



Rivista di Studi Indo-Mediterranei XI (2021)

Plurilingual e-journal of literary, religious, historical studies. website: <http://kharabat.altervista.org/index.html>  
Rivista collegata al Centro di Ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM) Università di Bologna  
cod. ANCE (Cineca-Miur) E213139 ISSN 2279-7025

Aelfric Bianchi

## Il riflesso di māyā. Appunti sul cinema indiano

**Riassunto.** Antinaturalistico, tutto orientato non già a un realismo del particolare ma verso una segreta e ascosa realtà universale, volutamente oscillante, sulla scorta di una precettistica antichissima, tra passatempo e insegnamento, tra gratificazione e didattica, il cinema popolare indiano (la cosiddetta Bollywood) si fonda su una peculiare “estetica gastronomica” dalla quale discende una altrettanto originale “poetica culinaria”: il grande schermo è una sorta di tavola imbandita da raffinati *gourmet*, che offre ogni prelibatezza, lasciando però ai commensali la scelta dei piatti da gustare, la sequenza, il ritmo, i modi e i tempi dell’assaggio. Il suo carattere “gastronomico”, tuttavia, non esclude, ma anzi presuppone, una sorprendente complessità: le sue radici affondano infatti in una tradizione millenaria di insospettabile “nobiltà” ed eccellenza, che spazia dalla drammaturgia sanscrita all’epica classica, dal *Nāṭyaśāstra* alla lirica amorosa, dalle arti figurative al *ghazal*, dalla *nautanki* al teatro parsi, che ne viene ritenuto l’antenato diretto.

**Parole chiave.** Bollywood, cinema indiano, cinema popolare, India, cinema commerciale, cultura indiana, Oriente e Occidente

Il cinema giunge in India con un ritardo minimo rispetto all’Occidente: il 7 luglio del 1896 Marius Sestier (1861-1926), operatore dei fratelli Lumière in viaggio verso l’Australia, ne proietta le “immagini in movimento” presso il Watson’s Hotel di Mumbai; e subito, in linea con la millenaria tradizione eclettica e sincretistica del Paese, “The Marvel of the Century” – così la settima arte fu battezzata da “The Times of India” – viene fagocitata e riassorbita nel suo immemorabile patrimonio filosofico e culturale, per essere rivisitata e anzi addirittura ricreata con sorprendente originalità.

Eppure, gran parte dell'immensa produzione filmica del Subcontinente è stata all'atto pratico ignorata, o comunque fraintesa, in Occidente almeno fino agli inizi del Duemila: nonostante la notorietà acquistata da alcuni registi, giustamente e universalmente riconosciuti come maestri, a cominciare da Satyajit Ray, le sue manifestazioni meno "nobili" sono state vittima di un vero e proprio ostracismo e catalogate, in maniera forse troppo sbrigativa e superficiale, alla stregua di pedissequi imitazioni dei peggiori modelli europei e americani. In particolare, la cosiddetta "Bollywood" è stata per decenni bollata con la generica etichetta di trash e di "oppio delle masse", espressione di un'industria che «punta spudoratamente agli incassi»<sup>1</sup> e, «nel suo disperato e programmatico sforzo di piacere a tutti, [risulta] così piatt[a] e superficiale», soprattutto a causa delle «zuccherose e roboanti» canzoni che «spezzano l'azione nei momenti culminanti», come del resto si addirebbe al gusto di un pubblico che «in un paese sottosviluppato [...] va al cinema in massa per divertirsi». La repentina e radicale rivalutazione da parte della critica, che tende ora a esaltarne la capacità di dar vita a «un mix irresistibile», un «musical che non scimmiotta lo stile americano, ma ne impone uno diverso e originale, sospeso tra fiaba, tradizione, commedia, fotoromanzo»<sup>2</sup>, ha avuto inizio solo nel 2001, con la "scandalosa" vittoria del Leone d'oro da parte di *Monsoon Wedding* (*Monsoon Wedding – Matrimonio indiano*) di Mira Nair.

Paradossalmente, tuttavia, questa commedia corale, pur «senza essere opera formalmente indegna, tutt'altro, [...] non è il nuovo capolavoro di una cinematografia, quella indiana, che un tempo aveva grandi registi»<sup>3</sup>, perché, in ultima analisi, «non è autentica. È un film pensato, realizzato, voluto per essere apprezzato dal pubblico occidentale»<sup>4</sup>, che, nonostante talune analogie superficiali – di natura perlopiù formale – non può essere considerata esemplare della produzione bollywoodiana. Si tratta piuttosto di un'abile operazione commerciale, concepita per piacere al pubblico occidentale e strutturata sul modello hollywoodiano, benché rivestita di una patina "esotica". Eppure, proprio questo lavoro "ibrido" e "contaminato", diretto da una regista angloindiana con una formazione di forte impronta euroamericana, stabilitasi ormai da anni a New York, ha fornito un impulso determinante alla progressiva scoperta – che nel volgere di un breve lasso di tempo si è trasformata in vera e propria moda – della più autentica e genuina cinematografia popolare hindi; una tendenza ribadita e confermata dal grande, e per molti versi inatteso, successo ottenuto nel 2002 da *Lagaan. Once Upon a Time in India* (*Lagaan. C'era una volta in India*), che si guadagna una nomination all'Oscar come miglior film in lingua straniera e si afferma a sorpresa nei mercati internazionali, nonostante la durata di quasi quattro ore, addirittura superiore alla già elevata media dei film bollywoodiani. Per quanto «insolito, almeno secondo i nostri parametri; ma che è una perfetta sintesi dello stile Bollywood, il cinema della Hollywood sul Gange da cui milioni di spettatori indiani si fanno deliziare ogni anno», il film viene «scoperto, nella penultima edizione [2001], dal festival di Locarno»; e, se «allarmò, all'inizio, i festivalieri con la sua ipertrofica durata di tre ore e quaranta minuti; [...] nessuno lasciò la poltrona prima della fine e il Premio del pubblico andò

---

<sup>1</sup>Davide Ferrario, *Il caleidoscopio e la carestia. Il cinema di Mrinal Sen*, in Davide Ferrario, *Mrinal Sen*, Bergamo [s.n., 1983?], pp. 10-11.

<sup>2</sup>Fulvia Caprara, *Bollywood-Cannes una storia d'amore*, in "La Stampa", 26 aprile 2011.

<sup>3</sup>Maurizio Cabona, Recensione di *Monsoon Wedding*, in "il Giornale", 15 dicembre 2001.

<sup>4</sup>Dario Zonta, Recensione di *Monsoon Wedding*, in "l'Unità", 14 dicembre 20.

proprio a *Lagaan*<sup>5</sup>. Anzi, *Lagaan* conquista «addirittura il premio del pubblico e il festival ticinese, che quest'anno [2002] ha ribattuto il tasto mettendo su l'importante retrospettiva "Indian Summer", può ascrivere il merito di aver aperto una prospettiva internazionale a una cinematografia che sta esplodendo nei suoi confini», inducendo la critica a vaticinare che «se il cinema cinese è già vicino, quello indiano si avvia a diventare di moda»<sup>6</sup>.

La definitiva consacrazione del cinema bollywoodiano giunge però soltanto nel 2008, grazie all'apoteosi planetaria di *Slumdog Millionaire (The Millionaire)*, diretto da Danny Boyle in collaborazione con la regista indiana Loveleen Tandan (significativamente già assistente di Mira Nair nella realizzazione del film Leone d'oro 2001): ed è ancora una volta paradossale che a garantire piena visibilità e vasta eco internazionale alla principale industria filmica del Subcontinente (ormai da tempo in lizza con la stessa Hollywood per il primato mondiale in termini di pellicole prodotte) sia un prodotto non autenticamente indiano. Vincitore di ben otto premi Oscar, acclamato dal pubblico e, almeno in Occidente, elogiato dalla critica, *Slumdog Millionaire* è firmato infatti dal polivalente e anomalo regista scozzese, cimentatosi nei generi più disparati (horror, fantascienza, drammatico, commedia sentimentale), al quale si deve il cult-movie *Trainspotting* (1996), trasposizione sul grande schermo del duro e trasgressivo romanzo d'esordio di Irvine Welsh. Abbandonata la deviata alienazione della *chemical generation* di Edimburgo, con i suoi ritmi scanditi dalla birra, dal vomito e dalla droga, Boyle realizza una commedia drammatica senza dubbio «molto creativa, intelligente, emozionante e intrigante, che utilizza uno dei quiz show più famosi al mondo per raccontare domanda dopo domanda la storia d'amore tra un ragazzo e una ragazza, ma più in generale la storia di una nazione in pieno sviluppo, l'India, che tra tradizioni e modernità vive di contraddizioni e di sogni», nella quale è in effetti «davvero difficile trovare un difetto»<sup>7</sup>. Tuttavia il film si discosta dalle classiche tipologie del cinema bollywoodiano, che pure omaggia nella sequenza musicale durante i titoli di coda; ma, come e più di *Monsoon Wedding*, ha fornito l'impulso decisivo alla sua inarrestabile ascesa, confermata dai sempre più numerosi omaggi che le principali rassegne internazionali dedicano al fenomeno. Emblematici, in tale prospettiva, l'accoglienza trionfale riservata a Roma (non soltanto dalla folla adorante dei connazionali) al superdivo Shah Rukh Khan, ormai da tempo sottoposto in patria a un glorioso "catasterismo", e l'ampio risalto concesso al recente *My Name is Khan* di Karan Johar, evento speciale al Festival 2010, prodotto e distribuito dalla Fox (anche nelle sale italiane, con il titolo *Il mio nome è Khan*), presupposto necessario e naturale della sua investitura "ufficiale", avvenuta in occasione del Festival di Cannes 2011: è spettato al film *Bollywood: The Greatest Love Story Ever Told*, una sorta di florilegio dei momenti più significativi della storia di Bollywood, ideato e diretto da Shekhar Kapur (poliedrico e proteiforme autore del cult-movie *Bandit Queen*, 1994, e dei pluripremiati *Elizabeth*, 1998, ed *Elizabeth: The Golden Age*, 2007) con la collaborazione del regista indiano Rakeysh Omprakash Mehra e del documentarista statunitense Jeff Zimbalist, l'onore di sancirne la legittimazione definitiva, segnando il punto d'arrivo di un processo che assume i connotati di una

---

<sup>5</sup>Roberto Nepoti, *Ecco Lagaan, storia d'amore e di sport*, in "la Repubblica", 25 agosto 2002.

<sup>6</sup>Lietta Tornabuoni, in "La Stampa", 26 agosto 2002.

<sup>7</sup>Diego Odello, Recensione di *The millionaire*, in *Il CineManiaco*, reperibile all'indirizzo web <http://www.ilcinemaniaco.com/recensione-the-millionaire/>.

vera e propria rivoluzione copernicana. Di minore impatto mediatico ma altrettanto indicativi risultano peraltro i molti riconoscimenti tributati a cineasti indiani, a cominciare dalla rassegna dedicata dalla Cineteca di Bologna nel marzo 2011 al regista Mani Ratnam, premiato l'anno precedente alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia con il prestigioso riconoscimento "Jaeger-LeCoultre Glory to the Filmmaker" per aver saputo segnare con originalità il cinema contemporaneo.

Ma per ritrovare le origini più arcaiche della cinematografia indiana bisogna rivolgersi all'immenso patrimonio di miti e di leggende offerto dai grandi poemi epici. Non è dunque un caso che il primo lungometraggio girato nel Subcontinente sia stato *Raja Harishchandra* di Dadasaheb Phalke (1913), incentrato proprio su un episodio del *Mahābhārata* e che, sebbene negli anni questo genere abbia perduto il suo iniziale predominio, conservi tuttora intatto il suo vigore, come dimostra lo straordinario successo ottenuto dal serial *Ramayan* di Ramanand Sagar sul finire degli anni Ottanta, un successo replicato nel 2008 dal suo omonimo remake, a sua volta assai apprezzato dal pubblico e dalla critica. Mentre negli anni Dieci il cinema si stava diffondendo anche nelle zone rurali del Subcontinente, più o meno a quell'epoca quello che sarebbe diventato poi il "padre" del cinema indiano, Dundhiraj Phalke, vide *La vita di Cristo* proiettato all'American-Indian Cinema di Bombay e ne rimase folgorato. Phalke, che era stato assistente fotografo, ritrattista, truccatore per il teatro e assistente illusionista, nei mesi successivi vide tutti i film che poteva e studiò tutta la letteratura disponibile sulla tecnica cinematografica. Era convinto che l'unico modo per creare un'industria cinematografica nazionale fosse affrontare temi indiani: «Come *La vita di Cristo*, faremo anche noi film su Rama e Krishna»<sup>8</sup>, cioè sugli eroi dell'epica indù. Ottenuto il sostegno finanziario di un suo vecchio amico, Yeshwant Nadkarni, commerciante di materiale fotografico a Bombay, Phalke dovette fronteggiare un ostacolo di portata ancora superiore: «il secondo problema fu trovare talenti femminili: anche se da secoli il teatro e le *performing arts* erano stati sempre tenuti in grande stima, nessuna donna indiana rispettabile era disponibile a recitare in un film di Phalke, e persino una prostituta rifiutò di diventare la protagonista femminile di un film. Alla fine Phalke scritturò un cuoco effeminato per il ruolo dell'eroina. Realizzò così *Raja Harishchandra*, un film muto con sottotitoli in hindi e in inglese, che raccontava la storia di un re giusto che sacrificava il suo regno e la famiglia per non ripudiare i suoi principi. Gli dèi, colpiti dalla sua onestà, gli restituivano la gloria perduta»<sup>9</sup>.

Patrimonio comune di un Paese che ha nella molteplicità il suo tratto saliente, *Mahābharata* e *Rāmāyana* offrono dunque sin dalle origini i modelli perfetti e gli ideali supremi cui la stessa Bollywood, in coerenza con la sua radicata e programmatica vocazione didascalica, invita il pubblico a uniformarsi, fornendo l'ennesima riprova di un legame profondissimo con la tradizione che il tempo sembra sempre più rinsaldare. I pionieri del cinema indiano, a cominciare dallo stesso Phalke e da Madan, ne intuirono da subito le eccezionali potenzialità. I registi indiani dell'epoca capivano il significato della religione e della mitologia per il loro pubblico e sulla scia di questi due

---

<sup>8</sup>Tarun Khanna, *2,4 miliardi di imprenditori. Cina e India nel nostro futuro*, trad. it. di Marianna Sala, Francesco Brioschi Editore, Milano 2008, p. 296.

<sup>9</sup>Tarun Khanna, *op. cit.*, p. 297.

pionieri si ispirarono ampiamente al *Mahābharata* e al *Rāmāyana*, i due grandi testi classici dell'epica induista. Se la trama di un film non era una riproduzione stretta di una di queste due saghe, gli spettatori potevano comunque essere sicuri che qualche aspetto di quelle storie vi sarebbe stato richiamato. Per esempio, una donna giusta avrebbe evocato il ricordo di Sītā, la moglie del re Rāma; un familiare malvagio avrebbe ricordato uno zio malvagio di Krishna nel *Mahābharata*<sup>10</sup>. Indubbiamente, il *Rāmāyana*, il poema di Vālmikī, così radicato nell'*humus* condiviso del Paese<sup>11</sup>, contiene già tutti gli ingredienti necessari alla realizzazione di uno "spettacolo totale", un "pacchetto" per l'intrattenimento di massa che rispecchi il gusto e soddisfi le aspettative di un pubblico vastissimo ed eterogeneo: l'amore, il dramma, l'avventura e i miracoli, oltre ovviamente all'imprescindibile bagaglio di valori morali e filosofici.

Conseguenza pressoché necessaria di simili premesse, la persistente vitalità del filone mitologico è ben documentata dalle parole che lo studioso Bhagwan D. Garga dedica al fenomeno *Ramayana* proprio negli anni in cui il serial andava scatenando una vera e propria "febbre" collettiva<sup>12</sup>. Il geniale regista Ramanand Sagar (1917-2005), salì alla ribalta grazie proprio al popolarissimo serial basato sul racconto mitologico del *Rāmāyana*, profondamente conosciuto in ogni parte del paese. La mitologia è sempre stata parte essenziale nella vita di ogni indiano e Sagar non fece altro che puntare su questo fattore con grande successo, anche economico. Andando indietro nel tempo, non può sfuggire il fatto che 75 anni fa, quando il cinema fece la sua prima apparizione in India, il primissimo film, *Raja Harishchandra*, era già un film mitologico, così come lo furono i film che seguirono. È la popolarità di questi film che ha determinato il successo del cinema in India. Si dice che la gente arrivasse da ogni parte, lontana o vicina, per restare accampata intorno ai teatri nei quali questi film venivano proiettati e, non appena i loro "idoli" apparivano sullo schermo, una pioggia di danaro e fiori veniva ad accoglierli. Qualcosa di simile sta accadendo anche per la televisione, dove persino i ciechi stanno seduti di fronte al teleschermo, per udire almeno le voci dei loro idoli che recitano nel serial *Ramayana*.

Sebbene quindi sul piano squisitamente numerico le versioni cinematografiche e televisive delle grandi saghe epico-religiose siano ormai confinate a imponenti ma sporadici kolossal oppure a occasionali *B-movie* – talora peraltro coronati da un successo tanto eclatante quanto inatteso, come nel caso emblematico di *Jai Santoshi Maa* di Vijay Sharma – il modello strutturale e l'impalcatura ideologica definiti dal *Mahābharata* e soprattutto dal *Rāmāyana* costituiscono tuttora una preziosa fonte d'ispirazione per numerosi film popolari indiani, pur con le ovvie varianti intrinseche a una produzione che – per la sua natura oltremodo frammentaria e composita – sfugge a ogni possibilità di essere irrigidita in uno schema univoco. Specchio fedele di un Paese proteiforme e contraddittorio, essa affonda peraltro le sue radici, aldilà delle innumerevoli ramificazioni (che si concretizzano in una moltitudine di cinematografie locali, differenziate nell'ideologia, nelle tematiche e nella lingua stessa), proprio in questo sostrato comune e condiviso di insospettabile

---

<sup>10</sup>Tarun Khanna, *op. cit.*, p. 298.

<sup>11</sup>Vidyut Aklujkar, *Family, feminism, and film in remaking Ramayana*, in Heidi R. M. Pauwels (a cura di), *Indian Literature and Popular Cinema. Recasting Classics*, Routledge, Abingdon 2007, p. 42.

<sup>12</sup>Bhagwan Das Garga, *India: rapporti cinema – TV dalla produzione cinematografica di massa alla TV per le masse*, relazione tenuta in occasione di "Il villaggio globale: quell'Asia non tanto misteriosa", V Convegno internazionale di studio di Teleconfronto, Mostra Internazionale del Telefilm, Chianciano Terme, 28-29 maggio 1987.

“nobiltà” e conclamata eccellenza. Tutti questi materiali iconici si collocano in una vera e propria “reinvenzione del divino” posta in atto dalla serie a fumetti *Ramayan 3392 A.D.*, ideata da Deepak Chopra (un popolare medico esperto in medicina alternativa, salito agli onori della cronaca anche in Occidente grazie ai suoi numerosi saggi e soprattutto alle sue frequenti apparizioni televisive) e da Shekhar Kapur. La pubblicazione, che si avvale dei testi di Shamik Dasgupta e dei disegni di Abhishek Singh e ha dato vita a un seguito dal titolo *Ramayan 3392 A.D.: Reloaded*, trasporta la vicenda classica di Rāma in un lontano futuro post-apocalittico. Principe dell’ultimo regno rimasto agli umani in una Terra devastata dal conflitto nucleare e ormai quasi completamente caduta nelle mani dei demoni (esseri creati con la nanotecnologia dalle fazioni in lotta per l’egemonia ai tempi della guerra), il protagonista combatte una strenua battaglia volta a detronizzare il malvagio Ravan, l’*asura* a capo del continente di Nark. A fronte di un’accoglienza discordante (secondo alcuni, lo spirito e la filosofia del testo di riferimento vengono eccessivamente distorti), è già in programma la trasposizione filmica della serie, che dovrebbe essere realizzata dalla Mandalay Pictures e prodotta da Mark Canton (al quale si devono parecchi *blockbusters*, primi tra tutti *300* e *The Spiderwick Chronicles*). Sebbene la posizione secondo la quale gli spettatori indiani «“vogliono sempre la stessa storia” e tutte le trame dell’industria cinematografica popolare non sono che rozze variazioni sulla mitologia classica e sui grandi poemi epici tradizionali»<sup>13</sup> non sia accettabile, anche in quell’«oceano sterminato in cui nuotano pesci di tutte le razze», pare possibile individuare proprio nelle grandi saghe il sostrato comune e condiviso a cui attingono i film indiani, pur con le ovvie varianti intrinseche a una produzione che – per la sua natura oltremodo frammentaria e composita – sfugge a ogni possibilità di essere irrigidita in uno schema univoco. Che i personaggi siano tendenzialmente plasmati sui modelli “ideali” forniti dalle epopee induiste (come traspare per esempio dal fatto che il più alto ideale della femminilità sia tuttora individuato nel concetto di *pativrata*, la moglie virtuosa e fedele, votata a consacrare il marito come suo dio: un concetto la cui ipostasi primigenia e perfetta è Sītā, sposa di Rāma, archetipo di incrollabile e monolitica devozione), sembra del resto in linea con il carattere di una cinematografia che porta in effetti sullo schermo non già l’essere, bensì piuttosto il dover essere. Ciò non significa tuttavia che i film hindi debbano necessariamente bandire ogni forma di realismo, per quanto in numerose commedie sentimentali l’ambientazione sia a tutti gli effetti fiabesca. È un dato inconfutabile che «lo scarto fra quest’India cinematografica, coloratissima e sfarzosa, e l’India reale, ancora strapiena di problemi, prima o poi sarebbe giunto ad un punto di crisi» ed è sostenibile che «lo spartiacque [...] è rappresentato da *Dil Se* di Mani Ratnam (1998), un film dall’immaginazione scatenata ma dotato anche di uno sguardo “politico” lucidissimo e talvolta impietoso»<sup>14</sup>. Ma, anche se «contrariamente ad un altro diffuso pregiudizio Bollywood non ha nessuna paura a girare nelle baraccopoli, buona parte dei film di mafia non si muovono da lì», i suoi personaggi sono all’atto pratico pesantemente estremizzati, anzi sovente così stereotipati da giustificarne la classificazione in vere e proprie “maschere” (l’Eroe e il Cattivo, l’Eroina e la sua Migliore Amica, il Padre Affettuoso e la Matrigna Crudele, per citarne soltanto alcuni). Diversamente da quanto accade nella narrativa moderna,

---

<sup>13</sup>Nicoletta Gruppi, *Lo specchio danzante. Guida ragionata a Bollywood*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria 2011, p. 37.

<sup>14</sup>Nicoletta Gruppi, *op. cit.*, p. 29.

quindi, la rappresentazione dei personaggi non mira né a migliorare la nostra comprensione delle complessità individuali degli uomini e delle donne né ad aiutare la nostra osservazione della condizione umana. Li caratterizza piuttosto un'eloquente stilizzazione, che non si limita all'intreccio ma investe la stessa tecnica recitativa, di matrice e origine inequivocabilmente teatrale. Già la drammaturgia sanscrita si collocava infatti in un piano ideale, svincolato dalla realtà, mostrando appunto una sostanziale indifferenza nei confronti della verosimiglianza dei personaggi (il cui approfondimento psicologico deliberatamente trascurava), per concentrare invece la propria attenzione sulla definizione di precise tipologie, dai contorni fissi e ben delineati, tali da consentirne una immediata riconoscibilità. Sulla capacità dell'attore-danzatore di trasmettere le "intenzioni dell'anima" attraverso precise convenzioni del corpo, codificate dalla tradizione e fondate su una severa e rigorosa preparazione, si focalizza la lezione del *Nāṭyaśāstra* nel quale «oltre i precetti per la sua preparazione, si trovano indicazioni sulle posizioni del corpo, i movimenti del collo, del petto, degli occhi, lo stile del portamento, i colori, il trucco, i costumi e gli ornamenti»<sup>15</sup>. Descrivendo con minuziosa dovizia di particolari i tratti inscindibilmente associati a ciascun personaggio e catalogandone con metodica puntualità ogni singola tipologia in uno schema univoco e non modificabile, il trattato impone all'interprete una disciplina ferrea e costrittiva e determina il ripetersi di situazioni e di *topoi* nonché la caratterizzazione indistinta di scene, costumi, storie e ruoli che sembrano ritrovarsi nei film popolari.

---

<sup>15</sup>Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 170.