

Schemi indiani, linguaggi planetari

*Tra Oriente e Occidente,
modernità e tradizione, avanguardia e popolare*

a cura di
Lidia Curti e Susanna Poole



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 a/b
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1765-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2008

Indice

Con gli occhi dell'Oriente. Introduzione di Lidia Curti	7
Linguaggi e percorsi in <i>Aparajito</i> di Satyajit Ray di Fiorenzo Iuliano	27
Dalla pagina allo schermo: <i>In Custody</i> di Ismail Merchant di Alessandra Marino e Annalisa Spedalieri	45
La 'scrittura' cinematografica di Hanif Kureishi di Annalisa Spedalieri	63
L'altra India: <i>Fire</i> di Deepa Mehta di Laura Sarnelli	83
A casa e altrove: il cinema di Mira Nair di Alessandra Marino	97
Suoni indo-inglesi nel cinema di Gurinder Chadha di Serena Guarracino	117
Mitografie di riscatto femminile: <i>Bandit Queen</i> di Shekhar Kapur di Raffaella Malandrino	139
Bollywood come cinema 'altro'. Postfazione di Susanna Poole	157
Apparati paratestuali a cura di Maria Cristina Nisco	
Schede dei film	179
Bibliografia generale	197

Con gli occhi dell'Oriente

Introduzione

Lidia Curti

Se immaginiamo noi stesse/i come soggetti planetari piuttosto che come agenti globali, come creature planetarie piuttosto che come entità globali, l'alterità rimane non derivata da noi, non è la nostra negazione dialettica, ci contiene allo stesso modo in cui ci scaglia lontano ...

(Gayatri Chakravorti Spivak, *Perché il Pianeta?*)

... testimone muto delle faccende russe che svolgevano la loro logica orientale sotto i miei occhi d'occidentale.

(Joseph Conrad, *Con gli occhi dell'Occidente*)

Questo volume intende illustrare alcuni momenti rappresentativi del multiforme cinema indiano, nei suoi aspetti formali, storico-sociali e produttivi.¹ Cinema di grande popolarità in patria e presso le grandi comunità indiane all'estero, specialmente nella produzione degli studi di Bombay, conosce recentemente diffusione e interesse in Occidente. Pur sensibile agli influssi dei linguaggi cinematografici europei, esso raggiunge espressioni di grande rilevanza e originalità; si muove tra inglese e varie lingue indiane, tra film di intrattenimento e cinema d'arte, cui si affianca un 'altro' cinema ispirato ai temi della decolonizzazione e della

¹ Il volume si ispira a un corso di *Cinema dei paesi anglofoni* nell'ambito della laurea magistrale interfacoltà in *Culture e letterature di lingua inglese* (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"); le autrici e gli autori dei saggi sono stati, quasi tutti, coinvolti come allievi e collaboratori in quel corso, e sono oggi impegnati, a diversi stadi, in attività di ricerca universitaria.

migrazione, e alla descrizione della condizione diasporica che caratterizza molta società contemporanea.

Il percorso che, tra i tanti possibili, questo volume ha cercato di individuare va da Satyajit Ray e Ismail Merchant alla produzione di Bollywood, e attraversa commistioni di varia natura con i film di Gurinder Chadha, Ashutosh Gowariker, Shekhar Kapur, Hanif Kureishi (con Stephen Frears), Deepa Mehta e Mira Nair. È in queste opere che l'attenzione ai temi del dominio coloniale britannico, della diaspora indiana, dei problemi dell'India post-indipendenza, e dell'inscindibile intreccio culturale e sociale tra indianità e inglesità si accompagna a una ricerca di linguaggio che accosta mitologia e contemporaneità, realismo e stilizzazione, privilegiando le rappresentazioni del femminile.

I saggi che seguono si concentrano prevalentemente su questo cinema diasporico, che, per motivi linguistici e produttivi, può esser definito indoinglese o angloindiano, e trattano di registe e registi i cui interessi e sfera di attività sono sospesi tra Oriente e Occidente, segnando una (felice?) zona intermedia tra cinema d'autore e uno di maggiore popolarità – ambiti questi ultimi che sono oggetto, a mò di quinte, del saggio iniziale e di quello finale del volume.

Il saggio di Fiorenzo Iuliano su Satyajit Ray illustra l'opera del cineasta noto e osannato in Occidente, ispiratore di quel cinema bengalese che ha avuto un ruolo importante nello sviluppo del film d'arte indiano, con particolare attenzione ai suoi linguaggi in parte ispirati alle avanguardie moderniste. Interessante è la vicinanza del suo cinema ai testi letterari, motivo su cui tornerò più avanti. Segue il contributo di Alessandra Marino e Annalisa Spedaliere su Ismail Merchant, regista, attore e produttore indiano, più noto in Occidente per la sua collaborazione ai numerosi film di James Ivory, molto popolari per la loro calligrafica 'inglesità'. In proprio egli ha diretto film tratti da famosi romanzi di autori indiani tra cui *In Custody* di Anita Desai, ed è su questa trasposizione filmica che si concentra l'analisi delle autrici.

Il saggio successivo di Annalisa Spedalieri è dedicato all'analisi della fruttuosa e interessante collaborazione tra Hanif Kureishi e Stephen Frears, e in particolare ai due film degli anni Ottanta da cui prende inizio la visione della Londra multi-etnica che è stata al centro di tanta recente cinematografia. Raffaella Malandrino scrive su Shekhar Kapur, un regista a sua volta diviso tra Oriente e Occidente per tematiche e sfera di attività, analizzando in particolare il suo film *Bandit Queen*, ispirato alla storia vera di Phoolan Devi, leader di una banda di fuorilegge e idolo popolare, glorificata come moderna Robin Hood.

I saggi sulle tre registe menzionate sopra rappresentano più da vicino quel cinema diasporico che affronta tematiche e linguaggi dell'incrocio tra culture, caratteristica delle società postcoloniali. Le autrici – Serena Guarracino per Gurinder Chadha, Laura Sarnelli per Deepa Mehta, Alessandra Marino per Mira Nair – dedicano attenzione allo sguardo femminile sulla condizione delle donne indiane, diasporica e non, ciascuna all'interno del proprio discorso specifico. In chiusura lo sguardo di Susanna Poole sul variegato e multiforme panorama della sterminata produzione bollywoodiana, con le sue idiosincrasie narrative e linguaggi, si completa in una serie di notazioni generali su spunti importanti toccati nel volume.

Tra avanguardia e storia, indipendenza e (post)colonialismo

L'espressione 'cinema indiano' è un'astrazione, poiché l'India è un continente diversificato per clima, geografia, lingua e cultura, come lo è l'etichetta 'cinema europeo' usata forse in contrapposizione a qualcosa (al cinema americano per esempio, e di quale 'America'?) ma difficilmente portatrice di una qualche caratteristica unificante. Esso riflette le diversificazioni di un continente che è un insieme di paesi e culture, per di più sovrappopolati e soggetto/oggetto di uno sviluppo rapido e sorprendente di cui è difficile prevedere

appieno direzioni e caratteri. Le diversità sono di vario tipo, da quelle produttive, stilistiche e tematiche alle determinazioni storico-sociali, linguistiche e culturali. Paul Willemen notava in uno dei dossier del British Film Institute sul cinema indiano che le differenze tra il Bengala e il Karnataka non sono minori di quelle tra Inghilterra e Ungheria (Willemen 1980, p. 38).

Linguaggi e tematiche variano considerevolmente in rapporto alle congiunture storiche e produttive, oltre che a leggi e provvedimenti governativi, influenzati questi ultimi dai mutamenti politici; singole personalità – imprenditori, intellettuali e artisti – hanno parimenti avuto il loro influsso su linguaggi, generi e stili. Un esempio è l'importante scuola bengalese di cinema legata alle vicissitudini sociali di quella parte del paese, e in particolare al cataclismatico evento della *Partition*, che hanno dapprima favorito il suo fiorire e poi causato il suo declino e la migrazione di attori, registi e produttori verso luoghi più favorevoli.

La vasta e rapida urbanizzazione, che ha coinvolto varie regioni indiane dagli anni Quaranta in poi e particolarmente negli ultimi decenni, ha avuto un influsso non indifferente sullo sviluppo dell'industria cinematografica facendo del cinema un prodotto di larghissimo consumo.² Ne sono importante riflesso le rappresentazioni della città che hanno lasciato un segno forte su linguaggi e contenuti di molti film: l'elenco sarebbe lungo, posso solo ricordarne alcuni cui si fa riferimento in questo volume, da *Aparajito* di Ray a *Salaam Bombay!* e *Monsoon Wedding* di Nair, fino a *Water* di Mehta.

Lo sviluppo massiccio della produzione bollywoodiana ha portato a una sua grande diffusione nei molti luoghi della diaspora indiana nel mondo, e non solo in questi. Si può parlare di una planetarietà del cinema indiano, con episodi di riadattamenti e appropriazioni che vanno oltre la semplice

² Il Central Board of Film Certification of India dichiara sul suo sito web che ogni tre mesi un miliardo di persone – cioè quasi tutta la popolazione indiana – si reca al cinema. Per il rapporto tra il cinema indiano e l'esperienza urbana, vedi l'esauriente raccolta di saggi *City Flicks* (Kaarsholm 2004).

fruizione spettatoriale, come ad esempio in Nigeria (cfr. Larkin 2004). I complessi e variegati viaggi del cinema indiano fuori dell'India descrivono un vasto tracciato che segue, in un certo senso, quello inquietante delle molte migrazioni interne alle colonie iniziate con il lavoro coatto imposto dalla logica coloniale (Ray M. 2004).

Non meno notevoli sono le differenziazioni all'interno dell'India date dalle varie cinematografie regionali, di cui la maggiore è in hindi, accentrata prevalentemente negli studi di Bombay, cui si affianca quella in bengali, o in tamil, kannada, telugu, malayalam a sud, e, più vicino a Bombay, in gujarati e marathi; la differenziazione non è solo dovuta alla lingua – spesso si produce lo stesso film in hindi o in inglese, oltre che nella lingua regionale, per assicurare una più ampia circolazione – ma anche alla specificità culturale, produttiva e divistica.

In un bel saggio, ispirato alla critica femminista anglo-americana, Tejaswini Niranjana tratteggia la figura di Vijayasanthi, diva del cinema telugu, che, grazie alla sua popolarità, ha intrapreso una sicura carriera politica nell'Andhra Pradesh.³ Vijayasanthi, di volta in volta poliziotta, investigatrice, guardia del corpo o ufficiale dell'esercito, con il suo atletismo e la sua 'mascherata' maschile occupa uno spazio ambiguo tra i sessi. Nonostante il suo ruolo da vigilante e custode dell'ordine, ella ha anche interpretato film ispirati al movimento rivoluzionario naxalita di ispirazione maoista, che sorprendentemente sono successi commerciali nel cinema telugu.

Alle molte distinzioni qui accennate, occorrerebbe aggiungere quantomeno quella tra cinema pre- e post-indipendenza, anticoloniale e antigovernativo – quest'ultima istanza più rara ma non meno interessante, avendo, negli ultimi de-

³ In questa regione un altro divo del cinema è stato primo ministro. Ci sono esempi simili anche a livello nazionale, tra cui quello di Shabhana Azmi, attrice nota del cinema d'autore (co-protagonista tra l'altro di *Fire* di Mehta), ammirata per il suo impegno politico a favore di movimenti di base e infine eletta nel parlamento indiano. Non mancano casi di questo tipo in Occidente, sono note le commistioni tra Hollywood e la Casa Bianca negli USA, fino al livello presidenziale.

cenni, dato espressione ai movimenti di protesta contro le modernizzazioni forzate operate dal nuovo governo indiano.

Nonostante tale ricchezza e frammentarietà, può risultare accettabile a uno sguardo panoramico la suddivisione fondamentale individuata nei manuali storici e in molti testi critici, indiani e non, tra cinema di intrattenimento o commerciale e cinema d'arte (definito anche alternativo o parallelo o terzo cinema).⁴

Le varie ricostruzioni storiche illustrano una cinematografia legata sin dall'origine alle forme tradizionali di teatro indiano, con l'intreccio di naturale e sovrannaturale, la fissità della posizione frontale, la dominanza dei primi piani e la stilizzazione. L'intenzione complessiva era quella di conservare, almeno prima del sonoro, le caratteristiche dello spettacolo teatrale dal vivo, attraverso la presenza del narratore in sala e gli intermezzi di musica, danze e canti, elementi questi ultimi che diventeranno parte essenziale del linguaggio filmico di Bollywood.⁵ D'altronde questa tecnica narrativa ibrida, con interpolazioni di canzoni, balli e spezzature di alleggerimento comico, risale al teatro classico sanscrito e alle cerimonie religiose popolari.

Specialmente agli esordi, in pieno periodo coloniale, l'influsso occidentale, sia statunitense che europeo, era più presente, oltre che per la lingua, anche per stili e tematiche. Ma come osserva Spinelli, l'industria cinematografica in lingua hindi, pur modellata sullo stile degli studi e dello *star system* hollywoodiano, di cui ha adottato tecniche e artifici, ha operato un processo di trasformazione e di sintesi, alla pari di quello che da millenni ha contraddistinto la storia in-

⁴ Nell'introduzione al volume collettaneo *Indian Summers*, "Parallels and Crossroads", Spinelli parla di un cinema che procede per parallele e incroci, tratta di conflitti etnici e tribali, di lotte di casta o di battaglie femminili, del contrasto tra realtà urbane e rurali (Spinelli 2002, p.12).

⁵ Elena Aime afferma: "Nel corso della sua storia, il cinema indiano non sembra mai essersi scrollato di dosso l'eredità teatrale" (Aime 2005, p. 20). A proposito della lingua degli esordi cinematografici, Aime nota, che, nel periodo coloniale, l'inglese, l'hindi e l'urdu dominavano, accanto al bengali, mentre l'indipendenza portò a una maggiore specializzazione linguistica (pp. 44-45).

diana (cfr. Spinelli 2003). La variegazione delle tecniche narrative e degli stili trova corrispondenza nelle molteplicità sociali, etniche e indentitarie. Colin McCabe descrive un insieme pluralistico di valori estetici, di pubblici molteplici, di una cultura nazionale composta di differenze e aggiunge: “To take such a position is immediately to allow a much more plural set of aesthetic values that has been permissible within the western tradition ...” (McCabe 1988, p. 32).

In un suo saggio su Satyajit Ray, Amyarta Sen sottolinea l'eterogeneità delle comunità rappresentate nel suo cinema, affermando che è proprio in tale apertura alla diversità che sta l'orgoglio dell'India (Sen 2002, p. 23). Egli nota, in accordo con il regista, che i film indiani presentano generalmente una società sintetica e inesistente, specchio di un mondo di fantasia e di una terra immaginaria ed esotica, e argomenta che “l'amore del falso-esotico” è alla base della popolarità del cinema indiano.⁶ Non si può non vedere nelle parole di Sen il riferimento all'enorme industria di intrattenimento popolare, che ha raggiunto attraverso le tecnologie audiovisive una diffusione planetaria, e che interpreta efficacemente desideri e contraddizioni, religiosità e trasgressione, riuscendo così a unificare, in una pseudo-sintesi dell'immaginario, un pubblico variegato per lingue, nazionalità, appartenenze religiose e culturali.

Lo sguardo dall'altra parte

E quando un vento si agitò tra i cedri udii
 Ciò che Kipling udi, la morte di un grande impero, l'abuso
 Dell'ignoranza da parte della Bibbia e della spada
 (Derek Walcott, *Rovine di una grande casa*, 1992)

⁶ D'altro canto egli giudica con severità il film di Mira Nair, *Salaam Bombay!*, che, pur essendo ispirato al cinema di Ray, gioca sullo sfruttamento dell'immagine di estrema povertà e abiezione della città indiana. È un problema che giunge fino ad oggi a proposito dei vari film extraeuropei, spesso premiati nei festival occidentali, che talvolta propongono aberrazioni e abiezioni di un'altra parte del mondo permettendo allo sguardo occidentale di distanziarsi e di sentirsi salvo.

I più famosi narratori e narratrici occidentali, in particolare britannici, hanno osservato e descritto il rapporto tra mondi che era ed è ancora implicato nel dominio coloniale. Tra i molti, non si possono non ricordare Rudyard Kipling, Joseph Conrad, Virginia Woolf e E. M. Forster, su cui ha molto dibattuto la critica postcoloniale, in particolare Edward Said.

Ad essi fa da contrappunto lo sguardo dall'altra parte, dall'interno del mondo coloniale, che, sia nel cinema che in letteratura, spesso rappresenta una commistione inestricabile tra le due parti. Le scritture che provengono dai margini dell'ex-impero fanno ormai parte di quello che un tempo ne era il centro e sono ampiamente accettate nel canone letterario contemporaneo, con successi editoriali notevoli come mostra l'esempio inglese. Qui ho spazio solo per accennare ad alcuni nomi, da V. S. Naipaul, Salman Rushdie e Amitav Ghosh a Zadie Smith e Monica Ali, oltre a coloro cui si ispirano i film qui trattati, come Anita Desai, Hanif Kureishi e Jumpa Lahiri.

Vorrei invece soffermarmi sugli intellettuali che si sono formati dopo l'indipendenza, e che guardano all'India di oggi, ove le tracce del colonialismo sono ancora presenti e la nuova nazione (nonché il concetto di stato/nazione) viene criticata per non aver saputo trovare forme di governo che rispondano ai bisogni del popolo indiano. Mi riferisco qui prevalentemente all'opera degli studiosi degli 'Studi Subalterni' che guardano all'India tribale oppressa e dimenticata dal governo post-indipendenza, così come lo era stata durante il dominio coloniale britannico.⁷

Il governo indiano post-indipendenza, in continuità con la pratica coloniale, ha in gran parte riprodotto ineguaglianze e

⁷ Il progetto dei 'subaltern studies' è riferimento fondamentale nelle ricerche sul subcontinente indiano ma anche nell'ambito degli studi postcoloniali (vedi la serie di volumi pubblicata a partire dal 1982, tra cui Guha, a cura, 1997 e Chaturvedi 2000). Gli studiosi più noti sono, a parte Ranajit Guha che ne è stato guida e maestro, Gayatri Chakravorty Spivak, Dipesh Chakrabarty e Partha Chatterjee, tra gli altri.

subalternità tra una regione e l'altra del continente, trascurando le profonde diversità di sviluppo e di bisogni, ed è tornato a esercitare, come già gli inglesi, un 'dominio senza egemonia' (titolo di un libro di Ranajit Guha del 1997) sulle masse subalterne. Come afferma Zadie Smith nel suo romanzo *White Teeth* (*Denti bianchi*, 2000), il raggiungimento dell'indipendenza non era la fine della storia ma solo un inizio: "like the independence of India or Jamaica... the end is simply the beginning of an even longer story" (p. 540).

Ranjit Guha ri-scrive in un suo volume del 2002 la storia indiana 'ai limiti della storia del mondo', un limite di cui si vede sempre un solo lato, quello dei conquistatori e colonizzatori che quella storia hanno scritta. Oltre che dalla raccolta delle tasse e dal sistema militare, giudiziario e scolastico, il successo del colonialismo dipendeva dalla legittimazione storica e dalla inclusione della storia indiana in quella britannica (Guha 2003, p. 17). Il pensiero occidentale, in particolare nella filosofia hegeliana che è oggetto dell'analisi di Guha, ha confinato l'India tra i popoli senza storia, "nonostante i tesori della letteratura indù" (e qui egli sta citando una frase di Hegel), per l'assenza di consapevolezza storicistica e di organizzazione statale (p. 41 e segg.). Il lavoro degli studiosi indiani è diretto a sottrarre la storiografia dell'India all'ambito britannico, e alle élite governative indiane, allo scopo di valorizzare il ruolo avuto dalle masse subalterne.⁸

L'influsso di Gramsci sui *Subaltern Studies* è segnalato dal nome stesso che gli studiosi indiani si sono dati. Guha adatta le teorie gramsciane alla situazione coloniale e postcoloniale dell'India, e, come Fanon, unisce marxismo e anticolonialismo. Alla pari di altri intellettuali del gruppo, egli ripensa la storiografia indiana alla luce delle rivolte contadine, insistendo sulla saldatura tra classi e gruppi sociali

⁸ Gayatri Spivak ha esaminato il concetto di subalternità in molti suoi scritti, a partire dal noto saggio "Can the Subaltern Speak?" del 1988 e da *Critique of Postcolonial Reason* (1999) fino a un suo recente intervento in cui analizza il concetto di 'subalterno' nel passaggio da Gramsci ai *subaltern studies*, contestando in parte la visione di questi ultimi (vedi Spivak 2007).

eterogenei che si ribellano e si organizzano in movimento; lo studioso presenta la possibilità di una controegemonia culturale e linguistica, su basi tribali e territoriali, ispirandosi al concetto di ‘subalterno’ elaborato da Antonio Gramsci, che aveva auspicato lo sviluppo di organizzazioni contadine ad affiancare le lotte proletarie.⁹

Come i testi letterari, anche il cinema è stato attraversato dalla stessa doppia visione dell’India e del rapporto coloniale. I film anglo-americani sull’India e sull’impero britannico, sulla scia dell’opera di Rudyard Kipling, danno una visione edulcorata e romanticizzata della perla dell’Impero, pur insistendo sulla sua inconoscibilità.

È così che si hanno i classici film sull’avventura coloniale, da *Le quattro piume* (Korda, 1939), *I lancieri del Bengala* (Hathaway, 1935), fino a *Kim* (Saville, 1952) e *Gandhi* (Attenborough, 1982), versioni addomesticate di conflitti e battaglie o, nel migliore dei casi, visioni spettacolarizzate di un’India senza tempo, immutata ed essenziale, ispirate al sublime di marca settecentesca. Esse si ispirano allo stereotipo orientalista che Edward Said ravvisa in Kipling, con una frase che unisce cinema a letteratura: “Kipling offre una visione cinematografica del sublime indiano” (Said 1993, p. 162).

Tale visione è riprodotta nel film che Victor Saville aveva tratto dal romanzo di Kipling, e in altri film anglo-americani del genere, mentre diversa è la rappresentazione del panorama sia urbano sia rurale che emerge dai film di Satyajit Ray, di Mira Nair o di Ismail Merchant. A mezzo tra questi estremi si pongono film come *Heat and Dust* (Ivory-Merchant, 1982), che giustappone l’India coloniale a quella di oggi attraverso l’esperienza di due donne, e *Passage to*

⁹ Nei suoi scritti e soprattutto in un recente intervento a Roma (vedi Guha 2007), egli si sofferma a lungo sull’importanza del movimento naxalita, soffocato dal governo indiano e perfino dai due partiti comunisti indiani già alla metà degli anni ‘70, movimento che ha ispirato letteratura teatro e cinema oltre alle scienze sociali. Si vedano, ad esempio, i racconti della scrittrice bengalese Mahasweti Devi, che narrano di donne ‘recluse, emarginate, punite’ e il lavoro critico di Spivak (vedi Curti 2006, pp. 109-115).

India (David Lean, 1984), che, sulla scia del romanzo di Forster, pone interrogativi sul 'sublime' indiano; ambedue i film sono espressione dello sguardo ambiguo tra Oriente e Occidente, che si ritrova senza compromessi nei film impegnati di Frears e Kureishi sull'Inghilterra thatcheriana.

In questa linea, si può ricordare, oltre al già menzionato *Bandit Queen* di Shekhar Kapur (1994), un film presentato al festival di Locarno nel 2005, *The Rising: Ballad of Mangal Pandey*, versione indiana della rivolta dei sepoys del 1857, tante volte raccontata nella storiografia imperiale in modo unilaterale.¹⁰ Ambedue i film possono esser visti come reazione e risposta a tanti sguardi inglesi sull'India.

A sua volta Kapur, in perfetta reciprocità, volge lo sguardo alla storia inglese, con i suoi due film su Elisabetta I d'Inghilterra; in *Elizabeth* del 1998, egli mostra, sulla base della ricostruzione storica, un paese invaso da divisioni, lotte, uccisioni, torture, esecuzioni, attraversato da intolleranza religiosa, intrighi politici e di potere, papali e di corte. Accanto alla storia della 'regina bandito' indiana, c'è quella di una donna occidentale che si deve svestire della sua femminilità e rinunciare all'amore per essere 'la figlia di suo padre', e che è pur sempre una donna tra i lupi. Il suo film tenta una visione femminista della storia inglese, forse in risposta alle polemiche suscitate dall'altro film (vedi Malandrino in questo volume), oltre che una restituzione dello sguardo del colonizzato sul colonizzatore.

Lo sguardo dall'altra parte, in chiave più apertamente pseudostorica, viene da Bollywood con *Lagaan: Once upon a time in India* (1999, premiato al festival di Locarno nel 2001) di Ashutosh Gowariker. Il film rappresenta la ribellione, alla fine dell'Ottocento, di un gruppo di contadini contro i colonizzatori inglesi e gli oppressori locali, con abbon-

¹⁰ Il film, prodotto da un sikh, Bobby Bedi, diretto da Ketan Mehta e interpretato da Aamir Khan, star del cinema di Bombay, rievoca la rivolta antibritannica dei soldati hindu e musulmani del 1857, definita 'ammutinamento' dagli inglesi e 'ribellione' dagli indiani, in una variazione semantica che sottolinea il diverso punto di vista. Anche il resoconto degli eventi è discordante, attribuito dagli uni a motivazione religiose e dagli altri a protesta anticoloniale.

danza di balli e canti seguiti dalla riscossa, simboleggiata dal cricket, sport inglese di cui si sono storicamente riappropriati caraibici e indiani.¹¹ La partita di cricket cui è affidata tale riscossa è oggetto della seconda parte del film, di circa 150 minuti, con una sua funzione diegetica determinante.

Il conflitto nasce sull'iniqua tassa – 'lagaan' è appunto la tassa sul raccolto imposta dai britannici – cui si oppongono i contadini del villaggio di Champaner. Anche in questo caso e pur nell'ambito di un film epico-popolare, che esaspera il conflitto tra bene e male in chiave anticoloniale, la vicenda dà un quadro della difficoltà di sostenere una visione binaria dei rapporti coloniali: gli inglesi sono tutti molto cattivi a parte un'eccezione femminile, cruciale per la vittoria finale; i nativi tutti buoni ma ci sono i governanti locali complici dei colonialisti, e anche qualche traditore della squadra nativa, poi fortunatamente pentito.

Molti studiosi hanno sottolineato la 'mobilità fantasmatica' con cui le linee di demarcazione si intersecano, da Rey Chow a Sara Suleri e Edward Said. Quest'ultimo in particolare afferma: "...ignorare o sminuire l'interdipendenza dei territori culturali sui quali hanno convissuto e si sono combattuti colonizzatori e colonizzati, attraverso proiezioni, geografie, narrative e storie tra loro antagoniste, significa farsi sfuggire l'essenza stessa del mondo negli ultimi cento anni" (Said 1993, p. 17).

Un aspetto collaterale di questo 'altro' sguardo è il legame tra cinema e letteratura che ricorre in quasi tutti gli esempi di cinema analizzati in questa raccolta, da Ray e Merchant a Nair e Chadha. Ray è un primo modello importante di tale incontro, non solo per quanto riguarda la trilogia di Apu (ispirata al romanzo *Pather Panchali* di Bibhutibhushan Banerji), ma, più in generale, per il suo rapporto con la scrittura di Rabindranath Tagore. Anita Desai parla con ammira-

¹¹ Sul cricket, lo studioso anglocaraibico C.L.R. James, noto per il suo importante contributo alla critica postcoloniale con *The Black Jacobins* (1938), ha scritto *Beyond a Boundary* (1963) che usa le vicende alterne di questo sport per illustrare il gioco complesso di appropriazioni e riappropriazioni nell'arena coloniale.

zione degli adattamenti di Ray dai racconti e romanzi di Tagore e delle affinità emotive e intellettuali tra i due¹². La scrittrice – a sua volta al centro di un incontro tra cinema e letteratura per la trasposizione filmica del suo romanzo *In Custody* ad opera di Merchant – analizza in particolare il rapporto tra i romanzi *Nastanirh* e *Ghare Baire* di Tagore e due film di Ray, *Charulata* (1964) e *La casa e il mondo* (1984). Ambedue i film trattano di un triangolo coniugale in cui il personaggio femminile è a un bivio nella vita privata e nelle convinzioni politiche; il secondo lo allarga al tema del conflitto tra la lotta idealistica per la libertà e i movimenti indigeni che non si fermano dinanzi alla violenza.

Qui si tocca il tema dell'ambiguità della stessa élite indigena, in particolare nel Bengala, verso i principi del liberalismo democratico britannico. Da molte fonti è venuto, nel cinema e fuori dal cinema, il discorso della possibilità della cultura indiana di usare l'inglesità contro gli inglesi, mostrando che i colonizzatori governavano l'impero indiano contro quello stesso concetto di democrazia di cui si facevano vanto. È così che in *Charulata* (1964), la donna, educata a ideali progressisti, sperimenta la sua condizione di subalterna nell'organizzazione patriarcale come smentita di quegli ideali. L'ambiguità è riflessa ancor più fortemente in *Ghare Baire*, versione più politica del dramma familiare, che risale alla divisione tra hindu e musulmani nel 1907 in Bengala, nonché tra figure di mediazione e di pace e leader politici di movimenti di base che rifiutavano ogni compromesso con il regime coloniale. In continuità con Tagore, Ray esprime una condanna ancora più recisa contro la violenza, forse sotto l'influsso dei movimenti naxaliti che, all'epoca in cui progettava il film, facevano temere che una forma violenta di lotta annullasse le conquiste 'democratiche'.¹³

¹² “Poche collaborazioni sono state altrettanto fruttuose, e io lo attribuisco al fatto che Tagore e Ray erano nati nella stessa terra, il Bengala, e avevano in comune una specifica cultura, quel Rinascimento bengalese, databile tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo” (Desai A. 2006, p. 90).

¹³ Il divario con le opinioni degli studiosi dei 'subaltern studies' su questo aspetto è evidente. Gli intellettuali che vivono nella 'nuova' India hanno un atteggiamento

A conclusione di questo discorso, vorrei aggiungere che, al di là di questa o quella derivazione letteraria precisa, esiste in molti dei film qui presentati (e nei romanzi che li ispirano) un rapporto diffuso e onnipresente con la letteratura occidentale, soprattutto inglese. Il canone imposto dagli inglesi come materia obbligatoria di studio nella scuola coloniale è un fantasma che ritorna, odiato e amato assieme, con cui si confrontano, ad esempio, registi come Gurinder Chadha e Mira Nair, inseguite dai fantasmi di Jane Austen, Charles Dickens, William Thackeray e altri; la poesia romantica inglese, da Wordsworth a Keats, onnipresente nella letteratura indiana, trova echi anche nel cinema.

Il rapporto è poliedrico, poiché si articola su vari livelli, dalla scelta dei testi della letteratura coloniale come fonte e ispirazione, ma anche come istanza di confronto e raffronto; è una pratica di riscrittura e revisione, parodia o rifiuto, con uno sguardo che contesta e rinnova, e, come già per la lingua inglese, esprime una volontà di rivisitazione e appropriazione.

Spesso si tratta di presenze che esulano da questo o quel testo, come ad esempio quella del piccolo Kim, protagonista dell'omonimo romanzo di Kipling, "Sahib in abiti indiani" come lo definisce Edward Said (1993, p. 158). Egli vive tra i vagabondi di Lahore ma si accinge all'ascesa da una condizione di povertà ed emarginazione a una di ritrovamento delle sue radici britanniche e di appartenenza al ruolo del colonizzatore, nonostante il suo amore per l'India e forse proprio grazie a esso. Che cosa sono il piccolo Apu, protagonista di *Aparajito* o Krishna in *Salaam Bombay!* se non le controparti di quel fantasma, presenza metatestuale che getta la sua ombra coloniale su queste visioni dall'altra parte?

giamento meno cauto di Tagore che aveva creduto fermamente nel modello di democrazia occidentale. Guha ritorna spesso sulla complicità delle élites indigene con il potere coloniale, e sulla continuità di tale prassi nel governo indiano, aspetto molto insistito nella sua opera (cfr. Guha 2002, pp. 94-5). Egli non manca tuttavia di esprimere tutta la sua ammirazione per l'arte di Tagore, che ha ispirato molto del suo lavoro (cfr. "Epilogo", in Guha 2002, pp. 97-123).