttora molte, tanto che rimane un fenomeno di nicchia.

Il genere *masala*

Così a trionfare in India fu il cinema d'evasione, capace di rimuovere l'indesiderato dalla realtà quotidiana e di rappresentare i sogni della fantasia collettiva. Influenzato negli anni Venti/Trenta dai film hollywoodiani importati in grande quantità, cominciò ben presto a essere prodotto localmente e a diffondersi enormemente: i film d'evasione detengono ancora oggi il monopolio delle simpatie del pubblico e sono noti con il termine "*masala film*".

Il genere *masala* (vocabolo che normalmente definisce l'insieme di spezie che costituiscono la base della cucina indiana) è un cinema popolare in grado di soddisfare milioni di spettatori in quanto coniuga appetibili elementi misti, offrendo un assaggio di tutto senza davvero approfondire nulla. È una sorta di moderna mitologia di massa che non ama le innovazioni ed è molto conservativa nei confronti delle forme tradizionali di vita e dei valori della comunità.

L'azione, complicatissima e melodrammatica, si dipana per almeno due ore e mezzo accompagnata da innumerevoli intermezzi musicali indispensabili e graditissimi, ipnotizzando il pubblico. Si condannano povertà e sfruttamento - con la classica figura del corrotto usuraio nelle campagne e del bieco capitalista nella società urbana degenerata -, si inneggia all'altruismo tra amici, si effonde nostalgia per la tradizione e biasimo per l'occidentalizzazione, si difendono il valore della religione e l'armonia tra le comunità. Ma tutto "stemperato" in una superficialità vagamente romantica: la povertà, quella nuda e cruda, è rifiutata. "*Cakra*" di Rabindra Dharamraj, che nel 1980 dipinge la situazione delle baraccopoli a Bombay e l'alienazione del sottoproletariato urbano, è stato visto soprattutto per la scena del bagno (del resto "*Riso Amaro*" piaceva per le grazie procaci della Mangano). La morte del regista avvenuta l'anno dopo spegne uno dei più promettenti autori del genere impegnato.

Nel genere *masala* il realismo è bandito. Anche gli esterni vengono ricreati artificialmente negli studios di Bombay. Tutto deve essere architettato e splendente per creare quel senso viscerale di stupore, quasi fosse opera di un incantatore. La grande profusione di oggetti e l'ostentazione di ricchezza permettono alla massa che non ha potere di acquisto di godere attraverso lo schermo del benessere materiale di pochissimi eletti.

Con il crollo delle istituzioni alla fine degli anni Settanta si registra un aumento dei *crime movies* che rivelano il disagio della nazione e la propensione verso l'eroe violento e spesso ai margini della legge, che però opera sempre per il trionfo del bene. Esempio lampante *Sholay*,⁷ un *curry western* che consacrò Amitabh Bacchan, il duro dal cuore d'oro, entrato anche in politica. Sorta di *deus ex machina*, Amitabh Bacchan incarna la figura del salvatore, a cui lo spettatore vorrebbe demandare la risoluzione di tutti i problemi.

Il successo di questi film di massa sta soprattutto nella chiarezza dei ruoli: i personaggi o sono buoni o sono cattivi, definiti, e incarnano le varie emozioni con relative reazioni; tre o quattro episodi preliminari li spiegano e li inquadrano senza ombra di dubbio e lo spettatore può identificarsi con il personaggio che ha rimosso tutti i lati più tortuosi e complessi della psiche umana ed entusiasinarsi con lui senza sbavature psicologiche tanto scomode nella vita quotidiana. I messaggi sono lineari e l'identificazione è più immediata. Clausola fondamentale: l'eroe non muore mai. Il messaggio che il cinema trasmette è che la vita è sì dura, ma che se si lotta con coraggio si vince: il male è inevitabile, ma alla fine viene sconfitto e inoltre permette di fruire delle trasgressioni in maniera vicaria, poiché lo spettatore "peccaminosamente" vive i piaceri del cattivo - belle donne, lusso, bagordi, ecc. - nel transitorio momento di gloria di questi. Insomma per un attimo si concede tutto e poi espia perché il cattivo muore e il buono trionfa, cogliendo gioie molto più contenute, ma socialmente ammesse.

Si opera quello che Sudhir Kakar,⁸ esimio psicanalista e scrittore indiano, chiama *splitting* e che oggi più correntemente viene definito rimozione: si separano gli aspetti odiati da quelli amati, il positivo dal negativo dell'io. Allo studioso si deve anche una approfondita analisi dei rapporti familiari che emergono dai film *masala*, spesso compensatori nei

⁷ *Sholay* narra le vicende di due ladri e di un ex poliziotto impegnati nella caccia a un efferato bandito. Il genere viene definito "curry western" o "dacoit western" perché mischia il genere locale dei film di banditi (dacoit) con il cosiddetto "spaghetti western" di Sergio Leone.

⁸ Sudhir Kakar, "The Ties that Bind: Family Relationships in the Mythology of Hindi Cinema" in *Indian Popular Cinema, Myth, Meaning and Metaphor*, Vol. 8, No. 1, March 1981, International Centre Quarterly.

confronti di una realtà che non coincide con le rappresentazioni filmiche. Le relazioni madre/figlio, zio/nipote, fratello buono/fratello cattivo, padre/figlia appaiono come trasposizioni moderne dei legami parentali celebrati dai miti antichi, la cui eco permane nei film soprattutto di lingua hindi.

La rappresentazione idealizzata della madre, purissima e aliena dal sesso, forte e determinata, esistente solo per il figlio e sempre sofferente è un tema ricorrente nel film *masala*; le fa da contro altare la matrigna cattiva o una parente senza cuore. Delle sofferenze della madre si serve il figlio per realizzare la sua personalità d'eroe: sarà lui che da grande la salverà. Un'ombra tra la madre e il figlio la getta spesso lo zio materno, rappresentato nella stragrande maggioranza dei casi come malvagio. Questo non concorda con la realtà della famiglia indiana, poiché in genere il fratello è molto tenero e protettivo nei confronti della sorella. Ma nella psiche del bambino lo zio materno è quello che ruba l'amore e le attenzioni della mamma, quello che si frappone fra i due e allora è punito nella finzione scenica.

Quando poi vi sono due fratelli, quello buono e quello cattivo (lato positivo e lato negativo dell'io) è di nuovo la madre a essere chiamata in causa, poiché quello cattivo è stato allontanato da lei ed è cresciuto senza il suo amore. Il ritorno della madre o il ricordo di un momento felice con lei nella fanciullezza favoriscono la redenzione del malvagio: attraverso l'emozione dell'amore materno si ripristina l'unità, tutti e due i fratelli sono buoni. Solo in situazioni limite il fratello cattivo viene fisicamente eliminato; in questo caso, secondo Sudhir Kakkar, l'io positivo non era più in grado di recuperare e catartizzare la propria parte negativa e ha dovuto amputarla.⁹

L'infanzia e l'adolescenza indiana sono separate da un grande abisso: permissiva nei confronti del bambino, la società diviene rigida quando questi diviene adolescente, investendolo di obblighi ben precisi. Ancora più dura la sorte delle femmine, che dopo la pubertà vengono addestrate a essere spose remissive e soprattutto nuore sottomesse. E il cinema entra come lenimento di una ferita psichica: se quasi inesistente è il rapporto madre/figlia, anche per le implicazioni pratiche e sociali (la figlia si sposa e se ne va dalla propria famiglia, il figlio resta), forte è nella trasposizione scenica il rapporto padre/figlia: la giovinetta che viene bruscamente allontanata dal maschile e quindi anche dal padre una volta divenuta donna si sente abbandonata e defraudata di questa figura che il cinema le

⁹. L'allontanamento dalla madre e la trasformazione in fratello cattivo ha la sua origine nel *Mahābhārata*, ove Karṇa, nemico acerrimo dei cinque eroi Pāṇḍava, è in effetti il loro fratello maggiore, abbandonato dalla madre alla nascita.

restituisce. L'arrivo dell'innamoramento e quindi del maschio intruso crea nuovi problemi, finché il padre non lo accetta e la figlia può godere di entrambe le presenze in armonia, padre e marito, cosa che non succede nella vita reale, visto che la ragazza lascia la casa paterna.

Dal punto di vista dell'immagine la donna viene modellata come oggetto di desiderio agli occhi dell'uomo e subisce dunque una rappresentazione che le viene imposta dal maschile. Forme opulente, sguardi languidi, vocina mielosa, deliqui e altro. I film *masala*, inoltre, veicolano per lo più la concezione conservatrice della donna, che deve essere sposa totalmente dedicata al consorte e madre di figli maschi. Per tutelare la propria virtù non deve esitare nemmeno di fronte alla morte: la sua purezza ispira e redime l'eroe.

La passionalità è concessa alla cortigiana, che in genere è innamorata senza speranze, oppure a donne che finiscono per ritrovarsi in situazioni socialmente riprovevoli, per cui si devono riscattare sacrificandosi. C'è anche la figura della donna moderna, ma vista in genere come tentatrice, provocante e cittadina (quando non occidentale!), e nelle gare amorose viene soppiantata dalla campagnola semplice e remissiva. Se proprio è autonoma e forte, una volta innamoratasi e sposatasi diviene la classica moglie succube e adorante, risolvendo la tensione dell'uomo desideroso di una donna moderna, ma tranquillo solo con una sposa tradizionale. Il ruolo dei genitori e il loro potere decisionale nel combinare il matrimonio rimane centrale: anche nei casi in cui la giovane sembra scegliere il partner di sua spontanea volontà, si scopre che comunque era già stata promessa e così tutto rientra nella norma. Il rapporto tra nuora e suocera è difficile solo prima del matrimonio; dopo, misteriosamente, si risolve in un idillio, cosa rarissima nella realtà.

A differenza degli uomini le donne non vengono rappresentate in rapporti di amicizia fra loro, ma in competizione: non si sostengono mai reciprocamente e pare che siano incapaci di solidarietà (che del resto risulterebbe pericolosa per il maschio).

Così il film d'evasione nasce dai desideri dell'inconscio collettivo e diventa il mezzo per realizzare quei bisogni che l'ambiente non soddisfa: irreali perché non riproduce realisticamente la realtà quotidiana, è tuttavia reale perché dà corpo ai fantasmi dell'anima.

L'importanza della musica

Dal 1931, quando venne prodotto *Alam ara* ("La bellezza del mondo"), primo film sonoro in lingua hindi, musica, canzoni e danze costituiscono la parte preponderante dei film

indiani, soprattutto del genere *masala*. Il massimo del protagonismo musicale lo si raggiunse con le 70 canzoni di *Indra Sabha* nel 1932.

Spesso le canzoni e la musica vengono diffuse prima ancora della rappresentazione del film e in alcuni casi ne hanno determinato la fortuna. Molti film sono l'espressione visiva delle canzoni e i personaggi principali sono caratterizzati da una precisa melodia.

La musica classica indiana, divisa in una tradizione del nord, "hindustani", e in una del sud, "carnatica", è giocata sui *raga*, particolari composizioni tonali che servono a esprimere altrettante emozioni: quando ci si innamora si canta con molle dolcezza, quando ci si fa giustizieri si canta con rabbia e foga, ecc.

Uno dei più interessanti esperimenti sulla possibilità di definizione emotiva da parte della musica fu fatto nel 1948 da Uday Shankar¹⁰ in *Kalpana* ("Immaginazione"), grande affresco coreutico, ove la danza esprimeva i momenti di desiderio e fantasia e la vita più intima e onirica del protagonista, mentre il parlato era specchio della vita reale quotidiana. Ma se all'inizio della cinematografia si trattava di musica classica, via via si è andati attingendo sempre di più alla tradizione popolare semplificata e trasformata per l'occasione. Da quando P.C. Barua nel 1935 inserì nel suo "*Devdas*" le canzoni in *playback*, i cantanti professionisti che doppiano gli attori arrivano a giocare un ruolo determinante.¹¹

Notevole importanza rivestono anche gli inserti di brani di danza, spesso a sé stanti, sullo sfondo di paesaggi che nulla hanno a che fare con la trama del film, dalle alpi svizzere ai canali di Venezia, che sono assurdi a mete ambite per la luna di miele. Sfrenate e sensualmente allusive, le danze sono diventate la maggiore esportazione di Bollywood e hanno costituito il centro di famosi musical quali *The Merchants of Bollywood* e *Bharati*. Bollywood è diventato un marchio riconoscibile in tutto il mondo che produce "un cinema in lingua hindi o meglio hinglish, come viene definita la mescolanza fra hindi e inglese, un cinema di tipo popolare, non d'autore, destinato alla grande distribuzione in India e sempre di più all'estero".¹²

¹⁰ Uday Shankar (1900-1977), famoso danzatore, creò uno stile coreutico ove varie espressioni di danza indiana – classica, folcloristica e tribale – si combinavano con tecniche occidentali. Si esibì in teatri europei e americani, stabilendosi poi definitivamente in India ove creò l'Uday Shankar India Cultural Centre in cui coinvolse artisti indiani di diverse scuole di danza.

¹¹ Il caso più famoso è stato quello di Lata Mangeshkar (1929-2022), cantante di innumerevoli film, amata e acclamata come una star.

¹² Sabrina Ciolfi, "L'estetica dell'amore nel cinema di Bollywood" in *Tutto è sacro in India*, 2022, pag.159. Il testo spazia dal mito alle caste, dall'ayurveda alla famiglia, nella rivisitazione moderna che l'India fa del suo mondo ancestrale e che il cinema rappresenta con toccante evidenza.

BIBLIOGRAFIA

AIME Elena, *Storia del cinema indiano*, Torino, Edizioni Lindau, 2007

BOCCALI Giuliano con CIOLFI Sabrina e le fotografie di Christopher Taylor, *Tutto è sacro in India*, editrice EdM, 2022

KAKAR Sudhir, "The Ties that Bind: Family Relationships in the Mythology of Hindi Cinema" in *Indian Popular Cinema, Myth, Meaning and Metaphor*, Vol. 8, No. 1, March 1981, International Centre Quarterly

MULLER Marco (a cura di), *Le avventurose storie del cinema indiano. Scritture e testi*, vol.1, Venezia, Marsilio Editore, 1985

REDI Riccardo (a cura di), *Le avventurose storie del cinema indiano. Estetiche e industria*, vol.2, Venezia, Marsilio Editore, 1985

