

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO**

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Magistrale in Lettere Moderne

**L'EVOLUZIONE DELLA FIGURA FEMMINILE  
NEL CINEMA INDIANO.**

***LA YASH RAJ FILMS NEI FAMILY DRAMA***

Relatore: Prof.ssa Cinzia PIERUCCINI

Correlatore: Prof. Raffaele DE BERTI

Tesi di laurea di:

Alessandra VITTORIO

Matr.751172

Anno Accademico 2009 – 2010

## **INTRODUZIONE ..... 1**

### **CAPITOLO 1: La donna in India**

1.1 La famiglia indiana: cenni generali .....	6
1.2 L'immaginario tradizionale della donna .....	14
1.2.1 La ragazza nubile: infanzia, pubertà, età adulta .....	14
1.2.2 Il matrimonio, la vita domestica, la vedovanza .....	17
1.3 Una riflessione sull'India contemporanea:	
la percezione della tradizione al giorno d'oggi .....	22

### **CAPITOLO 2: Il cinema e le donne**

2.1 Il cinema popolare indiano .....	26
2.1.1 Approcci critici .....	29
2.1.2 Le caratteristiche e lo stile .....	33
2.2 Le donne nel cinema popolare indiano.....	37
2.2.1 La figlia, la moglie, la madre.....	38
2.2.2 La vamp .....	50
2.2.3 La cortigiana .....	52
2.3 I <i>family drama</i> .....	55
2.3.1 Contesto storico-sociale.....	55
2.3.2 Un genere all'interno di un genere .....	58
2.3.2.1 <i>HAHK...!</i> e il “matrimonio combinato d'amore” .....	69
2.3.2.2 <i>DDLJ</i> : giovani NRI dal cuore indiano .....	62
2.3.2.3 La “new Indian woman”: <i>Kuch Kuch Hota Hai</i> .....	65
2.3.2.4 <i>Hum Dil De Chuke Sanam</i> : l'amore in seguito al matrimonio.....	67

2.3.2.5 “Sintomi sentimentali”: <i>Kabhi Kushi Kabhie Gham</i> .....	68
2.4 La <i>Yash Raj Films</i> .....	71
2.4.1 Breve storia della <i>Yash Raj Films</i> .....	71
2.4.2 I temi e l'estetica .....	77
2.4.3 Yash Chopra: la <i>YRF</i> e la donna nell'epoca contemporanea .....	80

### **CAPITOLO 3: Analisi dei film**

3.1 Fuga dalla famiglia: <i>Bunty Aur Babli</i> e <i>Salaam Namaste</i> .....	85
3.2 Sport: uguaglianza di genere e nazionalismo .....	104
3.3 Donne ai margini: la vedova, la prostituta .....	118
3.4 Un matrimonio voluto dal cielo? .....	120

<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>134</b>
--------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>142</b>
---------------------------	------------

# Introduzione

Delle diverse forme di rappresentazione culturale, il cinema è quella che più di tutte tende a esacerbare pulsioni e desideri sotterranei dei suoi spettatori, nonché a influenzarne in parte le opinioni. E' per questo motivo che il cinema popolare hindi, più comunemente noto come cinema di Bollywood, può servire come veicolo per lo studio del ruolo della donna in India e della sua rappresentazione, un aspetto sicuramente problematico della società indiana odierna e soltanto parzialmente discusso.

La mia analisi è partita dalla visione di alcune pellicole bollywoodiane, e dalla constatazione che le figure femminili che vi compaiono sono sovente archetipiche; altre invece, più sfaccettate, si prestano a diverse chiavi di lettura, che in parte contraddicono la loro natura moderna.

Per risalire alle origini di queste modalità rappresentative ho perseguito uno studio volto alla definizione dell'immaginario delle donne nella società indiana; successivamente ho valutato in che maniera questo abbia avuto delle ripercussioni nella raffigurazione dei personaggi femminili nel cinema popolare indiano.

Il mio interrogativo di fondo tuttavia era: che idea di donna trasmette il cinema di Bollywood al giorno d'oggi? La mia indagine è partita con l'analisi di una bibliografia pertinente a questi due campi di studio. Per quanto riguarda la donna, la varietà delle realtà presenti nel subcontinente indiano ha reso necessario focalizzarsi su



una selezione di testi; la fonte da cui ho tratto la maggior parte delle osservazioni sono alcuni scritti dello psicologo Sudhir Kakar<sup>1</sup>, che dedica più capitoli ad un confronto tra la concezione della donna in passato e la concezione della donna al giorno d'oggi. Successivamente ho integrato le informazioni ottenute con il contributo di Smith (2008) e di alcuni altri saggi pertinenti (Rossella, 2007; Pieruccini, 2007).

Confrontare questi dati con l'analisi delle donne nei film richiedeva in primo luogo di delineare le caratteristiche base del cinema indiano, onde evitare ovvie distorsioni del punto di vista. Maggiori strumenti interpretativi sono stati offerti dalle metodologie più comunemente usate dai critici del cinema popolare hindi per analizzare i fenomeni che avvengono all'interno di esso. Alcuni che riassumevano un'idea generale del cinema indiano (Kakar, 1989; Gokulsing e Dissanayake, 2002; Mishra, 2002; Ganti, 2004; Aime, 2007; Raghavendra, 2008), altri affrontano l'analisi a partire da discipline più specifiche, quindi mediante la psicologia (Lengelt e Vasudev, 1984) o con un approccio più femminista (Gopalan, 1997; Datta, 2000). Data la scarsa reperibilità di testi sul cinema indiano in Italia, la mia fonte è stata principalmente la biblioteca del SOAS (School of Oriental and African Studies), presso la University of London. Un contributo altrettanto significativo è stato ottenuto da articoli e saggi presenti su archivi online come ad esempio [jstor.org](http://jstor.org) e [oxfordjournals.org](http://oxfordjournals.org).

Da queste letture è emerso che il cinema popolare hindi sintetizza i ruoli femminili in alcuni ruoli chiave, in genere suddivisi secondo un segno, positivo o negativo: vengono valutate e rappresentate positivamente le figure femminili passive e fedeli alla tradizione indiana; al contrario, sono destinate alla sconfitta e a una

---

<sup>1</sup> Kakar (1978), Kakar & Kakar (2007).

trasposizione sullo schermo poco dignitosa le donne attive, indipendenti e con accenni di occidentalizzazione, che in genere è sia fisica che comportamentale.

Come spiegare allora le donne del cinema contemporaneo indiano, che invece sembrano contravvenire a queste regole base? Come sono giudicate, e di che valori sono portatrici?

Per attuare questa analisi è stato a questo punto necessario definire meglio i parametri di partenza. Ho quindi scelto di utilizzare, come termine di paragone delle pellicole contemporanee, i film ascrivibili al cosiddetto filone neoconservativo dei *family drama*, collocabile tra la metà degli anni '90 e i primi anni del ventunesimo secolo. Molti degli studiosi che ho analizzato si soffermano a lungo sull'importanza che la famiglia ha su ogni singolo individuo (Raghavendra, 2009; Chopra, 2002), al punto da influenzarne profondamente le scelte di vita e la concezione di sé. Da questo punto di vista, i *family drama* sicuramente sono la versione più esplicita, anche se romanzata, del patriarcato e dall'inferiorità della visione individuale a favore di quella collettivo-familiare del popolo indiano. Data la vastità delle pellicole ascrivibili a questo filone, ho deciso di soffermarmi su alcuni concetti esposti da film-chiave del periodo. Ho quindi focalizzato la mia attenzione su particolari tematiche di *Hum Aapke Hain Koun...!* (1994), *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995), *Kuch Kuch Hota Hai* (1998), *Hum Dil De Chuke Sanaam* e *Kabhi Kushi Kabhie Gham* (2001).

Alcuni dei *family drama* attestano in realtà l'accenno di una transizione in atto: accelerati dalla liberalizzazione economica e dalla conseguente diffusione di mezzi di comunicazione di massa, i valori occidentali iniziano a filtrare maggiormente in India, creando uno stato di ibridazione culturale: è da questo presupposto che nasce la figura della "new Indian woman", una donna occidentalizzata che è tuttavia portatrice di valori

indiani. Anche quando l'istituto familiare perde la sua importanza e la sua presenza viene meno, questa donna sarà di fatto la protagonista dei film che verranno prodotti nel periodo immediatamente successivo a quello dei *family drama*.

Con queste premesse è possibile l'analisi dei film contemporanei. Per una maggiore definizione dei campi di ricerca, ho deciso di operare una selezione sui titoli da considerare. Ho quindi scelto di focalizzare lo studio della rappresentazione delle donne sullo schermo tramite l'operato della *Yash Raj Films*, una delle più famose case di produzione cinematografiche indiane, peraltro connessa all'enorme successo dei *family drama*; per una maggiore pertinenza del campo d'indagine ho utilizzato un ulteriore filtro di ricerca, limitandomi a pellicole con una trama il più possibile affine a quella dei film del periodo precedente, vale a dire dotati di una componente prettamente romantica, in cui una giovane coppia va verso un inesorabile lieto fine dopo diverse peripezie. I film che ho preso in considerazione sono quindi stati: *Saathiya* (2002), *Hum Tum* (2004), *Bunty aur Babli* (2005), *Salaam Namaste* (2005), *Ta Ra Rum Pum* (2007), *Chak de! India* (2007), *Laaga Chunari Mein Daag* (2007), *Bachna Ae Haseeno* (2008), *Rab Ne Bana di Jodi* (2008) e *Dil Bole Hadippa!* (2009).

Poiché la bibliografia in merito è esigua<sup>2</sup>, mi è stato necessario elaborare personalmente un approccio alle pellicole prese in esame, sulla base dei metodi critici applicati altrove da parte degli studiosi di cinema indiano. Ho quindi deciso di non analizzare le pellicole nella loro interezza, ma di soffermarmi su determinati temi legati sia alla rappresentazione tradizionale della donna nel cinema, sia a noti valori tramandati dai *family drama* come il divario fra scelta individuale e volontà familiare,

---

<sup>2</sup> In particolare, Belliappa (2007) e Mehta e Pandharipande (2010).

l'importanza della figura femminile come portatrice di "indianità", la contrapposizione della dicotomia donna passiva/uomo attivo, l'istituto matrimoniale.

# Capitolo 1: La donna in India

## *1.1 La famiglia indiana: cenni generali*

Non sarebbe possibile tratteggiare il profilo della donna ideale secondo la cultura indiana, senza prima affrontare un discorso sulla famiglia. Più delle condizioni sociali o della forza del credo religioso, è infatti “la famiglia, insieme al ruolo che i doveri familiari giocano nella vita di un indiano, il collante che tiene insieme la società indiana”<sup>3</sup>.

L’immaginario di Bollywood tramanda l’immagine della cosiddetta famiglia “allargata”: “numerosa e rumorosa, coi genitori e figli, zii, zie e cugini, presieduta da nonni affettuosi, tutti insieme sotto un unico tetto”<sup>4</sup>. Tuttavia, nel vastissimo e variegato subcontinente indiano non esiste un unico modello familiare: a seconda delle regioni e dei ceti sociali presi in considerazione, si avranno differenze notevoli. Lo psicologo Sudhir Kakar fa notare infatti che in India non c’è una forma preponderante di famiglia ma piuttosto che si aggiungono al nucleo familiare altre persone che abitano nella casa, “in veste temporanea o permanente: zie, sorelle vedove o abbandonate, oppure parenti alla lontana di sesso maschile, chiamati genericamente ‘zii’, che non hanno nessun’altra famiglia cui ricorrere”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Kakar (2007 : 19).

<sup>4</sup> Kakar (2007 : 16).

<sup>5</sup> Kakar (2007 : 17).

Secondo gli antropologi, infatti, l'aggregazione familiare "allargata" non è una regola generale; studi statistici hanno però evidenziato il fatto che questa possiede "una *realtà psichica* indipendente dalla sua realtà effettiva"<sup>6</sup>. Vale a dire che le strutture mentali che questa induce sui membri della famiglia sono in realtà più condizionanti dello stesso vivere in una tale situazione familiare. Di fatto in molte famiglie "nucleari" "continua a operare un 'allargamento' sociale e psicologico (distinto da quello propriamente abitativo)"<sup>7</sup>. Sebbene non tutti i loro membri vivano per sempre sotto uno stesso tetto, le comunità familiari indiane sono molto unite: "tanto forti sono gli ideali della solidarietà fraterna e della devozione filiale fatti propri dalla famiglia allargata, che [gli indiani si sforzano] costantemente di mantenere questa sua 'apertura', per lo meno nel senso più strettamente sociale"<sup>8</sup>. Per un indiano mantenere e onorare questi legami costituisce un credo che rimarrà costante per tutta la sua vita.

La pervasività dei valori familiari condiziona la visione degli indiani su diversi aspetti sociali e personali. Kakar evidenzia innanzitutto il fenomeno dal punto di vista psicologico, sottolineando quanto un indiano venga condizionato dalla famiglia nella percezione della propria autostima: per lui il mito familiare, la sua distinzione nel passato o la risonanza, a volte esagerata, che ha nel presente, comportano l'importanza del singolo individuo.

Questo fattore è strettamente connesso ad un altro che viene trasfigurato dalla famiglia, l'individualità; poiché l'istituto familiare è sentito da un indiano così basilare per la sua vita, il valore di una persona e perfino il riconoscimento della sua identità sono inscindibili dalla reputazione della sua famiglia<sup>9</sup>: una persona di successo è

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Kakar (2007 : 19).

<sup>9</sup> Kakar (2007 : 20).

considerata tale perché appartenente ad una tale famiglia, anche più del riconoscimento delle sue capacità personali. Al contrario, un fallimento fa precipitare nel disonore l'intera sua famiglia d'origine.

Kakar afferma che un altro motivo per cui “la difesa dell'integrità familiare è tenuta in considerazione maggiore rispetto allo sviluppo delle capacità individuali” è che “i giovani che crescono nelle famiglie indiane ricevono una buona dose di cure e attenzioni da parte delle generazioni più vecchie”<sup>10</sup>. Data la continua frequentazione o presenza di membri familiari dall'infanzia all'età adulta, un indiano sentirà marcatamente la posizione che ogni membro riveste all'interno della famiglia. Per questo, per definire tale atteggiamento di sommo rispetto per i valori gerarchici, usando una terminologia di Luis Dumont<sup>11</sup>, Kakar definisce gli indiani “homo hierarchicus”. Infatti:

a prescindere dai talenti personali o dai risultati raggiunti, e dai cambiamenti della propria condizione economica, la posizione di un indiano all'interno della sua gerarchia familiare, i suoi doveri verso coloro che stanno “sopra” di lui e le sue aspettative nei confronti di chi si trova “sotto” di lui sono immutabili, per tutta la vita<sup>12</sup>.

I criteri gerarchici presi in considerazione sono in primo luogo l'età e il sesso d'appartenenza.

Gli anziani hanno una maggiore autorità formale delle persone più giovani, e gli uomini sono più considerati delle donne. Il capo della famiglia è generalmente l'uomo più anziano della famiglia, e il fratello più anziano che sarà il futuro

---

<sup>10</sup> Kakar (2007 : 24).

<sup>11</sup> Dumont (1991) in Kakar (2007 : 22).

<sup>12</sup> Kakar (1978 : 117), anche in Kakar (2007 : 24).

capofamiglia ha una speciale posizione di rilievo. Non solo rappresenta l'autorità morale [...], ma è anche responsabile della ricchezza economica della famiglia<sup>13</sup>.

Per condurre la nostra indagine occorre innanzitutto definire il punto di vista tramite cui scrutare l'universo femminile. Dato che l'immagine di noi deriva in parte dalla società, potremo concludere che nel processo di formazione dell'identità di una persona entrerà in causa l'immagine che noi abbiamo di noi stessi, tuttavia filtrata tramite l'ambiente in cui siamo nati e cresciuti.

Come abbiamo appena visto, specialmente nella famiglia indiana il senso del sé non è mai puramente individualistico, ma si compone delle influenze che tramandano gli altri membri del proprio nucleo familiare, e in particolare gli anziani, i detentori della tradizione e dell'autorità. David Smith pone l'accento che mette in contrasto l'individualità indiana con quella comunemente concepita in Occidente:

[...] dal punto di vista della cultura indù l'idea occidentale di individuo è un'astrazione che non corrisponde alla realtà; le persone sono reali solo nell'ambito di una famiglia: esistono in quanto sono figlie, figli, sorelle, fratelli; sono coinvolti in una rete di rapporti necessari e inevitabili. La forza di queste relazioni è dimostrata dal fatto che all'interno della famiglia i nomi che esprimono i rapporti di parentela vengono usati più dei nomi propri.<sup>14</sup>

Questo è vero, a maggior ragione, per la donna indiana, "la cui identità è interamente definita dalle sue relazioni con gli altri"<sup>15</sup>. Infatti, i ruoli che ricopre di volta in volta le sono sempre attribuiti nel contesto della sua posizione in seno alla

---

<sup>13</sup> Ramu (1989 : 117) in Muriel (2006:11). Ove non altrimenti indicato i brani riportati nel seguente volume, tratti da testi scritti in lingua straniera, sono stati tradotti da chi scrive.

<sup>14</sup> Smith (2008 : 152).

<sup>15</sup> Kakar (1978: 113).



famiglia: essa è inevitabilmente figlia, moglie e madre, e le fasi della sua vita saranno in prevalenza riferite al rapporto con persone di sesso maschile.

La problematica è resa ancor più complessa dal fatto che all'interno del nucleo familiare indiano, la persona di sesso femminile più autorevole è la donna più anziana, che tendenzialmente è madre e moglie. Questa peculiarità acquisisce una valenza ancora maggiore se si tiene conto della patrilocarità del matrimonio indiano. In India, infatti, è consuetudine che una ragazza, quando contrae matrimonio, vada ad abitare presso la casa d'origine del marito; in questo contesto familiare, in cui la sposa è considerata un'estranea, e di conseguenza un potenziale pericolo per l'armonia e la coesione familiare, la ragazza è piuttosto frequentemente maltrattata, in primo luogo dalla suocera, che a sua volta da giovane ha dovuto subire un trattamento simile.

A concorrere a questo c'è anche la patrilinearità della struttura familiare: l'unica transazione di beni e denaro che ha a che fare con le figlie è la dote, che è una questione annosa nella civiltà indiana. Per questo motivo la nascita di una figlia è diffusamente accolta con meno entusiasmo da parte della famiglia, che sentirà su di sé il peso di questa differenza di genere e, divenuta madre, a sua volta preferirà la nascita di un figlio maschio.

Tutto questo concorrerà a sedimentare nella mente della giovane sposa l'idea che il fine ultimo della sua esistenza sia quello di sposarsi e procreare. Al di là dell'essere il fine ultimo cui una donna è destinata secondo la tradizione, una donna mirerà ad ottenere lei stessa quel potere che le è stato precluso sin da ragazza e che lei vede realizzato tramite questi esempi. Allo stesso modo le saranno stati inculcati valori ben definiti che essa stessa proietterà sui suoi figli e sulle sue figlie. Vale a dire che i dettami patriarcali della società indiana sono continuamente reiterati, seppur

inconsapevolmente, dalle donne stesse. Secondo Ramu “il fatto che le donne ‘riconoscano, approvino e accettino il tradizionale copione dei ruoli matrimoniali che le sono stati dati’ limita lo scopo di rinegoziare la loro posizione nella famiglia. [Questa] ‘è una situazione che nutre e sostiene il patriarcato nella vita della famiglia indiana’”.<sup>16</sup>

Ancor prima di soffermarci sulle fasi della vita di una donna, occorre fare una precisazione sulle motivazioni storiche e religiose per cui l'uomo detiene un potere così netto nei suoi confronti. Infatti, la considerazione che la società ha avuto delle donne non è sempre stata come quella attuale.

Nel periodo vedico (1500-1000 a.C circa) le donne avevano un ruolo di rilievo nella società indiana, questo perché le donne e gli uomini erano considerati uguali agli occhi della religione. Oltre a poter studiare testi vedici, potevano attivamente assolvere dei riti religiosi.

Successivamente, nel cosiddetto brahmanesimo, il mutamento religioso si tradusse nella perdita per le donne di diritti di tipo religioso. La moglie venne solo considerata come subordinata alla figura del marito nei rituali, e la sua presenza costituì soltanto una formalità, quando non un problema. Sono per esempio giunte testimonianze di rituali in cui le donne potevano partecipare solo se mogli del promotore del sacrificio, in posizione relegata e dietro un parasole, guardando per terra, questo per preservare l'efficacia del rito<sup>17</sup>.

Queste motivazioni a carattere religioso ebbero inevitabilmente un riscontro nella vita pratica. La sfera d'azione delle donne venne progressivamente ristretta:

---

<sup>16</sup> Ramu (1989 : 141) in Bowie (2006 : 11).

<sup>17</sup> La nostra fonte è il corso di Indologia del professor Giuliano Boccali (Università degli Studi di Milano, anno accademico 2009/2010).

se lo stato religioso di una donna consisteva solo nell'essere una moglie, [questa] è totalmente dipendente dal ruolo che le è stato dato da mantenere. Il suo officio, e il suo dovere, sembra essere solo quello di lasciare l'uomo raggiungere il suo "stadio di vita" (*ashrama*) come "padrone della casa" (il secondo dei quattro stadi della vita dell'uomo hindu, [quello] in cui gli uomini sono saggi e onesti mariti, padri e lavoratori). Per cui la donna iniziò velocemente ad essere considerata incapace di dare nutrimento alla sua famiglia e alla sua casa non solo sul piano biologico, ma anche su quello spirituale. Di conseguenza [...] aumentò la tendenza di abbassare l'età matrimoniale delle ragazze e scoraggiarne l'educazione. Così la figlia perse il suo valore personale, [così come quello] nella sua stessa famiglia. Su questo i testi sono molto chiari; ma, poiché li supportano, [sono estensibili] alla prassi e all'attitudine della società [stessa].<sup>18</sup>

Parallelamente si diffuse la concezione del ruolo della donna santificata come madre e moglie ma "[...] deprivata di tutti i diritti individuali inerenti alla religione, alla salvezza, alla stessa possibilità di distinguere il bene dal male."<sup>19</sup>

Alcune delle norme che troviamo nei codici giuridici antichi sono validi al giorno d'oggi. Benché numerosi cambiamenti siano in atto nella società, alimentano l'immaginario quotidiano, influenzando la vita del popolo indiano.

Il controllo della donna è anche reso necessario da alcune credenze, tramandate dalle più disparate fonti: innanzitutto i testi sacri (*Smṛiti*), ma anche dalla letteratura, dalla poesia, da racconti popolari, dai testi epici.

Sin dagli albori della società indiana, le donne sono state considerate degli esseri dalla sfrenata sessualità: al centro delle antiche leggi c'era la tradizionale visione della donna come essere lussuoso e incapace di contenersi. Daniela Rossella sostiene che la

---

<sup>18</sup> Rossella (2007 : 6).

<sup>19</sup> Rossella (2007 : 6-7).

famosa frase scritta nella *Manusmṛti* “una donna non è mai adatta per l’indipendenza”<sup>20</sup>

sottintende la necessità che essa venga salvata dalla sua stessa natura. Infatti l’immaginario di donna la connota principalmente come un essere con “una ingovernabile e insaziabile lussuria, e una generale incapacità di autocontrollo.”<sup>21</sup> Per questo motivo viene considerata un ostacolo per il raggiungimento di più alti fini spirituali. “In qualsiasi donna coesistono ogni forma di impurità e malizia: perciò è necessario controllarle”<sup>22</sup>. Nell’immaginario ascetico, “le donne e il loro potere di attirare gli uomini sono la tentazione più temuta. Finché non diventano madri, infatti, sono considerati esseri libidinosi e sessualmente avidi”<sup>23</sup>; secondo la concezione indiana prevalente “l’eros è l’essenza stessa della donna, e il potere femminile di seduzione sconvolge e spaventa”<sup>24</sup> poiché capace di corrompere qualsiasi uomo, anche il saggio, in preda al desiderio<sup>25</sup>.

Secondo Daniela Rossella

la paura della donna in quanto “essere sessuale” riflette la [visione] radicata e antica patriarcale che la divide in una creatura di pura sessualità, e in una creatura completamente pura [in quanto a] sessualità – vale a dire la madre e la moglie. In breve, l’unico lato positivo secondo il quale la donna è considerata nella tradizione indiana è quella della moglie fedele, obbediente, e [...] fertile<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup> Manu. (IX, 3).

<sup>21</sup> Rossella (2007 : 3).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Kakar (2007: 111).

<sup>24</sup> Pieruccini (2007: 48).

<sup>25</sup> *Ibidem*. Viene citato Manu:

“La natura delle donne è corrompere gli uomini in questo mondo, perciò i saggi non si comportano mai alla leggera con loro, che sono seduttrici;

in questi mondo, infatti, le donne possono distrarre dalla retta via non solo l’uomo sciocco, ma anche il sapiente, in preda al desiderio (kama) o alla collera”.

<sup>26</sup> Rossella (2007: 5).

## *1.2 L'immaginario tradizionale della donna*

### *1.2.1 La ragazza nubile: infanzia, pubertà, età adulta*

Alla base della visione subordinata rispetto all'uomo che la giovane ragazza ha di sé sta il fatto che, sin da piccola, le viene insegnato che il fratello maschio è più importante di lei. La nascita di una figlia femmina infatti, quando non è accolta col malcontento, è festeggiata in maniera meno sentita rispetto a quella di un bambino. Di conseguenza, come osserva Kakar, questo è un evento che deve aver condizionato la psiche della donna tradizionale per generazioni, e che sfocia in una crisi fondamentale quando la sua identità sta cominciando a formarsi, in particolar modo nel periodo della pubertà.

Le figlie sono infatti un onere “a fondo perduto” a causa della caratteristica patrilocale del matrimonio e dell'ingente dote che deve essere corrisposta allo sposo per lo svolgimento delle nozze, che indebita enormemente la famiglia d'origine della sposa. A differenza di un figlio maschio, oltre a non portare reddito, la nascita di una figlia comporta la privazione della sua famiglia di una notevole parte di patrimonio.<sup>27</sup>

La patrilocalità del matrimonio fa sì che la figlia sia in fondo considerata un'ospite nella sua famiglia d'origine: non è destinata a rimanervi, poiché “quando si sposa lascia la casa paterna ed entra nella famiglia del marito, di cui entra a far parte a pieno titolo solo quando ha un figlio e contribuisce così alla continuazione della famiglia”<sup>28</sup>.

Sono diversi i condizionamenti che determinano la visione tradizionale della ragazza nubile: se una notevole importanza ha l'onore della famiglia, la purezza di una

---

<sup>27</sup> La vastità dell'argomento ci permette qui di accennare solo in estrema sintesi, in funzione delle problematiche di cui stiamo trattando.

<sup>28</sup> Smith (2008 : 152).

giovane donna ne comporta la possibilità di contrarre un matrimonio vantaggioso. Sin dall'età di sei anni, la bambina entra a conoscenza della divisione di genere, che le dà determinati compiti e precise modalità di comportamento cui attenersi.

Nell'India tradizionale ogni femmina nasce in una comunità ben definita di donne che vivono all'interno della sua famiglia [:] passare il tempo con le altre donne, apprendere le abilità necessarie a mandare avanti la casa, cucinare e occuparsi dei bambini, trovare il proprio posto in questo mondo originario: sono queste in India le relazioni e i doveri di cui è fatta la vita di ogni giorno della ragazza tradizionale.<sup>29</sup>.

Tradizionalmente il posto da occupare per una donna è sempre stato entro le mura domestiche. La casa è il regno della donna, e

l'organizzazione della casa indiana prevede che la zona riservata alle donne sia il più possibile distante dalla zona comune; le famiglie ortodosse di casta elevata ritengono opportuno che le donne vivano in isolamento.<sup>30</sup>

Il passare molto tempo con le altre componenti di sesso femminile<sup>31</sup> della sua famiglia, è anche causato dal fatto che sin dall'India classica alle ragazze è vietato giocare con i ragazzi e, allo stesso modo, anche svolgere attività fuori casa, come andare a trovare le amiche o recarsi al mercato, poiché la mettono a rischio di incontri con un membro del sesso opposto.

Le ragioni che stanno alla base di questa ortodossia comportamentale sono insite nel pensiero religioso e filosofico indiano connesso alla visione fortemente sessuale e sconsiderata della donna cui abbiamo accennato in precedenza.

---

<sup>29</sup> Kakar (2007 : 69).

<sup>30</sup> Smith (2008 : 159).

<sup>31</sup> Anche il rapporto con il padre viene descritto come anaffettivo. Kakar sottolinea come tradizionalmente la figura paterna sia severa, autorevole e inaccessibile. L'uomo tende a impartire la disciplina ai figli maschi e ad evitare le figlie femmine; "il padre entra a far parte della vita [dei figli] in maniera preponderante solo negli ultimi anni [d']infanzia." (Kakar, 2007 : 33-35).

Oltre alle dovute limitazioni, alla giovane al contempo vengono impartiti degli insegnamenti morali, le caratteristiche virtù femminili che la accompagneranno per tutta la vita: “la sottomissione e la docilità nella casa del marito, e che il suo scopo principale nella vita è piacere al futuro sposo e ai suoceri”<sup>32</sup>.

Tradizionalmente l’età più adatta per il matrimonio per una ragazza è quindi quella della prepubertà. Oltre alle motivazioni sopra addotte, ve ne sono altre di tipo biologico: il menarca è infatti visto in maniera ambivalente della società indiana: da una parte comporta il fatto che una ragazza è finalmente feconda ed ha la possibilità di generare un figlio, perciò è considerato di buon auspicio; dall’altra parte le mestruazioni sono talvolta viste come impure<sup>33</sup>, nonché come il pericoloso segno di avvio della sessualità di una ragazza, che da quel momento dovrà acuire la discrezione con la quale sin da bambina le è stato insegnato comportarsi, onde evitare di disonorare la famiglia e l’intera comunità. Kakar evidenzia il passaggio assai fragile tra la pubertà e il matrimonio, “periodo che deve durare il meno possibile” in cui “la ragazza deve essere protetta – da sé stessa e dagli uomini”<sup>34</sup>. E’ fondamentale il fatto che queste non vengono percepite o tramandate come imposizioni punitive, bensì come “realtà del mondo in cui [la ragazza] vivrà”<sup>35</sup> al fine di proteggere l’onore dell’intera famiglia.

Una giovane donna deve quindi essere sempre attenta al proprio comportamento. Deve evitare di compiere azioni che possano suggerire un’aperta disponibilità sessuale, perciò le sono precluse attività che generalmente contraddistinguono le donne

---

<sup>32</sup> Kakar (2007 : 72).

<sup>33</sup> David Smith afferma che questo è vero in particolar modo fra le caste superiori. Lo studioso si sofferma sul significato di questa impurità, che è “rappresentata dall’energia grezza della fisicità [...] L’impurità è la presenza invadente delle cose della vita: il sangue, la placenta, la putrefazione della carne, le feci. Sono stati di transizione, i pericolosi interstizi della vita, la faccia ripugnante della biologia”. Smith, D. (2008 : 154).

<sup>34</sup> Kakar (2007 : 73).

<sup>35</sup> Kakar (2007:74).

considerate tali, come la cortigiana, la prostituta, la danzatrice. Ad esempio, una sentita disapprovazione incontrano:

lo sguardo ardito o la risata sonora, masticare la foglia di betel (*pan*) che tinge la bocca di rosso, appoggiarsi a una colonna o a una parete, stare in piedi sulla porta<sup>36</sup>.

Alla stessa maniera non vengono visti di buon occhio atteggiamenti poco femminili. Una giovane donna non deve fare

[...] lunghe falcate “maschili”, ma passi brevi, delicati, appena percettibili, che oltretutto le sono anche imposti dal sari<sup>37</sup> o dal mezzo sari che ora [nell’età della pubertà] deve indossare.<sup>38</sup>

Secondo Sudha “sin dalla nascita e per tutti gli anni di formazione, la società forza una donna in un posto, in uno stato e in un ruolo [ben definito]”<sup>39</sup>, e per lei è molto difficile che devii “dai modelli sociali previsti, visto che lei stessa ha accettato questi valori come parte della propria personalità”<sup>40</sup>.

### 1.2.2 *Il matrimonio, la vita domestica e la vedovanza*

Tradizionalmente i matrimoni indiani sono combinati. Infatti l’idea condivisa in tutta l’India del matrimonio “non è quella di una relazione tra due individui, ma di un alleanza tra due famiglie, o ancor meglio, tra due clan. La scelta del partner, quindi non è individuale ma combinata dalla famiglia”<sup>41</sup>. Il matrimonio non è perciò inteso come

---

<sup>36</sup> Dube (2001) in Kakar (2007: 75).

<sup>37</sup> David Smith fa notare che momenti rituali fanno parte dei passaggi di età delle figlie. Oltre a riti come la prima assunzione di cibo solido o i primi passi, è anche il cambio di abbigliamento che segna le fasi della vita femminile. Smith (2008 : 153).

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Sudha (2000 : 3).

<sup>40</sup> Bowie (2006 : 12).

<sup>41</sup> Kakar (2007 :80)



una “questione privata, quanto piuttosto come una di famiglia, in cui l’armonia e i valori condivisi, derivanti da un retroterra comune, sono più importanti dell’attrazione fisica”<sup>42</sup>.

Non ci si aspetta che i due sposi si amino prima delle avvenute nozze, bensì è più vero il contrario, ovvero che un sentimento affettuoso nasca col tempo, negli anni. Alla base c’è la concezione tipicamente indiana secondo la quale l’amore “non deve essere cercato prima del matrimonio, ma idealmente nasce e si sviluppa nella *jodi* (coppia) che si crea dopo il matrimonio”<sup>43</sup>. A differenza da ciò che si crede in Occidente, secondo la tradizione indiana le nozze per amore sono destinate a portare infelicità<sup>44</sup>. Rispetto al delirio ricco di pathos che può essere parte del corteggiamento e del conseguente matrimonio in Occidente, l’amore indiano è infatti qualcosa di più tranquillo: “il suo tono emozionale è quello dell’unione appagante, piuttosto che quello dell’estasi”<sup>45</sup>. Il sogno d’amore non è connotato su un romanticismo e un erotismo trascinate, ma può arrivare anche alcuni anni dopo, quando la coppia è già in età matura.

Il ruolo della moglie è uno dei più importanti nel panorama della mitologia indiana. In particolare è Sita, personaggio del *Rāmāyana* considerata uno degli avatara (incarnazione) di Lakshmi, la dea dell’abbondanza sposa di Visnu, la figura il cui ruolo ideale è rimasto inalterato fino a oggi come modello della sposa virtuosa. L’ideale di femminilità incarnato da Sita è quello di “castità, purezza, gentile tenerezza e una

---

<sup>42</sup> Kakar (2007:81).

<sup>43</sup> Kakar (2007:84).

<sup>44</sup> Il legame affettivo è infatti “ancor oggi una rarità nella società indiana perché considerato ‘basso’ dal rituale, e disapprovato dai testi religiosi” (Kakar 2007 : 101).

<sup>45</sup> Kakar (2007:86).

spiccata fedeltà, che non può essere distrutta o [...] disturbata dal rifiuto, dalla debolezza o dalla sconsideratezza di suo marito”<sup>46</sup>.

Prerogativa principale della moglie secondo tutti i codici indu è l’obbligo di obbedire al marito e onorarlo come suo dio<sup>47</sup>.

La buona moglie è la *pativrata*, devota al marito. Non ha alcuna importanza che lui sia o meno degno di lei: finché lo onora, la moglie è onorevole; è, anche se non viene mai detto esplicitamente, la dea del suo dio.<sup>48</sup>

Alla moglie sono richieste fedeltà strenua, infinite abilità domestiche e dipendenza completa dal marito e dalla sua famiglia, il tutto condito da bell’aspetto e buonumore.<sup>49</sup>

Entrata nella casa del marito ad una donna sarà molto difficile mantenere una propria individualità, in virtù degli insegnamenti che le sono stati inculcati in famiglia durante la crescita. La ragazza indiana è già preparata dalla madre, che ha già affrontato un simile cambiamento, alle eventualità che potrebbero accadere nella nuova casa, ma è fermamente convinta che

sia suo dovere andare d’accordo con la famiglia del marito e guadagnarsi l’approvazione di tutti i suoi membri, compresa la tanto denigrata e temuta suocera, anche quando questa approvazione comporta una dose non indifferente di sacrificio e rinunce.<sup>50</sup>

Tuttavia questo, nella pratica, si scontra col l’ostilità della sua nuova famiglia. Infatti, come abbiamo detto in precedenza, l’entrare a far parte del nucleo familiare del marito può arrecare molta sofferenza e turbamento nella giovane sposa. Essa è vista come un’estranea che potenzialmente potrebbe ledere all’unità della famiglia:

---

<sup>46</sup> Kakar (1978 : 66).

<sup>47</sup> Manu. (V, 154).

<sup>48</sup> Smith (2008: 155).

<sup>49</sup> Pieruccini (2007 : 59).

<sup>50</sup> Kakar (2007: 78).

tenendo conto del differente principio organizzativo della famiglia indiana tradizionale, in cui i legami genitore-figlio sono più centrali del legame marito-moglie [...] la nuova sposa costituisce una minaccia molto reale all'unità della famiglia allargata.<sup>51</sup>

Kakar sottolinea che la preoccupazione della famiglia è incentrata innanzitutto sulla minaccia che l'arrivo della moglie possa "portare il marito a trascurare i suoi doveri di figlio, fratello, nipote, zio, e che trasferisca la sua lealtà e il suo affetto su di lei, piuttosto che rimanere in tutto e per tutto il figlio della casa".

L'unione a due, che costituisce la norma nelle società occidentali, è vista insomma con sospetto e apprensione. In particolare è la sessualità che viene tenuta sotto controllo dai familiari dell'uomo, poiché potenzialmente alimenta il sentimento dei due coniugi, così come l'esclusività del loro rapporto. E' per questo che gli spazi privati sono sempre pochi; all'interno di una famiglia "allargata" è molto difficile essere soli, e gli sposi sono lasciati davvero soli soltanto di notte. Kakar tuttavia sottolinea che questo senso di attesa in realtà acuisce il desiderio della coppia.

[...] vivere nella famiglia allargata a contatto continuo con altre coppie, con una consapevolezza almeno conscia delle loro vite sessuali [...] è una fonte di continua eccitazione che può aiutare a far durare la vita erotica di una coppia. Le famiglie indiane estese non sono solo un sistema di doveri e obblighi, ma anche campi ad alta carica di erotismo<sup>52</sup>.

Come abbiamo accennato in precedenza, la prospettiva della maternità ha una valenza molto importante per la donna indiana. E' solo con la nascita di un figlio che la donna diventa un rispettato membro della famiglia acquisita. La possibilità di diventare madre, infatti, prefigura

---

<sup>51</sup> Kakar (2007 : 79).

<sup>52</sup> Kakar (2007:91).

una soluzione per molte delle sue difficoltà. Le implicazioni psicologiche del suo stato inferiore come sposa e nuova arrivata; la tensione, spesso relazioni umilianti con gli altri membri della famiglia del marito; la nostalgia di casa e il senso di isolamento [...]. Molti dei compiti fastidiosi, gli obblighi di un tempo e le restrizioni sono rimossi, e gesti di orgoglio e affetto nei suoi confronti in quanto nuora della casa aumentano visibilmente.<sup>53</sup>

La mitologia fornisce un esempio lampante di questo nuovo ruolo che essa può assumere, in quando nel *Rāmāyana*, Rama è pronto a riprendersi Sita come sua moglie quando vede il suo figlio maschio per la prima volta<sup>54</sup>.

Da un punto di vista psicologico Puri espone lo status esclusivo che la maternità conferisce alle donne che “possono essere rimpiazzabili nel loro ruolo come mogli o partner sessuali, ma non come madri”<sup>55</sup>.

E’ con la vedovanza che una donna perde lo status privilegiato che aveva ottenuto sposandosi e, soprattutto, diventando madre. Infatti, “se un marito muore prima della moglie, significa che lei non è stata capace di preservare la vita del suo signore, perché lo ha trascurato o per il suo cattivo *karma*”<sup>56</sup>.

E’ la figura di Satī, un’incarnazione di Pārvatī, consorte del dio Śiva, che tramanda un’altra figura di moglie modello. In questo caso però è la devozione che la donna dimostra per il marito a rivestire l’argomento più importante. Secondo il mito, Satī, una delle figlie di Dakṣa, era sposata col dio Śiva. Quando il padre non invitò il marito al suo sacrificio vedico, risentita per questa mancanza di rispetto per il consorte, Satī si gettò nel fuoco sacrificale.

Il mito è archetipico per la pratica del sacrificio delle vedove (*sāti*) le quali, una volta morto il marito, erano preferibilmente tenute a immolarsi nella pira funeraria del

---

<sup>53</sup> Kakar (1978 : 76-77).

<sup>54</sup> Kakar (1978: 99).

<sup>55</sup> Puri in Bowie (2006 : 17).

<sup>56</sup> Smith (2008: 157).

consorte<sup>57</sup>. Da un punto di vista culturale questa pratica fa emergere la disparità di valore fra uomo e donna. Sebbene marito e moglie formino un'entità unica, l'uomo, a differenza della donna, non può essere sostituito. Per questo motivo una donna che sopravvive al marito è danneggiata:

se la moglie more sul rogo funebre del marito l'entità unitaria costituita dalla coppia sposata resta pura e incontaminata. Grazie a questa trionfante dimostrazione della sua devozione al marito si unirà a lui nella prossima rinascita e sarà onorata per sempre dalla famiglia e dalla stirpe.<sup>58</sup>

### *1.3 Una riflessione sull'India contemporanea: la percezione della tradizione al giorno d'oggi*

Abbiamo visto in queste pagine le consuetudini presenti nell'immaginario della popolazione indiana.

L'Occidente tende ad avvertire alcune prassi come una gabbia da cui il cittadino indiano dei giorni nostri vorrebbe inesorabilmente fuggire; tradizioni stantie e retrograde che in teoria non dovrebbero appartenere ad una società civilmente evoluta. In realtà questo errore di valutazione nasce dal voler accomunare il sentire di due porzioni del globo terrestre le cui civiltà hanno valori certamente affini, ma in ogni caso differenti. Se è vero, come vedremo nel corso della nostra trattazione, che la globalizzazione ha via via aperto l'India a stili di vita per certi aspetti molto simili a quelli occidentali, le tradizioni rivestono una grande importanza per il popolo indiano; a maggior ragione per i NRI (*non-resident-Indians*) questo è ancor più vero, poiché il mantenere le abitudini hindu pur vivendo al di fuori della propria terra d'origine è un

---

<sup>57</sup> La sati (in inglese "suttee") è diventata illegale in India sin dal 1829, quando il governo britannico ha abolito la pratica con la *Suttee Regulation* (Leslie, 1984 : XV).

<sup>58</sup> Smith (2008 : 158).

essenziale mezzo per affermare la propria identità culturale, e tramandarla alle generazioni future.

Uno dei terreni in cui è maggiormente avvertibile la supremazia della tradizione sulle spinte della modernità è indubbiamente il matrimonio. Sudhir Kakar afferma innanzitutto che pratiche viste con orrore in Occidente, come quella dei matrimoni combinati, non solo sono tollerate dagli indiani, ma anche in una certa misura apprezzate, poiché consentono a chiunque di trovare un partner nella vita, anche a prescindere dall'aspetto esteriore o dal proprio carattere.<sup>59</sup>

Diversi studi<sup>60</sup> hanno poi confermato l'atteggiamento non ostile che il giovane indiano medio assume nei confronti di questa pratica; in particolare, da ricerche statistiche sul matrimonio d'amore effettuate recentemente a Delhi, emerge il fatto che la popolazione indiana pensa che il matrimonio d'amore mini le basi della società: secondo il 90% degli intervistati i matrimoni d'amore non durano, e di questi la quasi totalità ritiene che questo tipo di unioni finiscano nel divorzio, e che le donne divorziate diventino prostitute. Questa opinione è avvalorata dal fatto che in India il divorzio è previsto, ma poco praticato: le donne divorziate sono infatti disprezzate dalla società, perché non vergini o ritenute inaffidabili<sup>61</sup>.

Anche per i NRI il matrimonio d'amore è ritenuto inaffidabile, e si aspettano sviluppi affettivi nel corso degli anni. Se ancora oggi, nelle zone rurali dell'India, i ragazzi si incontrano poco prima o al momento del matrimonio, senza che a loro venga chiesto un parere sul futuro coniuge, nella *middle upper class*, e ancor più fortemente in

---

<sup>59</sup> Kakar (2007 : 81-82).

<sup>60</sup> Le informazioni che seguono sono tratte dai seminari sulla donna in India tenuti dalla dott.ssa Ciolfi durante il corso di Indologia del professor Giuliano Boccali (Università degli Studi di Milano, anno accademico 2010/2011).

<sup>61</sup> Non solo dal punto di vista caratteriale, ma anche per ciò che concerne il destino. Per questo in fondo vige una simile opinione sulla divorziata e sulla vedova.

contesti NRI, i genitori cercano di venire incontro ai giovani, cercando di farli incontrare varie volte per favorire il loro innamoramento: il matrimonio rimane combinato, ma è prevista la fase del corteggiamento. In generale, si registra una minor intransigenza della famiglia nelle questioni matrimoniali, tanto che assistiamo alla crescente tendenza di lasciare scegliere ai figli il proprio partner all'interno di un gruppo di persone preventivamente selezionate, conciliando in una certa misura il matrimonio combinato e quello d'amore.

Ci accorgeremo tuttavia che, nell'immaginario collettivo indiano d'oggi, il matrimonio d'amore sembra, nonostante tutto, avere una rilevanza non indifferente. In particolare, è nel cinema di Bollywood che si riscontra la discrepanza maggiore con la concezione comune di matrimonio: infatti, nelle pellicole di genere romantico, la coppia protagonista vede di solito sbocciare il proprio amore nonostante l'apparente contrarietà dei genitori. Come possiamo spiegare questa differenza di vedute?

In realtà vedremo in seguito (cap. 2.3.1) come queste vicende nascondono sovente un messaggio conservativo che va al di là della mera esposizione della storia: infatti, nonostante gli snodi narrativi "globalizzati", i film d'amore contemporanei sostengono l'unicità e la supremazia della morale indiana. Del resto, anche di recente l'attore, regista e produttore Aamir Khan, discutendo la problematica della scarsa distribuzione su scala mondiale delle pellicole cinematografiche bollywoodiane, ha sottolineato che il destinatario predominante per il quale queste sono pensate è il pubblico indiano<sup>62</sup>; a causa di ciò, la tendenza è quella di mettere in scena vicende sicuramente fantasiose (vedasi cap 2.1.2), ma aventi come denominatore comune il *background* culturale sentito da tutto il popolo indiano.

---

<sup>62</sup> Press conference – International Jury, Festival del cinema internazionale di Berlino, 10 febbraio 2011, <http://www.berlinale.de>.

Osserveremo quindi, nel capitolo successivo, come il cinema popolare indiano, sia, più che un realistico specchio del mondo, un mondo onirico in cui gli spettatori amano abbandonarsi.



## Capitolo 2: Il cinema e le donne

### *2.1 Il cinema popolare indiano*

Gli studiosi riconoscono che il cinema indiano sia un'interessante base di partenza per gli studi di genere poiché allegorizza i ruoli sociali secondo l'immaginario della comunità cui questi film sono destinati. Di conseguenza, può essere considerato un prodotto culturale utile per analizzare la società indiana stessa e le sue trasformazioni.

Gokulsing e Dissanayake dichiarano il motivo per cui è innanzitutto importante studiare il cinema indiano:

Il cinema apre chiaramente un'importantissima finestra in una cultura, e il suo studio ci porta [un grado di] intimità e immediatezza non attingibili attraverso la maggior parte di altri mezzo di comunicazione.<sup>63</sup>

Benché in realtà il panorama cinematografico indiano sia multiforme, caratterizzato da numerose varietà regionali, così come da varianti “basse” e “alte”<sup>64</sup>, è indubbiamente il cinema popolare hindi, più comunemente conosciuto come cinema di

---

<sup>63</sup> Gokulsing e Dissanayake (2002 : 10).

<sup>64</sup> In realtà alcuni studiosi affermano che questa distinzione fra “alto” e “basso” sia in primo luogo data dai critici, che tendono ad interpretare il cinema in chiave esclusivamente estetica. Una nuova corrente di pensiero proclama la necessità di dissolvere radicalmente la distinzione fra “alto” e “basso”; Nandy ha affermato, in particolare, il suo parere positivo sul cinema popolare come risposta alla omogeneizzazione e alla standardizzazione proposta dai più modernisti che, a suo avviso, risentono in maniera eccessiva dell' influenza del cinema occidentale.

Bollywood, ad essere quello che, per quantità e risonanza delle pellicole prodotte<sup>65</sup>, riscontra il maggior interesse da parte della critica. Sudhir Kakar, psicologo e scrittore, spiega il successo e la diffusione preponderante dei film di Bollywood in quanto ispirati dall'idea di una cultura pan-indiana: secondo Kakar i film hanno un importante ruolo nella creazione di questa cultura poiché su di essi vengono “disegnate [...] immagini e simboli [provenienti] dalle culture regionali tradizionali, [combinati] con temi occidentali più moderni”.<sup>66</sup>

Il pubblico ha sicuramente un ruolo fondamentale e attivo in questo procedimento; poiché il cinema esiste in quanto mezzo comunicazione di massa, questo pubblico è innanzitutto il destinatario, e quindi in fondo il committente indiretto, dell'opera. Tramite il cinema si inscenano i suoi desideri e le sue paure. In virtù di ciò, potremo quindi definire questo come un “co-autore”; secondo le parole di Raghavendra, “il creatore co-autore” (il regista) potrà iniziare il processo che porta alla generazione del film, ma sarà il “consumatore co-autore” (il pubblico) a concluderlo a seconda della sua volontà e dell'esperienza che egli vorrà ottenere<sup>67</sup>. Kakar considera addirittura lo spettatore come “il vero autore del testo del film hindi”<sup>68</sup>.

Kakar sottolinea inoltre la potenzialità del cinema come “veicolo primario per le fantasie condivise di un vasto numero di persone vivente nel subcontinente indiano, che sono sia culturalmente sia psicologicamente legate”<sup>69</sup>. Il cinema sarà in questo caso il risultato delle consuetudini sociali che hanno caratterizzato la vita dei suoi spettatori a partire dalla loro nascita, di norme che vengono tramandate dai genitori ai figli. Il suo

---

<sup>65</sup> Ci riferiamo alla produzione di Mumbai, di lingua hindi.

<sup>66</sup> Kakar (1989: 26).

<sup>67</sup> Raghavendra (2008 : 2).

<sup>68</sup> Kakar (1989: 28).

<sup>69</sup> Kakar (1989 : 27).

ruolo fondamentale è quindi essere uno specchio della cultura da cui le sue opere hanno tratto spunto.

Per tutti questi motivi possiamo dire che il cinema sia fondamentalmente determinato dall'unione fra una costante, ossia la tradizione culturale della civiltà da cui è prodotto, e una variabile, vale a dire la realtà sociale, che è in continuo cambiamento<sup>70</sup>.

Oltre che rimandare una realtà culturale esistente, un'ulteriore importanza del mezzo cinematografico consiste nel ricordare le proprie radici culturali, in particolare per i NRI (*Non Resident Indians*). Per costoro, appartenenti alla cultura indiana ma non più risiedenti sul suolo natio, a volte anche da più generazioni, il cinema è un importante mezzo per rivivere e tramandare la memoria delle proprie origini. Rajadhyaksha e Willemen affermano infatti che “per milioni di indiani oltremare, la maggior parte dell'India deriva dai film”.<sup>71</sup> In questo caso l'unione fra tradizione e “modernità”, tendenzialmente rappresentata dall'Occidente, si dipana tramite la realizzazione di pellicole ambientate al di fuori del suolo indiano, ma perpetuanti una cultura fondamentalmente hindi<sup>72</sup>.

Per questa ragione si può dire che il cinema sia direttamente implicato nella costruzione di una moderna identità indiana. Oltre a rispecchiare la cultura indiana, in parte è anche coinvolto nella sua manipolazione: poiché lo spettatore in prima istanza si riconosce nella scena, il messaggio che il film esprime avrà una suggestione particolare. Vedremo infatti come, per molti studiosi, il cinema popolare hindi sia, ora come in passato, fondamentalmente volto a rinsaldare o suggerire determinate consuetudini tradizionali.

---

<sup>70</sup> Raghavendra (2008 : 4).

<sup>71</sup> Rajadhyaksha e Willemen (1994 : 10) in Gokulsing e Dissanayake, 2002.

<sup>72</sup> Le stesse considerazioni sono profuse da Baghci (1996) e Bhattacharya (2004).

### 2.1.1 Approcci critici

Nonostante la difficoltà nell'analizzare un organo così sfaccettato come il cinema popolare hindi, Raghavendra (2008) definisce tuttavia le varie correnti critiche che si sono interrogate sulla più corretta modalità di interpretare non solo il cinema ma anche il suo rapporto con la società cui si riferisce.

Il cinema indiano popolare è stato per lungo tempo considerato negativamente dai critici, in quanto ridotto a mero *divertissement* senza alcuna implicazione strettamente culturale. Ne veniva criticata la struttura fissa, i moduli tematici ricorrenti, l'essenza melodrammatica di fondo. Questa estrema lettura del cinema *mainstream* in chiave negativa si è diffusa soprattutto a partire dalla fine degli anni '40, periodo in cui è nato e si è sviluppato il cosiddetto "cinema parallelo"<sup>73</sup>, al tempo (e anche oggi) recepito come corrispettivo più valido e nobile del cinema popolare.

Un'altra corrente di pensiero ha in seguito ribaltato questa critica alla "serialità" del cinema indiano, riconducendo le prassi di Bollywood alle teorie espresse nel *Nāṭyaśāstra*, il più importante e antico trattato teorico sul teatro classico indiano. Sotto questa diversa chiave di lettura, esposta ad esempio da Pfeleiderer e Lutze (1985) ogni caratteristica negativa attribuita in precedenza alle pellicole *mainstream* indiane veniva riconsiderata e giudicata come parte della rielaborazione in chiave moderna di una tradizione culturale millenaria. Indubbiamente un filo conduttore tra teatro e cinema è evidente, ed è ragionevole ipotizzare che determinati *topoi* rappresentativi si siano perpetuati in maniera trasversale. Tuttavia studiosi come Rachel Dwyer o Raghavendra affermano che questa sia una visione troppo riduttiva per un mezzo di comunicazione

---

<sup>73</sup> La "Indian new wave", comunemente chiamata in India "cinema d'arte" o "cinema parallelo" presenta, a differenza del cinema popolare hindi, pellicole fortemente inscritte nell'attualità sociopolitica, perciò caratterizzate da uno spiccato realismo.

molto più sfaccettato e globalizzato. In particolare, la Dwyer ritiene inopportuno e non convincente “paragonare le consuetudini della cosiddetta teoria dei *rasa*, e perciò la trasmissione dell’estetica di una letteratura classica e di corte, nel contesto della cultura pubblica urbana del diciannovesimo secolo”<sup>74</sup>.

Un’altra interpretazione costruttiva della ricezione del cinema indiano è stata compiuta da studiosi come Kakar e Nandy su basi disciplinari psicologiche.

Come già accennato in precedenza, poiché il cinema è il mezzo di comunicazione di massa per eccellenza, per ottenere il maggiore profitto possibile è necessario che rispecchi i bisogni e i desideri del grande pubblico; in virtù di ciò, grande attenzione deve essere data nel ricalcare temi che coinvolgano la maggior parte di esso, con un’attenzione particolare alle “preoccupazioni più comunemente condivise” (Kakar, in Lengelt e Vasudev 1984 : 60). Ciascun film quindi dovrà essere “un’opera abbastanza singolare da affascinare, ma abbastanza generica da interessare il grande pubblico”.

A proposito di questo, Sudhir Kakar valorizza i film commerciali indiani in quanto “veri miti contemporanei [...] realizzati

per incoraggiare le identificazioni immediate che [...] permettono di gioire più intensamente dei [propri] fantasmi<sup>75</sup>, e che servono anche provvisoriamente da balsamo per le tensioni nate all’interno delle relazioni familiari”<sup>76</sup>.

Abbiamo visto come l’istituto familiare sia di importanza capitale nella società indiana. L’esorcizzare i propri fantasmi individuali vedendoli riprodotti sul grande schermo ha, secondo Kakar, una valenza fortemente archetipica, tanto che definisce i

---

<sup>74</sup> Dwyer (2002a : 28).

<sup>75</sup> “La messa in scena del desiderio, la sua realizzazione visiva” (Kakar, 1984).

<sup>76</sup> Kakar, *Psychanalyse du film indien* in Lengelt, P. e Vasudev, A. (1984 : 60-69).

film come delle “fiabe su celluloidi”. I tratti più comuni fra i due sono la schematizzazione delle situazioni, l’eliminazione dei dettagli, la tipizzazione dei personaggi (l’Eroe/il *Villain*, l’Eroina/la Vamp, il Padre amorevole/la Matrigna etc.), che non hanno la fisionomia di persone reali, poiché non hanno alcuna ambivalenza. Questa forte polarizzazione fa sì che nello spettatore si destino sin da subito simpatie o antipatie; ma, soprattutto, permettono di identificarsi con loro, facendo “gioire più intensamente dei propri fantasmi”. Paradossalmente è perciò il forte grado di “irrealtà” che caratterizza queste pellicole che permette il loro successo<sup>77</sup>.

Raghavendra tuttavia critica duramente l’uso spropositato della psicologia per capire le dinamiche che soggiacciono nel rapporto fra cinema e spettatore, denunciandone la forte astoricità; a causa di essa non viene infatti spiegato perché determinati motivi appaiano così distintamente in certi momenti, e non in altri.”<sup>78</sup>

A fronte di questa problematica, numerosi critici si sono poi soffermati sulle implicazioni sociologiche, economiche e politiche che alimentano il discorso cinematografico: a determinate correnti o svolte tematiche sono state associate delle corrispondenti cause esterne; fra le più influenti e studiate si annoverano lo spirito populista e fortemente nazionalista dei film realizzati a seguito dell’indipendenza indiana, il periodo di corruzione politica e insicurezza per l’epoca dell’ “angry young man” dei primi anni ‘70<sup>79</sup> e la politica neoconservativa, di pari passo con un forte rilancio economico, per i *family drama* della fine degli anni ‘90. È quindi esposta tramite il cinema la propaganda governativa e la situazione socio-economica del Paese.

---

<sup>77</sup> “I film possono anche essere ‘irreali’, in termini di razionalità, senza che questo gli impedisca di essere anche ‘veri’ ” (Bettelheim citato da Kakar, 1984).

<sup>78</sup> Raghavendra (2008: 9).

<sup>79</sup> Ganti (2004) individua in *Zanjeer* (1973, Prakash Mehta) il primo film ascrivibile a questa corrente.

Come abbiamo visto, nel complesso la critica tradizionale non si sofferma su argomenti specifici ma piuttosto tende interpretare il cinema popolare indiano nel suo complesso. Recentemente si è tuttavia diffusa una nuova scrittura critica tesa a soffermarsi su messaggi testuali definiti. La prima di queste “comunità interpretative” è femminista, e agli albori il suo obbiettivo principale era inerente al discorso patriarcale nel cinema popolare. Gli esempi più moderni sono forniti dagli scritti di Laura Mulvey o Lalitha Gopalan. La particolarità delle teorie femministe ha generalmente come referente principale Hollywood, e sono volte a comparare le pratiche del cinema indiano con quelle del cinema internazionale.

La seconda comunità invece esamina il cinema indiano dopo il 1947, periodo in cui “le risorse dello Stato indipendente erano utilizzate per definire una cultura indiana omogenea. [...]”. Secondo questa teoria il cinema in India “aveva fini ideologici perché appiannava le differenze culturali producendo un’omogenea cultura di massa per un pubblico indifferenziato [già] nel periodo antecedente all’indipendenza”. A questa corrente possiamo ascrivere l’associazione di famiglia e nazione.

Rhagavendra fa notare che queste due comunità non solo spesso si intersecano fra di loro, ma ultimamente sono fra le più prese in considerazione nell’analisi dei temi base del cinema popolare indiano. Pur riconoscendone la validità, lo studioso afferma che, ancor prima di soffermarsi su determinati soggetti in maniera approfondita, sarebbe meglio iniziare dall’accurata descrizione dei tratti primari delle opere cinematografiche. Limiti per il raggiungimento di un’esegesi esaustiva sono sicuramente la quantità ingente di fonti, che teoricamente andrebbero consultate interamente, e la decifrazione dei codici che le compongono, di cui ancora non esiste un riscontro completo.

### 2.1.2 Le caratteristiche e lo stile

Gli spunti critici cui abbiamo in precedenza accennato sono tutti insieme validi per ricostruire le caratteristiche proprie dei film del cinema popolare indiano. Sarebbe tuttavia difficile ricondurre ciascuna caratteristica ad una corrente ben specifica, perché spesso i campi di studio si incrociano fra loro.

Gokulsing e Dissanayake (2002) identificano le peculiarità del cinema indiano a partire dalle sei maggiori influenze che evidentemente hanno avuto un ruolo fondamentale per la sua evoluzione. Come prima vi sono indubbiamente il *Rāmāyaṇa* e il *Mahābhārata*: se già non fosse noto che questi racconti epici sono profondamente impressi nell'immaginario del popolo indiano, basti ricordare che i primi film realizzati agli albori dell'esperienza cinematografica in India erano di fatto di argomento mitologico. L'influsso che questi hanno portato è in maggioranza di tipo strutturale e tematico: la circolarità della trama, la costruzione "a scatole cinesi", così come la definizione dei rapporti fra personaggi, in particolar modo quelli fra innamorati.

Anche il teatro sanscrito classico, pervenuto tuttavia non direttamente ma tramite i teatri regionali folkloristici, ha apportato un riconosciuto contributo; in particolar modo, la sua natura altamente stilizzata<sup>80</sup> e l'enfasi sullo spettacolo, sotto forma di danza e musica<sup>81</sup>.

Il teatro parsi, invece, mescola fantasia e realismo, musica e danza, narrativa e spettacolo, dialoghi fortemente inscritti nella realtà e discorsi ingenui e astratti. Girish

---

<sup>80</sup> Così Rhagavendra (2008 : 10) cita Nandy in merito dalla descrizione di una rappresentazione sanscrita: "Ciò che è perso viene ritrovato, le generazioni si legano fra di loro; le storie rievocano l'eco dei cicli stagionali e mitici. Il contrasto assomiglia a quello delle processioni dell'anno, una danza circolare di mesi e giorni. La rappresentazione non è un fiume che termina nel mare, piuttosto una mistica unione con Dio o nel raggiungimento dell'ambizione umana. Piuttosto, è... una proiezione altamente formale e indubbiamente estetica della vita concepita idealmente".

<sup>81</sup> "Nel teatro classico, la musica, la danza e i gesti si combinano magnificamente per creare un'unità artistica vibrante [...] La parola sanscrita *naṭa* (dramma) deriva dalla radice *nṛt*, danzare" (Gokulsing e Dissanayake, 2002 : 94).



Karnad riconosce una certa continuità fra teatro parsi e cinema indiano: egli pone l'accento sul termine "divertimento" che allora, come ora, significava l'immersione in spettacoli e trucchi teatrali. Tutti questi elementi affascinavano lo spettatore che intendeva vedere i drammi come una forma di mero intrattenimento. Lo scrittore evidenzia la lungimiranza dell'imprenditore parsi che era teso a "garantire che il prodotto offerto soddisfacesse tutti i gusti e le comunità, sviluppando uno stile fondamentalmente neutro rispetto alle differenze e alle preferenze delle comunità stesse"<sup>82</sup>. Tuttavia col passare del tempo questo divenne un difetto; Nandy evidenzia che, con la sua ascesa, la classe borghese fu interessata da una duplice serie di valori, scissa fra tra la proclamata fede nei valori occidentali dell'eguaglianza, dell'individualismo, del laicismo e della libera concorrenza e la pratica effettiva dei "valori della casta e della famiglia"<sup>83</sup>. La mancata trattazione delle contraddizioni interne alla società a cui parla e di cui parla nel teatro parso, secondo Karnad, fu una delle cause principali cui si deve l'ascesa del cinema.

Infine, l'evidente influenza derivata dalla cultura occidentale, diffusasi soprattutto con l'avvento del satellite e di MTV, sia dal punto di vista tematico, sia di musica e ballo. Gokulsing e Dissanayake sostengono tuttavia che l'avanzata delle convenzioni proveniente da Occidente sia arrestata da uno dei caratteri principali propri del cinema indiano, cui peraltro abbiamo accennato in precedenza: l'irrealismo.

Infatti, un film popolare indiano non finge mai di essere interamente realistico, ed è per questo motivo che lo spettatore non si sorprende se un personaggio improvvisamente viene trasportato in una *location* esotica ed inizia a cantare: il

---

<sup>82</sup> Karnad (1999 : 303).

<sup>83</sup> Nandy (1983) in Karnad (1999 : 304).

pubblico è consapevole ed ha accettato da tempo che le pellicole siano governate da convenzioni.

Un'ulteriore caratteristica che sarebbe da ascrivere a questa tendenza di realizzare storie che vadano programmaticamente al di là del vero è il forte uso della tecnica melodrammatica. Il melodramma pone le sue basi sull'eccesso, denota infatti "una vicenda di estremismo emotivo messa in scena con stile adeguatamente eccitato"<sup>84</sup>. Se nell'Occidente la tecnica melodrammatica è ormai utilizzata come un ingrediente all'interno di un film di genere altro, il cinema popolare indiano può essere invece definito intrinsecamente melodrammatico. Probabilmente questo è dovuto in parte alle tematiche sovente affrontate nelle vicende centrali: come abbiamo visto, l'istituto familiare è di importanza fondamentale nella cultura indiana, e di conseguenza anche nel cinema che è specchio del mondo. Poiché "la famiglia è l'unità minima della vita sociale, del vivere cioè oltre la propria dimensione individuale", la sua presenza in scena innesca necessariamente l'espedito melodrammatico perché "un estremismo emotivo non sussiste se non per contrasto con altri"<sup>85</sup>.

Al di là dei collegamenti con le esperienze teatrali della cultura indiana, è anche tramite il melodramma che può essere spiegata la tendenza all'iperbole e alla tipizzazione dei personaggi proprie delle pellicole del cinema popolare hindi. Nel melodramma l'enfasi "non è sulla psicologia e sullo stile di vita di un individuo unico, ma sulle funzioni dei personaggi nelle situazioni, che spingono le loro emozioni all'estremo"<sup>86</sup>. Da un punto di vista stilistico avremo quindi l'esposizione fisica e a voce, anche mediante l'uso di intermezzi cantati o musicali, di ogni sentimento provato dai protagonisti della storia. Anche l'ambiente sembra partecipare di rimando ai

---

<sup>84</sup> Marchelli (1996: 12).

<sup>85</sup> Marchelli (1996 : 18).

<sup>86</sup> Dwyer (2002a: 29).

patimenti o alle gioie che sono messe in scena, cosa che trasfigura magicamente il paesaggio in quanto espressione dell'interiorità personale degli attanti.

La spiccata convenzionalità della recitazione appare quindi improntata a due scopi; il primo è rendere facilmente identificabile il ruolo del personaggio:

Gli eroi, le eroine, i cattivi e i comici sono facilmente identificabili. I loro comportamenti, vestiti e gesti sono icasticamente convenzionali<sup>87</sup>.

Il secondo, evidenziato dagli studi psicologici cui abbiamo accennato in precedenza, è svuotare il personaggio di un'identità specifica al fine di incarnare una mera maschera che ciascuno spettatore potrebbe sentire come sua. Il sociologo Edgar Morin riconosce nell'immedesimazione e nella proiezione le due modalità tramite cui lo spettatore crea un legame coi i personaggi presenti sul grande schermo. Se la proiezione è in parte avvantaggiata dalla tipizzazione dei personaggi, l'identificazione è invece assicurata proprio dall'appartenenza del pubblico alla medesima cultura che, ancora una volta, ne fa accettare le consuetudini.

Resta da vedere se le obiezioni di alcuni studiosi, come Das Gupta, siano fondate o meno. Il critico ritiene infatti che lo spettatore di film sia incapace di distinguere le immagini sullo schermo dalla realtà, e che quindi sia incline ad essere la vittima della demagogia retrograda da parte del governo. Indubbiamente è vero che, in determinati momenti della storia del cinema indiano, questo sia stato utilizzato come mezzo di propaganda. Tuttavia dobbiamo chiederci quanto ci sia di verosimile nella concezione dei rapporti interpersonali nel cinema popolare hindi, e quanto invece sia la mera espressione di un sotterraneo tentativo di indottrinamento.

---

<sup>87</sup> Gokulsing e Dissanayake (2002).

## 2.2 *Le donne nel cinema popolare indiano*

Per capire l'essenza e la traiettoria delle modalità con le quali le donne sono rappresentate nel cinema popolare indiano è stato necessario capire che cosa in prima istanza genera la loro immagine. Adatteremo perciò al nostro scopo alcune delle informazioni fornite dai capitoli 1 e 2.1.

Secondo Geetha i ruoli femminili sono predeterminati e fissi: “[le donne] devono essere figlie obbedienti, madre volte al sacrificio di sé, e spose devote, definite dalla loro relazione con gli uomini o con le strutture del patriarcato.”<sup>88</sup>

Possiamo relazionare a ciò il pensiero femminista che concepisce la visione della donna nel cinema come oggettificata<sup>89</sup>: le donne, se presenti solo sullo schermo e impossibilitate ad agire attivamente per motivi culturali, diventano oggetto del voyeurismo dello spettatore: belle, immobili e, talvolta, mute, sono prive da qualsivoglia forma di *agency* e i loro comportamenti hanno come fine ultimo quello della donna indiana ideale: contrarre matrimonio e diventare a sua volta genitrice. “[La rappresentazione della] donna sullo schermo è una forma di spettacolo sia per gli uomini sia per le donne”<sup>90</sup>, tuttavia alcune scene estranee alla narrazione tendono a mutare la figura dell'eroina in uno spettacolo per i soli uomini, mediante l'uso di immagini della forte carica sessuale. L'eroina in questo caso non è consapevole di essere guardata.

Se invece il personaggio femminile assumerà una parte consapevolmente trasgressiva, a differenza della norma comune, avremo una polarizzazione in negativo del suo profilo, meccanismo innescato e accentuato dall'uso della tecnica

---

<sup>88</sup> Geetha (1990: 13).

<sup>89</sup> Si veda ad esempio Mulvey (1975).

<sup>90</sup> Ramikksson (2009: 8).

melodrammatica<sup>91</sup>, sulla cui importanza ci siamo soffermati nel paragrafo precedente. Il risultato finale sarà la bipartizione ideale dei personaggi femminili in due sfere: quella della tipica donna indiana, virtuosa, tradizionale, pura, tesa al sacrificio, religiosa e sessualmente innocente; e il suo opposto, quella della donna vamp, occidentalizzata, discinta, individualista, volgare e sessualmente promiscua.

La suddivisione delle donne in questi due categorie prende forma in base al ruolo archetipico che hanno all'interno dei film: poiché anche nel cinema si riflettono le norme che regolano la vita sociale<sup>92</sup>, i personaggi femminili nel cinema popolare indiano si suddivideranno nei gruppi che abbiamo considerato nel cap. 1, e che gli stessi Gokulsing e Dissanayake limitano a quelli di “figlia (*beti*), moglie (*patni*) e madre (*ma*) [:] una donna dovrebbe essere soggetta nella sua infanzia a suo padre, nella giovinezza a suo marito, e quando il marito è morto, ai suoi figli”<sup>93</sup>.

### 2.2.1 *La figlia, la moglie, la madre*

#### *La figlia*

Gokulsing e Dissanayake schematizzano i generi trattati dal cinema indiano in alcune categorie distinte: mitologici/epici, sul conflitto indo-musulmano, di azione, di genere romantico. Tuttavia, possiamo dire che la caratteristica fondamentale di molti dei film popolari è la loro essenza *masala*<sup>94</sup>: termine che indica una mistura di spezie usata in cucina, il suo significato racchiude l'essenza poliforme di queste opere

---

<sup>91</sup> Gokulsing e Dissanayake sottolineano il contributo fondamentale del melodramma, che tende portare sulla scena degli elementi polarizzati: il bene e il male, così come il morale e l'immorale. Se Kakar considera i film bollywoodiani delle “fairy tales”, Gokulsing e Dissanayake sottolineano maggiormente la loro essenza di “morality plays”. (Gokulsing e Dissanayake, 2002 : 27)

<sup>93</sup> Gokulsing e Dissanayake (2002 : 76).

<sup>94</sup> Dudrah (Dudrah 2006 : 178) identifica i “masala movies” unicamente con gli “action movies” degli anni '70. Indubbiamente questi ultimi sono i film che trattano i generi più vari, tuttavia anche i film con una componente prettamente romantica possiamo notare l'intrecciarsi di numerose tematiche.

cinematografiche, che all'interno di sé riuniscono in realtà diversi generi (musical, romantico, azione, drammatico, commedia etc...). All'interno di questo genere misto, la figura protagonista è quella dell'eroe maschile, posto al centro della vicenda, che viene preferibilmente affiancato dalla sua controparte femminile, l'eroina, di solito una ragazza dalla giovane età e di bell'aspetto con la quale l'eroe potrà avere una storia d'amore.

Visto che, come abbiamo detto in precedenza, il ruolo sociale di un personaggio è ciò che lo definisce in prima istanza nel cinema, dovremo quindi riferirci a questo tipo di personaggio protagonista femminile considerandolo innanzitutto nel suo ruolo tipico di figlia. I rapporti che questa ha coi membri familiari sono fissi, in quanto la ragazza è raffigurata come una figura virtuosa e devota che "porta con sé tutte le tradizioni e i valori che ci si aspetta in una donna indiana"<sup>95</sup>. E' una figlia rispettosa, e il suo principale obiettivo è rendere felice la sua famiglia.

La giovane ha un rapporto particolarmente stretto con la figura materna; possiamo dire che fra le due avvenga un vero "passaggio di testimone" in quanto sin da bambina essa è stata educata al fine di diventare una buona moglie e madre. Hanno quindi un grado di complicità e comprensione vicendevole molto elevato.

Tuttavia in una famiglia in cui la madre è la madre a fornire l'esempio di donna cui la ragazza deve aspirare, è il padre a detenere l'autorità e a ricordare alla figlia i doveri che le spettano, nel caso essa sia tentata di sfuggirvi. In queste vicende la madre è generalmente una figura marginale che, pur talvolta patendo per il dolore provato dalla giovane, rinnova la sua sottomissione non intervenendo attivamente sulla scena.

---

<sup>95</sup> Ramkissoon (2010: 46).

La figlia è dunque messa in relazione con l'autorità paterna. In questi casi il padre è spesso vecchio, e nel loro nucleo familiare non sono presenti altre figure che potrebbero disturbare l'idillio fra i due, come i fratelli o, per l'appunto, la madre.

E' molto importante notare che il carattere della ragazza varia in base allo status economico che il padre può darle: nel caso vivano nella ricchezza, la ragazza sarà bella e capricciosa; se invece i due vivono nella povertà, la figlia sarà virtuosa e costituirà l'unica fonte di felicità per un padre sofferente. La figura del padre è invece svolta secondo la sua inclinazione di carattere: può essere molto buono e naif, come molto ortodosso e intransigente. Com'è ovvio che sia, il genitore NRI e occidentalizzato sarà dipinto come molto più permissivo e solare, a tratti inaffidabile, di quello legato alla cultura indiana, coercitivo, molto tradizionalista e solido.

In entrambi i casi il rapporto fra padre e figlia è molto stretto. L'uomo, oltre ad invitare la giovane a espletare fisicamente l'affetto e a dimostrare un visibile piacere a queste dimostrazioni d'amore<sup>96</sup>, manifesta una grande sofferenza nel momento in cui essa deve abbandonare il tetto familiare. Se letta in chiave psicologica, questa ambivalenza fra la loro relazione può avere una valenza edipica: il padre all'inizio si oppone al matrimonio perché la figlia vede in un'altra persona il suo oggetto d'amore.

Tuttavia, traducendo questa dinamica secondo i valori indiani, possiamo leggere nel padre la preoccupazione per aver violato una norma del *dharma*: come abbiamo visto il matrimonio d'amore è considerato instabile ed effimero. Invece i film indiani "hanno la funzione psicologica di produrre un senso di sicurezza, mostrando un'immagine del mondo in cui la famiglia e il *dharma* sono al sicuro".<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Kakar (1984 : 78).

<sup>97</sup> Kakar in Gokulsing e Dissanayake (2002: 44).

Datta fa notare che “l’idealizzazione di concetti [come] il dovere e la tradizione limitano le possibilità di qualsiasi viaggio emancipatorio per l’eroina”<sup>98</sup>. Infatti “l’uso della famiglia come paradigma della nazione colloca le donne in posizioni subordinate, confinate in [spazi] domestici”<sup>99</sup>, nonchè private di qualsiasi forma di *agency*<sup>100</sup>.

### La madre

Il rapporto madre – figlio sullo schermo è così importante e forte che si può dire che dagli anni ’50 fino agli anni ’90, la *maa* del cinema di Bollywood è stata “spesso il fulcro sul quale reggeva il film”<sup>101</sup>. L’ assenza della madre o la presenza di una matrigna profonde della variabili nella storia, perché influenza il carattere dell’eroe protagonista: i suoi comportamenti scapestrati e immorali, o il suo carattere ombroso e scostante, sono in genere spiegati all’interno del film con l’assenza della figura materna, in quanto “emblema della preservazione della cultura indiana”<sup>102</sup>, delle tradizioni e, di conseguenza, della famiglia.

La figura materna mantiene nel cinema quella sacralità che le spetta anche nella realtà; questa madre idealizzata vota la sua vita al sacrificio, tanto che un tratto caratteristico è la sua “sofferenza onnipresente”<sup>103</sup>: è disposta a tutto per il benessere dei suoi figli, per i quali prova un amore incondizionato, e si consacra alla soddisfazione di qualsiasi loro necessità<sup>104</sup>. La sua vita è caratterizzata da una profonda abnegazione, tale

---

<sup>98</sup> Datta (2000 : 78).

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Nel saggio *Avenging Women in Indian cinema* (1997) Lalita Gopalan studia invece una tipologia di donna aggressiva e attiva (nonostante la sua rappresentazione presenti numerose contraddizioni maschiliste), tuttavia sostiene di non poter accorpate questa figura femminile al cinema *mainstream* in generale. Questi personaggi sono infatti una valvola di sfogo per svolgere nodi spinosi dei rapporti fra i generi che il cinema *mainstream* non permette.

<sup>101</sup> Iyer (2010).

<sup>102</sup> Jha (2001: 3).

<sup>103</sup> Kakar (1984 : 164).

<sup>104</sup> “La madre è sempre reverita come una fonte vitale nella società” (Gokulsing e Dissanayake 2002: 77).



che non agisce seguendo i propri desideri e le proprie inclinazioni: sembra addirittura non averne.

La sua esistenza è costituita da continue privazioni e dolore, ma da una grande forza, tanto che la sua figura si trasfigura, venendo idealmente associata a Shakti. Per decenni il ruolo della madre è stato proprio quello canonico della donna “tutta-sacrificio, impotente e che attende la propria morte per essere sollevata dalle proprie sofferenze”<sup>105</sup>.

Lalitha Gopalan fa notare che i film tendono a innescare con lo spettatore un senso di complicità, cercando di farli immedesimare con i personaggi sul grande schermo: il cinema infatti “fa ben più di riflettere i valori esistenti nella società. Gioca anche un ruolo vitale nel creare, legittimizzare e intrecciare le identità”<sup>106</sup>. *Mother India* (1957, dir. Mehroob), uno dei film che più è rimasto impresso nell’immaginario collettivo del popolo indiano, diede la sua fama al legame che ha saputo stringere con le sue spettatrici femminili che, tramite alcune scene chiave, possono rivedersi nella protagonista: Radha è infatti una donna comune, madre di tre figli maschi, disposta a tutto per loro.

La sua forte idealizzazione in termini nazionalistici è strettamente connessa all’epoca in cui il film è stato realizzato, vale a dire dieci anni esatti dopo l’ottenuta indipendenza dalla Gran Bretagna: il regista ha infatti voluto connubire gli ideali socialisti promossi dalla politica nehruviana con i valori tradizionali indiani<sup>107</sup>. Elena Aime dichiara che il film è un classico della storia del cinema indiano che offre numerosi spunti sia sulla società indiana del tempo sia sulla poetica del regista. Infatti, Mehroob, per quanto porti alla luce alcune piaghe della società,

---

<sup>105</sup> Khanna (2009).

<sup>106</sup> Gopalan (1997 : 145).

<sup>107</sup> Bagchi (1996).

non si permette [...] di criticare il sistema e condanna chi si ribella ponendosi in contrasto coi valori tradizionali. L'invocazione che si fa nel film, a un sistema equo e giusto nei confronti delle persone oppresse, non trova la sua soluzione se non in quell'atteggiamento di dignitosa rassegnazione di cui Radha è il simbolo.<sup>108</sup>

Secondo Datta la volontà di associare il corpo femminile al discorso nazionalista è particolarmente significativo per definire i rapporti di genere all'interno del cinema di Bollywood. Lo studioso si chiede, infatti: "Che cosa significa per le donne essere esplicitamente evocate nelle teorie sulla nazione solo quando [servono] a una determinata causa?"<sup>109</sup>

Per ottenere una risposta a questa domanda, Gokulsing e Dissanayake esaminano le diverse accezioni del ruolo della madre nel cinema confrontando *Mother India* con due film di alcuni decenni dopo, ovvero *Deewar* (1975, dir. Yash Chopra) e *Ram Lakham* (1989, dir. Subhash Ghai). I tre film ruotano attorno ad una donna sola che deve crescere i suoi figli in circostanze ostili. Tuttavia, se in *Mother India* Radha lotta strenuamente per la sopravvivenza della sua famiglia, e in assenza del marito cui pur rimane devota, in *Deewar* e *Ram Lakham* assistiamo a una evidente staticizzazione della figura materna: nel primo essa "si rifugia in un mondo di *puja* e preghiere – in questo modo diventando marginalizzata", nel secondo "la madre [...] aspetta per diciassette anni perché i suoi figli crescano e si vendichino dei soprusi [da lei subiti]"<sup>110</sup>.

Benché quindi l'ideale di madre abbia una costante, venendo raffigurata come volta al sacrificio di sé e profondamente legata ai suoi figli, la sua reazione di fronte alle

---

<sup>108</sup> Aime (2007 : 94).

<sup>109</sup> Datta (2000: 73).

<sup>110</sup> Gokulsing e Dissanayake (2002 : 42).

difficoltà è adesso totalmente passiva<sup>111</sup>. Del resto “sofferente, stoica, dispensatrice d’amore, redentrice [è] prudentemente sposata [alla causa del] mantenimento dello status quo [familiare]”.<sup>112</sup>

Soprattutto nel caso in cui il patriarca faccia valere i suoi dettami è evidente questo suo essere costantemente soggiogata dagli eventi all’interno della famiglia: sebbene contraria, sempre in virtù dell’amore per i figli, coloro che sono più inclini a venire ritratti in contrasto con l’autorità paterna, tende a non opporsi, anche se poi in privato dimostrerà il suo supporto tramite parole di conforto, sguardi compartecipi o piccoli gesti d’affetto.

### La moglie

Anche la moglie e, per estensione, la nuora, nel cinema popolare hindi è un personaggio privo di ambizioni personali. Il suo personaggio viene spesso rappresentato come una “vittima delle convenzioni sociali [e dalla] individualità [...] severamente limitata”<sup>113</sup>. La sua condizione è del resto molto delicata, in quanto il cinema indiano mutua dalla vita reale la contraddizione che consiste nel “venerare [...] la donna quando è madre e [...] perseguitarla quando è soltanto una sposa”<sup>114</sup>. Di fatto le caratteristiche mediante le quali la moglie è ritratta sono le medesime che abbiamo visto nella madre, con la discriminante che non ha portato a termine il suo compito.

Nonostante ciò, come abbiamo detto, i film bollywoodiani non ne danno un’accezione negativa; è Elena Aime che ne spiega i motivi: il cinema popolare

---

<sup>111</sup> “Il critico cinematografico Chidananda Das Gupta nota che in [*Mother India*] la figura di Nargis [l’attrice che recita il ruolo di Radha] è quella tipica degli anni cinquanta; negli anni settanta e ottanta è invece rappresentata come figura passiva, protetta attivamente dai figli: ‘L’onere dell’azione è passato dal padre alla madre, e infine al figlio’”. (Das Gupta in Smith 2007: 151).

<sup>112</sup> Mishra (2002: 64).

<sup>113</sup> Kakar (1984 : 173).

<sup>114</sup> *Ibidem*.

interpreta, rispecchia e talvolta tratta superficialmente delle tematiche delicate, aprendo delle fratture nella realtà sociale del paese. Nel tentativo poi di non offendere o turbare il pubblico, esso appoggia tutta una serie di valori e tradizioni (come ad esempio il ruolo della donna o l'importanza della dote e del matrimonio combinato) contro i quali il governo si batte allo scopo di modernizzare l'India in senso secolare e laico.<sup>115</sup>

I film con una componente di denuncia sono in genere i film d'autore (o, se vogliamo indagare un genere più moderno più prossimo a quello del cinema popolare più commerciale, i film del cosiddetto *middle cinema*): promossi dal governo stesso negli anni '70, contrariarmene alle aspettative, non hanno mai fatto breccia sul grande pubblico.

Paragonata a Sita, la donna sposata ideale è rappresentata nel cinema come devota, fedele e totalmente dipendente dal marito. Khanna denuncia l'anacronistica rappresentazione delle giovani mogli che è giunta sino all'epoca contemporanea, in cui le mogli vengono dipinte unicamente come casalinghe e impotenti in assenza del marito: "milioni di donne urbane lavorano fuori casa [...] dividendosi [col marito] le spese per il sostentamento della famiglia. Ma si vede raramente una tale giovane donna nei film di oggi".<sup>116</sup>

I tentativi di emancipazione da parte moglie di solito la destinano ad una vita di sofferenza. In *Do Anjaane* (1976, dir. Dulal Guha) una donna che vuole cercare di sovvertire il comune senso di condotta viene inesorabilmente punita. Questa moglie che

[...] vuole perseguire la carriera di danzatrice classica indiana viene rappresentata come una donna egocentrica ed egoista che, dopo aver esaurito i soldi del marito, se ne va, abbandonandolo. [La morale vuole tuttavia che alla fine] l'uomo si

---

<sup>115</sup> Aime (2007 : 130).

<sup>116</sup> Khanna (2004 : 2).

arricchisca e che invece lei soffra tutte le indegnità della società, che la considera una donna indecente<sup>117</sup>.

E' invece ancora in *Mother India* che assistiamo al ritratto di una moglie ideale: quando viene a sapere che la suocera ha ipotecato la terra per far sposare il figlio, senza che il marito glielo chieda Radha inizia a prendersi cura di tutti i compiti di casa e a lavorare la terra. Tralasciando ogni sua possibile aspirazione, devolve la sua vita al benessere della famiglia e del marito, anche quando costui perde un braccio ed è impossibilitato a lavorare. Radha vede suo marito come un dio ed è una sposa fedele che resiste strenuamente, pur nelle profonde avversità in cui versa, ad offerte di denaro in cambio di prestazioni sessuali.

La figura della moglie, onorata se devota al marito e in grado di procreare, perde il suo status privilegiato nel caso il coniuge muoia ed essa diventi vedova. Nel cinema popolare hindi, la figura della vedova viene tradizionalmente rappresentata secondo le caratteristiche che assume nell'immaginario tradizionale indiano (cap. 1.2.2).

Le tre figure di madre, moglie e figlia sono generalmente caratterizzate da una spiccata "innocenza sessuale"<sup>118</sup>. Questo perché la sessualità viene strettamente connessa all'idea di individualità, all'aspirazione personale che, come abbiamo visto, entra in contrasto con la figura di donna ideale.

Nell'immaginario cinematografico la madre è colei tramite la quale viene trasmessa la linea patrilineare, l'immacolata origine della vita. Per questo motivo

---

<sup>117</sup> Gokulsing e Dissanayake (2000 : 78).

<sup>118</sup> Gopalan cita Berger, che asserisce che il termine "innocenza" ha una doppia valenza. Da una parte esprime il rifiuto di entrare in una cospirazione – sessuale. Dall'altra delinea l'ignoranza della propria sessualità, ma anche una certa attesa e eccitazione per l'avvenire. (Gopalan, 1997: 148).

può prendere così forma solo quando si è lasciata [i piaceri del]la carne alle spalle; la sua iconicità è una pura iconicità di superficie, senza alcuna profondità soggettiva [...] La madre è eterna perché il suo passato è interamente [costituito] dalla gloriosa e feconda procreazione dell'essere, così come del suo significato. Dentro di lei non è presente l'equivalente dell' appetito carnale dell'uomo, [ossia alcun] desiderio<sup>119</sup>.

La moglie, come abbiamo visto, se rimane solo tale, senza assicurare una progenie, viene colpevolizzata. La sessualità di questo personaggio perciò esiste soltanto correlata al fine della procreazione. In quanto protettrici dell'onore della famiglia (*izzat*), è necessario che essa eviti qualsiasi comportamento impuro. La moglie ideale

deve essere sessualmente pura, e [deve essere] l'incarnazione della fedeltà sessuale. [...] i film hindi tramandano i valori della tradizionale visione patriarcale della società che, poiché teme la sessualità femminile, ordina alle donne la soppressione dei loro desideri. [...] La necessità di preservare l'onore è espressa tramite elaborati, codificati comportamenti, che prescrivono alla donna di rimanere rinchiusa, confinata nello spazio domestico, e dipendente dal marito”<sup>120</sup>.

Abbiamo visto come nei *masala movies* la figura della figlia corrisponda spesso a quella dell'eroina del film, grazie alla quale si svolge la componente romantica della storia.

La critica cinematografica Lata Khubchandani ha affermato che che i primi film bollywoodiani “avevano una buona dose di sesso e baci. [Mentre] è stato dopo

---

<sup>119</sup> Basu (2010: 88)

<sup>120</sup> Gokulsing e Dissanayake (2002: 79).

l'indipendenza che la censura è entrata in vigore"<sup>121</sup>. Prasad fa invece notare che, al di là della censura indetta dal *British code of Censorship* applicato in Gran Bretagna, il divieto di baciare era già in precedenza una regola non scritta. L'esposizione della sessualità era giudicata immorale ed estremamente volgare, e il bacio in sé era considerata un gesto troppo intimo, perché esponeva agli occhi di tutti una pratica appartenente al privato<sup>122</sup>.

In che maniera è allora permesso ai personaggi femminili di esprimere la propria sessualità?

Richards ha identificato le strategie visive per mostrare sul grande schermo le forme femminili, unite al suo eventuale desiderio sessuale<sup>123</sup>. L'abbigliamento è sicuramente un dato importante che allude alla rispettabilità delle donne: vedremo in seguito come la prima spia che avverte lo spettatore che si sta trovando davanti a un personaggio femminile occidentalizzato e, di conseguenza, moralmente sconveniente è l'aspetto esteriore. Se nel momento in cui la vamp si veste con abiti tradizionali capiamo che il suo percorso interiore che la porterà ad essere una vera donna indiana si è concluso, quando invece un personaggio femminile, durante un momento di danza, vestirà capi più maliziosi e trasparenti, intuiremo immediatamente che ciò avrà a che fare con la sua eccitazione. Secondo Prasad questo è possibile perché "le sequenze di danza e canto sono convenzionalmente codificate come [una forma di mero] voyeurismo"<sup>124</sup>. La spettacolarizzazione dell'immagine femminile viene percepita come occupante uno spazio pubblico, e questo permette alla realizzazione di queste scene erotiche di essere portata sul grande schermo.

---

<sup>121</sup> Khubchandani (2007).

<sup>122</sup> Gokulsing e Dissanayake (2002: 80).

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Prasad (1994: 177-178).

Strettamente legate a questa caratteristica ci sono le “dream sequences” e le “wet sari sequences”. Le “dream sequence” sono una delle particolarità più note dei film bollywoodiani: in esse, la narrazione si interrompe e i personaggi vengono trasportati in un mondo da sogno, collocato in un indefinibile altrove. Questi momenti sono tradizionalmente utilizzati per esporre, tramite balli e canti, i sentimenti che si celano all'interno del cuore dei protagonisti del sogno. Di conseguenza, anche il desiderio sessuale del singolo personaggio, o di una coppia di personaggi, può essere rappresentato.

Talvolta la “dream sequence” può essere costituita dalla “wet sari sequence”. Questa scena di esposizione della sensualità del personaggio femminile presenta una modalità di svolgimento che, secondo Gokulsing e Dissanayake, è strettamente collegata al voyeurismo dello spettatore: l'acqua, impregnando la stoffa sottile di cui il sari è costituito, espone in trasparenza le forme della donna, la quale non manifesta alcuna volontà nel farsi notare.

E' interessante far notare che, nel canone della letteratura classica indiana, i poeti inneggiavano alla perfezione del corpo umano tramite la sua comparazione topica con elementi naturali, come l'acqua, il cielo, la terra, o inanimati, come città, tempi e pozzi; in particolare, l'acqua appare in relazione con la figura femminile: spesso vi è una ideale totale identità fra i due oggetti in questione, tanto che “un pozzo d'acqua, ornato da piante a ciuffo, è comparato a una donna adornata da gioielli”<sup>125</sup>. Una spiccata sensualità assumono inoltre le immagini in cui “le acque si uniscono all'oceano, e [in cui] le donne si immergono nelle acque di un pozzo”<sup>126</sup>, poiché costituiscono una evidente metafora dell'unione erotica umana. In tal senso, potremmo perciò leggere la

---

<sup>125</sup> Dehejia (2009 : 6).

<sup>126</sup> *Ibidem*.



“wet sari sequence” come la riproposizione moderna di un *topos* descrittivo tradizionale.

Quelli che abbiamo visto sino ad ora sono casi in cui la sensualità della donna viene fatta trapelare, ma non viene da lei esposta in maniera consapevole. Secondo Basu è proprio questo il punto fondamentale:

quello che è proscritto è la resa sexy femminile come principio attivo: l’immagine di una donna che desidera ardentemente la soddisfazione sessuale. Le donne possono quindi essere sempre oggetti del desiderio, ma è l’immagine della donna desiderosa che deve essere bandita<sup>127</sup>.

Se invece un personaggio femminile esibisce volutamente il suo desiderio e la sua disponibilità sessuale in maniera eloquente e smaliziata, il suo ruolo fuoriesce da quello di figlia, moglie o madre e acquisisce le caratteristiche della vamp.

### 2.2.2 *La vamp*

La vamp è una donna moderna e occidentalizzata, tanto che niente di lei è tradizionale: il suo nome è generalmente straniero, indossa abiti molto succinti, beve, fuma e tende a manifestare costumi comportamentali oltraggiosi per la morale indiana.

Abbiamo visto, nei paragrafi a lei dedicati, come la figura della madre rappresenti un simbolo per l’India, tanto da sostituirsi metaforicamente alla nazione stessa. Numerosi studiosi si sono soffermati sulla contrapposizione fra la vamp e l’eroina nel cinema indiano. Geetanjali Gangoli invece ha studiato la figura della vamp considerandola in primo luogo come termine opposto proprio a quello della madre: in

---

<sup>127</sup> Basu (2010 : 88).

virtù delle sue origini, o delle sue influenze, straniera, essa è infatti collocata al di fuori della madre terra India; ne deriva che essa è priva di “indianità” ed è questo il motivo per cui non solo non aderisce alle norme e alle tradizioni, ma incarna un modello negativo di donna.

Non possiamo fare a meno di notare che il ruolo di un personaggio del genere è contraddittorio: questa donna è innanzitutto un oggetto che attrae l’attenzione, tanto da diventare nient’altro che questo, un mero *exploit* voyeuristico<sup>128</sup>. La sua sensualità spiccata, contrapposta alla totale asessualità dei personaggi femminili “positivi”, la rende desiderabile, e perciò su di lei è maggiormente concentrata la scopofilia dello spettatore. Le sue movenze, il suo aspetto e il suo comportamento d’altronde esprimono disponibilità sessuale.

Tuttavia questa ragazza così desiderabile è anche disprezzata<sup>129</sup>, e la trama del film la vede di solito sconfitta, in quanto rifiutata dall’uomo che ama e sul quale arriva a “gettarsi” addosso pur di ottenerne l’attenzione.

Nel caso in cui l’oggetto del desiderio della vamp ceda alla di lei persona, l’unione è assicurata soltanto nel caso in cui la donna smetta i suoi abiti e i suoi comportamenti sconvenienti per diventare una “vera” donna indiana. Questo cambiamento avviene generalmente nel momento tipico della “dream sequence”: la giovane scopre di essere innamorata e questa nuova consapevolezza rende la vamp improvvisamente più morigerata. “L’ ‘Occidente’ deve essere purgato fuori dalla donna

---

<sup>128</sup> Un caso limite di questa tendenza prende atto nelle cosiddette *item song*: queste scene di ballo e canto, pur non facendo parte della narrazione, non possono essere neanche collocate al livello emotivo della storia tipico dei film bollywoodiani, visto che non sono atte a descrivere alcun sentimento o pensiero. Solitamente vi fa capolino sulla scena una donna bella e discinta, che si atteggia ed è vestita in maniera provocante, e il cui personaggio non ha alcun ruolo nel film; questo perché la guest-star in questione è di norma un’attrice famosa e in voga. Sull’importanza *evergreen* del divismo nel cinema di Bollywood sono stati scritti numerosi saggi, e converrebbe trattare l’argomento in separata sede.

<sup>129</sup> In particolare, Gopalan si sofferma sulla fascinazione, con conseguente attrazione-repulsione per motivi strettamente culturali, dell’uomo indiano nei confronti della donna britannica nel periodo della colonizzazione.

occidentale prima che lei possa essere accettabile come una moglie come si deve”<sup>130</sup>. Questa transizione è evidente nel caso di un film che è ormai un classico, *Purab aur Paschim* (1970, dir. Manoj Kumar), in cui l’eroina del film, Preeti, NRI residente in Gran Bretagna, è ritratta come una donna molto moderna e alla moda, ed è vestita con la minigonna e i capelli biondi per buona parte del film; è dedita ai party, e la si vede spesso fumare e bere. Tuttavia, cambia il suo comportamento una volta che destina il suo cuore all’uomo che ama, Bharat (peraltro il termine in lingua hindustani per definire la Repubblica Indiana). Egli la porta in India promettendole che, se lo vorrà, ritornerà con lei nel Regno Unito ma, arrivata in loco, la ragazza ha un “risveglio”, e si trasforma in una perfetta donna indiana.

Secondo Lalita Gopalan la redenzione della vamp instaura una dialettica a distanza fra Occidente e Oriente (nello specifico dell’ India): stabilisce infatti “la superiorità morale dell’est (spirituale) sull’ ovest (materialista)”<sup>131</sup>. Il matrimonio può avvenire perché i valori della famiglia e della tradizione hanno avuto la meglio, e di pari passo a questi anche la figura idealizzata della donna che tramandano.

### 2.2.3 La cortigiana

Un personaggio che travalica questa divisione netta è quello della cortigiana che, come abbiamo visto nel cap. 1, è ai limiti della società indiana. Per questo motivo non è caratterizzata da alcun segno, né positivo né negativo<sup>132</sup>. Anche in un caso molto recente come *Saawarya* (2007, dir. S. L. Bhansali), la prostituta Gulabji è ritratta senza

---

<sup>130</sup> Gopalan (1997: 150).

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Alcuni studiosi, come Kakar (1984: 174), annoverano la cortigiana fra le della vamp. Tuttavia, seppur la sua carica erotica sia evidente, riteniamo non sia opportuna tale iscrizione. Benché sia lontana dalle figure femminili “positive”, la cortigiana non ha alcuna valenza di sovvertitrice dell’ordine. Essa infatti utilizza la sua sensualità non per scopi ammaliatori ma piuttosto perché è un requisito della sua attività professionale.

che su di lei gravi alcun giudizio, come la se la sua mancata appartenenza alla società indiana la rendesse esente da critiche morali. Se agli occhi della padrona di casa e madre putativa del protagonista la di lui frequentazione con Gulabji pare sconveniente, la prostituta appare allo spettatore come una donna con una forte dignità e principi saldi.

La cortigiana nella maggior parte dei film popolari è infatti vista come un personaggio al di fuori del dominio della domesticità; il suo ruolo nel film è spesso laterale perché, dispensatrice di seduzione e danze, è destinata a innamorarsi perdutamente nel protagonista maschile senza esserne mai ricambiata. L'impossibilità di questa unione è spiegata dai dettami sociali, ma anche perché una cortigiana, nel caso dedicatesse il suo cuore a qualcuno, sarebbe ormai legata all'uomo e dovrebbe abbandonare la sua professione. Un noto esempio di cortigiana nel cinema indiano è dato da *Devdas*, film che ha avuto più trasposizioni cinematografiche (fra le più note: 1935, dir. P.C. Barua; 1955, dir. Bimal Roy; 2002, dir. S. L. Bhansali)<sup>133</sup>; in posizione marginale rispetto alla vicenda principale, la cortigiana Chandramukhi intrattiene temporaneamente il protagonista del film, gravato dal senso di colpa per aver perduto la sua amata a causa della sua vigliaccheria. La donna è un personaggio forte, intelligente, carismatico e dalle raffinate abilità, che tuttavia manifesta spesso una certa malinconia silenziosa data dalla consapevolezza del suo ruolo sociale.

Una recente parziale rilettura della figura della cortigiana è stata attuata dalla fine del ventesimo secolo. In casi come *Chetna* (1970, dir. B.R. Ishara) la donna viene infatti ricambiata dall'uomo da lei amato, che la chiede in moglie. Tuttavia la soluzione finale in questo caso rimane conformista perché il film termina con il suicidio della giovane, che avviene prima che il matrimonio venga consumato. Possiamo leggere nella

---

<sup>133</sup> Noi prenderemo il ritratto della cortigiana espresso dalla versione del 2002.

maniera in cui termina la vicenda un chiaro giudizio morale, volto a ristabilire i dettami del *dharmā*.

Le bipartizioni fra donna buona e donna dissoluta sono ancora presenti al giorno d'oggi, anche se negli ultimi trent'anni si è venuta a creare un altro tipo di figura, la cosiddetta "new Indian woman". Se dagli anni '80 sono iniziate ad apparire dei personaggi femminili che, da vamp, riscoprono le proprie origini indiane e si redimono, successivamente si è avuto un'ulteriore trasformazione del ruolo. Avendo come protagonisti dei personaggi nati e cresciuti all'estero da famiglie di cultura indiana, avremo quindi il caso peculiare di protagonisti NRI, perciò occidentalizzati, a volte anche in una versione ultramoderna, che tuttavia manifestano un *dil* (cuore) palesemente indiano, anche più di quello degli indigeni. Questa è l'epoca dei cosiddetti *family drama*, la cui epoca d'oro è stato a cavallo fra gli anni '90 e il primo quinquennio del 2000.

Analizzeremo in seguito come nell'ultimo decennio l'influenza della globalizzazione sia stata decisiva nella raffigurazione moderna della donna indiana che, sempre meno rappresentata con abiti tradizionali, ormai vanta le forme e l'esposizione del proprio corpo in maniera non dissimile alle modalità con cui questa pratica viene effettuata nei film occidentali, apparentemente senza più alcun sottinteso segno negativo.

Benché queste trasformazioni siano perlopiù evidenti nei ruoli delle eroine, giovani e quindi più inclini a manifestare su di sé il mutare della società, vedremo che anche la figura della madre, di solito molto canonica, si modificherà in una qualche misura.

Sarà infine da osservare con attenzione la moglie, spesso marginale figura di contorno; nei film popolari hindi contemporanei potrà infatti assumere un ruolo da protagonista solamente quando il matrimonio si crede perduto, o quando incontra delle difficoltà iniziali.

## 2.3 *I family drama*

### 2.3.1 *Contesto storico-sociale*

I film convenzionali non riflettono semplicemente il mondo sociale, ma costruiscono attivamente una versione coerente della realtà sociale nella quale le tensioni ideologiche possono essere contenute e risolte. Producono una unificata, intelligibile, totalità sociale, un “mondo del tutto”.<sup>134</sup>

Possiamo spiegare la grande popolarità che il cosiddetto genere dei *family drama* raggiunse dalla seconda metà degli anni '90 partendo dall'analisi dei mutamenti politici e sociali che l'India attraversò fra la fine degli anni '80 e l'inizio del nuovo decennio. Nel 1991, infatti, il governo centrale propose una nuova politica volta alla liberalizzazione economica; questa mossa rese disponibili sul mercato beni di consumo che fino ad allora erano sconosciuti, o che era possibile ottenere soltanto mediante il mercato nero. E' così che per la prima volta fu acquistabile a prezzi competitivi merce internazionale come vestiti, automobili e apparecchi elettronici. La conseguenza di questo cambiamento sortì numerosi effetti a vari livelli. Il benessere economico che ne derivò contribuì ad aumentare il “consumer-career complex”<sup>135</sup> degli esponenti della *middle class* indiana. Lo stile di vita della classe media si faceva sempre più vicino allo standard americano.

---

<sup>134</sup> Kazmi (1999).

<sup>135</sup> Posner (1992) in Belliappa (2007:10).

L'apertura del mercato incrementò anche la varietà di programmi televisivi a disposizione: se in precedenza la televisione indiana era statalizzata e disponeva di due soli canali, l'avvento della tv via cavo e del satellite aumentò notevolmente il numero di reti disponibili, nonché permise l'introduzione sugli schermi catodici dei cittadini di programmi americani o pseudo-americani come video musicali, telefilm e soap opera.

In particolare, gli show televisivi provenienti dall'estero riflettevano immagini e valori che erano nuovi alla "relativamente conservatrice classe media indiana: individualismo (opposto all'orientazione familiare), uguaglianza dei sessi, e apertura sessuale"<sup>136</sup>. Questa spinta verso Occidente fu intesa con sospetto, come il campanello d'allarme dell'inarrestabile processo di occidentalizzazione che l'India stava subendo. La preoccupazione concernente l'apertura economica "[era] dovuta all'idea che la liberalizzazione avrebbe minacciato la cultura indiana e i suoi valori morali e 'familiari'"<sup>137</sup>.

Per capire la direzione che prese il genere dei *family drama* nel periodo successivo alla fase iniziale è tuttavia necessario focalizzare la nostra attenzione anche sugli indiani risiedenti all'estero. Benché già negli ultimi vent'anni la diaspora indiana fosse incrementata, è dagli anni '90 che i NRI divennero in maniera massiccia un destinatario della produzione di Bombay. Non solo grazie alla diffusione della tv satellitare, di internet e del mercato in *home video* si può spiegare perché i film di Bollywood ebbero una grande diffusione in territori al di fuori dell'India: "questo indica anche quanto i film indiani [stessero] diventando più globali"<sup>138</sup>.

Infatti le due influenze che abbiamo osservato sino ad ora, vale a dire la prima di ultraconservatorismo, la seconda tesa a captare l'interesse di un nuovo pubblico

---

<sup>136</sup> Belliappa (2007 : 10).

<sup>137</sup> Metcalf (2004 : 251).

<sup>138</sup> Sharpe (2005 : 60).

internazionale, produssero una nuova tendenza all'interno del cinema popolare hindi. Se negli anni '70 e '80 i film indiani avevano come protagonisti gli "angry young men" che rappresentavano la rivolta delle classi sociali inferiori indiane nei confronti della corruzione politica e dell'ingiustizia sociale, i film a partire dalla metà degli anni '90 presentavano ormai l'aspetto rurale "non come una *location* geografica, tanto quanto un significante per una maniera più semplice di vivere precedente alla globalizzazione"<sup>139</sup>.

Secondo lo studioso Miheli Sen furono soprattutto due i cambiamenti più significativi che furono attuati per rendere le pellicole cinematografiche più allettanti per un pubblico di cultura hindi/indiana ma straniero: "per prima cosa, il prodotto di Bombay doveva in qualche modo rinnovarsi [e rimodernarsi], per competere alla pari nel mercato globale delle immagini, e per seconda, il cittadino diasporico doveva essere interpellato come un soggetto indiano all'interno della fantasia filmica"<sup>140</sup>.

E' per questi motivi che, a fronte di numerosi film ambientati in India, una larga fetta dei *family drama* è in realtà parzialmente ambientata all'estero. Se il primo film che diede uno slancio significativo alla corrente dei *family drama*<sup>141</sup> aveva come tema la mera celebrazione della famiglia "allargata" borghese<sup>142</sup>, la seconda e più longeva fase del genere esprime la dialettica fra Occidente e Oriente tramite le gesta di personaggi NRI.

---

<sup>139</sup> Sharpe (2005:60).

<sup>140</sup> Sen (2010 : 149).

<sup>141</sup> *Hum Aapke Hain Koun...!* (1994, dir. S.R.Barjatya).

<sup>142</sup> Tanto che il film presenta ben 16 scene di ballo e canto a fronte delle consone 6 di un film di Bollywood medio; ciò sta a significare l'importanza relativa data alla trama, volta soltanto a dipingere l'immagine di questa famiglia ideale.



### 2.3.2 Un genere all'interno di un genere

Con gli anni '90 in realtà assistiamo innanzitutto al ritorno del genere *romance* nel cinema popolare hindi; ciò che cambia rispetto alle pellicole passate sono le tematiche trattate, che vanno evidentemente di pari passo con i mutamenti socio-economici della nazione.

Per rapportarci ad un'epoca contigua a quella dei *family drama*, possiamo notare lo stacco netto fra i film *romance* a cavallo fra gli anni '80 e l'inizio degli anni '90, che hanno come tematica le saghe familiari, l'amore fra classi sociali diverse e le loro difficoltà, gli ostacoli provenienti dalla famiglia o da uno o più elementi esterni, in primis il *villain*. Dalla metà degli anni '90 invece il *romance* diventa gentile, "pulito", adolescenziale, senza violenza e "amicale": l'attenzione si sposta dagli ostacoli sociali a preoccupazioni più personali. Proprio all'interno di quest'ultimo contesto è collocabile il periodo d'oro dei *family drama* su cui ci focalizzeremo.

Benché le concause che portarono i *family drama* ad acquisire questo potere nell'immaginario dello spettatore indiano, tanto da condizionarne la vita privata siano molteplici, numerosi critici cinematografici sono concordi nell'attribuire l'ascesa del genere al periodo immediatamente precedente, ovvero il cinema degli anni '70 e '80; nei due decenni il Paese versava in grave crisi: gli anni '70 furono un periodo di agitazioni sociali e corruzione, che, come già detto in precedenza, videro emergere l' "angry young man", incarnata dalla figura di Amitabh Bachchan. Gli anni '80 invece furono anni caratterizzati da difficoltà finanziarie, pirateria e povertà cinematografica: l'istituto del cinema appare in crisi, e lo si accusa di mettere sulla scena pellicole volgari<sup>143</sup> e senza contenuti, contribuendo all'abbassamento dei valori mostrati sul

---

<sup>143</sup> In questo periodo viene continuamente portata sullo schermo la violenza sessuale sulle donne.

grande schermo. Il regista Shyam Benegal sostiene in un articolo<sup>144</sup> che questo fu il risultato di cercare di attrarre un pubblico il più eterogeneo e vasto possibile. Così facendo i film erano diventati meri spettacoli d'intrattenimento.

La conseguenza di ciò fu l'abbandono da parte degli spettatori delle sale cinematografiche, che peraltro, a causa della scarsità di investimenti effettuati nel cinema, erano diventate "luoghi oscuri, puzzolenti e anneriti, con poca mobilia e ventilazione insufficiente. La qualità dell'immagine [era] abominevole e il sistema sonoro lascia[va] molto a desiderare"<sup>145</sup>. Come potremo immaginare, andare al cinema non era più un'attività per persone di classe media o alta: grazie ai nuovi mezzi audiovisivi, le famiglie abbienti potevano usufruire dei film piratati nelle loro abitazioni.

Nel panorama multiforme dei *family drama*, possiamo sintetizzarne la produzione tramite alcuni film chiave che sono stati la fonte di pellicole successive. Ci soffermeremo su specifiche tematiche, sul ruolo femminile e su quello della famiglia, che avranno un riscontro nei film che analizzeremo nel cap. 3.

### 2.3.2.1 *Hum Aapke Hain Koun...! e il "matrimonio combinato d'amore"*

Nonostante l'amore, il matrimonio e la famiglia sono temi comuni di molti cinema, nel cinema indiano in particolare è stato *Hum Aapke Hain Koun...!* (1994, dir. R.S. Barjatya) ad aver fatto riscoprire un certo tipo di nostalgia per la famiglia "allargata" borghese, in un momento in cui stava venendo sostituita dalla famiglia nucleare presso la classe media.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Benegal (1989).

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Uberoi (2001).

Particolarmente significativo, secondo Raghavendra, è la totale assenza di violenza o di conflitti, cosa che a suo avviso rende evidente la volontà da parte dei cineasti di tralasciare qualsiasi conflitto sociale<sup>147</sup>. Viridi<sup>148</sup> fa notare che nell'epoca post-satellitare i film del cinema popolare hindi si focalizzavano meno sulle differenze sociali come tema principale<sup>149</sup>; per questo motivo protagoniste delle pellicole erano famiglie provenienti dalla *middle class* o dalla *upper middle class*<sup>150</sup>, prive di problemi economici, ma che altresì ostentano benessere economico: “i film indiani degli anni '90 sembrano riflettere la globalizzazione delle culture e la creazione di una nuova identità indiana”<sup>151</sup>.

Nella sua analisi di *Hum Aapke Hain Koun...!*, Raghavendra intraprende un'analisi narratologica del film, delineando nella semplicità di trama la caratteristica principale del film. Il film “reitera le gioie della vita familiare hindu, la centralità del sacrificio per la felicità, e i piaceri che aspettano coloro che si conformano ai valori della vita familiare”<sup>152</sup>. Al contempo mostra in maniera espositiva la ricchezza e il consumismo. “Il film quindi celebra simultaneamente una versione idealizzata della vita familiare, basata sui ruoli di genere predefiniti, e valorizza il consumismo”<sup>153</sup>.

Anche la rappresentazione spaziale riveste una valenza simbolica e ideale: l'abitazione di Kailash Nath è uno spazio enorme sempre pieno di ospiti, dei quali di

---

<sup>147</sup> Raghavendra (2010:278).

<sup>148</sup> Viridi (2003)

<sup>149</sup> Anche Gangoli afferma “i problemi di classe, casta, religione, e anche di paese [d'origine] sembrano irrilevanti, dato che le peripezie emozionali e romantiche dei protagonisti hanno la precedenza”. (2007:157).

<sup>150</sup> Dwyer (2000) si sofferma a lungo sul nuovo pubblico del genere dei *family drama*, suddividendo la cosiddetta “classe media” in tre gruppi principali: la vecchia classe media, la nuova classe media e la piccola borghesia. In particolare ciò che ci interessa è la nuova classe media, quella nata dai cambiamenti economici che abbiamo messo in evidenza ad inizio capitolo: focalizzata sui media e sui beni commerciali, rifiuta di essere iscritta nella “classe media”, preferendo piuttosto autodefinirsi “upper class”.

<sup>151</sup> Gangoli (2007:157).

<sup>152</sup> Gangoli (2007:156).

<sup>153</sup> Gangoli (2007:157).

alcuni non abbiamo alcuna nozione. Raghavendra fa notare che il circolo familiare ha l'aspetto di una "microcosmica rappresentazione della nazione stessa, della nazione non di com'è ma di come potrebbe essere"<sup>154</sup>: di fatto i numerosi ospiti che si susseguono all'interno dell'abitazione non ci vengono introdotti. Lo spazio rappresentato include una coppia musulmana (Dr and Mrs Khan) che non hanno alcun compito attivo nella trama del film, tranne quello di "rappresentare la loro religione nelle riunioni familiari".<sup>155</sup>

All'interno di questo contesto, la storia d'amore (privata) si dipana in uno spazio comune familiare (pubblico): costituita da frasi in codice, doppi sensi, sguardi a due, contatti apparentemente innocenti e incontri giustificati dalla vita sociale della famiglia la zona di intimità di Nisha (Madhuri Dixit) e Prem (Salman Khan), i due protagonisti, è quindi segreta nonostante si sviluppi all'interno dello spazio familiare.

Per la dicotomia pubblico – privato è molto interessante anche osservare la maniera in cui si conclude il film: benché i due protagonisti si amino e vogliano sposarsi, Nisha è disposta ad acconsentire a contrarre matrimonio con il fratello di Prem per sostituire il ruolo della sorella, morta accidentalmente cadendo dalle scale. Benché in un primo momento la protagonista avesse accettato per un fraintendimento, notando la felicità dei suoi parenti, Nisha sceglie di compiere il suo dovere e di dimenticare la sua storia d'amore.

Sarà solo il caso, tramite un virtuale intervento divino, a dare al film un giusto finale: per vie traverse il fratello di Prem viene a sapere della storia d'amore che questa promessa di matrimonio ha interrotto e, per rispettare il volere della moglie morta, chiede al padre di Nisha di dare la mano della figlia a Prem. In questa maniera lo

---

<sup>154</sup> Raghavendra (2010:283).

<sup>155</sup> Raghavendra (2010: 282).

ristabilimento dell'ordine risalta l'impotanza degli anziani nella vicenda: non è il desiderio della coppia a rompere gli schermi e a far conseguire il loro sogno d'amore, bensì è il rispetto per i valori familiari, e non individuali, che fa sì che si celebri questo "matrimonio combinato d'amore"<sup>156</sup>. La comprensione dell'importanza dei doveri verso la collettività sarà un tema sentito come proprio dallo spettatore, che approva le loro scelte e i loro sacrifici, partecipando alla rappresentazione di una famiglia ideale.

#### 2.3.2.2. *Dilwale Dulhania Le Jayenge: giovani NRI dal cuore indiano.*

Una nuova declinazione del genere si ebbe con la realizzazione di *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995, dir. A. Chopra), film che aprì il filone che ha come protagonista un indiano NRI dal cuore profondamente legato alla sua terra d'origine. Infatti, se non è insolita la presenza di un personaggio indiano proveniente dall'estero, è soltanto dagli anni '90 che il personaggio NRI acquisì un ruolo ben specifico. Fino ad allora il personaggio NRI era un personaggio marginale nei film di Bollywood, venendo stereotipato come un libertino poco di buono che fuma, beve e gioca d'azzardo.

*Dilwale Dulhania Le Jayenge* è il primo film di Bollywood che fonde la cultura occidentale e orientale assieme, in quella che un regista chiama "believable fantasy"<sup>157</sup> : "DDLJ"<sup>158</sup> perfezionò lo stile cinematografiche del "luccichio occidentale – anima *desi*" che divenne ripetuto all'infinito nei film susseguenti sperando di ripetere il suo [stesso] successo"<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> Sono le stesse parole di Prem all'interno del film.

<sup>157</sup> Chopra (2002 : 54-58).

<sup>158</sup> Nel corso della trattazione, talvolta utilizzeremo alcune sigle, comunemente usate dagli studiosi di cinema indiano, per sintetizzare titoli di film quali *Hum Aapke Hain Koun...!* (HHAK), *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (DDLJ), come anche la casa cinematografica *Yash Raj Films* (YRF).

<sup>159</sup> Sharpe (2007: 62).

Benché Raj (Shahrukh Khan) abbia un'aspetto evidentemente occidentalizzato, maniere esterofile e si vanti delle numerose conquiste amorose alle sue spalle, nel film viene espressa l'idea che "quello che rende un indiano un vero indiano non sono gli aspetti esteriori [della sua persona]; è il *dil* che conta".<sup>160</sup> Ad una persona è quindi ora permesso risiedere all'estero ma nonostante questo "portare l'India nel suo cuore": "l'uomo in giacca di pelle sull'Harley Davidson può essere *hindustani* tanto quando l'uomo col *dhoti-kurta*"<sup>161</sup>.

L'industria cinematografica hindi è rinomatamente "eroe-centrica" e di solito i personaggi femminili di supporto ricoprono i ruoli fissi che abbiamo analizzato nel capitolo 2.3. Generalmente è l'uomo a rivestire un ruolo attivo all'interno del film, ed è collocato negli spazi pubblici, mentre la donna ha un ruolo passivo e la sua dimensione è situata all'interno delle pareti domestiche.

. Anche *Dilwale Dulhania* ad una prima lettura non fa la differenza: "Simran (Kajol) è vista come *amaanot* (proprietà) che viene passata da Baldev a Raj", ovvero dal padre al ragazzo che il genitore approverà *in extremis* come sposo per la figlia:

in questo mondo patriarcale le donne hanno poco potere. La vita di Simran è decisa prima da Baldev, poi da Raj. Gli uomini decidono il corso dell'azione, e le donne, le depositarie dei valori e della cultura hindustani, stanno in riga.<sup>162</sup>

Tuttavia il film "si differenzia [dagli altri] perché i suoi personaggi femminili prendono vita, e [il film] perlomeno registra queste voci dissonanti. Simran e sua madre, Lajo, sono decisamente consapevoli della loro posizione".<sup>163</sup> La madre della giovane Simran ha uno struggente e rivelatorio monologo a questo proposito. Quando la figlia

---

<sup>160</sup> Chopra (2002: 73)

<sup>161</sup> *Ibidem.*

<sup>162</sup> Chopra (2002 : 81).

<sup>163</sup> *Ibidem.*

torna dal viaggio in Europa e le rivela di essersi innamorata di un ragazzo e quindi di non voler più contrarre il matrimonio combinato previsto prima della sua partenza, la madre le confida fra le lacrime che sperava che la giovane avesse un destino diverso dal suo. Avrebbe voluto che fosse indipendente e che trovasse la felicità. Invece ora ha capito che le donne sono nate per soffrire e che non hanno alcun diritto di sognare.

Nonostante tutto, la madre di Simran in realtà avrà nella seconda metà del film una reazione di opposizione alle volontà patriarcali: la donna infatti è disposta a far fuggire la figlia perché essa realizzi la sua felicità. La figlia sembra essere d'accordo con la madre: del resto in tutto il film si apprezzano diverse iniziative personali della ragazza<sup>164</sup>. E' invece Raj ad opporsi alla fuga, asserendo che non ha intenzione di rubare Simran al padre, ma che per lui è importante ricevere l'approvazione dell'uomo.

Benché Raj cerchi a più riprese di ottenere la mano di Simran tramite stratagemmi consistenti nel rendersi amici i familiari di lei, di fatto il tema principale di questo genere di *family drama* sostiene la sostanziale inferiorità del desiderio personale. Non c'è, almeno da parte del ragazzo, uno struggimento interiore dovuto alla volontà di perseguire il proprio risultato, quanto la lotta per riscontrare il beneplacito familiare, dimostrando di fare parte a pieno titolo della civiltà indiana che il suo aspetto esteriore e il suo luogo di nascita parrebbe avergli fatto dimenticare.

Il desiderio personale e l'autorità parentale devono riconciliarsi. Raj e Simran ottengono il loro scopo ripristinando lo status quo.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Nella seconda parte del film, la ragazza escogita vari stratagemmi per non sposare il suo promesso sposo, Kuljeet.

<sup>165</sup> Uberoi (1998:334).

Possiamo concludere che “la mitizzazione accetta e celebra la famiglia patriarcale come la norma”<sup>166</sup>. Raj ottiene la mano di Simran proprio nel momento in cui egli ha deciso di rinunciare al suo scopo, segno che è soltanto la figura autoritaria del padre che può decidere a tempo debito le sorti dell’unione fra i due.

### 2.3.2.3 La “new Indian woman”: *Kuch Kuch Hota Hai*

La liberalizzazione ebbe un impatto significativo anche sulla concezione e la proiezione della donna indiana nei film degli anni ’90.

Benché anche nei *family drama* persista in maniera consistente la figura femminile in quanto preservatrice dei valori tradizionali indiani, l’elemento nuovo che viene introdotto è in questo caso l’attenuazione della dicotomia netta fra donna pura e donna vamp, a favore della cosiddetta “new Indian woman”, una donna “idealmente moderna, ma [con una] morale e casta”<sup>167</sup>. Per quanto una ragazza possa risiedere o possa aver studiato all’estero, le sue radici faranno sempre parte di lei e perciò potrà continuare ad essere la tradizionale figura detentrica dei valori indiani. Secondo Leela Fernandes

il richiamo all’ibridità [di nazione] ha insito in sé i pericoli dell’impurità. Il potenziale disturbo è superato mediante la rimappatura dei legami con la nazione, tramite una politica di genere che è centrata attorno ai conflitti attorno la preservazione della purità della sessualità femminile, un processo che ancora una volta fa confluire la preservazione della nazionalità nella protezione delle donne<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Gangoli (2007:157). La studiosa asserisce che “la mitizzazione è anche volta a negare altre realtà esistenti in cui gli amanti indiani vengono separati e sono soggetti ad orrori indicibili, e [per essi] la fuga è spesso l’unica opzione”.

<sup>167</sup> Uberoi (1999) in Gangoli (2007:157)

<sup>168</sup> Fernandez in Sharpe (2006:62).



Nonostante si possano fare numerosi esempi in merito<sup>169</sup>, il caso esposto da Lalitha Gangoli è quello di Tina in *Kuch Kuch Hota Hai* (1998, dir. Karan Johar). La ragazza è la figlia del preside del college frequentato dai due amici protagonisti, Rahul (Shahrukh Khan) e Anjali (Kajol). Tina (Rani Mukherjee) è cresciuta nel Regno Unito ed ha studiato a Oxford, torna in India e si unisce ai due ragazzi durante l'ultimo anno di college. Dalla sua prima apparizione notiamo il suo aspetto marcatamente occidentalizzato: è sexy, femminile, ha la carnagione chiara e i capelli lunghi e sciolti<sup>170</sup>. Rahul è subito attratto da lei, ma nonostante ciò inizialmente non ritiene sia adatta a lui in quanto non le sembra “abbastanza indiana”. Solo quando la ragazza dimostra la sua “indianità” intonando un canto devozionale egli non ha più dubbi sul volerla prendere in moglie. Lei stessa affermerà: “Solo perché sono cresciuta a Londra, non ho dimenticato la mia cultura, non dimenticarlo”.<sup>171</sup>

Nondimeno Tina dimostra indubbiamente che l'immagine tradizionale della donna veicolata dai film indiani è ancora una costante; così come succedeva alla vamp, una volta innamoratasi a sua volta di Rahul, la ragazza cambierà il suo vestiario con un modesto *salwar kameez* e si tramuterà nella perfetta moglie hindu: infatti dopo il matrimonio, nonostante il parere contrario dei medici, decide di avere un bambino perché Rahul lo desidera. E anche dopo la sua morte la donna continua ad essere una buona moglie, in quanto lascia delle lettere alla figlia in cui la istruisce per far sì che i due amici possano unirsi, cosicché Rahul non rimanga solo.

Secondo Sharpe “la forte asserzione di un'identità nazionale nei melodramma familiari degli anni '90 può essere considerata la risposta alla crisi nella identità

---

<sup>169</sup> Pooja in *Kabhi Kushi Kabhie Gham* (2001, dir. Karan Johar) o Nisha in *Dil to Pagal Hai* (1997, dir. Yash Chopra).

<sup>170</sup> Ci teniamo a far notare che, in epoca moderna, nei film di Bollywood la connotazione sensuale dei capelli va via via scomparendo.

<sup>171</sup> *Kuch Kuch Hota Hai* (1998, dir. Karan Johar).

nazionale prodotta dall'abbracciare i valori che erano precedentemente rifiutati in quanto associati allo stile di vita occidentale"<sup>172</sup>.

#### 2.3.2.4 Hum Dil De Chuke Sanaam: *l'amore in seguito al matrimonio*.

*Hum Dil De Chuke Sanaam* (1999, dir. S.L. Bhansali) esprime una tematica desueta nel panorama dei *family drama*, ovvero l'amore che nasce dopo il matrimonio. Abbiamo visto come una tale concezione sia molto comune nella società indiana; ma il cinema, spazio immaginifico d'irrealtà, tende a censurare questo argomento spinoso, focalizzando l'attenzione sul momento in cui i due protagonisti, vinte le difficoltà o appianati i fraintendimenti, coronano il loro sogno d'amore.

Nella prima metà il film presenta l'innamoramento romantico fra la giovane Nandini (Aishwarya Rai) e Sameer (Salman Khan), un allievo del padre di lei, famoso musicista di musica classica indiana. Il loro rapporto appare allo spettatore un amore adolescenziale, fatto di ripicche e giochi in sottrazione, tanto che ad un primo momento sembrerebbe lui il protagonista del film. Tuttavia, una volta che la famiglia decide per lei un matrimonio combinato, abbiamo una brusca virata di segno dell'innamorato: infatti se ne evidenziano le debolezze; il personaggio perde di credibilità e acquisisce toni macchiettistici affini a quelli con cui è rappresentata l'Italia, il suo paese d'origine. Infatti, benché il paesaggio nei film indiani non indichi quasi mai un luogo realistico, il connotare Sameer e il suo luogo d'origine in questa maniera fa capire allo spettatore l'inferiorità dell'Occidente verso l'India. Il fine di questo improvviso screditare l'interesse amoroso della protagonista agli occhi del pubblico è contrapporre la purezza

---

<sup>172</sup> Sharpe (2007:63).

di cuore dimostrata dal marito (Ajay Devgan), disposto a farle reincontrare il suo amore, inseguendolo in Italia, anziché fare soffrire la propria amata. In questo caso non è la famiglia il vero ostacolo ma l'ostinazione della protagonista, che non vuole vedere la verità.

L'impressione che ci siamo fatti è che in realtà la rinuncia provenga in fondo da entrambe le parti: il protagonista maschile della storia, che nella seconda parte del film è il marito, rinuncia alla ragazza perché ella finalmente realizzi che il suo compito è stare assieme a lui. In questo senso il vero protagonista della storia è il destino o meglio, il *dharma* stesso che, eterno e immutabile, segna le vite dei personaggi sulla scena. Spetta a loro intraprendere la via corretta. Di conseguenza è anche l'autorità patriarcale, che ha promosso questo matrimonio combinato, a essere risultata positiva.

Tale messaggio non può che far giungere a questa conclusione: per quanto ci si possa opporre o si possa lottare per un determinato scopo, questo non potrà mai essere raggiunto a meno che le leggi divine non l'abbiano già prestabilito. In questo senso, nell'impossibilità dell'uomo di essere fautore del proprio destino, si condensa l'indole reazionaria dei film ascrivibili ad alcuni *family drama*.

#### 2.3.2.5 “*Sintomi sentimentali*”: Kabhi Kushi Kabhie Gham

Il ruolo attivo che la famiglia possiede all'interno nei *family drama* si sviluppa soprattutto analizzando lo scioglimento finale del film.

Sangita Gopal afferma che, soprattutto nei *family drama* più tardi, alla base della risoluzione del conflitto, ci sia l'“ammorbidimento” degli schemi attribuiti alla famiglia. La studiosa pone l'accento non tanto sulla non-scelta compiuta dai giovani protagonisti, quando sulla spinta dei genitori stessi a perseguire la loro felicità individuale. Questa

tendenza è soprattutto attestata nei film di Karan Johar, nei quali si avverte uno spostamento d'enfasi "dalla famiglia come un potere assoluto che abroga da sé una legge che va al di là della sua giurisdizione, alla famiglia come trasmettitrice di valori. La sua coercizione è più affettiva che legale o economica."<sup>173</sup>

Nel caso di *Kabhi Kushi Kabhie Gham* (2001, dir. Karan Johar), benché la figura paterna interpretata da Amitabh Bachchan sia quella consueta del padre autoritario e integerrimo, il vero pericolo e l'unico dispiacere che l'uomo espone sul finale è quello del disgregamento della famiglia; nella prima metà del film la trama aveva visto il figlio maggiore, Rahul (Shahrukh Khan), fuggire per poter sposare la donna amata, Anjali (Kajol), contrariamente agli ordini espressi dal padre, che voleva che egli contraesse un matrimonio combinato con la figlia del suo socio in affari, una ragazza di classe alta. Fino al momento dell' "intermission"<sup>174</sup>, il film è indiscutibilmente un *family drama* tipico: amore che supera la differenza di classe, schermaglie d'amore, descrizione dei ruoli femminili molto tradizionali<sup>175</sup> e momenti di vita familiare.

---

<sup>173</sup> Gopal (2010 : 24).

<sup>174</sup> La caratteristica pausa del film che, nel cinema hindi, divide la pellicola in due nuclei tematici spesso differenti fra loro; in genere la prima parte ha una funzione acclimatante, perché vengono presentati i personaggi ed esposta la ricerca che si svilupperà all'interno del film. La seconda parte generalmente tratta della ricerca vera e propria. E' proprio la presenza dell' "intermission" che fa denominare a Lalitha Gopalan il cinema hindi come "cinema di interruzioni" (Gopalan, 2002).

<sup>175</sup> Ci soffermiamo solo in nota sull'argomento, perché il tema non presenta alcuna differenza rispetto alla tradizione. La prima sequenza a cui assistiamo è la presentazione di Pooja (Kareena Kapoor), la sorella di Anjali. Le due donne rappresentano i due poli opposti dei tipi di donna indiana nel cinema: sebbene abbia lasciato l'India, Anjali continua le consuetudini della propria cultura: si occupa del saluto mattutino agli dei e della benedizione dei familiari. Il fatto che lei abbia abbandonato la propria terra non diminuisce il suo ruolo di perpetratrice dei valori indiani: questa seconda parte del film vede Anjali occuparsi dell'educazione del figlio in tal senso. La scena più commovente avverrà infatti nel momento in cui il bambino sostituirà l'inno indiano a quello inglese in una rappresentazione scolastica. Il personaggio di Pooja è invece la vamp che viene redenta dall'amore: tanto moderna e occidentalizzata nell'accezione più volgare del termine viene rappresentata sin dalla sua prima apparizione quanto, dopo aver scoperto un sentimento per il fratello di Rahul, indosserà solamente abiti indiani e si comporterà con discrezione e pacatezza.

La seconda parte del film è invece decisamente improntata sui sentimenti e sul rapporto fra tradizione e modernità, e di conseguenza fra padre e figlio. Il film si sposta in Inghilterra, luogo in cui la coppia protagonista è andata a vivere, potremmo supporre proprio come critica e atto di ribellione nei confronti dei valori patriarcali promossi dalla loro terra d'origine: quando infine l'uomo farà ritorno a casa dopo una decina d'anni, il padre Yash gli chiede perdono e rimprovera il figlio di aver compiuto un passo così estremo per parole da lui dette soltanto per rabbia. Possiamo quindi notare come in realtà la famiglia in questo caso non sia più vista come un organo coercitivo.

Allo stesso modo in *Kuch Kuch Hota Hai* il vero ostacolo per il raggiungimento del sogno d'amore fra i protagonisti non è più la famiglia quanto i due innamorati stessi. Quando Rahul e Anjali si incontrano nuovamente, lui è vedovo mentre lei è fidanzata. Tuttavia il promesso sposo della donna, Aman (Salman Khan), è solito scherzare sul fatto che Anjali sarebbe fuggita prima delle nozze; allo stesso tempo la famiglia di lei non fa alcuna pressione sul fatto che lei debba sposare Aman, e la madre è alquanto scettica sulla reale volontà della figlia di contrarre matrimonio. E' solo Anjali che si rifiuta di rompere il fidanzamento. Secondo Sangita Gangoli il motivo di questo è puramente un omaggio formale ai film del passato: Johar ha voluto lasciare ad Aman il compito di sciogliere la ragazza da ogni obbligo, così come avveniva nella risoluzione di molti dei film hindi che avevano come tema un triangolo amoroso.

Mentre la famiglia nel cinema di Bombay esercitava un potere giuridico che contrastava con quello dello stato e con quello del protagonista tipicamente diviso fra questi due poli, nei film di [Karan Johar] la famiglia non è l'arbitro di una legge (dispotica) cui l'individuo si sottomette oppure da cui necessita di fuggire per diventare padrone [del proprio destino] ma una risorsa culturale e un luogo affettivo che abilita la *self-actualization* dei suoi membri.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Gopal (2010: 29).

I film di Karan Johar sono in effetti dalla studiosa chiamati “film d’amore con patriarcato” perché hanno una presa di posizione sentimentale nei confronti delle mode e degli affetti del passato, paradossalmente incarnati non dalle vecchie generazioni tanto quanto da quelle più giovani. Centro focale dei suoi film è la famiglia in quanto luogo pieno di affetto, mentre all’estetica (durata del film, danze e prominente melodrammaticità) è affidata la parte tradizionale.

## 2.4 La Yash Raj Films

### 2.4.1 Breve storia della Yash Raj Films

La *Yash Raj Films*, creata dal regista e produttore Yash Chopra, ha alle spalle una solida tradizione quarantennale alle spalle. Fucina di alcune fra le più famose e ancor oggi amate pellicole del cinema popolare hindi, come abbiamo visto è proprio alla *YRF* che si deve l’opera che ha maggiormente acceso l’immaginario cinematografico moderno del popolo indiano, *Dilwale Dulhania le Jayenge* (Aditya Chopra, 1995)<sup>177</sup>. Se è nel 1994 che è stato realizzato il primo film che di fatto ha dato avvio alla corrente dei *family drama*<sup>178</sup>, in realtà è la casa di produzione di Yash Chopra che ha preso confidenza col genere e ne ha definito il canone<sup>179</sup>.

Analizzando la produzione cinematografica della *YRF* a partire dalla sua fondazione, ci si rende conto che un risultato simile fosse quantomeno prevedibile.

---

<sup>177</sup> Mehta, 2010 : 1.

<sup>178</sup> *Hum Aapke Hain Koun* (1994, dir. Sooraj R. Barjatya), della Rajshri Productions.

<sup>179</sup> E’ doveroso aggiungere che, benché alcuni dei più famosi e quotati *family drama* siano quelli di Karan Johar (*Kuch Kuch Hota Hai*, *Kabhi Kushi Kabhie Gham*), il regista esordì proprio nello staff della Yash Raj Film e soltanto a posteriori prese le redini della casa di produzione del padre Yash Johar, la Dharma Productions.

Yash Chopra esordì nel cinema come assistente del regista e attore I. S. Johar, per poi prendere posto a fianco del fratello maggiore B.R. Chopra, grazie al quale nel 1959 poté tentare la strada da regista con il film *Dhool Ka Phool*.

Benché il cinema di B.R. Chopra fosse più orientato alla realizzazione di pellicole dai contenuti sociali, l'uomo lasciò libero il fratello di tentare la sua strada. Secondo Rachel Dwyer, docente di cultura indiana e cinema presso la University of London e autrice di una monografia su Yash Chopra<sup>180</sup>, fu infatti con uno dei cinque film che Yash diresse per il fratello, *Waqt* (1965), che l'allora giovane regista pose le basi del suo futuro impero cinematografico, inaugurando l'estetica borghese del cinema indiano contemporaneo. Ciò che di nuovo *Waqt* portava nel cinema popolare indiano del tempo fu la scelta di focalizzare l'attenzione su personaggi "dallo stile di vita consumista, [...] praticanti professioni tipicamente *middle-class* [...]"<sup>181</sup>, nonché introducendo due innovazioni destinate al successo: il tema della famiglia felice, disgregata da eventi esterni e riunita nel finale; e la presenza di un cast multistellare, fra cui Sunil Dutt, Raaj Kumar, Shashi Kapoor, Sharmila Tagore.

Il fatto di poter finanziare le proprie opere in autonomia diede a Chopra la possibilità di forgiare un proprio stile personale, conferendogli la facoltà di "rischiare continuamente, sia creativamente che finanziariamente, ridefinendosi [...] ed adattandosi ai tempi,".<sup>182</sup> Gli elementi che resero il marchio di Yash Chopra famoso e che furono il motivo del suo duraturo successo infatti si affermarono e consolidarono dal 1971, quando il regista fondò la sua casa di produzione, la *Yash Raj Films*.

---

<sup>180</sup> Dwyer (2002b). E' significativo che la biografia sia il prodotto di una serie di interviste effettuate con lo stesso Yash Chopra e con varie persone che nel corso degli anni lavorarono con lui.

<sup>181</sup> Rajadhyajsha e Willemen (1995: 360) in Dwyer (2000).

<sup>182</sup> Dwyer (2002b).

Il primo film prodotto dalla YRF, *Daag: a poem of love* (Yash Chopra, 1973), ebbe un enorme successo, sia di critica sia di pubblico. Particolarmente apprezzata fu la maniera in cui il film riusciva a parlare di conflitti emotivi familiari pur rimanendo interessante e piacevole da vedere<sup>183</sup>, usando un sapiente e mai eccessivo uso delle tecniche melodrammatiche e dosando la caratterizzazione dei personaggi tragici e di quelli comici.

E' tuttavia grazie a *Kabhi Kabhie* (Yash Chopra, 1976) e *Silsila* (Yash Chopra, 1981), entrambi con Amitabh Bachchan, che la Yash Raj Films consoliderà la sua posizione nell'industria cinematografica indiana. Entrambi sono ambientati nella *middle-class*: il primo narra di un conflitto familiare che si protrae per due generazioni, ed ebbe un grande successo sia per l'appassionante storia sia per la meravigliosa estetica visiva; il secondo fu oggetto di scandalo, avendo come materia d'oggetto una relazione extraconiugale e, pur divenendo a posteriori un classico del cinema di Bollywood, fu un flop al botteghino. Retrospectivamente, Jahved Akhtar, sceneggiatore di alcuni film della YRF, attribuì la colpa allo stato di transizione in cui si trovava la mentalità dello spettatore medio indiano, la cui "la vecchia moralità [era] obsoleta, ma [che] era insicuro su quale [fosse] quella nuova". Tuttavia è più probabile che sia stata anche l'ascesa dei film intrisi di violenza<sup>184</sup> a determinare un simile risultato.

Dopo l'insuccesso di *Silsila*, Chopra si concentrò nella realizzazione di alcuni film d'azione accolti positivamente dalla critica ma tiepidamente recepiti dal pubblico (*Mashaal*, 1984); nonché di un paio di film di tematica più consona al suo gusto (*Faasle*, 1985; *Vijay*, 1988) che, però, non riscossero molto consenso<sup>185</sup>. Chopra

---

<sup>183</sup> "Yash 'had an eye for the aesthetic'" (*Screen XXII*, 39, May, 1973, p.4) in Dwyer (2002b:59-60).

<sup>184</sup> Per un approfondimento sul periodo vedasi cap. 5, "L'eroe ribelle nell'epoca della crisi (1970-2000)" in Aime (2007).

<sup>185</sup> Dwyer (2002b, cap. 5 "The lean years").



attribuisce la causa degli scarsi incassi del film dell' 88 all'eccessiva preoccupazione che ebbe per un eventuale riscontro commerciale, cosa che gli fece cercare una mediazione fra il suo sentire e le richieste del pubblico; il risultato fu un film romantico visivamente "troppo realista"<sup>186</sup>. Faasle invece, pur possedendo un'estetica suggestiva, secondo il regista possedeva una trama da lui poco sentita.

La seconda metà degli anni '80 fu un momento di svolta nella storia del cinema indiano: *Qayamat se qayamat tak* (1988, dir. Masoor Khan) inaugurò il revival dei film romantici, la cui tradizionale presa sul pubblico (soprattutto negli anni '60 e nei primi anni '70) era stata minata dall'avvento dei film di tematica violenta.

Alla classiche trame caratterizzate da una coppia costituita da ragazzo ricco – ragazza povera e ai triangoli amorosi, si affiancò adesso il tema dell'amore come percorso conclusivo di un'amicizia. Inoltre

le coppie non erano più di élite o feudali, e nemmeno innocenti contadini, ma composte da studenti [...] di college in cui i sessi erano mischiati e considerati uguali. La riconciliazione degli amanti con le loro famiglie rimaneva un tema importante, ma ora la giovane coppia vinceva [l'ostilità] delle famiglie convincendo i genitori di star rispettando i valori familiari che, per paradosso, i loro genitori possibilmente avevano dimenticato.<sup>187</sup>

Yash Chopra intravide in questo cambio di tendenza il segno che i tempi fossero finalmente maturi per i suoi film romantici, che adesso possedevano un repertorio di contesto sociale, ambienti, gusto musicale e attenzione alla contemporaneità molto affine ai gusti del pubblico.

---

<sup>186</sup> "Vijay didn't have glamour" (Yash Chopra in Dwyer 2002b:121).

<sup>187</sup> Dwyer (2002b: 125).

Fu così con *Chandni* (Yash Chopra 1989), film dalla tematica romantica, che la *YRF* ritornò al grande successo di un tempo. La spinta innovatrice di Chopra tuttavia si manifestò ancora una volta, poiché decise di rischiare, introducendo un elemento nuovo nella sua cinematografia: non fece ruotare infatti la storia sull'eroe, bensì sull'eroina della storia, il cui nome dà il titolo al film, Chandni; per rendere questa inusuale caratteristica digeribile dal suo pubblico, il regista si dovette impegnare perché il ruolo fosse interpretato da un'attrice molto famosa, riuscendo infine ad ottenere Sridevi come protagonista del film.

Il ruolo di Chandni anticipa per certi versi la trasformazione del classico personaggio femminile del cinema indiano (cap. 2.2.1) nella giovane donna moderna; per questo il risultato finale non può non essere contraddittorio: lavoratrice e indipendente, piega però il desiderio personale alla morale tradizionale. Tuttavia la contraddittorietà maggiore la si riscontra nel punto di vista che, a discapito del titolo e della dichiarata protagonista principale del film, è prominentemente maschile. Chandni rappresenta la donna ideale, difatti è simbolicamente vestita da lunghi abiti dalle tinte color pastello, prevalentemente di un bianco virginale, sinonimo di purezza. Inoltre molte immagini e sequenze narrative la mettono a fuoco seguendo esclusivamente lo sguardo degli uomini che la desiderano (anche tramite giochi di specchi o tramite l'immaginazione). Chandni, invece, è impossibilitata a restituire quello sguardo, con la risultanza che, benché sia soggetto del film, nella realtà lei è in primo luogo oggettificata.

Per concludere questo breve profilo generale della *Yash Raj Films* precedente al periodo dei *family drama*, trattato nel precedente sottocapitolo, è fondamentale citare infine *Lamhe* (Yash Chopra, 1991): uno degli ultimi film non pienamente appartenenti

al filone ma che anticipa la tematica del NRI dal cuore indiano. Nel corso di questa pellicola, il personaggio femminile principale, Pooja, benché occidentalizzata e residente all'estero, ha ereditato tramite la madre, l'emblema della tipica donna indiana, il culto della propria terra d'origine, mediante canzoni e racconti tradizionali. Così, nel momento in cui cede all'amore, i suoi vestiti cambiano improvvisamente da occidentali a indiani e sul finale si tramuterà del tutto nella rassicurante donna indiana detentrica delle tradizioni familiari.

Dal 1995, ossia dall'avvento di *DDLJ*, Yash Chopra ha via via ridotto la sua produzione registica, sino ad allora fitta e continua<sup>188</sup>; il suo ultimo film all'attivo è ad oggi *Veer-Zaara* (2004), emblematicamente l'ultimo della YRF ascrivibile alla corrente dei *family drama*.

Da allora la compagnia di produzione si è evoluta su vari livelli: confermandosi al passo coi tempi si è innanzitutto ritagliata una certa importanza nel mondo dei media, in particolare proprio nel mercato degli home video e della tv via cavo che negli anni '80-'90 aveva causato una battuta d'arresto agli introiti delle case cinematografiche. Negli ultimi cinque anni ha inoltre incrementato la sua presenza in Occidente, costituendo degli uffici in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

Con la nomina di Aditya Chopra a *producer*<sup>189</sup> la YRF ha inoltre cominciato ad avvalersi sempre più spesso del contributo di numerosi giovani registi (possiamo citare quelle con Siddharth Anand, Shaad Ali, Kunal Kohli fra le più longeve collaborazioni); come risultato è stato ottenuto un incremento e una maggiore varietà di offerta di

---

<sup>188</sup> Dal 1973 al 1993 Yash Chopra girò ben undici dei quindici film targati Yash Raj Films; in particolare, dal 1984 al 1993 può vantare la realizzazione di sei film consecutivi.

<sup>189</sup> La *Yash Raj Films* è ancora ad oggi un'azienda a "produzione familiare": nella *Board of Directors* figurano Yash Chopra come fondatore e presidente, il figlio Aditya come vicepresidente e il figlio Uday Chopra come regista e attore ([www.yashrajfilms.com](http://www.yashrajfilms.com))

pellicole sul mercato, pur nel rispetto delle storiche linee guida estetico-tematiche della casa di produzione. Questa scelta riflette bene l'intento con il quale Yash Chopra aveva negli anni '70 fondato la *YRF*, ovvero quello di restare al passo coi tempi, anticipando i gusti del pubblico, in particolar modo giovanile. E probabilmente è stata questa scelta vincente a consentire alla *YRF* non solo di perdurare così a lungo, ma anche di “fare scuola” e conseguentemente diventare una delle più grandi case cinematografiche del mondo<sup>190</sup>.

#### 2.4.2 I temi e l'estetica

Punto focale che ha permesso l'ascesa della *YRF* è innanzitutto l'estetica visiva unica e immediatamente riconoscibile dei suoi film, quello che lo stesso Yash Chopra chiama “glamorous realism” (incantevole realismo); questo termine registra bene l'ambivalenza degli ambienti e delle storie realizzate: il contesto sociale è tipicamente *middle-class* o *upper middle-class*, quindi lussuoso e hi-tech anche quando la *location* è prettamente domestica; tuttavia, nei momenti più emotivamente accesi, o in cui si espongono i sentimenti più segreti e impronunciabili, il regista sorprende lo spettatore fermando la narrazione e proiettando i protagonisti dei suoi film in immaginari luoghi bucolici. La corrispondenza fra i sentimenti degli innamorati e gli ambienti naturali è un tema da sempre caro alla letteratura indiana<sup>191</sup>, tanto da costituirne inevitabilmente un aspetto topico anche nel cinema; tuttavia la resa visiva espressa dai film della *YRF* di valli nebbiose, montagne innevate, fiumi, campi fioriti, in realtà spesso geograficamente

---

<sup>190</sup> Nel 2004 la rivista *Hollywood reporter* pose la *YRF* al numero 27 nella classifica delle “Case di produzione più grandi del mondo” (<http://www.thaindian.com>).

<sup>191</sup> Per un approfondimento sul tema: Boccali, G. (2002) *Poesia d'amore indiana. Nuvolo messaggero, Centuria d'amore, Le stanze dell'amor furtivo*, Venezia, Marsilio.

collocati in zone ben lontane dal suolo indiano<sup>192</sup>, è così caratteristica da essere venuta a costituire un marchio di fabbrica piuttosto soventemente imitato.

Se le locandine e la *picturization* costituiscono un richiamo visivamente attraente del cinema della YRF, sono però i temi trattati, non a caso continuamente dichiarati nelle campagne pubblicitarie, nei trailer o nei sottotitoli dei manifesti dei film, ad essere il motivo principale di successo di questa casa di produzione.

Nel complesso, i film realizzati da Chopra possono essere divisi in tre categorie: i film socialmente impegnati diretti per il fratello; i film d'azione; e infine, i film dalla forte componente romantica. Benché abbia avuto successo con tutti e tre i filoni, è senza dubbio il terzo che ha consacrato la sua fama, ed è su questa linea che i film della *Yash Raj Films* hanno maggiormente puntato, soprattutto dalla seconda metà anni '80 in poi. La Dwyer sottolinea a più riprese che il genere *romance* si avvicina di più al gusto del regista<sup>193</sup>; tuttavia, se teniamo conto della situazione storico-sociale del tempo, molto probabilmente la causa dell'inizio del successo del genere fu proprio il fatto che Chopra puntò, seppur producendo talvolta i flop che abbiamo visto, su un genere che era nettamente all'opposto dei film degli anni '70, intrisi di violenza e sangue. Molto significativamente il protagonista di alcune delle più amate opere di Yash Chopra<sup>194</sup> fu Amitabh Bachchan, il simbolo per eccellenza dell' "angry young man"<sup>195</sup>. Se è vero che in India l'importanza della presenza nel cast di un determinato attore definisce un film a tal punto che "[nell'immaginario dello spettatore] un film con protagonista Rishi

---

<sup>192</sup> Tradizionalmente, la località estera in cui si svolgono le sequenze musicali è la Svizzera, introdotta per la prima volta nel cinema durante la realizzazione del film *Faasle* (1985, dir. Yash Chopra).

<sup>193</sup> Lo stesso Yash Chopra ha però asserito che i suoi film in realtà "non parlano solo di storie d'amore, ma della totalità delle relazioni umane" (Dwyer 2000: 150)

<sup>194</sup> Mi riferisco in primis a *Kabhi Kabhie* (1976) e *Silsila* (1981).

<sup>195</sup> Segno che Amitabh Bachchan ha girato numerosi film con la YRF; in *Deewar* (Yash Chopra, 1975), in particolare, ha consolidato il suo ruolo da "angry young man".

Kapoor avrà sempre un tema fortemente romantico”<sup>196</sup>, il fatto di scegliere proprio Bachchan per interpretare un personaggio così diverso è a dir poco programmatico.

E’ il regista stesso a parlare dell’argomento: dopo 15 anni, l’ “angry young man” era diventato una parodia di se stesso, e il cinema avrebbe forse dovuto evolversi verso la modernità, cogliendo qualche rischio:

[...] La gente ha superato quel momento. Ora ne è in qualche modo stanca, desidera riottenere qualcosa di piacevole nella vita. D’altra parte ha [anche] rigettato la moralità degli anni ’50 e ’60, ma non ha ancora sviluppato una moralità moderna. Sa che la donna interpretata da Meena, Nana, Waheeda è obsoleta ma non capisce la donna moderna. Quando dovremmo comprometterci e quanto dovremmo attenerci alla tradizione?.<sup>197</sup>

Quindi, secondo Chopra, l’unico genere cinematografico capace di mostrare allo spettatore la società ormai moderna in maniera non traumatica era il genere romantico<sup>198</sup>.

E’ a questo punto necessario fra notare che non può essere possibile relegare le opere della *Yash Raj Films* ad un unico genere.

Data la naturale propensione del regista a descrivere i rapporti interpersonali e a puntare fortemente sulle emozioni, il *romance* è semmai un punto di passaggio naturale che tutte le sue storie devono affrontare; tuttavia una tematica che si ripete spesso nei film della *Yash Raj Films* ha a che fare col rapporto di uno o più individui con l’istituzione della famiglia, che è di fatto il nucleo base rappresentante la società<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> Dwyer (2002: 149).

<sup>197</sup> Dwyer (2002b: 73-74).

<sup>198</sup> “Hide in romance. Play safe. Hollywood directors when in doubt make a Western. In India, love story.” (*Ibidem.*)

<sup>199</sup> “Nonostante [...] rappresentino le diverse forme dell’amore romantico, [i suoi film] sostengono la santità della famiglia, anche se [costituita da] un idealizzato, ‘modernizzato’ nucleo familiare”.

Considerato ciò, non sorprende che sia stata proprio la *YRF* a interpretare il neonato filone dei *family drama*, reinventandolo e concorrendo a decretarne la fortuna.

#### 2.4.3 *Yash Chopra: La Yash Raj Films e la donna nell'epoca contemporanea*

In occasione del dottorato onorario ricevuto dal SOAS (School of Oriental and African Studies) di Londra nel luglio scorso, Yash Chopra ha espresso alcune considerazioni sul cinema prodotto dalla *YRF* negli ultimi anni. Il regista e produttore ha ribadito la centralità del ruolo del consumatore nel cinema, e la necessità di proporre nuove pellicole in base al cambiamento della sensibilità delle masse cui esse sono rivolte. Nonostante il destinatario finale cui i film prodotti dalla *YRF* sono diretti siano programmaticamente i giovani, il regista ci tiene a sottolineare che il cinema *mainstream* deve innanzitutto produrre dei *blockbuster* che abbiano diffusione in patria così come all'estero; questo genera la necessità di dover trattare argomenti universali, nella maniera più emozionale possibile.

Poiché il cinema da offrire deve cambiare in base alla società cui è rivolto, anche i ruoli femminili nel cinema della *YRF* si devono ineluttabilmente evolvere. Pur non soffermandosi a lungo sull'argomento, il regista ha affermato che, se nel cinema del passato le protagoniste femminili erano solitamente "bianche o nere", ovvero estremamente positive o negative, adesso presentano molte più sfumature e possiedono un'ambiguità morale che il pubblico di un tempo non avrebbe mai accettato<sup>200</sup>.

Nonostante sia conscio e tutto sommato fiero che nei film della *Yash Raj Films* figurino ormai dei personaggi femminili a tutto tondo, in un'intervista al periodico

---

<sup>200</sup> "Today's Bollywood Heroine Has Shades of Grey": Yash Chopra at SOAS.

*Hindustan Times* Yash Chopra dimostra che la sua personale presa di posizione nei confronti della rappresentazione della donna è invece piuttosto tradizionale:

Anche se sono ambientati in certe *location*, i miei film in realtà si svolgono nel cuore di una donna. Penso che le donne siano molto più emotive degli uomini, e questo è un argomento che ho da sempre esplorato nei miei film. Ultimamente quando guardo la tv sono sconvolto dal fatto che tutte le protagoniste femminili vengano rappresentate come [delle donne] malvagie. Le donne sono le fondamenta di tutto, e meritano di essere trattate a questa maniera sullo schermo.<sup>201</sup>

Non è raro rinvenire correzioni o aggiustamenti di tiro rispetto a precedenti dichiarazioni da parte del regista e produttore; la ristampa della biografia di Yash Chopra scritta da Rachel Dwyer (2002) presenta in effetti un caso affine. Alla fine di questo libro/intervista è stata infatti aggiunta un'appendice contenente una serie di riflessioni di Chopra su diversi argomenti; uno di questi, inerente ai tempi e agli stili di vita che cambiano, espone un chiaro rimpianto dei tempi passati, che ha come conseguenza la svalutazione del *trend* moderno da parte del regista. Qui Yash Chopra che, come abbiamo visto, è solito dichiararsi orgoglioso della sua lungimiranza nell'interpretare e rappresentare i gusti e i sentimenti del pubblico, fa trapelare la sua amara condizione di regista e produttore ormai a totale servizio del non ineccepibile spettatore *middle-class*, proprio quello che gli ha permesso l'ascesa ai vertici del sistema di Bollywood. Se all'inizio Chopra poteva davvero essere complice del suo pubblico, di questa nuova classe sociale, ormai deve assistere alla totale mercificazione della sua professione.

[...] Questa era l'epoca dell'ascesa della classe media. [Gli esponenti della classe media] sono arrivati a governare il gusto di tutta la nazione. Non sono

---

<sup>201</sup> Taneja, N. (2010) e Yash Chopra's biography.



*nawabi* o ricchi intellettuali, [...] sono tutti nuovi ricchi. Hanno soldi e potere, ma non cultura. Tutto deve essere fatto [su misura] per questa classe, così come governano tutte le mode, sia nei film che nella musica. A causa loro la musica e l'arte del film sono diventate molto mediocri e "da classe media". Bisogna accontentarli, il loro gusto governa, perciò è necessario capire che cosa desiderano. E' molto, molto triste.

Se un poeta vuole scrivere, può; ma se vuole vendere deve tenere conto dei gusti della sua classe [di riferimento]. [...] Questa gente vuole spendere soldi, possedere oggetti di lusso, e ha smesso di risparmiare. Nei nostri film dobbiamo mostrare questa società che sta cambiando.

Noi [realizzatori di film] prendiamo gli stili di vita direttamente dalla vita stessa, invece la società si plasma sui film [stessi].<sup>202</sup>

Che la fine della sua attività di regista, corrispondente con la fine dell'epoca dei *family drama*, e la scelta di rimanere nella *YRF* soltanto in veste di produttore sia stata una necessità dovuta alla fatica di dover stare al passo coi tempi, tempi in cui non si riusciva più a riconoscere? Il "glamorous realism" che pervade le opere di Yash Chopra consiste innanzitutto nel rappresentasse una versione più romanzata e sognatrice della sua società-committente, quindi il fatto di lasciare la realizzazione dei film a registi più giovani, che di fatto vivono in prima persona la società giovanile odierna, fa parte di questa sua poetica?

All'interno di questi interrogativi ci dobbiamo inevitabilmente porre domande più specifiche sulla raffigurazione del periodo contemporaneo, del quale critici e spettatori stessi talvolta criticano la dissolutezza di costumi. I *family drama* hanno ormai probabilmente esaurito la loro carica immaginativa e così, lungi dal tornare al periodo di violenza e crudeltà degli anni '70 e '80, nel cinema bollywoodiano si è venuto a creare un nuovo paradigma costitutivo che, soprattutto nei film della *YRF*, trae le basi dalla

---

<sup>202</sup> Dwyer (2002b : 222, 223), seconda edizione.

società moderna, ormai estremamente globalizzata e sempre più impregnata dalla cultura di massa.

In quanto nucleo base della società, la prima struttura di cui verrà esposto il cambiamento sarà inevitabilmente la famiglia e, seguendo il percorso che stiamo affrontando, la rappresentazione e il rapporto delle figure femminili con essa.

Abbiamo visto come sia difficile capire quali aspetti culturali siano propri di un sistema sociale *altro*, e quindi accettati normalmente da tutti coloro che vi appartengono, e quali invece siano recepiti come coercizioni, o come una versione distorta in positivo della realtà. Come si risolve la discrepanza tra donna-reale e donna-immaginata nel cinema, soprattutto in quello così popolare e acclamato della *Yash Raj Films*? Se il cinema, e in particolare quello della *YRF*, è specchio e anche schiavo della società cui fa riferimento, sembra ragionevole che la in figura femminile nel cinema rifletta, seppur maniera distorta, cambiamenti effettivamente avvenuti nella mentalità degli spettatori, se non altro in merito all'estetica con la quale i personaggi sono percepiti.

I personaggi stereotipati, come abbiamo visto, sono da sempre una parte fondamentale del cinema indiano. In particolare, nell'epoca neotradizionalista dei *family drama*, la finalità didattica delle pellicole cinematografiche ha fatto sì che i ruoli femminili continuassero ad essere cristallizzati: la giovane donna era una ragazza devota e pura, oppure una vamp spregiudicata destinata a perire o a redimersi. Al contempo però inizia a far capolino una nuova figura di donna, occidentalizzata ma tradizionale, la cosiddetta "new Indian woman". Stando alle recenti parole di Yash Chopra ci aspetteremmo che ormai i personaggi nella *YRF* fossero ormai tutti a tutto tondo; tuttavia è impensabile credere che una pratica talmente radicata nelle prassi

rappresentative di una cultura possa cambiare così diametralmente in così poco tempo. Nei tempi moderni questa dicotomia si è davvero totalmente annullata confluendo in un personaggio femminile a 360 gradi oppure in fondo una forma di netto dualismo permane, seppur declinato secondo sfumature più sottili?

## Capitolo 3: Analisi dei film

### 3.1 Fuga dallo spazio familiare: *Bunty aur Babli* e *Salaam Namaste* .

*Veer – Zaara* (2004) è probabilmente l'ultimo film prodotto dalla *Yash Raj Films* ascrivibile al filone dei *family drama*. Benché anche in numerosi dei film successivi della *YRF* la componente amorosa sia stata (ed è ancora) centrale, vengono da questo momento a meno delle colonne portanti di questo filone, in primis il ruolo centrale della famiglia e il *setting* della storia situato interamente all'interno di essa.

Emblematico per sancire questo distacco è il fatto che le prime due pellicole d'argomento amoroso della *YRF* successive al film di Yash Chopra abbiano entrambe come tema il distacco, sotto forma di fuga, dalla famiglia, al fine di trovare la propria strada nella vita in piena autonomia.

Se per l'uomo un evento simile potrebbe non essere considerato così impensabile, è invece quantomeno singolare che, dalla recente epoca neotradizionalista in cui la donna veniva indubbiamente rappresentata silenziosa<sup>203</sup> e pronta ad estremi sacrifici per rendere felice la famiglia, adempiendo così ai suoi doveri di donna, adesso sia invece lei stessa la prima a volersi staccare dal nido familiare, e ad agire attivamente in tal senso.

---

<sup>203</sup> Rajan (1993 : 85).

Un'ulteriore osservazione può essere tratta dalle motivazioni che spingono queste due giovani ragazze ad un atto così estremo: in entrambi i casi l'evento che mette in moto la loro fuga è il loro rifiuto di un matrimonio combinato unito alla volontà di intraprendere una professione anelata da tempo.

In *Bunty Aur Babli* (2005, dir. Shaad Ali), Vimmi (Rani Mukherjee) è una ragazza di provincia che sogna di diventare una modella di fama mondiale. Una notte, per evitare il matrimonio che i suoi genitori le vorrebbero imporre, la ragazza fugge da casa e tenta di iscriversi ad un concorso di bellezza regionale. Ostacolata da diverse peripezie, il suo cammino finirà per unirsi a quello di un giovane, Rakesh (Abhishek Bachchan), anch'esso in cerca di fortuna: i due diventeranno una sorta di Bonny e Clyde della truffa e finiranno per innamorarsi. Inseguiti da un integerrimo poliziotto (Amitabh Bachchan), alla fine vengono da lui riconosciuti e arrestati. Tuttavia, commosso dalla volontà di Rakesh di addossarsi tutte le colpe per lasciar crescere alla moglie il loro figlio appena nato, l'uomo decide di lasciarli liberi. Tre anni dopo il poliziotto si ripresenterà da Rakesh e Vimmi per proporgli un incarico nei panni di Bunty e Babli, stavolta dalla parte della polizia.

I due protagonisti del film vengono introdotti allo spettatore mediante la prima sequenza di ballo e canto, *Dhadak dhadak*; entrambi espongono i loro desideri per il futuro, in particolare quello di fare i bagagli ed andare via dal paesino rurale in cui vivono, trasferirsi in una grande città e diventare famosi.

Tuttavia, nonostante questa comunanza di ideali, la maniera in cui i due giovani vogliono ottenerla è diversa: se Rakesh intende fare fortuna vendendo le sue idee, Vimmi è allettata dall'idea di diventare una modella di fama mondiale; infatti le

pareti della sua camera sono tappezzate di foto di donne famose, da Aishwarya Rai alle occidentali Naomi Campbell e Cindy Crawford.

La presentazione di Vimmi serve sin da subito a mostrare la sua netta opposizione con la famiglia. Dei suoi familiari ci vengono presentati solo il padre e la madre, che sembrano avere un atteggiamento benevolo nei confronti della figlia; il suo estremo amore per la moda e l'Occidente viene liquidato dal padre con una battuta inerente al fatto che la giovane secondo lui vede "troppa tv via cavo". Il tono della conversazione però cambia gradualmente: inizialmente, sempre il padre esorta la figlia a smettere i suoi abiti estrosi ed aiutare la madre in cucina; ma il contrasto definitivo, che sarà la scintilla che darà a Vimmi il via per la sua fuga da casa, sarà inerente al matrimonio che i genitori le hanno combinato con un giovane di loro conoscenza. Il padre si mostra sin da subito intransigente e conclude in maniera frettolosa e brusca il dialogo, dando per scontato che la figlia debba accettare questa proposta. La madre invece assume le caratteristiche classiche di genitrice che abbiamo incontrato sino ad ora nel panorama del cinema popolare hindi: la donna, dicendo a Vimmi che non desidera nient'altro che vederla felice, avvisa la ragazza che ben presto si dovrà adattare alle usanze della nuova famiglia di cui andrà a far parte, così come era successo a lei alla sua età, e che quindi sarebbe meglio per lei iniziare ad abituarsi all'idea.

Vimmi reagisce male, agli occhi dello spettatore anche in maniera un po' esagitata e infantile rispetto ai suoi vent'anni, e decide la notte stessa di fuggire, per cercare di partecipare alle selezioni di Miss India.

Nonostante ciò, Vimmi dimostra a più riprese di essere una ragazza di valori saldi. Quando tenta di entrare al concorso di Miss India, la differenza che fra lei e le

ragazze ufficialmente iscritte è notevole: quanto lei ha un aspetto naturale, tanto le altre hanno un look molto costruito ed artificiale: hanno i capelli tinti e sono vestite con abiti alla moda molto discinti. La stessa Vimmi apostrofa le concorrenti criticando il loro aspetto eccessivamente occidentalizzato per partecipare ad un *contest* che in teoria dovrebbe eleggere Miss India. D'altronde, il vestiario della ragazza generalmente non è interamente costituito da abiti tradizionali, ma oscilla fra abiti occidentali e vestiti più modesti dalla foggia indiana. Nonostante le sue velleità da star, infatti, Vimmi in realtà non ha assunto la versione trasgressiva di Occidente come modello: in una parodia da lei interpretata nell'intimità della sua camera afferma anche: "la tua gonna stracciata non ti rende sexy".

La sessualità femminile nel film acquisisce delle valenze ben specifiche; se tralasciamo la *item song* in cui compare Aishwarya Rai, vediamo innanzitutto Vimmi utilizzare la sua sensualità per sedurre le persone da ingannare, fingendosi una donna d'affari o comunque ricca. In questi frangenti la ragazza è vestita con abiti occidentali, in genere *tailleur* con vistose parti del corpo lasciate scoperte. In una particolare scena il venditore truffato viene allettato da Vimmi seduta in macchina che fuma una sigaretta con un bocchino. Quando invece agisce in coppia con Rakesh tende a vestire abiti occidentali ancor più discinti, e recita la parte della moglie svampita<sup>204</sup>.

Poiché quando la ragazza veste i panni di Babli deve ricoprire dei cliché, possiamo notare quindi che anche nell'immaginario moderno del cinema popolare hindi si ripetono quei canoni che, abbiamo visto, denotano la figura femminile provocatrice; emerge tuttavia la figura della donna occidentalizzata ricca, indipendente, trasgressiva e seduttiva.

---

<sup>204</sup> Lo stesso ruolo è ricoperto dalla moglie dell'inglese che vuole acquistare il Taj Mahal.

La vera sessualità di Vimmi la si scorge per la prima volta nel momento in cui Rakesh e la ragazza dichiarano il vicendevole amore: per suggellare il momento Rakesh le dà un casto bacio sulla guancia nel mezzo della strada, e la ragazza è molto imbarazzata, poiché le sembra che tutti li stiano guardando. Tuttavia, nel privato, non disdegna di prendere l'iniziativa: nella loro prima notte di nozze Vimmi si addormenta, lasciando Rakesh frustrato. La mattina seguente è lei a svegliarlo per ricordargli i suoi doveri matrimoniali, ricoprendo un ruolo attivo nell'attività sessuale della coppia.

E' interessante notare che la causa scatenante principale che fa sì che Vimmi decida di fuggire da casa è sostanzialmente il suo rifiuto di passare da uno spazio chiuso a un altro spazio chiuso. Più che proferire parole di malcontento sul fatto di passare dalla potestà dei genitori a quella di un marito, la ragazza sin dall'inizio esprime la sua volontà di vedere posti nuovi e di affermare se stessa. Va da sé che questi due poli sono in qualche modo legati, tuttavia il rapporto che in seguito avrà con Rakesh evidenzia in primo luogo la necessità della ragazza di agire attivamente: il problema non starebbe nell'intraprendere un matrimonio combinato<sup>205</sup>, semmai di essere rinchiusa in un ruolo predefinito. Del resto la scelta della ragazza di fuggire per fare la modella è singolare, perché implica il fatto che Vimmi in realtà non voglia un ruolo intraprendente e innovativo nella società.

L'attaccamento Vimmi ha nei confronti della famiglia è dimostrato nella scena in cui improvvisamente scoppia a piangere ed è inconsolabile. A differenza di Rakesh,

---

<sup>205</sup> Del resto il matrimonio con Rakesh non appare come un rapporto passionale e travolgente, semmai il "fuoco tiepido" e amicale che è nell'immaginario del matrimonio indiano. Della loro sessualità ci viene evidenziata solo la prima notte di nozze, e la seconda spia che vi avverte di una loro intimità sessuale avviene quando vediamo Vimmi incinta. Idealmente il film fa trasparire l'idea che il bambino sia frutto della loro notte d'amore, e quindi fa vedere l'atto sessuale fra moglie e marito giustificato dalla volontà di procreare un figlio (che risulterà peraltro maschio).



che è scappato da casa proprio per evitare di seguire lo stesso destino del padre, e quindi tacitamente disapprova lo stile di vita del genitore, che in teoria è destinato a ereditare, la compagna di ruberie del ragazzo prova un'intensa nostalgia di casa. Fra i due è soltanto lei che telefona a casa per sentire la voce dei genitori. D'altro canto, il padre e la madre di Vimmi, nonostante nella sequenza iniziale disapprovassero le inclinazioni della figlia, reagiscono in maniera molto emotiva nel momento in cui ricevono la sua telefonata: oltre a esporre in primo luogo la loro preoccupazione sulla salute e sul destino della figlia, si scorgono sulle pareti di quella che lo spettatore potrebbe intendere come la loro camera da letto le foto delle star che si trovavano nella camera di Vimmi. In questa maniera, seppur indirettamente, i genitori dimostrano che sarebbero disposti a riaccettare volentieri in casa la figlia malgrado le sue velleità inerenti al mondo dello spettacolo.

La riprova del diverso rapporto che lega Vimmi e Rakesh coi rispettivi genitori avviene nella sequenza del loro matrimonio. Fra i voti nuziali che i neosposi si scambiano figura infatti quello di “rompere i legami con chi non [li] approva”. I due non specificano il campo, facendo capire che in realtà al primo posto sta la loro intraprendenza e i loro desideri personali. Ma se la ragazza nega la possibilità di interrompere qualsiasi legame con i genitori, Rakesh specifica tagliente “con i tuoi genitori”.

Il personaggio di Vimmi di fatto mostra una progressiva apertura verso un luogo più familiare man mano che il film procede, catalizzato dai diversi stadi che la sua vita raggiunge. All'inizio la ragazza è una ventenne dal comportamento molto infantile, tanto da avere reazioni immature ed esplosive che non si confanno alla sua età. Acquisendo lo stato di moglie la ragazza si pone dei dubbi sullo stato della sua

vita prima di conoscere Rakesh; ad un certo punto dice al marito: “Che cos’era la mia vita prima di conoscerti?”. Arrivati a Mumbai la ragazza, seppur spinta da Rakesh, rifiuta di perseguire la sua strada e cercare di entrare al concorso di Miss India, spiegandogli che ormai secondo lei Bunty e Babli non sono niente se non assieme.

La trasformazione finale in donna avviene nel momento in cui Vimmi diventa madre. Già durante i voti nuziali aveva promesso al marito che loro due sarebbero rimasti “Bunty e Babli”, almeno fino a quando non sarebbe successa una cosa particolare, che non rivela. L’importanza che ancora riveste in *Bunty aur Babli* il ruolo materno è evidente, dato che è proprio la nascita di Pappu, il figlio della coppia, che Vimmi decide di dare uno stop definitivo alla loro attività criminale. Le parole che la ragazza proferisce sono molto significative, perché denotano non tanto una scelta personale, quanto la consapevolezza che, avendo ormai assunto uno status modellante in maniera irrimediabile la sua vita, ormai il suo ruolo è definitivo. Vimmi infatti dice a Rakesh “Non lo farò più. Farò quello che fanno tutti gli altri [per vivere].”

Sarebbe tuttavia erroneo affermare che lo status matrimoniale conferiva alla ragazza una libertà maggiore rispetto allo status materno. La differenza non sta nel ruolo sociale ricoperto, bensì nell’oggetto d’amore che occupa in prima istanza le sue preoccupazioni. Vediamo infatti realizzato quel delicato passaggio nel quale la donna proietta nel figlio il proprio oggetto d’amore: è come se Vimmi, divenuta madre, ormai ricoprisse il ruolo della classica madre indiana, che vive basando la propria vita sul benessere del figlio. In questo caso tuttavia il rapporto fra la coppia protagonista è differente da quello descritto da Kakar (cap. 1): Rakesh non appare allo spettatore come un uomo anaffettivo, ma anzi come un uomo che ama molto la moglie e tentenna, che è disposto a cambiare la propria esistenza non solo per la necessità della

prole, ma in primo luogo per le parole proferite da Vimmi. E' compartecipe delle emozioni della consorte, e anche se la critica perché si fa prendere troppo da "queste faccende da maternità", le sue parole e i continui richiami all'ordine di Vimmi sono il motivo principale che portano alla maturazione e all'autoconsapevolezza del protagonista.

Abbiamo visto come, durante il corso del film, sia stata Vimmi, fra i due, la persona che ha continuato a tenere vivo il ricordo del loro paese d'origine, mentre Rakesh si dimostrava un figlio ribelle, voglioso di abbandonare qualsiasi legame col suo passato. Benché in *Bunty aur Babli* non figurino temi espressamente nazionalistici, tralasciando quella breve battuta di Vimmi sul concorso di Miss India<sup>206</sup>, nel film è comunque la ragazza che rappresenta le radici della famiglia. Pur possedendo un ruolo attivo, è anche la coscienza dei due, colei che nel corso delle vicende e, soprattutto, col raggiungimento della maternità, ricorda a Rakesh di avere delle origini e dei genitori da rispettare.

Tuttavia la chiosa del film offre una chiave di lettura singolare rispetto al percorso interiore che abbiamo analizzato sino a ora. Ci viene infatti mostrato uno spaccato della vita coniugale di Vimmi e Rakesh collocato tre anni dopo la fine delle loro scorribande, terminate in maniera positiva grazie alla comprensività del poliziotto (Amitabh Bachchan) che li inseguiva.<sup>207</sup>

Veniamo subito a conoscenza del fatto che Vimmi è andata effettivamente ad abitare a casa della famiglia di Rakesh, venendo a costituire una famiglia "allargata" dissimile a quella generalmente mostrata dai più classici *family drama*, in quanto costituita solo dai suoceri, dalla coppia e dal piccolo Pappu. Vimmi appare come una

---

<sup>206</sup> E' anche presente una presa in giro di un ricco acquirente inglese che crede di poter comprare o noleggiare il Taj Mahal. Abbiamo accennato prima alla moglie dell'uomo.

<sup>207</sup> Palesemente una citazione nemmeno troppo nascosta dei film anni '70.

madre, moglie e nuora modello: sempre sorridente e impeccabile, rispetta gli anziani e si occupa di cantare la prima preghiera del mattino. Ma già una nota dissonante si scorge quando la vediamo vestire il figlioletto: Pappu dice alla madre di avere freddo, ma la donna lo mette a tacere affermando che è più importante essere alla moda.

Come interpretare questa frase? Abbiamo visto ad inizio film una Vimmi “controcorrente”, che prende l’iniziativa e fugge di casa mirando a un sogno occidentale e glamour. Una volta conosciuto Rakesh la ragazza gli si appoggia perché l’intelligenza e l’intraprendenza dell’uomo fa guadagnare ad entrambi i soldi per vivere e viaggiare: Vimmi non ricopre un ruolo passivo, ma sicuramente subalterno, visto che nelle loro ruberie è spesso la spalla oppure il diversivo “seduttivo” per lasciare agire Rakesh indisturbato. Alla fine vediamo Vimmi come donna-modello indiana, che tuttavia fa intendere che l’avvedutezza e il rispetto per le tradizioni che aveva dimostrato divenendo madre, sono solo una piccola parte di lei: quella frase in realtà denuncia il fatto che non vorrebbe ridurre la sua vita a quel ruolo, che lei è ben altro oltre a una donna confinata in uno spazio casalingo, che adempie a mansioni comuni.

Il ritorno sulla scena del poliziotto dà il chiarimento finale. L’uomo offre ai due di ritornare a rivestire i panni di Bunty e Babli allo scopo di aiutare la legge. Nonostante le loro espressioni facciali denotino un marcato senso di colpa, i due sono decisamente allettati dalla proposta; è Vimmi la prima ad accogliere positivamente questo sogno di cambiamento, affermando: “Questa vita [...] mi sta uccidendo!”.

Benché non ci venga mostrato alcun passaggio temporale o di *location* esplicito, nella sequenza finale, poco prima dei titoli di coda, veniamo a conoscenza del fatto che effettivamente la coppia ha accettato l’incarico, entrando a far parte della

squadra SWAP. La sequenza dura qualche secondo, ma è molto significativa: sulla scena sono presenti tutti i personaggi del film, vestiti con abiti e occhiali scuri alla occidentale, come a significare che siano tutti quanti impiegati in quel lavoro, bambino compreso. E' il particolare dello sfondo che però colpisce in particolar modo: è infatti lo stesso che avevamo osservato all'inizio della seconda sequenza musicale del film, *Nach Baliye*. La canzone era lo specchio, o la continuazione, di quella che avevamo notato ad inizio film, in cui venivano presentati i personaggi e la loro voglia di evadere dalla routine e farsi un nome. La differenza stava nel fatto che *Nach Baliye* prendeva luogo nei sogni notturni di Vimmi e Rakesh durante il loro ultimo viaggio in treno verso Mumbai: a quel punto della narrazione Bunty e Babli erano già una coppia affermata, e il sogno decantato all'inizio era più possibile che mai. In *location* futuristiche e vestiti di abiti di scena decisamente glamour, i due giovani reiteravano la loro voglia di "spiegare le ali" e "volare via", stavolta in coppia, con una connotazione del testo e delle movenze decisamente sensuale, associabile alle *location* e ai vestiti molto vistosi e occidentali sulla scena.

Come interpretare quindi la sequenza finale? La *location*, identitica a quella di inizio sequenza di ballo, sembra affermare il fatto che il sogno è diventato realtà. Tuttavia nella ipotetica realtà del film non ci viene riferita l'effettiva vita che i due personaggi stanno vivendo, il luogo dove stanno risiedendo o i rapporti sociali che hanno intessuto. Lo stesso fatto che tutte le persone da loro conosciute sono vestite come dei *man in black* fa capire allo spettatore che in realtà questa non è altro che una continuazione del sogno: il pubblico non saprà mai se la continuazione del film vedrebbe effettivamente Vimmi e Rakesh vivere la vita che hanno sempre voluto; la pellicola termina con una vistosa ellissi in tal senso. Tuttavia, siccome il cinema di

Bollywood è dichiaratamente non realistico, il destinatario sa che in queste due ore gli è stato concesso un diversivo per sognare un futuro meno monotono e prestabilito, proiettandosi all'interno di questi due ragazzi indiani di campagna. La frase che segna la fine del film è infatti un favolistico "... *and they conned happily ever after*" (non letteralmente: "... e truffarono per sempre felici e contenti").

*Bunty aur Babli* descrive in maniera sussurrata la discrepanza fra tradizione e modernità, non dando tuttavia una risposta concreta al proprio pubblico, perché questo possa leggerci il finale che vuole, in base al punto di vista e ai valori insiti nel singolo spettatore. Il personaggio di Vimmi rispecchia bene questa ambivalenza, poiché oscilla fra tradizione e modernità senza mai trovare una vera pace o un equilibrio.

La storia che ruota attorno ad Ambar Malhotra (Preity Zinta), la protagonista di *Salaam Namaste* (Siddharth Anand, 2005), costituisce una vera e propria rottura con la tipica rappresentazione femminile nei film di Bollywood fra la fine degli anni '90 e l'inizio del 2000. La giovane sceglie di rompere ogni legame con la propria famiglia d'origine, che osteggiava la sua carriera di medico in quanto incompatibile con il ruolo di madre e moglie, trasferendosi dall'India all'Australia. Lì, dopo una iniziale reciproca antipatia, allaccerà una storia d'amore con Nikhil Arora (Saif Ali Khan), con il quale andrà a convivere. Ambar diventerà madre ancor prima di contrarre un legame matrimoniale col padre del suo bambino; la proposta di matrimonio le verrà infatti fatta in occasione del parto.

Non sarebbe possibile fare un confronto fra Vimmi e Ambar senza tenere conto della dimensione geografica delle due: se la prima voleva fuggire da una cittadina rurale ad una grande città, Ambar sceglie di fuggire dall'India per arrivare in

Australia. Il “salto” che le due vogliono compiere è il medesimo: si va da una zona considerata da più punti di vista come culturalmente arretrata verso una più occidentalizzata e moderna. Ma la scelta di Ambar di lasciare definitivamente la sua terra d’origine mostra una frattura con la tradizione che appare insanabile. Come abbiamo visto, Vimmi fugge dal suo paese per migliorare la propria vita, pur nel rispetto e nella perpetuazione delle tradizioni indiane. Ciò che rifugge è in primo luogo l’inevitabile monotonia della propria esistenza, che la porterebbe ad assumere un ruolo ben definito dal quale le sarebbe difficile fuoriuscire. Invece, a differenza di Vimmi o dei NRI emigrati dall’India per fare fortuna o migliorare la propria istruzione, Ambar rifugge in primo luogo dal ruolo impostole dalla sua cultura d’origine, di fatto rinnegando i dettami del patriarcato.

Nel breve flashback in cui ci viene presentato il profilo della ragazza<sup>208</sup>, veniamo a conoscenza del fatto che Ambar proviene da una tipica famiglia indiana. In particolare, a suscitare in lei i sentimenti che la porteranno a lasciare il suo paese d’origine, è la sorella maggiore che a soli diciotto anni si era dovuta sposare, era diventata madre e la cui vita consisteva soltanto in “lavori di casa, cucinare e badare ai bambini”. Ambar aveva invece ben altre ambizioni, poiché infatti già allora frequentava la facoltà di medicina; per questo, cogliendo l’occasione di uno scambio culturale della durata di un anno, deciderà di non fare più ritorno a casa, e ciò soprattutto a causa dalle spinte dei propri genitori che pensavano fosse loro “ultima responsabilità” farla sposare. Vediamo infatti, sempre nel suo veloce flashback di presentazione, che Ambar ha rifiutato ben dodici candidati al matrimonio; è significativo il fatto che, durante la sequenza accelerata delle interviste matrimoniali,

---

<sup>208</sup> La voce narrante è, come scopriremo alla fine del film, quella del medico che ha assistito Ambar durante il parto. Per questo motivo i flashback sono tutti svolti al passato.

la ragazza sia vestita con il *sari*, il tipico vestito indiano che contraddistingue la donna adulta. Al contrario, per tutta la durata del film, e anche nelle scene ambientate in India in cui la ragazza frequenta l'università, Ambar indossa abiti quotidiani "globalizzati", in genere una t-shirt o un top e una gonna o dei jeans.

Sono ormai passati quattro anni dal giorno in cui la giovane è fuggita di casa, e tutto ciò che sappiamo dei suoi effettivi rapporti con i genitori è condensato in una breve scena. Dopo che la famiglia ha "tagliato i ponti" con lei, è la madre l'unico genitore disposto a tenere i contatti con la ragazza; del padre sappiamo soltanto che è arrabbiato con Ambar, tanto da non considerarla più come una figlia, cosicché le conversazioni telefoniche fra lei e la madre si devono tenere necessariamente in maniera fugace e di nascosto. Come analizzeremo poi in seguito, la figura materna è ancora pienamente inscritta nella rappresentazione tradizionale del cinema popolare hindi.

Da ragazza rampante contemporanea Ambar è recalcitrante all'idea di contrarre un matrimonio prima di aver conseguito riconoscimenti lavorativi o universitari. Spesso, anche in epoca moderna, nelle famiglie indiane l'istruzione delle figlie è considerata in primo luogo un metodo per addurre una qualifica aggiuntiva per farle apparire più allettanti ai potenziali candidati per il matrimonio<sup>209</sup>. Di fatto, fuoriuscendo dall'ambito familiare, Ambar acquisisce la capacità di ottenere ciò che vuole dalla sua professione e dal suo indirizzo di studi.

Ambar è sicuramente una giovane donna indipendente e consapevole di ciò che vuole dalla vita: nonostante la sua famiglia non la supporti con alcun mezzo, la ragazza vive in piena autonomia: risiede in un ostello e frequenta brillantemente

---

<sup>209</sup> Kakar (2007 : 40).



l'università di medicina a Melbourne, mentre la mattina lavora come RJ (radio-jockey), conducendo il programma "Salaam Namaste". Anche nel momento della gravidanza continuerà a fare entrambe le cose.

Non solo l'aspetto lavorativo fa di Ambar una figura desueta nel panorama della donna tradizionale del cinema indiano. Come avevamo detto in precedenza, la ragazza, dopo un breve tentennamento, accetta di convivere con Nick, il protagonista del film. E' inutile sottolineare quanto la tematica della convivenza fra due giovani sotto uno stesso tetto sia un argomento tabù nella società tradizionale indiana: come abbiamo già constatato in precedenza, i dettami tradizionali vogliono che la sposa passi direttamente dalla casa del padre a quella del marito, senza stati di transizione. Ma, ancora una volta, avendo ormai scisso il suo legame con i genitori, Ambar è padrona delle sue scelte di vita senza preoccuparsi dello stigma sociale che una decisione così controcorrente porterebbe in seno alla sua famiglia. Staccandosi da questa, infatti, Ambar è ormai fisicamente lontana dalla concezione della famiglia indiana, ed è quindi un individuo singolo che agisce seguendo le proprie inclinazioni personali: disintegra di fatto, insomma, l'annosa tensione dell'individuo indiano fra desiderio personale e dovere familiare che abbiamo a lungo analizzato nel cap 1.

Possiamo ancora dire che il personaggio di Ambar manifesta uno stacco notevole anche dalla figura dell'eroina nei *family drama*: laddove l'eroina aveva spinte independentiste, abbiamo visto come le sue azioni fossero spesso interrotte o frenate, a volte addirittura dalla propria coscienza: abbiamo analizzato in precedenza il caso di Nisha in *Hum Aapke Hain Koun...*! e di Anjali in *Kuch Kuch Hota Hai*. Anche nei casi di eroine NRI la tradizione generalmente agisce su di esse: Simran in *DDLJ* è propositiva e attiva, ma paradossalmente viene frenata dall'eroe protagonista.

Nel caso di Ambar, invece, è opportuno sottolinearlo ancora, la tradizione non agisce più su di lei come coercizione, ed è una persona che vive felicemente il suo status di donna indiana occidentalizzata, nonostante determinati valori facciano costantemente parte del suo bagaglio personale.

Lo stacco dalla famiglia e dal territorio indiano fa quindi sì che, a differenza delle giovani donne protagoniste dei *family drama*, Ambar abbia del tutto dimenticato le sue origini e i suoi valori di partenza? Non del tutto, perché in realtà la sua femminilità è “fissata nei termini di alcune caratteristiche culturalmente visibili e ‘spirituali’”, [che] le permettono di partecipare alla vita pubblica senza scalfire minimamente la loro “indianità”<sup>210</sup>. Specialmente la descrizione della sessualità e del suo ruolo all’interno della coppia agiscono in tal senso.

La caratteristica più evidente che distanzia Ambar dalle ragazze australiane è l’aspetto fisico. Una certa idea di superiorità indiana contro il “degrado” occidentale è fortemente presente in *Salaam Namaste*: da ciò possiamo dedurre che il contrasto fra Occidente e Oriente continua a imperversare nel cinema di Bollywood ancora oggi. Laddove Ambar è solita vestirsi con capi moderni che molto lasciano intravedere, le autoctone sono solite essere riprese in bikini succinti o aventi atteggiamenti equivoci. Numerosi casi possono essere addotti a comprova di ciò: vi è ad esempio la scena di danza e canto sulla spiaggia che ha luogo dopo il matrimonio durante il quale i due protagonisti si incontreranno di persona per la prima volta. Qui, la macchina da presa indugia a più riprese sui corpi in tenuta da bagno delle ragazze, che ondeggiano spensierate a suon di musica. I tratti somatici delle giovani inquadrature non paiono essere indiani, e, a riprova di questo trattamento marcatamente voyeuristico nei

---

<sup>210</sup> Chatterjee (1989) in Belliappa (2006: 13).

confronti delle “straniere”, vediamo Ambar che, a differenza delle ragazze di contorno, è decisamente più vestita: infatti indossa una gonna e un top. Nonostante ciò la protagonista non pare muoversi sulla scena con imbarazzo: Ambar ha ormai fatte sue le consuetudini moderne; il fatto che lei abbia un abbigliamento più morigerato è un dettaglio destinato allo spettatore, che da questo dovrà intendere che, pur nella sua modernità, una certa quota di pudicizia alberga nell’animo della ragazza.

I personaggi femminili non di cultura hindi con cui entriamo a contatto più a lungo sono descritti nel corso del film come macchiette sessualmente connotate.

Ricordiamo in primo luogo la prostituta che, in pieno giorno e in un quartiere residenziale, cerca di abbordare l’amico di Nick; ancora, un altro caso è quello della giovane compagna dell’affittuario della casa in cui la coppia protagonista andrà a vivere. Pur non soffermandoci troppo su di lui, va sottolineato che l’uomo è un caso eclatante di presa in giro non tanto dell’Occidente, quanto degli uomini indiani che si occidentalizzano: dal flashback a cui assistiamo veniamo a sapere che costui è in realtà un indiano che, dopo una vita di stenti in India, ha avuto un colpo di fortuna in terra australiana vincendo alla lotteria. L’immagine che ci viene data di questo personaggio è quella di una persona iperoccidentalizzata, una sorta di caricatura di Mr. Crocodile Dundee: si rifiuta di parlare in hindi, ma il suo inglese lascia molto a desiderare. Afferma di non fidarsi degli indiani, ma quando chiede ad Ambar e Nikhil domande sul loro matrimonio tende a porle nella sua lingua madre, come se fosse un argomento delicato e “indianamente” connotato. Sostiene di apprezzare di più le “*working women*”, ma la sua ragazza viene rappresentata come una bambola espositiva vestita con abiti striminziti, che non coglie mai le domande che le sono rivolte, tanto da ripetere, in ogni sua apparizione, la medesima battuta: “Che cosa?”,

mostrando così di non essere in grado di sostenere una conversazione minima. L'unica attività su cui la vediamo applicarsi è lavare il cavallo del suo partner, cosa che contribuisce a renderla un personaggio sottomesso, inetto e sessualmente connotato. Mero oggetto sessuale è anche Stella, la ragazza che a fine film crea l'ultimo fraintendimento fra Nikhil e Ambar: credendo che la giovane si stia sposando con il suo migliore amico, Nick si reca nel suo solito pub, dove conosce l'australiana, che parla e si comporta da svampita. La mattina dopo Ambar scoprirà la donna a letto con l'uomo, ma successivamente Stella rivelerà che non solo lui non faceva altro che parlare di Amby, ma che non aveva neanche lasciato che lei lo baciasse.

Nonostante siano in prima istanza le donne occidentali a costituire l'oggetto sessuale del film, Amby non è priva di sessualità, che anzi vive in maniera sana. Inizialmente si conforma al canone della giovane ragazza indiana, mostrandosi ritrosa rispetto alle avances di Nick. Tuttavia, quando si instaura un certo *feeling* tra loro, è lei a fare la prima mossa, che porterà i due giovani ad avere una relazione sessuale. Non solo, quindi, nel film si ha una convivenza al di là del matrimonio, ma si affronta anche la tematica del sesso prematrimoniale. A differenza di *Bunty aur Babli*, in *Salaam Namaste* alla sfera intima della coppia è dedicata un'intera sequenza musicale ambientata nella vita quotidiana<sup>211</sup>, *My dil goes mmm...* (Il mio cuore fa mmm....): se il testo della canzone punta sugli attriti generati dalle differenze all'interno di una coppia, che però si estinguono grazie all'amore, le brevi sequenze che fanno capolino all'interno della scena hanno tutte come protagonisti Ambar e Nikhil; vediamo infatti diversi momenti della loro vita a due che, a differenza dei film tradizionali popolari hindi, non avvengono nell'immaginazione della coppia, bensì accadono, o sono

---

<sup>211</sup> Anche in *Bunty aur Babli* la sequenza della loro prima notte d'amore presenta una scena musicale, ma è collocata in una dimensione onirica.

accaduti, effettivamente. Benché Ambar e Nikhil abbiano usato delle precauzioni, dopo due mesi la ragazza scopre di essere incinta.

Da questo momento il personaggio di Ambar è interessato da un sintomatico cambiamento.

Innanzitutto bisogna evidenziare che la maternità nel cinema hindi contemporaneo rappresenta un dogma persistente, il momento in cui la donna risale in qualche modo alle sue origini culturali, e la donna in quanto madre continua ad essere una figura rappresentata in maniera estremamente tradizionale: viene quasi inossidabilmente vista come quell'essere docile e forte al contempo, con un amore spropositato per i figli, anche se, in quanto moglie, sottomessa alla visione del marito.

Ambar, seppur ostile al matrimonio al punto di evitare il bouquet beneaugurale lanciato dalla sposa, dichiara a più riprese di amare moltissimo i bambini, e di volerne molti. Da ciò potremmo dedurre che l'assunzione dello status di moglie sembra non costuire più una fase indispensabile nella vita di una donna; tuttavia questa ipotesi è in realtà parzialmente contraddetta dal finale stesso del film: Nick, intuito di voler finalmente diventare il marito di Ambar, la inseguirà per tutta Melbourne e arriverà finalmente a farle la proposta di matrimonio, che avverrà in sala parto, pochi secondi prima che la ragazza dia alla luce il loro primo figlio. Possiamo dire che l'avvenuto fidanzamento sia in parte una "attenuante" al matrimonio di fatto non ufficialmente celebrato, una sorta di connubio matrimoniale *per verba de futuro*. In ogni caso il loro matrimonio non sarebbe comunque quello consono esposto dalla tradizione, perché già dalla loro convivenza vediamo il rapporto fra i due sessi sviluppato in maniera assolutamente non convenzionale: fra i due è Nikhil quello che ama cucinare, amante dell'ordine; è lui ad alzarsi presto al mattino per preparare la colazione per entrambi,

ed è lui a rassettare il soggiorno. Ambar, invece, non pare occuparsi minimamente delle faccende domestiche, e le uniche volte che la vediamo in cucina non sta preparando niente per sé stessa o per Nick, bensì mangia patatine o snack. I lavori sono ripartiti più che equamente nella giovane coppia; benché Nick abbia all'interno di sé i valori patriarcali tradizionali, tanto che in una breve sequenza a tema culinario dimostra di avere in mente la divisione fra amante e moglie<sup>212</sup>, ciò non mina il suo effettivo contributo in casa.

Possiamo dire che sin dall'inizio Nikhil appare molto più occidentalizzato della ragazza: una gag ricorrente vuole che i due protagonisti storpino i rispettivi nomi; se per Ambar il difetto è di pronuncia, Nick si inalbera quando viene chiamato Nikhil, vale a dire il suo nome indiano. La differenza del sentire in tal senso dei due giovani è esposta da una delle sequenze in cui il protagonista, che doveva essere intervistato in radio, non si presenta all'appuntamento: Ambar inizia a prendersi gioco di lui criticando questa sua pretesa di essere chiamato sempre e soltanto Nick, tanto da esclamare, sdegnata: “Sarà uno di quegli indiani che si vergognano di essere indiani!”.

All'interno della trama Ambar agisce come coscienza del protagonista maschile, mettendolo in guardia sulle sue responsabilità nei suoi confronti<sup>213</sup>, concorrendo così a catalizzare il suo “risveglio” culturale. Dopo aver a lungo negato la possibilità di creare una famiglia con Ambar, Nick vede l'ecografia della ragazza e capisce l'insensatezza della sua presa di posizione, decidendo così di sposarla. A testimonianza del grande effetto che ha avuto su Nikhil il vedere che Ambar diventerà effettivamente madre, il ragazzo andrà in onda sul programma “Salaam Namaste”

---

<sup>212</sup> “Una moglie indossa il sari, un'amante indossa una micro-mini[gonna] [...] una moglie porta il 'filo nunziale', per l'amante una collana di diamanti. [...] Una moglie indossa una camicia da notte di cotone, un'amante si prende della *lingerie* rossa”.

<sup>213</sup> Belliappa (2007:13).

chiedendo agli ascoltatori di rintracciare la donna amata in fuga. Lì, la prima cosa che farà davanti al microfono, sarà, molto significativamente, presentarsi dicendo “*Mera nam Nikhil Arora hai*” (“Il mio nome è Nikhil Arora”): il suo nome indiano.

Il fatto che questo mutamento sia stato generato dalla sua giovane compagna incinta è di per sé un segno molto forte della tradizione insita nella modernità sottolineata in precedenza: poiché la maternità è propria soltanto dell’essere femminile, sarà sempre la donna indiana, anche se occidentalizzata, a costituire la coscienza nazionale capace di far nascere o rinascere un senso di “indianità” nel cuore sopito di un uomo indiano. Quando Nikhil tenta di farle la proposta di matrimonio, afferma di sapere che lei non ha alcun bisogno di lui: Ambar in quanto donna intraprendente occidentalizzata e futura madre indiana, è dotata della tradizionale forza interiore che lui non potrà mai auspicare di possedere.

### *3.2 Sport: uguaglianza di genere e nazionalismo*

All’occhio occidentale i film a tema sportivo sono indubbiamente legati all’America: nessun’altra nazione al mondo ha mai puntato così fortemente su un sottogenere così particolare, provocando una grande risonanza tra il grande pubblico<sup>214</sup>. Benché la loro nascita possa risalire alla prima metà del ventesimo secolo, un certo successo è continuato sino al giorno d’oggi, tanto che al cinema sono stati virtualmente rappresentati tutti i maggiori sport praticati negli Stati Uniti.

Senza addentrarci in un’analisi troppo approfondita sui film sportivi, ci limitiamo a denotarne i caratteri tipici, che ci saranno utili per la nostra analisi.

---

<sup>214</sup> Basti pensare a film da Oscar come *Rocky*, *Million Dollar Baby* o *Cinderella Man*. Altrettanti film sono meno apprezzati dalla critica ma sono veri e propri film di culto per il pubblico di appassionati del cinema.

Benché i film americani sullo sport utilizzino un mezzo comune per esplorare la completezza della vita americana e le sfumature della psicologia umana, ci dicono anche numerose cose diverse sui valori che sono importanti per gli americani”<sup>215</sup>.

Il lottare per raggiungere i propri sogni, il potere dello sport che abbatte le differenze sociali, il riscatto della propria vita caduta in declino: tutte queste sono tematiche che affondano nella psicologia dello spettatore, che danno la possibilità all'uomo medio di risollevarsi dal grigiore della propria vita, facendogli sperare in un mondo nuovo in cui egli è fautore del proprio destino. Che il protagonista sia visto vincere o perdere alla fine della storia non cambia la morale: in una metafora che, in piccolo, vede il gioco come la vita e il giocatore come ogni uomo, lo sport è quindi utilizzato come catalizzatore che permette la presa di coscienza di ogni individuo, tramite l'attivazione di una dimensione personale (il singolo), ma anche collettiva (la squadra). In quest'ottica i film sullo sport non solo esprimono qualcosa sulla vita americana in sé, ma hanno un *appeal* anche sul pubblico straniero, poiché veicolano un messaggio universale: in realtà queste pellicole “nel loro intimo, sono meno sullo sport di quanto non siano sulla parte di ognuno di noi che ambisce ad entrare in campo, dare tutto se stesso, e vivere i propri sogni”<sup>216</sup>.

Anche nel cinema popolare hindi i film inerenti allo sport sono attestati sin dagli anni '80. Anche precedentemente al caso di *Lagaan* (2001, dir. A. Gowariker), pellicola dalla notevole popolarità che ha avuto una diffusione anche al di fuori del territorio indiano, vari sono stati i casi in cui la trama ruotava intorno a competizioni sportive; oltre ai numerosi film sul cricket, sport che in India gode di una folta schiera di

---

<sup>215</sup> Firestein (2007).

<sup>216</sup> *Ibidem*.



appassionati, ve ne sono stati sulle corse d'auto, sulla boxe, sul wrestling, sul ciclismo, e molti altri<sup>217</sup>.

Tuttavia, anche in quelli che più hanno avuto un riscontro di pubblico e di critica, la presenza di personaggi femminili è sempre marginale, generalmente relegata a interesse amoroso del protagonista maschile<sup>218</sup>. Le donne avevano quindi un ruolo estremamente passivo e inferiore all'eroe maschio anche in questo genere di film.

Come abbiamo visto, la *Yash Raj Films* ha all'attivo film che trattano prettamente rapporti umani e familiari; per esplicita politica di Yash Chopra, i film sono profondamente iscritti nella società contemporanea e tendono a anticipare i gusti degli spettatori, mostrando loro tematiche in cui potrebbero riconoscersi. A nostro avviso è decisamente peculiare il fatto che, nel periodo successivo a quello a cavallo fra tradizione e modernità dei *family drama*, la *YRF* abbia prodotto ben due film dalla tematica profondamente legata all'ambito sportivo<sup>219</sup>. Non solo: entrambi i film hanno protagonisti di sesso femminile che giocano per la squadra nazionale indiana.

*Chak de! India* (2007, dir. S. Amin) è un film che per molti versi potrebbe non essere considerato strettamente bollywoodiano: decisamente iscritto nella vita vera, non presenta alcun momento musicale o onirico.

L'avvio del film vede gli attimi finali del match fra India e Pakistan per l'assegnazione del Campionato del mondo di hockey su terra. Al momento di segnare il punto finale per la vittoria il capitano della squadra indiana, di nome Kabir Khan

---

<sup>217</sup> <http://www.aspidrift.com> (2007).

<sup>218</sup> *Jo Jeeta Wohi Sikandar* (1992, dir. M. Khan).

<sup>219</sup> E' da sottolineare che l'unico altro film di questo genere prodotto nell'ultimo decennio dalla YRF è *Ta Ra Rum Pum*, che vede Saif Ali Khan interpretare un pilota; tuttavia, a differenza dei due che analizzeremo in queste pagine, la carriera lavorativa dell'uomo è utilizzata solo per delineare risvolti personali.

(Shahrukh Khan), si prende la responsabilità di tirare il rigore decisivo, ma sfortunatamente manca lo specchio della porta avversaria: da questo momento sarà ostracizzato dalla nazione intera, che vedrà in lui un traditore della patria, e sarà costretto all'esilio.

Nonostante sia Khan la persona sulla cui figura viene indirizzata sin da subito l'attenzione dello spettatore, il vero protagonista del film non è in realtà ancora apparso sul grande schermo.

Sette anni dopo i fatti narrati, Kabir Khan viene assunto come allenatore della squadra nazionale femminile di hockey su terra, che si dovrà battere per i Mondiali. La commissione che si occupa di formare la squadra e che assume l'uomo si dimostra da subito scettica in merito all'effettiva importanza che tale squadra dovrebbe avere. Benché fra i vari membri della commissione stessa ci sia una donna, sono convinti che "una squadra femminile sia solo una formalità". Non viene detto molto sul motivo di questa opinione dogmaticamente proferita, ma già dalla breve introduzione delle giocatrici che viene esposta sin dal loro arrivo al ritiro della nazionale, capiamo che il problema è insito nella mentalità della cultura indiana.

Sono soprattutto i brevi accenni dati alle vicende personali di alcune delle giocatrici che sviluppano maggiormente questa tematica.

Fra le giovani che più si distinguono, la piccola e mascolina Komal<sup>220</sup> è accompagnata dai genitori, che sono decisamente poco felici dell'amore che la figlia prova per questo sport. La madre è tuttavia più accondiscendente del padre, perché ritiene giusto che la giovane sperimenti qualcosa prima di diventare una donna di casa per il resto della sua vita. La ragazza non manifesta il minimo interesse per il

---

<sup>220</sup> Il suo personaggio è basato sull'effettivo capitano della squadra nazionale di hockey femminile del periodo.

matrimonio o per i suoi eventuali futuri doveri domestici, e scherza con i genitori dicendo che al marito darà da mangiare la sua mazza da hockey.

Vidya Sharma è una donna sposata che vive col marito a casa dei suoceri; benché siano note le sue prodezze sul campo, i parenti ritengono questo ritiro come un vezzo che la donna si vuole togliere, e che la allontana dalla sua “vita vera”. All’ennesimo rifiuto della donna di tornare a casa, il marito pone alla moglie la decisione di fare una scelta drastica: o tornerà a casa adesso o mai più. Confidandosi con l’allenatore Khan, Vidya esprime la sua perplessità: fin dall’inizio la ragazza era stata sincera col marito e la di lui famiglia, dicendo loro di non essere intenzionata a lasciare la sua carriera; tuttavia essi erano certi che sarebbe diventata una “nuora e nipote tradizionale” pronta a ricoprire il suo ruolo.

Anche il capitano della squadra, Preeti, viene vista in una situazione simile, e ugualmente problematica: è infatti la fidanzata del (fittizio) vice capitano della nazionale indiana di cricket. Nei loro incontri, il ragazzo afferma a più riprese di ritenere meglio che Preeti lasci la sua carriera e che si sposi con lui. Nonostante la ragazza ricopra un ruolo in squadra più importante di quello del ragazzo, questi è convinto che l’hockey sia uno sport di scarso rilievo, anche se in realtà si nota in controluce che il primo pensiero che occupa la sua mente sia quello di sposare la ragazza e di farla vivere nella sua ombra. Il ragazzo pare dare per scontato il fatto che il sogno più grande della ragazza sia sposarsi, e anche quando Preeti ribadisce a più riprese di ritenere la sua carriera più importante di ricoprire lo status di moglie, le sue parole si disperdono al vento. Sebbene i genitori della ragazza non compaiano direttamente sulla scena, verso la fine del film il promesso sposo consiglia a Preeti di non partecipare al Campionato del mondo, poiché la data della finale si collocherebbe a

ridosso della data del loro matrimonio, che il ragazzo e il padre di lei hanno già deciso senza interpellarla. Nonostante ciò Preeti non si lascia abbattere e deciderà di giocare fino alla fine.

Il tema caratteristico della discriminazione di genere, operata sulla donna indiana a partire dalla famiglia, si lega per forza di cose al quello del nazionalismo. Abbiamo visto nei film analizzati nel capitolo 3.1 come la donna contemporanea rivesta una valenza tesa alla protezione dei valori tradizionali, anche se non in maniera del tutto passiva come in passato. A differenza di alcuni *family drama*, nei film della seconda metà del ventunesimo secolo non solo la giovane ragazza indiana ha l'intenzione o il desiderio di agire direttamente per mettere in pratica il suo volere, ma è disposta anche ad una dolorosa frattura con la famiglia per ottenere tutto ciò; nonostante tutto, soprattutto nel momento in cui diventano madri, l'"indianità" si accresce in loro e fa ravvedere il proprio partner, generalmente più restio ad osservare la tradizione o a rispettare i valori indiani. Possiamo quindi dire che, nonostante queste ragazze dimostrino uno spirito indipendente e *self-actualizing*, la difesa della nazione viene effettuata per "emanazione", o in maniera quasi passiva.

E' invece evidente che un film appartenente a questo genere sia inevitabilmente legato ad un discorso di tipo attivamente nazionalista, e lo scegliere proprio delle donne per rappresentarlo è a nostro avviso molto significativo.

Tutte le giovani che fanno capolino il primo giorno di selezioni fanno parte di varie squadre a livello statale. Sin dal primo incontro con la sua squadra, l'allenatore è conscio che il passo più importante per appianare le divergenze e farle agire unite, è quello di instillare nelle giocatrici il concetto che stanno giocando tutte assieme per proteggere la Repubblica Indiana.

Del resto, poiché quasi tutte le giocatrici sono talenti delle varie squadre statali o regionali, la loro provenienza d'origine non può che essere multiforme: ve ne sono ad esempio dal Panjab, dal Maharashtra, da Chandigarh, dal Bihar, dal West Bengala, dall'Uttar Pradesh.... Delle sedici ragazze che costituiscono la squadra, tredici provengono da diverse zone dell'India. Una nota divertente, volta a sottolineare queste differenze, proviene dalle giocatrici del Jharkhand, stato situato nell'est dell'India: oltre a riferire candidamente che hanno attraversato parte della strada verso Mumbai usando gli elefanti e passando in mezzo alla giungla, una di loro non conosce una parola di inglese, tanto che l'addetto alle iscrizioni la definisce come "un alieno nel proprio Paese". In verità sarà l'uomo stesso ad essere deriso in seguito, quando si ostinerà ad affermare che una ragazza di lingua telugu provenga dal Tamil Nadu, dimostrando egli stesso una profonda ignoranza; la giovane compagna di squadra della ragazza vincerà lo scontro verbale facendo notare che fra l'area Telugu e il Tamil Nadu (due regioni situate a sud) c'è la stessa differenza che il selezionatore vede fra Panjab e Bihar (due regioni situate al nord).

Difendendo, seppur sul campo da gioco, l'India in maniera attiva, le ragazze acquistano un rispetto particolare, sia da parte dei media sia da parte dei genitori che tanto si erano opposti alla loro partecipazione alla competizione mondiale.

Dopo settimane di allenamento estenuante e tensioni personali o inter-nazionali fra le varie componenti della squadra, le ragazze parteciperanno effettivamente al Campionato, e finiranno per vincerlo, riabilitando così la memoria del loro allenatore, la cui fama di "traditore" sarà definitivamente (e letteramente) cancellata.

Nei titoli di coda vediamo la maniera in cui le ragazze sono riaccolte dai propri cari. Prendiamo in esame le stesse tre giocatrici di cui avevamo esposto le problematiche in precedenza.

Innanzitutto è la chiusura della storia di Vidya a conferire una risposta definitiva alla sua scissione interiore. Il marito aveva in precedenza messo alla strette la moglie, ordinandole di fare una scelta fra la squadra e la famiglia, anche perché, secondo il suocero, “la famiglia viene prima, i giochi dopo”. La stessa Vidya aveva capito la gravità della situazione ed aveva preso la seguente risoluzione: nel caso se ne fosse andata non sarebbe tornata mai più nella squadra. Nessuna scelta equilibrata era possibile fra la famiglia e l’hockey, convinzione che aveva fatto sua quando, appena sposata col marito, i familiari l’avevano costretta a rinunciare al suo lavoro e all’appartamento che la federazione forniva alle giocatrici. Lo spettatore vede Vidya giocare ad hockey per tutta la durata della competizione mondiale, e la risposta che può essere data è solo una: ha scelto il suo lavoro e la sua soddisfazione personale.

L’arco della storia di Vidya all’interno della squadra non fa altro che rendere lo spettatore consapevole del fatto che la ragazza ha intrapreso la strada più giusta; inizialmente è lei l’esempio che tutte le sue compagne devono seguire: è lei l’unica e sola che, nella commovente scena in cui l’allenatore vuole rendere consapevoli le sue giocatrici della divisione cui le porterebbe il giocare per il proprio Stato, dichiara come nome e luogo d’appartenenza “Vidya Sharma – India”. Ed è ancora lei che permette la liberazione dai propri fantasmi personali dell’allenatore Khan: come portiere della squadra, spetta a lei parare l’ultimo rigore che permetterebbe alla nazionale di vincere. Grazie agli insegnamenti di Khan, che mentalmente assiste la ragazza durante questi

ultimi attimi fondamentali, le avversarie non riescono a segnare il proprio rigore, e la squadra indiana vince il Mondiale.

Nell'ottica del film, Vidya ha scelto non un gioco rispetto alla famiglia, bensì l'onore della propria nazione rispetto a familiari egoisti che abbiamo visto più interessati al preservare valori predeterminati e "vuoti". La morale finale vuole infatti che il marito e i suoceri capiscano l'errore che stavano commettendo obbligandola a sottostare ai loro voleri: il marito la accoglie con tenerezza al rientro, e le rivela che il suocero è davvero orgoglioso di lei.

Anche la giovane Komal ha reso fiera la sua famiglia. E' adesso il padre stesso ad approvarne l'operato, e anzi dichiara apertamente cosa gli ha fatto cambiare opinione: ogni padre che vedrà la propria figlia diventare un nome noto al mondo per un obiettivo da lei perseguito, dimenticherà ogni pensiero prestabilito che aveva su di lei e la supporterà con orgoglio.

Una netta inclinazione verso il raggiungimento dei propri sogni è la summa finale dell'arco narrativo di Preeti. Durante i titoli di coda vediamo il suo fidanzato farle la proposta di matrimonio non appena la ragazza esce dall'aeroporto. La risposta di Preeti è decisiva e ben motivata: risponde infatti di no. Secondo lei un "noi" non esisteva, l'unica persona cui il promesso sposo pensava era se stesso. Adesso la nazione, il mondo la conosce, perciò non ha alcun bisogno di essere sua moglie per "esistere". Questo "no" detto a bruciapelo suggerisce anche il fatto che la ragazza non abbia discusso della cosa col padre che, avevamo visto, precedentemente aveva deciso la data per le nozze della figlia senza dirglielo. Ancora una volta vediamo una giovane donna che si oppone ai dettami tradizionali, pur avendo servito onorevolmente il proprio Paese.

Sebbene sia un film più tradizionale, anche *Dil Bole Hadippa!* (2009, dir. Anuragh Singh) vede una ragazza coinvolta in una competizione sportiva a livello nazionale. Tuttavia, in questo caso, oltre alla “difesa della nazione” propria del sottogenere cinematografico che stiamo prendendo in considerazione, torna in scena la classica dicotomia fra donna occidentale e donna orientale.

Il film vede come protagonista Veera (Rani Mukherjee), una tipica tradizionale ragazza indiana con un dono della natura che la porta ad avere una battuta eccezionale nel gioco del cricket. La giovane vive in un piccolo villaggio rurale indiano, e la famiglia gestisce un teatro folkloristico in cui anch'essa recita.

La strada della ragazza si incrocia con quella di Rohan (Shahid Kapoor), campione della nazionale inglese di cricket. Il giovane è stato richiamato con l'inganno dall'Inghilterra, dove vive con la madre, per competere nella Aman Cup, una competizione che vede periodicamente sfidarsi due squadre di cricket, rispettivamente indiana e pakistana. A gestire la squadra indiana c'è il padre del ragazzo, mentre il team pakistano è posseduto da un caro amico dell'uomo; poiché l'India perde da otto anni, il padre di Rohan vorrebbe cambiare il risultato.

Veera anela da tempo di partecipare a una competizione nazionale di cricket, così, venuta a sapere che si tengono delle selezioni per questa nuova partita, cerca di parteciparvi. Tuttavia la guardia le impedisce di passare, per via del proprio sesso. Per ovviare a questo problema si travestirà da uomo ed entrerà nella squadra nei panni di Veer, tuttavia attirerà le attenzioni romantiche di Rohan nei panni di Veera, fingendosi la sorella del compagno di squadra.



La fine della storia vedrà la squadra indiana vincere per la prima volta la competizione dopo otto anni, e Veera, la cui identità viene scoperta da Rohan, pronunciare pubblicamente un discorso a favore dell'equità sessuale in India.

Abbiamo visto come in *Chak de! India* gli oppositori al desiderio delle ragazze di giocare a hockey fossero in prima istanza i rispettivi familiari. In questo caso, invece, la ristrettezza di vedute non è decisamente un'accusa imputabile ai genitori di Veera o a quelli di Rohan: il padre della ragazza approva e supporta la decisione della figlia, mentre scopriremo alla fine del film che il padre di Rohan è pienamente consapevole del travestimento della ragazza sin dall'inizio.

Nel caso di *Dil Bole Hadippa!* vediamo come nazione e femminilità siano strettamente legati fra di loro, in questo caso sia attivamente, tramite lo sport, sia passivamente, tramite la concezione tradizionale del personaggio della ragazza indiana del cinema.

Il profilo di Veera come ragazza tipica del cinema hindi è esposto in maniera molto esplicita tramite un gioco di opposizioni ottenuto mettendo sulla scena un'amica NRI di Rohan, Soniya. La ragazza è venuta a trovare Rohan con lo scopo di sedurlo, e rappresenta il personaggio tipo della vamp; il padre del ragazzo se la ricorda con un fiocco fra i capelli e vestita col *salwaar-kameez*, ma la vita di Londra l'ha decisamente cambiata: vestita perennemente con abiti succinti, si cosparge di crema protettiva e si copre dal sole con un ombrellone per mantenere la pelle più chiara possibile. Soniya si mostra non solo molto occidentalizzata in quanto a estetica, ma anche nel cuore: anche quando Veer le consiglia di essere più tradizionale, la ragazza si cambia d'abito, ma dimostra una sprezzante insensibilità ai valori indiani: quando incrocia delle donne che stanno beneducendo i loro mariti poco prima della semina, Soniya esclama cinica che le

mogli indiane non sanno far altro che pregare per se stesse, e che serve loro una scusa per venerare il loro marito come un dio.

Questa scena è il perno di transizione del film, perché fa non solo risaltare Veera come giovane indiana virtuosa, ma dà l'avvio a quel cambiamento nell'indiano NRI che abbiamo visto nel cap. 3.1. Alle affermazioni della ragazza NRI, Veera risponde dicendole che è proprio grazie a queste mogli devote che non solo la loro famiglia, ma tutto il paese, possa nutrirsi, perché se gli uomini seminano i campi, sono le donne con le loro preghiere che permettono alle sementi di crescere rigogliose. Non solo pregano per loro stesse, ma per la lunga vita di tutti.

E' questo profondo legame con la tradizione che permette a Veera di colpire da subito il padre di Rohan, il quale le chiederà di instillare nel figlio la passione per la propria terra d'origine. Oltre al fatto di risiedere in Inghilterra, possiamo dedurre che in parte una visione negativa dell'India deve essere permeata in Rohan direttamente dalla madre del ragazzo: dagli sprazzi di dialoghi che cogliamo, veniamo a sapere che tutti e tre i membri della famiglia del ragazzo un tempo vivevano in Inghilterra, ma che poi il padre aveva desiderato ritornare in India. Benché alla moglie avesse detto che, se non si fosse trovata bene, avrebbe acconsentito a trasferirsi nuovamente in Occidente, l'uomo si era rifiutato di onorare il suo patto, cosicché la donna e il figlio erano tornati in Inghilterra in via definitiva. Non ci vengono dette le motivazioni che hanno spinto la donna a tornare in Inghilterra, ma possiamo sospettare che abbiano a che fare con il ruolo che la donna avrebbe dovuto ricoprire in India e ai valori tradizionali, più rigidamente rispettati, cui avrebbe dovuto sottostare.

Il padre di Rohan esprime a più riprese il suo pensiero negativo sulle donne troppo legate all'Occidente, imputando alla distanza dall'India la loro freddezza e i loro

costumi discutibili. Perciò spera che una ragazza genuinamente indiana, e felice di esserlo, come Veera, faccia capire “l’importanza dell’odore di questa terra” al figlio.

Veera tuttavia ci tiene a far sapere a Rohan e allo spettatore che “tradizionale” non significhi necessariamente “vetusto”. E’ vero che la ragazza non viene mai rappresentata come mera donna oggetto<sup>221</sup>, ma non è neanche eccessivamente collocata nel passato: nel primo appuntamento che avrà col ragazzo, Veera vestirà un abito occidentale che molto lascia intravedere, ma solo allo scopo di far vedere al ragazzo che “anche la nostra India sa essere moderna”.

D’altro canto non sembra che al ragazzo un accenno di modernità da parte della ragazza interessi, anzi è vero il contrario. Rohan dichiara a Veera che sin da ragazzino si era sempre sentito confuso: cresciuto a Londra, ha provato ad integrarsi ed a essere inglese pure lui, tuttavia non si sentiva del tutto felice. E’ grazie alla ragazza che ha capito che, anche se andasse in un luogo molto lontano dall’India, l’India non sarebbe mai per davvero lontana. Ed è per questo che, “figlio panjabi di un uomo panjabi”, può avere molte amiche inglesi ma la sua ragazza deve essere necessariamente indiana, come Veera.

Inizialmente Rohan ha recitato il ruolo del NRI col cuore indiano, mimando la parte di Raj in *Dilwale Dulhania le Jayenge* a teatro per scusarsi del cattivo

---

<sup>221</sup> Lei stessa ci tiene a far sapere alla famiglia che non ha intenzione di esibirsi in uno spettacolo di danza organizzato dalla compagnia teatrale perché ha “troppo *self-respect*”. Una versione oggettificata di Veera apparirà solo nel sensuale balletto nei titoli di coda, in cui del resto anche Rohan appare con abiti attillati e a petto nudo, alla mercé dello sguardo dello spettatore. Tale pratica viene parodizzata, segno che ormai scene del genere sono ormai di uso comune, in *Om Shanti Om* (2007), film della regista Farah Khan che si svolge in un contesto fortemente metacinematografico. Il protagonista della seconda metà del film è un attore bollywoodiano. Si dalla sua prima apparizione, lo vediamo girare la scena di una *item song*; la sequenza in questione vede l’uomo, a petto nudo e muscoloso, attorniato da numerose fanciulle; tuttavia è proprio lui che viene in primo luogo oggettificato: è il più svestito, il più ammiccante, ed è il solo ad essere pretestuosamente bagnato con un getto d’acqua. Benché l’autrice di questo film in particolare sia una donna, peraltro la prima ad essere stata in lizza per un premio come Best Director ai Filmfare Awards (in genere considerati gli equivalenti indiani degli Oscar), l’oggettificazione dell’uomo caratterizza ormai numerosi film bollywoodiani contemporanei.

comportamento che aveva avuto nei confronti di Veera. Ma frequentandola si è reso conto che il *dil* indiano l'aveva per davvero, tanto che arriverà a dichiarare a Veer “sono un po' troppo *hindustani*”, perciò senza il suo permesso non vuole uscire con la sua presunta sorella da solo.

Nonostante abbia riaffermato il ruolo tradizionale della donna nel cinema, la tematica sportiva principale dà un valore aggiunto al film, concedendo a Veera non solo di agire per dimostrare il suo attaccamento della nazione, ma anche così di parlare a nome di tutte le donne indiane.

Già il giorno delle selezioni in cui le era stato precluso l'accesso in quanto donna, vedendo un corteo in onore della dea Shakti (la divinità femminile per eccellenza) passare in quello stesso momento, Veera aveva mormorato sconsolata che “colei che in genere viene venerata, quando è umana viene soffocata (e repressa)”.

La ragazza passa all'azione con l'inganno conscia che, altrimenti, non sarebbe mai stata presa in considerazione per un ruolo nella squadra, nonostante lei voglia giocare non per se stessa ma per l'onore della sua terra. In questa maniera sostiene l'uguale capacità di una donna di lottare e agire per il proprio paese, anche in un ruolo attivo.

Possiamo ricondurre a questa tematica il discorso che Veera tiene alla fine del film. Citando alcune donne indiane che hanno raggiunto alti risultati nella scienza e nella politica, la ragazza dichiara che anch'esse sono capaci di farsi valere tanto quanto gli uomini, che combattono al pari degli uomini, e che, infine, finché questa discriminazione permarrà, ogni “Veera diventerà un Veer<sup>222</sup>”.

---

<sup>222</sup> E' interessante notare che Veer in hindi significa “eroe”. Questo rafforza il concetto che una ragazza debba cessare di essere tale per essere ascoltata: è soltanto un suo ipotetico travestimento da donna a uomo che le permetterebbe di essere effettivamente l'eroina della storia.

Nelle parole finali di *Veera* consiste l'estrema differenza che separa il messaggio veicolato da *Chak de! India* e quello del più tradizionale *Dil Bole Hadippa!* In quest'ultimo film abbiamo visto la donna come sostanzialmente scissa in due esseri, uno passivo, tradizionale e femminile, e uno attivo e maschile. Il passaggio di una donna nella sua parte attiva, anche se per cause estranee al desiderio della protagonista, è stata resa possibile solo annientando la femminilità insita nella donna, trasformandola di fatto in un uomo. *Chak de! India* vede invece questa contrapposizione attivo/passivo e maschile/femminile eliminata, riunita in un unico corpo.

Sebbene i film siano stati prodotti entrambi dalla *Yash Raj Films*, il rapporto fra donna e sport è declinato in una maniera sensibilmente diversa: nel secondo film che abbiamo analizzato la lotta per l'eguaglianza di genere è un processo ancora *in fieri*, che si cela nell'animo delle donne, è profondamente desiderato, ma ancora appare come un sogno irrealizzabile; in *Chak de! India* vediamo che questo sogno è già arrivato ad un punto di arrivo: possiamo quindi intendere una chiave di lettura positiva aleggiare nello spirito del film: se ancora un'eguaglianza fra sessi non è in atto, ammirate questo "mondo possibile" che vi palesa che questo può effettivamente avvenire.

### *3.3 Donne ai margini: la vedova, la prostituta*

*Hum Tum* (2004, dir. K. Kohli) presenta l'unico caso dei film contemporanei della *Yash Raj Films* in cui una giovane donna vedova sia la protagonista della vicenda. La ragazza, che si era precedentemente sposata per amore, decide di fuggire dall'India per evitare di dover ricoprire il ruolo di vedova tradizionale che la società si sarebbe aspettata lei ricoprisse: Rhea (Rani Mukherjee) non intende risposarsi, ma non vuole nemmeno che si provi pietà per lei, o peggio, venir posta ai margini della società; per

questo motivo si rifugerà in Francia assieme alla madre, tagliando ogni legame con la sua terra d'origine.

Sebbene sia addolorata e per questo generalmente taciturna e triste, la giovane donna spicca per determinazione e intraprendenza: trasferitasi da poco, riesce ad acquistare una boutique e a guadagnarsi da vivere.

Anche l'aspetto esteriore contraddice il tipico aspetto di una vedova, sebbene il lutto si connetta con la foggia e il colore degli abiti che Rhea indossa, particolarmente in contrasto con quelli ricchi di toni e luminosi di Karan (Saif Ali Khan), il protagonista maschile, che infatti riporterà la luce e il sorriso nella sua vita: benché la vediamo vestirsi con abiti occidentali, fino a che il suo cuore non troverà pace la vedremo indossare abiti coprenti e non valorizzanti la sua figura, di colore bianco o nero: se il bianco è il tipico colore del lutto col quale le vedove devono necessariamente vestirsi alla morte del marito, il nero è invece il colore funereo occidentale. Nonostante questo non possiamo ascrivere Rhea alla categoria delle vedove tradizionali, poiché tale guardaroba può essere inteso nel film solo con l'espressione visiva del suo stato interiore più che all'adesione personale a determinati valori indiani.

In *Laaga Chunari Mein Daag* (2007, dir. P. Sarkar) è invece raccontata la storia di una giovane, Vaibhavari (Rani Mukherjee), che diventa una prostituta di lusso per supportare economicamente la sua famiglia.

Possiamo notare come determinate caratteristiche della vamp siano in realtà confluite in questa rappresentazione moderna della prostituta: intrapresa la sua professione, la giovane cambia il suo nome in Natasha, quindi un nome occidentalizzato, cambia necessariamente il suo *salwar-kameez* in abiti provocanti, e si

trucca in maniera pesante, suggerendo così disponibilità sessuale. Il suo carattere, inoltre, denota una spiccata intraprendenza e una profonda sicurezza di sé.

Così come la cortigiana che avevamo osservato dalla fine degli anni '80, anche Vaibhari alla fine del film sarà salvata dal suo triste destino da un giovane che, innamoratosi di lei, la sposerà restituendole lo status di rispettabile donna hindu. E' tuttavia evidente che questa rappresentazione della prostituta sia diametralmente diversa da quella tradizionale: se la cortigiana era generalmente rappresentata come un mero oggetto di piacere da parte dell'uomo, una figura misteriosa e sensuale senza passato né futuro, creata appositamente per compiacere, Vaibhari ha un triste antefatto che ha reso necessaria la sua transizione da ragazza di famiglia a prostituta. Lo spettatore deve di fatto assistere alla sua parabola discendente e soffrire assieme alla donna, che infatti è la protagonista del film.

Possiamo quindi dire che l'unica rappresentazione la prostituta di epoca contemporanea nella *Yash Raj Films* abbia ben poco a che vedere con la figura della cortigiana mutuata dai film tradizionali: semmai ciò che rimane di questa particolare donna-oggetto è confluita nelle singole scene di danza al di fuori della trama, i cosiddetti *item number*.

### *3.4 Un matrimonio voluto dal cielo?*

Abbiamo mostrato nel cap. 1 come il matrimonio nella società indiana sia più visto come un'unione fra famiglie che un'unione fra due individui; anzi, si può dire che nella famiglia "allargata" indiana quest'ultima sia malvista: non solo un eccessivo attaccamento del marito per la moglie porterebbe uno squilibrio all'interno della

famiglia stessa, ma un matrimonio contratto per amore e senza l'approvazione dei genitori e delle stelle sarebbe destinato inesorabilmente a fallire.

Questa visione dei rapporti sociali permea i *family drama*, creando numerose trame in cui gli obblighi patriarcali e le intessiture del destino sono fortemente legati fra loro: la risoluzione finale di ogni vicenda d'amore non si attua tramite il successo dei due protagonisti innamorati che vincono sulle opposizioni della famiglia, bensì sul riconoscimento dell'identità fra volere divino e volere della famiglia.

Nei film successivi al periodo dei *family drama*, invece, il matrimonio sembra non venir trasmesso allo spettatore in maniera lineare, e veicola messaggi contrastanti fra loro.

*Ta Ra Rum Pum* (2007, dir. S. Anand) è un film ambientato a New York che, dopo una breve introduzione dei personaggi, mostra la vita matrimoniale di una giovane coppia.

La prima parte del film mostra l'innamoramento di Rajveer Singh (Saif Ali Khan), anche detto RV, un giovane che ambisce a diventare un pilota da corsa, e Radhika (Rani Mukherjee), una ragazza moderna e di buona famiglia in procinto di laurearsi in pianoforte alla prestigiosa Columbia University. Grazie alla sua abilità e a un po' di fortuna, RV riesce a conseguire il suo sogno, e ben presto diventa ricco e famoso.

Quando Radhika presenta RV al padre, un uomo d'affari di successo, questo manifesta una placida simpatia nei confronti del ragazzo ma, informato che il giorno successivo sarebbe divenuto il marito della figlia, esprime le sue perplessità in merito. La sua opposizione non è data dall'essere stato tenuto all'oscuro della storia d'amore fra



i due giovani, né dal non aver scelto personalmente il candidato alla mano di Radhika: RV è certamente popolare, ha molti soldi, tuttavia non lo ritiene adatto all'intelligenza della figlia, poiché non ha mai conseguito un titolo di studio. Di conseguenza l'uomo suggerisce alla figlia di godere della compagnia del ragazzo per un po' di tempo, ma di guardare altrove nel momento in cui vorrà creare una famiglia con qualcuno.

Radhika e il padre si separano bruscamente in questa occasione, e da questo momento in poi viene fatto intendere che la famiglia che la ragazza costituisce con RV durante gli anni è costituita soltanto dalla coppia e dai loro due figli: della famiglia del pilota non viene mai accennato nulla, Radhika sembra non avere altri familiari oltre al genitore, e il padre stesso, anche prima del loro screzio, era rappresentato come un uomo freddo e moderno, desiderioso di lasciare agire la figlia in piena autonomia.

In seguito a un grave incidente durante una corsa, RV sviluppa una certa fobia per le competizioni, così ben presto perde il lavoro e, poiché il giovane sperperava tutto il denaro che man mano guadagnava, la sua famiglia è costretta a lasciarsi pignorare ogni proprietà, e a trasferirsi in un quartiere povero. Senza alcun titolo di studio, i due giovani sono costretti a cercare lavori umili e a vivere in condizioni di vita pessime, cui riescono a far fronte con un misto di ottimismo e fantasia.

Quando accidentalmente Radhika incontra di nuovo il padre, l'uomo offre alla figlia una sostanziosa somma di denaro, che la donna rifiuta quando gli sente dire nuove parole di spregio nei confronti del marito: la donna ha sposato RV pur pienamente conscia dei suoi difetti, ma nonostante ciò lo considera il migliore marito che possa esistere. Da questo momento il padre della ragazza non farà più ritorno sulla scena. Sebbene parte della riuscita finale di RV, che riacquisce la sua abilità nel guidare e vince i soldi di un premio che consentiranno l'operazione del figlio in fin di vita, sia

dovuto all'aiuto di alcuni amici indiani nel nuovo quartiere di residenza, la famiglia è in questo film rappresentata dalla coppia, mentre ogni altro parente è assente.

I tragici eventi che Radhika e RV hanno vissuto in seguito al loro matrimonio non sono stati causati dalla loro decisione di contrarre un matrimonio d'amore, né dall'opposizione della famiglia. Sono invece stati messi sulla scena per sottolineare l'importanza che la determinazione dei singoli individui ha nel far conseguire loro i risultati sperati.

In quest'ottica possiamo affermare che la morale di *Ta Ra Rum Pum* sia lontana da quella tradizionale dei film bollywoodiani: le spinte della globalizzazione e del cinema di Hollywood ha spogliato dei valori indiani la pellicola, della quale rimane in fondo solo la veste estetica.

Alcune considerazioni simili possono essere effettuate analizzando l'esito che un matrimonio non autorizzato dai genitori ha nel film *Saathiya* (2002, dir. S. Ali).

In questo caso il contesto è indiano, e i valori familiari sono più consoni alla tradizione. La trama del film vede infatti Suhani (Rani Mukherjee) e Adithya (Vivek Oberoi) innamorarsi e, successivamente, fuggire per coronare il loro sogno d'amore quando le loro famiglie entrano in contrasto a causa della loro differenza sociale ed economica.

Il momento in cui Suhani e Adithya decidono di sposarsi in segreto è rivelatorio, perché offre una preventiva chiave di lettura alla morale finale del film. Il ragazzo fa notare all'amata che hanno rispettato il dovere di informare la famiglia, ma nonostante ciò è a loro che spetta decidere, perché si tratta delle loro vite. Anche il padre di Suhani aveva espresso un concetto simile, pur scherzando, in un momento precedente del film,

affermando che ormai i genitori sono delle bambole di pezza cui spetta di approvare i desideri dei figli, poiché non hanno più il diritto di dire nulla sulle loro decisioni.

Le seconda metà del film, svolta per esteso dopo il lungo flashback che narra dell'innamoramento di Suhani e Adithya, dei loro primi momenti di vita matrimoniale e dei loro primi screzi, dà l'effettiva risposta alle affermazioni del ragazzo e del padre di Suhani. La ragazza si trova infatti in ospedale, a seguito di un grave incidente in cui è stata coinvolta. Anche in questo caso non è stato il destino a incidere sulla vita di Suhani, bensì un evento casuale che è fornito da motore alla vicenda. Poco prima di questo momento marito e moglie avevano litigato aspramente: il padre della ragazza era morto da poco e la ragazza, profondamente addolorata, aveva affermato di amare di più la famiglia del giovane, e che quindi si pentiva di essere fuggita da casa, rinnegandola. Questo aveva causato una ferita profonda nel rapporto di coppia fra i due.

Ciononostante, quando Suhani è irreperibile, Aditya mostra la sua affezione per la moglie; dopo averla cercata disperatamente, trova l'ospedale in cui è ricoverata e, al suo capezzale, la abbraccia confidandole quanto ha sofferto durante le ore in cui è stato separato da lei.

Anche *Saathiya* si dimostra un film lontano dai valori ideali espressi in precedenza dai *family drama*, e decisamente più incastonato nella realtà indiana contemporanea.

Nel capitoletto dedicato alla *Yash Raj Films* ci eravamo soffermati sulle dichiarazioni di Yash Chopra sulla donna contemporanea nel cinema popolare indiano, e avevamo fatto notare che è dal 2004 che il regista non realizza alcun film. Anche il figlio Aditya si è momentaneamente eclissato, limitandosi a scrivere la sceneggiatura di

*Bunty aur Babli*. Ci siamo dunque chiesti il motivo di queste interruzioni, e se questa scelta non fosse dovuta all'impossibilità dei Chopra di venire incontro al sentire del pubblico contemporaneo. Il film *Rab Ne Bana di Jodi* (2008, dir. A. Chopra) a nostro avviso risponde pienamente a questi quesiti.

*Rab Ne Bana di Jodi* racconta la storia di Surinder (Shahrukh Khan), un modesto impiegato alla Punjab Power. Uomo medio, timido e di buon cuore, Surinder si reca in visita presso un suo ex professore e si innamora immediatamente della figlia bella e vivace dell'uomo, Taani (Anushka Sharma). Sono in corso i preparativi del matrimonio della ragazza, la quale si evince ha scelto personalmente il suo sposo, coronando un matrimonio d'amore.

Non ci viene detto nulla su ciò che il padre di Taani pensa del suo futuro genero, in compenso l'uomo si prodiga in complimenti per Surinder, un marito che, secondo lui, sarebbe la fortuna di qualsiasi moglie.

La tragedia è dietro l'angolo: viene annunciata la notizia che il fidanzato di Taani è morto in un incidente stradale, e il padre della ragazza di conseguenza ha un attacco di cuore che lo lascia in fin di vita. Conscio della delicata situazione in cui si trova la figlia, l'anziano uomo affida perciò Taani nelle mani di Surinder. Spiegando i motivi che lo hanno portato a questa decisione, afferma che nella vita alcune relazioni sono create da noi stessi, mentre altre sono create da dio. Affermando con un filo di voce che dio l'ha chiamato a sé, l'uomo spira, e poco dopo viene celebrato il matrimonio fra Surinder e Taani.

Surinder, apparentemente solo al mondo, porta a vivere la moglie ad Amritsar. Inizialmente la ragazza si dimostra distante e poco presente in casa; tuttavia una sera, d'improvviso, Taani decide di cercare di essere una buona moglie per Surinder, pur

avvisandolo che non lo amerà perché non v'è più amore nel suo cuore. Di conseguenza Taani si trasforma nella *pativrata* per eccellenza: al mattino si alza sempre prima di Surinder, prepara al marito la colazione e il pranzo al sacco, si impegna nelle faccende domestiche. La loro distanza è però sottolineata dal fatto che i due abitano in due camere separate, situati in due piani diversi.

Surinder è profondamente commosso dei piccoli gesti che Taani è disposta a compiere per lui e sente che l'amore fra loro arriverà piano piano, nel corso del matrimonio. L'uomo appare disponibile e comprensivo, soffocando l'amore che prova per lei, accompagnandola a vedere i film al cinema e, infine, accettando di buon grado che lei partecipi al corso di ballo *Dancing Jodi*.

E' da questo spunto che Surinder assumerà su di sé le due attività di intrattenimento preferite dalla moglie, decidendo di iniziare a condurre una doppia vita; con l'aiuto di un suo amico parrucchiere, Surinder attuerà un *makeover* totale: con un nuovo stile di capelli, abiti occidentalizzati alla moda e modi esagitati e ammiccanti volti a scimmiettare gli eroi dei film romantici che a Taani piacciono tanto<sup>223</sup>, "Raj Kapoor"<sup>224</sup> entra in scena nella scuola di ballo.

Il caso, o meglio, il destino, vuole che, nel momento in cui gli istruttori sorteggeranno le persone che dovranno esibire in coppia, Taani sia messa in coppia

---

<sup>223</sup> Il personaggio di Raj viene costruito da Surinder anche tramite una fitta citazione di battute di film bollywoodiani, da *Nau Do Gyarah* (1957, dir. V. Anand) a *Kabhi Alvida Naa Kehna* (2006, dir. Karan Johar).

<sup>224</sup> Raj Kapoor è peraltro il nome di un esponente del cinema di Bollywood la cui fama raggiunse l'apice fra gli anni '50 e '60. Attore, regista, produttore e sceneggiatore, il contributo che ha apportato al cinema popolare hindi è inestimabile; per l'argomento che stiamo trattando, sottolineiamo che le storie romantiche dei suoi film erano volte alla costruzione di armonia e sentimento, mentre la violenza, fisica o verbale, non era presente. Fra le varie innovazioni da lui apportate, segnaliamo le scene di sogno, in cui i protagonisti esprimono le proprie ansie durante scene di danza e canto. Il film che più ha costituito una pietra miliare per il genere romantico fu *Bobby* (1973), che introdusse il tema dell'amore fra teenagers di diverso ceto, argomento che difatti sarà ripreso in numerosi *family drama* del decennio che abbiamo trattato; il caso più evidente è dato dal film *Mujhse Dosti Karoge!* (2002, dir. K. Kohli), il cui titolo è proprio una battuta presente nel film di Raj Kapoor.

proprio con Raj. Inizialmente la ragazza è profondamente disturbata dal comportamento dell'uomo, tuttavia a poco a poco i due diventano amici. Nei panni di Raj, Surinder porterà nella ragazza quell'allegria e quella felicità che lui, per timidezza, non è mai riuscito a infonderle, e deciderà così di continuare questa messinscena, diventando di fatto il rivale in amore di se stesso. Tutto ciò porterà un grande turbamento nel cuore di Taani che, seppur riconoscente nei confronti di Surinder, vede in Raj la possibilità di vivere una storia d'amore e di sfuggire al grigiore della sua vita. Dopo che Raj le si dichiara in maniera molto spettacolare, infatti, la ragazza gli chiede di portarla via.

Il dilemma è ora nelle mani di Surinder. In virtù dell'amore che prova per Taani, l'uomo decide di farsi da parte, e dichiara all'amico Bobby l'intenzione di lasciare le sue proprietà alla ragazza e di farsi trasferire a Delhi, lasciandole così la possibilità di rifarsi una vita a suo piacere.

Sarà tuttavia il volere divino a dare un degno finale alla storia. Surinder si reca in pellegrinaggio presso il Tempio d'Oro assieme a Taani, così da pregare per la vittoria della moglie alla gara delle *Dancing Jodi*. Nella realtà moglie e marito hanno una richiesta segreta da fare: in particolare, lo spettatore ode i pensieri di Taani, che chiede al cielo un segno: vuole che le venga mostrato dio. Proprio nel momento in cui la ragazza formula questa richiesta, l'immagine inizialmente fuori fuoco di Surinder diventa sempre più nitida e Taani ha un'epifania. La sera della gara rivelerà questa scoperta a Raj, spiegandogli il motivo per cui non è più intenzionata a fuggire con lui: nonostante sia un uomo ordinario, lei nel marito vede dio, e sarebbe sempre così anche se fosse lontana da lui.

In occasione della sua esibizione in coppia finale, al posto di Raj compare sul palco Surinder che, riproducendo l'esatta sequenza di passi del compagno di danza,

palesa l'identità della sua persona con quella del suo rivale. I due vincono la competizione e Taani accusa Surinder di averle mentito quando le aveva detto di non sapere che cos'è l'amore.

Sono il titolo e la breve frase presente poco prima dei titoli di coda che danno la chiave di lettura del film. Che il destino, o il volere divino, sia il filo conduttore della vicenda è evidente: Surinder è presente quando il padre e il promesso sposo della ragazza muoiono, è messo in coppia con Taani nella scuola di ballo, viene indicato dal cielo come dio alla moglie proprio nel momento in cui l'uomo aveva preso una decisione dolorosa.

La breve epigrafe finale è ben più problematica. Riporta infatti: "C'è una straordinaria storia d'amore in ogni *jodi* ordinaria". A nostro avviso il vero significato di questa frase non può essere compresa senza prendere in considerazione il realizzatore di questo film, Aditya Chopra, autore del famosissimo *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, nonché la forte componente metacinematografica presente sulla scena. Infatti, benché il protagonista della storia sia Surinder, il film è rivolto a tutte le "Taani" che lo vedranno.

Taani viene messa in scena come figlia vivace ma rispettosa, moglie insoddisfatta ma devota. Soffocata dalla routine della sua vita, la ragazza è felice solo grazie ad evasioni come il ballo (moderno) e il cinema.

Vediamo almeno tre scene in cui la ragazza si trova nella sala cinematografica assieme al marito: nella prima Taani sta guardando un *action movie* in cui il protagonista, un giovane dall'aria occidentalizzata, sconfigge i cattivi e si profonde in effusioni d'amore con la sua procace ragazza; nella seconda assistiamo ad una scena ricca di pathos proveniente da un *family drama* fittizio; infine, nella terza, viene presentata una sequenza in cui la bella protagonista sta danzando con un giovane sicuro

di sé, e al contempo viene guardata da lontano da un uomo dalle fattezze simili a Surinder: con sguardo pieno d'amore per lui, la protagonista abbandona il suo cavaliere e corre verso lo sconosciuto.

La reazione di Taani è ogni volta diversa: se nella prima occasione appare eccitata e coinvolta, nella seconda si addormenta, mentre nella terza addirittura se ne va dal cinema. Secondo noi è evidente che ci sia una critica al cinema bollywoodiano contemporaneo e ai valori d'amore fortemente influenzati dall'Occidente che attualmente questo veicola: la ragazza non ha alcun interesse nel vedere storie d'amore tradizionali ambientate in seno alla famiglia, mentre ritiene interessanti trame che si focalizzano sulla relazione amorosa fra due individui. Il fatto che Surinder attiri l'attenzione della moglie proprio nei panni del chiassoso e disdicevole Raj la dice molto lunga in tal senso: l'uomo decide di prendere i suoi panni perché nota che è questo uomo fittizio che la donna in fondo vorrebbe vedere al suo fianco, quello del primo *action movie* che abbiamo preso in considerazione. Non solo Raj è un sogno<sup>225</sup>, ma è il sogno proveniente da un particolare tipo di cinema contemporaneo, quello che non trasmette più i valori tradizionali sull'amore e sul matrimonio, e che in parte trova la sua genesi in una lettura superficiale del personaggio di Raj di *Dilwale Dulhania*<sup>226</sup>.

Tanto Raj è specchio di tutto questo, quanto *Rab Ne Bana di Jodi* invece affonda le sue origini negli ultimi film cui Yash e Aditya Chopra si sono cimentati prima di rifuggire in un esilio volontario, i *family drama*. Al contempo però cerca di soddisfare

---

<sup>225</sup> Tanto che, nella scena in cui Taani si addormenta al cinema, la ragazza sogna una sequenza ballata e cantata, sostanzialmente un medley di scene di danza e musica provenienti da venti film di Bollywood, in cui la faccia di Raj è sovrapposta a quella degli attori protagonisti. Per una puntuale ricostruzione delle pellicole citate, vedasi <http://thebollywoodfan.blogspot.com/2008/11/rab-ne-bana-di-jodi-phir-milenge-chalte.html>.

<sup>226</sup> Avevamo già detto, nel capitolo inerente al film, che prima di *DDLJ* la figura del NRI era essenzialmente macchiettistica.



lo spettatore moderno, proponendo un'esposizione più occidentale della materia in gioco.

Come abbiamo visto, nel film è assente l'istituto familiare: il padre della ragazza muore subito e i due non hanno altri parenti, cosicché finiscono per vivere una vita a due. Benché sia in fondo presente la volontà del padre sulla scena, lo spettatore vede lo svolgersi della trama nei film occidentali. In questi

la coppia emerge [...] come portatrice dell'insieme dei valori affettivi: i genitori e i figli sono esiliati fuori dall'orizzonte del film o propriamente tolti di mezzo. [...] Il film è l'incontro di un uomo e di una donna, soli, estranei l'uno all'altra, ma che una necessità assoluta sta per legare insieme. Il personaggio centrale ed essenziale dell'amore è la coppia. La coppia nasce dalla dissoluzione della famiglia, ma nasce anche come fondamento del matrimonio.<sup>227</sup>

Morin spiega come in questo contesto la felicità che i personaggi principali raggiungono sia strettamente connessa con il raggiungimento del sogno d'amore e dall'inizio di una vita a due, che si protrae idealmente verso l'infinito.

La morte dell'unico familiare esistente avrebbe permesso senza alcuna fatica alla trama del film di evolvere verso un profilo non tradizionale, lasciando ai due protagonisti la piena facoltà di agire in maniera individuale, antepoendo i propri desideri a quelli della famiglia; nonostante ciò, abbiamo visto che ciò non è avvenuto.

Per quanto desiderabile fosse Raj e per quanto Taani l'avesse sognato, l'epifania finale fa sì che un film che si è svolto con la tematica di due sconosciuti che si innamorano si tramuti improvvisamente in un film che tramanda i valori tradizionali indiani sul matrimonio: l'unione fra due persone è voluta dal cielo, approvata dalla famiglia, e il sentimento d'amore matura poco alla volta. Viene suggerito il fatto che la

---

<sup>227</sup> Morin, 2008 : 181.

ragazza in fondo sapesse che Raj era solo una finzione, un personaggio irreale col quale non sarebbe mai stata davvero felice.

A nostro avviso è proprio questo che Aditya Chopra ha voluto far trasparire tramite questo film: l'inesorabile sconfitta e inconsistenza di Raj che, più che il Raj di *Rab ne Bana di Jodi*, è il Raj di *Dilwale Dulhania Le Jayenge* rimasto nell'immaginario delle giovani spettatrici. Il Raj che una moltitudine di ragazze indiane sogna: occidentalizzato e indiano, capace di plateali gesti d'amore e di proiettarti al di fuori di una routine predeterminata. Ma che non è un uomo vero, o un uomo giusto da sposare, poiché spogliato della sua caratteristica più profonda, la sua "indianità".

Anche in *Bachna Ae Haseeno* (2008, dir. S. Anand) la prima delle tre storie d'amore intraprese dal protagonista del film espone una problematica affine. Possiamo quindi utilizzare questo film per capire meglio le dinamiche in atto nel film di Aditya Chopra. La vicenda si svolge nel 1996 e vediamo il ragazzo con alcuni amici uscire da un cinema in cui viene proiettato *Dilwale Dulhania Le Jayenge*. Al ragazzo il film non è piaciuto particolarmente, ma è conscio che fra le ragazze ha sortito un grande successo, soprattutto per via del suo protagonista principale.

Sfruttando il suo nome di battesimo, Raj Sharma (Ranbir Kapoor) decide di conquistare una ragazza durante un viaggio che il giovane ha intrapreso coi suoi amici in Svizzera proprio al fine di conquistare delle "*imported girls*" indiane fanatiche del film.

L'attenzione del ragazzo cade su Mahi (Minissha Lamba) la quale, come scopriremo, è già la promessa sposa di qualcuno, ed è in viaggio con la famiglia e le amiche. Nonostante sia fidanzata, la ragazza vede nel Raj di *Dilwale Dulhania Le*

*Jayenge* il sogno di un amore perfetto, che lei vorrebbe vivere. Il particolare degno di nota è il seguente: la ragazza sottolinea le caratteristiche del ragazzo e i suoi gesti, mentre sembra ignorare del tutto la morale finale nettamente tradizionalista del film, cui abbiamo accennato nel capitolo 2.3.2.2. Spogliato del suo più intimo significato, viene quindi suggerito allo spettatore che il film viene ricordato più per la sua idea generale che per il messaggio che di fatto dà.

Il risultato di ciò sarà infatti che Mahi si lascerà abbindolare dalla riproposizione di momenti simili a quelli orditi nel film di Aditya Chopra, e rimarrà profondamente delusa quando, dopo aver ormai dichiarato il suo amore per il ragazzo, scoprirà che si trattava di una burla.

Rivedremo Mahi solo diversi anni dopo, quando Raj avrà la necessità di reincontrare le ragazze che ha preso in giro durante la sua gioventù al fine di riuscire ad impegnarsi seriamente con la ragazza che ama. Mahi viene raffigurata come una moglie e madre perfetta, ma che tuttavia ha perso la capacità di amare proprio da quando ha visto le sue aspettative amorose distrutte proprio da Raj: sposata con l'uomo cui era promessa già dalla gita in Svizzera, non riesce ad accorgersi di quanto il marito sia innamorato di lei, e per questo è incapace di ricambiarlo.

Sarà Raj a far aprire gli occhi a Mahi: in una conversazione con l'uomo, Raj è infatti venuto a sapere che il marito amava la donna sin da molto prima che il loro matrimonio fosse stabilito: l'aveva osservata più volte da lontano e non aveva mai avuto il coraggio di rivolgerle la parola. Anche una volta sposati, l'uomo la stava continuando ad aspettare, cercando di non farle fretta, in virtù dell'amore che prova per lei e sapendo quanto ancora soffriva per la sua passata avventura amorosa. Alla fine di questa ammissione Raj dichiara sorpreso: "Sei tu Raj!", intendendo proprio il Raj di *Dilwale*

*Dulhania le Jayenge*. Secondo il protagonista è infatti lui l’“amore perfetto” che la ragazza stava cercando, l’eroe romantico per eccellenza.

Parlando in privato con Mahi, Raj si scuserà per averle mentito e, così facendo, averle fatto perdere fede nell’amore. Proprio a causa sua, perciò di una persona doppiamente fittizia, adesso la giovane donna si rifiuta di dimostrare la propria affezione all’unico amore perfetto della sua vita, il marito.

Fondamentalmente *Rab Ne Bana Di Jodi* è, come abbiamo visto, un film in cui tradizione e modernità vengono esposte parallelamente, ma in cui viene anche detto molto esplicitamente quale delle due fazioni dovrebbe avere la meglio sullo spettatore. E’ anche una storia in cui la protagonista, che può fare le sue scelte senza alcuna influenza da parte della famiglia, decide di scegliere il mantenimento dello *status quo* in virtù del segnale divino che le è stato mandato dal cielo.

Se ci pensiamo bene, *Rab ne Bana di Jodi* veicola un messaggio ancor più tradizionalista di quello di alcuni *family drama*: basta pensare alla pellicola che gli è maggiormente vicina, *Hum Dil De Chuke Sanaam*: lì Nandini aveva preferito il marito al suo antico amore, colpita dalle sue gentilezze, e per il graduale disinnamoramento che la ragazza ha per Sameer. Taani, invece, rimane per tutto il film sostanzialmente impassibile, se non irritata, dai tentativi del marito di dimostrare la sua affezione, e si innamora di Raj nonostante sia una persona chiassosa e poco affidabile. Mettere lo scioglimento nelle mani di un’entità superiore toglie di fatto la capacità decisionale alla ragazza che viene, seppur in maniera indiretta, convinta a fare la sua scelta da una forza esterna, che ha un’autorità ancora più forte di quella familiare.

## Conclusioni

La nostra indagine era partita con lo scopo di analizzare la parabola che la rappresentazione delle figure femminili ha assunto in seguito all'esaurimento del filone dei *family drama*. A che conclusioni siamo giunti?

La prima osservazione che possiamo fare è che emerge una chiara presa di posizione della famiglia Chopra: avevamo visto che Yash Chopra si è dichiarato fiero di intuire i desideri del suo pubblico, ma fondamentalmente contrario alle pretese odierne di mettere sullo schermo una donna eccessivamente occidentalizzata, tanto da essere lontana dalla cultura indiana. Oltre ad aver notato che Chopra non ha diretto più alcun film a partire dall'ultimo *family drama* prodotto della YRF, possiamo dire che il figlio Aditya sembra proseguire sulla stessa strada del padre: le pellicole in cui è stato coinvolto recentemente, *Bunty Aur Babli*, di cui ha firmato la sceneggiatura, e *Rab Ne Bana di Jodi*, delineano figure femminili attive, che tuttavia hanno ancora un profondo legame con la famiglia, e i cui desideri individuali hanno uno spazio di realizzazione molto relativo. In particolare, *Bunty Aur Babli* vede la sua protagonista realizzare la sua vita lontana dalla monotonia in uno scenario che abbiamo paragonato ad un mero sogno; in *Rab Ne Bana di Jodi*, invece, Taani realizza una non-scelta fra la vita e il sogno, perché la sua storia viene decisa tramite *deus ex machina*: grazie ad esso, improvvisamente la ragazza capisce che la concezione del matrimonio tradizionale è

quella più corretta, e fa la scelta che le avrebbe imposto la famiglia, nonostante lei sia di fatto orfana.

Molto significativamente, ciò che allontana il cinema contemporaneo da quello dei *family drama* è proprio l'assenza dell'istituto familiare: che sia per scelta, sotto forma di fuga, o che sia una situazione di partenza prestabilita da un viaggio, dalla morte dell'unico familiare rimasto, da un ritiro per partecipare a una competizione sportiva, lo spazio in cui i film della *YRF* si svolgono è ormai lontano da un contesto casalingo. Apparentemente, perciò, per le donne rappresentate nei film sarebbe virtualmente possibile effettuare decisioni in autonomia, spezzando così le catene che le legano ai ruoli predefiniti di figlia, moglie e madre. Ma è proprio così?

Le madri mature o anziane rispondono ancora alle caratteristiche archetipiche che abbiamo analizzato in precedenza. Sono piuttosto le madri più giovani a riassumere su di sé tutte le incoerenze che la figura della “new Indian woman” ha portato; le ragazze ormai possono essere occidentalizzate e attive, autonome e indipendenti, ma in ogni caso, quando arriva per loro il momento della maternità, il film le vede sempre tornare “un passo indietro”. Ad esempio, dopo la sua parentesi di fuga volta all'indipendenza, una volta sposatasi ma, soprattutto, divenuta madre, Vimmi torna al villaggio d'origine e si trasforma nella perfetta madre, moglie e nuora indiana. Una sottile differenza persiste in Ambar, forse perché la storia avviene fra due NRI in cattivi rapporti con la famiglia: in ogni caso la gravidanza della ragazza farà ricomparire nel cuore del suo compagno Nikhil un sentimento indiano da tempo rinnegato.

In ogni caso, le figure femminili indiane sono ancora i veicoli di “indianità” per eccellenza. A differenza del periodo dei *family drama*, ormai l'uomo NRI è dimentico dell'attaccamento alle sue origini, e soltanto la frequentazione di una vera ragazza

indiana potrà farlo ravvedere. Nonostante ciò, l'amore per la terra d'origine è dalla donna "emanato" più che dimostrato coi fatti: in questi casi il personaggio femminile convince il protagonista grazie al suo essere donna. Nei film della *Yash Raj Films* degli ultimi anni notiamo invece che il nazionalismo può essere manifestato dalle donne anche in forma attiva, attraverso lo sport. C'è tuttavia una notevole differenza derivata dal pubblico cui i film sono rivolti; *Dil Bole Hadippa!* è un film marcatamente bollywoodiano, e per certi versi tradizionale: la giovane protagonista indiana, Veera, conquista il protagonista NRI inutilmente sedotto da una ragazza NRI. Tuttavia a Veera è concesso mostrare la sua "indianità" anche attraverso una competizione sportiva, seppur vestendo i panni di un suo alter-ego maschile, Veer. L'*escamotage* utilizzato dalla ragazza è ancor più singolare se teniamo conto del fatto che il film è il remake tratto da una pellicola statunitense, *She's the man* (2006, dir. A. Fickman): in quest'ultima la ragazza protagonista vestiva i panni del fratello gemello perché la presidenza aveva abolito la squadra femminile di calcio cui essa partecipava per diletto personale. Nel film indiano, invece, benché Veera manifesti sin dall'inizio il suo desiderio di giocare a cricket, la ragazza afferma a più riprese di non voler giocare per se stessa, bensì per difendere l'onore del suo Paese. Possiamo quindi affermare che in fondo nel film a Veera sia concesso un ruolo attivo perché strettamente collegato alla difesa dell'India.

*Chak de! India*, invece, è destinato ad un pubblico più esteso. Abbiamo sottolineato, infatti, la mancanza di scene di danze o canto, e il realismo che caratterizza la pellicola, particolari che lo allontanano dal cinema popolare hindi. Connesso a ciò, le ragazze protagoniste del film non hanno alcun segno che le caratterizzi: sono state richiamate per giocare per la loro nazione, svolgono perciò un ruolo attivo, e senza la

necessità di mascherare il loro genere sessuale. La pellicola mostra invece alcune giocatrici del team indiano insofferenti alle condizioni tradizionali in cui vigono le donne nella società indiana: dimostrano infatti di non voler esistere per essere la moglie di qualcuno, di sentire la necessità di autorealizzarsi, di poter compiere le proprie decisioni anche in maniera indipendente rispetto alla propria famiglia. La morale finale del film, che vede le ragazze riaccolte positivamente dalla nazione e dalle loro famiglie, ha uno scopo propagandistico volto al superamento di certi valori culturali giudicati stantii, o comunque obsoleti, in un paese che ormai è iscritto pienamente nella modernità. Il fatto che le giovani ragazze “combattano” strenuamente per la loro nazione nonostante abbiano anche desideri personali, segnala il fatto che è possibile incrociare la tradizione con concezioni una volta ritenute esterofile e potenzialmente dannose per la nazione.

Abbiamo infine osservato quale destino sia stato riservato al ruolo della moglie, nei pochi film che attestano la figura di una giovane donna sposata. In questo caso non si ha un risultato univoco: assistiamo infatti ad una presa di posizione ambigua; abbiamo notato che in due film molto diversi fra loro, *Ta Ra Rum Pum* e *Saathiya*, il legame tra moglie e marito si realizza in maniera esclusiva tra due individui, formando così una famiglia nucleare. In entrambi i casi le famiglie dei due innamorati costituiscono un’ostacolo che viene prontamente aggirato o affrontato. *Ta Ra Rum Pum* è ambientato a New York, e abbiamo notato come l’ “indianità” in questo caso sia più portatrice di consuetudini comportamentali che di valori tradizionali: l’unico componente familiare che appare sulla scena è il padre della protagonista, un uomo occidentalizzato che consiglia alla figlia di non sposare l’uomo che ama soltanto in virtù della sua scarsa istruzione. *Saathiya*, invece, narra le vicende di una coppia residente in



India: i dettami perpetuati sono quelli tradizionali, anche se viene accennato il fatto che in realtà nella quotidianità chiedere il consenso familiare è ormai considerato un *pro forma*. I due giovani si sposano di nascosto, e vengono rinnegati dalla famiglia; nonostante ciò il film non dà alcun giudizio morale sulla coppia: l'incidente in cui incorre la protagonista non è un castigo proveniente dal cielo, quanto un espediente per mostrare che è nei momenti di difficoltà che una coppia si rinsalda.

Abbiamo visto ancora come *Rab Ne Bana di Jodi*, un film che si apre proprio con il matrimonio della coppia protagonista, sia un film dalla morale decisamente tradizionale; la componente metanarrativa presente in questa pellicola, così come in *Bachna Ae Haseeno*, è finalizzata alla presa in giro del personaggio maschile protagonista NRI dei *family drama*, passato alla storia con il Raj di *Dilwale Dulhania Le Jayenge*; abbiamo fatto notare nel capitolo 3.4 come lo scopo centrale di entrambi i film fosse quello di far rivalutare alle giovani spettatrici, mediante l'innescò di un processo di identificazione con la protagonista, la propria relazione di coppia, con il tentativo di far percepire che ogni coppia comune sia in realtà una *jodi* straordinaria. Il messaggio che questi due film vogliono trasmettere è una sorta di *errata corrige* compiuta dalla *Yash Raj Films*, il cui intento è fornire una più corretta rilettura del personaggio NRI: un ragazzo che è moderno, occidentalizzato e capace di grandi gesti d'amore ma che, cosa che pare non essere stata percepita a fondo da tutto il pubblico giovanile, è il primo a perpetuare i valori tradizionali indiani, anche a scapito del desiderio di rompere gli schermi provato dai personaggi femminili del film.

Infine, cosa ne è stato delle donne di segno negativo, quelle che la morale indiana vuole ai margini della società, come le vedove e le cortigiane, oppure rappresentate in maniera decadente, come nel caso delle vamp?

La prima categoria di donne sembra aver riadattato le concezioni sociali in una veste più moderna. Dall'unico esempio nel cinema contemporaneo che abbiamo estratto, vale a dire in *Hum Tum*, la vedova è ormai resa capace di ricostruirsi una vita dopo la morte del marito, a volte anche espatriando all'estero e trovandosi un posto di lavoro. Nonostante il suo atteggiamento lasci intravedere il dolore da lei provato, questa donna non è più costretta a portare i segni del lutto, anche se in realtà il suo vestiario privo di colorazione denota da questo punto di vista un legame con la tradizione.

La figura della prostituta e quella della vamp si sono frazionate e rimescolate, in maniera che hanno assunto delle forme totalmente diverse dal passato. L'affermarsi della "new Indian woman" ha infatti annullato la carica negativa proveniente dalla vamp, una donna occidentalizzata, indipendente e sessualmente attiva. Sono rari i casi in cui una donna occidentalizzata è raffigurata come una vamp (ad esempio la rivale amorosa della protagonista in *Dil Bole Hadippa!*), mentre più frequente è la messa in scena di una protagonista femminile moderna ma che, come abbiamo visto, all'interno di sé abbia una continuazione dei valori indiani.

Per lo stesso motivo la cortigiana non è più rappresentata come un personaggio esterno alla storia, il cui scopo è intrattenere temporaneamente il protagonista (e lo spettatore): già dalla fine degli anni '80 avevamo notato una trasformazione nella cortigiana, che la porta a diventare l'interesse amoroso del personaggio maschile principale. Nel recente *Laaga Chunari Mein Daag* vediamo questa pratica svolgersi del tutto: è la prostituta la protagonista del film, la quale è costretta ad esercitare la sua professione a causa delle difficoltà economiche in cui versa la sua famiglia. Grazie all'interessamento di un uomo che si innamora di lei, la ragazza potrà tornare ad essere una rispettabile donna indiana.

Cosa ne è dunque dell'erotismo che contraddistingue la vamp e la cortigiana? A nostro avviso adesso la sessualità pervade, passivamente o attivamente, qualsiasi personaggio del cinema bollywoodiano, e con questo non intendiamo solo quelli femminili, ma anche quelli maschili: un tempo le “wet sari scenes”, che svelavano le forme della donna tramite le trasparenze della materia sottile di cui sono composti i loro vestiti, erano un'esclusiva femminile; invece, come conseguenza estrema della globalizzazione, adesso gli uomini vestono abiti attillati e trasparenti, compaiono a petto nudo e muscolosi, e sono quindi diventati anch'essi degli oggetti sessuali. L'unica sequenza erotica che viene più frequentemente interpretata solo da esponenti del sesso femminile è la cosiddetta *item song*, un numero speciale collocato narrativamente al di fuori della trama principale, in cui interviene una *guest star* d'eccezione.

Possiamo quindi affermare che indubbiamente il nostro confrontare il cinema contemporaneo popolare in lingua hindi con i *family drama* di un decennio fa è risultato molto pertinente e interessante: se è proprio coi *family drama* che abbiamo assistito all'apertura del Paese verso costumi più occidentali, in epoca moderna questa transizione sembra, mediante i film della *Yash Raj Films* che abbiamo esaminato, già essere giunta a un termine in molti campi: le donne sono state quindi liberate da alcune costrizioni di ruolo con cui erano raffigurate nel cinema del passato. Tuttavia bisogna far notare che, poiché il cinema popolare hindi è, dati i suoi caratteri peculiari che abbiamo analizzato nel cap 2.1.2, prodotto per un pubblico essenzialmente indiano, determinati valori, come la maternità e il nazionalismo, permangono tutt'ora in maniera costante.

A nostro avviso, riproporre i valori tradizionali indiani è, più che un vezzo, una necessità: per quanto il cinema di Bollywood possa espandere i suoi orizzonti, sino a

mutuare determinate caratteristiche dalla produzione cinematografica occidentale, un limite a questo processo deve essere posto, onde evitare di appianare eccessivamente le peculiarità culturali dei film indiani. Se i film devono in qualche modo rispecchiare la società, è necessario ricordare che la popolazione indiana al giorno d'oggi è lontana dall'essere completamente occidentalizzata (cap. 1.3). Tralasciando le dovute differenze di casta, ceto o regione, possiamo infatti affermare che non è vero che i giovani ragazzi indiani siano tutti così ostili alle proprie tradizioni d'origine.

In questo contesto la rappresentazione delle donne operata dalla *Yash Raj Films* esprime in maniera decisamente realistica questa ambivalenza fra il vecchio e il nuovo, fra il tradizionale e il moderno, che caratterizza ancora oggi la società indiana.

## Bibliografia

AIME, E. (2007) *Storia del cinema indiano*, Torino, Lindau.

BASU, A. (2010), *Bollywood in the age of new media: the geo-televisual aesthetic*, Edinburgo, Edinburgh University Press.

BECK, U. (2001) *Individualisation: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, London, Sage Publications Ltd.

BRECKENRIDGE, C.A. (1995) *Consuming modernity: public culture in a South Asian world*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

CHOPRA, A. (2002) *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, Londra, British Film Institute.

DAS GUPTA, C. (2008), *Seeing is believing: selected writings on cinema*, New Delhi, Penguin, Viking.

DEHEJIA, V. (2009) *The Body Adorned: Dissolving Boundaries Between Sacred and Profane in India's Art*, New York, Columbia University Press.

DESAI, J. (2003) *Beyond Bollywood: the cultural politics of South Asian diasporic film*, New York, Routledge.

DUDRAH, R.K. (2006) *Bollywood: sociology goes to the movies*, New Delhi, Sage.

DUMONT, L. (1991) *Homo Hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni*, Milano, Adelphi.

DWYER, R. (2000) *All you want is money, all you need is love*, Londra, Cassel.

DWYER, R. (2002a) *Cinema India, the visual culture of Hindi film*, Londra, Reaktion.

DWYER, R. (2002b) *Yash Chopra*, Londra, British Film Institute.

GANTI (2004) *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, London, Routledge.

GOKULSING, K. M. e DISSANAYAKE, W. (2002) *Indian popular cinema: a narrative of cultural change*, Stoke-on-Trent, Trentham.

- KAKAR, S. (1978) *The Inner World: A Psycho-analytic Study of Childhood and Society in India*, Delhi, Oxford University Press.
- KAKAR, S. (1989) *Intimate Relations: sexuality in India*, Chicago, University of Chicago Press.
- KAKAR, S. & KAKAR, K. (2007) *Gli indiani. Ritratto di un popolo*, Vicenza, Neri Pozza.
- KAZMI, F. (1999) *The politics of India's conventional cinema : imaging a universe, subverting a multiverse*, New Delhi, Sage.
- LENGELT, P. e VASUDEV, A. (1984) (a cura di) *Les cinémas indiens*, in Cinémaction, n. 30 , Paris, Le Cerf.
- MARCHELLI, M. (1996) *Il melodramma in cento film*, Genova, Le mani Microart's.
- METCALF, B. D. e T.R. (2004) *Storia Dell'India moderna*, Mondadori (1° ed. originale 2001, Cambridge University Press).
- MORIN, E. (2005) *Lo spirito del tempo* (1° ed. originale 1962), Roma, Meltemi.
- NANDY, A. (1983) *The Intimate Enemy*, New York, Oxford University Press, 1983.
- PARIK, I, J. (1989) *Indian women: an inner dialogue*, New Delhi, Sage.
- PFLEIDERER, B. e LUTZE, L. (1985) (a cura di) *The Hindi film: agent and re-agent of cultural change*, New Delhi, Manohar.
- PIANO, S. (2006) *Sanātana Dharma. Un incontro con l'induismo*, Cinisello Balsamo, edizioni San Paolo (1° edizione 1996).
- PURI, J. (1999) *Woman, body, desire in post-colonial India: narratives of gender and sexuality*, New York, Routledge.
- RAGHAVENDRA, M.K. (2008) *Seduced by the familiar: narration and meaning in Indian popular cinema*, New Delhi, Oxford University Press.
- RAGHAVENDRA, M.K. (2009) *50 Indian film classics*, India, Noida.

RAJADHYAKSHA, A. e WILLEMEN, P. (1999) *Encyclopedia of Indian cinema*, Routledge (1a edizione 1994).

RAJAN, R. S. (1993) *Real and imagined women*, London and New York, Routledge.

RAMINDER, K. e SINHA, A.J. (2005) (a cura di) *Bollyworld: popular Indian cinema through a transactional lens*.

RAMKISSOON, N. (2010) *Representations of women in Bollywood cinema: characterisation, songs, dance and dress in Yash Raj Films from 1997 to 2007*, LAP Lambert Academic Publishing.

SMITH, D. (2008) *Induismo e modernità*, Milano, Bruno Mondadori.

SUDHA, D.K. (2000) *Gender roles*, New Delhi, APH Publishing Corporation.

VIRDI, J. (2003) *The cinematic imagiNation: Indian popular films as social history*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.

## **Saggi e articoli**

BELLIAPPA, J. (2007) “Our Palms Are Not Meant Only For Henna. Agency, Tradition and Modernity in Contemporary Bollywood Films” in *International Journal of The Diversity*, Vol. 6, n°5 (reperibile presso <http://jyothsnabelliappa.cgpublisher.com/>).

BENEGAL, S. (1989) “The Kiss of Death” in *Sunday Observers*, 17 settembre, Mumbai.

BOWIE, M. (2006) *Women in Hindi cinema. How does cinema transmit female role models?*, Seminar Paper, University of Geneva, Switzerland.

DATTA, S., (2000) “Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema” in *Social Scientist*. Vol. 28, N°s. 3-4 (Marzo-Aprile), University of Sussex Press (anche in <http://www.jstor.org/stable/3518191>) .

FIRESTEIN, D.J., "Fields of Dreams: American Sports Movies", in *E-journalist – Society & Values: The Movie Business Today*, Vol. 12, n°6, luglio 2007 (reperibile presso: <http://www.america.gov/>).

GOPAL, S. (2010) "Sentimental Symptoms: The Films of Karan Johar and Bombay Cinema" in *Bollywood and Globalisation: Indian Popular Cinema, Nation and Diaspora*, a cura di Mehta R.B e Pandharipande, R.V., Londra, R. Anthem Press, 2010, pp. 15-32.

GOPALAN, L. (1997) "Avenging women in Indian cinema" in *Screen* n. 38 (1) : 42-59, (anche in <http://screen.oxfordjournals.org>).

KARNAD, G. (1999) "Il teatro in India" in *Cultura e società in India*, a cura di A. Nandy *et alii*, Torino, Cosmopolis.

MEHTA R.B. (2010) "Bollywood, Nation, Globalisation: An Incomplete Introduction" in *Bollywood and Globalisation: Indian Popular Cinema, Nation and Diaspora*, a cura di Mehta R.B e Pandharipande, R.V., Londra, R. Anthem Press, 2010, pp. 1-14.

MULVEY, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Screen* n.16 (3) : 6–18 (anche in <http://screen.oxfordjournals.org>).

PIERUCCINI, C. (2007) "La dottrina dell'appagamento: *Kāmasūtra* e dintorni", in *Passioni d'Oriente. Eros ed emozioni in India e Tibet*", a cura di Giuliano Boccali e Raffaele Torella, Einaudi, Torino, 2007, pp. 33-60.

ROSSELLA, D. (2007) *The Other Half of Heaven: Women in Indian Civilisation*, Iceland, Gendering Asia Network Conference, 1-3 giugno 2007 (reperibile presso <http://www.genderingasia2007.niasconferences.dk>).

SEN, M. (2010) "'It's all about loving your parents': Liberalization, Hindutva and Bollywood's New Fathers" in *Bollywood and Globalisation: Indian Popular Cinema, Nation and Diaspora*, a cura di Mehta R.B e Pandharipande, R.V., Londra, R. Anthem Press, 2010, pp. 145-168.



SHARPE, J. (2005) "Gender, Nation and Globalisation in Monsoon Wedding and Dilwale Dulhania Le Jayenge" in *Meridians: feminism, race, transnationalism*, vol. 6, n°1, pp. 56-81, Indiana University Press (reperibile presso <http://www.uccs.edu>).

UBEROI, P. (1998) "The diaspora comes home: disciplining desire in DDLJ" in *Contributions to Indian sociology*, vol. 32, n° 2, luglio-dicembre. (reperibile presso <http://online.sagepub.com/>).

## Sitografia

BAGCHI, A., *Women in Indian Cinema*, 18 dicembre 1996 <http://www.cs.jhu.edu/~bagchi/women.html> (ultimo accesso 25 gennaio 2011).

GONZO, M., *Uno sguardo sulla famiglia indiana* <http://www.click.vi.it> (ultimo accesso: 30 gennaio 2011).

KHANNA, P., *Changing face of Bollywood mothers* <http://www.bollywood.com> (ultimo accesso 25 gennaio 2011).

IYER, M. *The Bollywood screen mother*, 26 giugno 2010 <http://timesofindia.indiatimes.com> (ultimo accesso 21 gennaio 2011).

*Marriage and Family encyclopedia* <http://family.jrank.org/> (ultimo accesso: 20 gennaio 2011).

Press conference – International Jury, Festival del cinema internazionale di Berlino, 10 febbraio 2011, <http://www.berlinale.de> (ultimo accesso: 2 aprile 2011).

*SOAS Alumni Podcast: Yash Chopra*, luglio 2010 <http://openair.fm/trackback/252> (ultimo accesso: 25 ottobre 2010).

*Sports in Bollywood movies – A Collection*, 29 agosto 2007 <http://www.aspidrift.com/2007/08/sports-in-bollywood-movies-collection.html> (ultimo accesso: 19 febbraio 2011).

TANEJA, N., *Yash Chopra finally announces return as director*, 2 giugno 2010, Hindustan Times <http://www.hindustantimes.com/Yash-Chopra-finally-announces-return-as-director/Article1-552024.aspx> (ultimo accesso: 25 ottobre 2010).

*"Today's Bollywood Heroine Has Shades of Grey": Yash Chopra at SOAS*, agosto 2010  
<http://theajinabee.wordpress.com/2010/08/01/todays-bollywood-heroine-has-shades-of-grey-yash-chopra-at-soas/> (ultimo accesso: 25 ottobre 2010).

<http://www.indianchild.com>

<http://www.yashrajfilms.com/>

<http://www.imdb.com>

## Filmografia

*Bachna Ae Haseeno* (lett. *Attenzione, bellezze*; 2008, dir. S. Anand)

*Bobby* (id.; 1973, dir. Raj Kapoor).

*Bunty aur Babli* (lett. *Bunty e Babli*; 2005, dir. S. Ali)

*Chak de! India* (lett. *Forza, India!*; 2007, dir. K. Khan)

*Chandni* (lett. *Chiaro di Luna*; 1989; dir. Y. Chopra)

*Chetna* (id., 1970, dir. B.R. Ishara)

*Daag: A Poem Of Love* (lett. *Daag: Una Poesia D'Amore*; 1973, Y. Chopra)

*Deewar* (lett. *Il Muro*; 1975, dir. Y. Chopra)

*Devdas* (id.; 2002, dir. S. L. Bhansali)

*Dhool Ka Phool* (lett. *La Fioritura Della Sporcizia*; 1959, dir. Y. Chopra)

*Dil Bole Hadippa!* (lett. *Il Cuore dice Evviva!*; 2008, dir. A. Singh)

*Dil to Pagal Hai* (lett. *Il Cuore è Matto*; 1997, dir. Y. Chopra)

*Dilwale Dulhania Le Jayenge* (lett. *Colui che ha cuore otterrà la sposa*; 1995, dir. A. Chopra)

*Do Anjaane* (lett. *Due sconosciuti*; 1976, dir. D. Guha)

*Faasle* (lett. *Distanza*; 1985, dir. Y. Chopra)

*Hum Aapke Hain Koun...!* (lett. *Chi sono io per te?*; 1994, dir. S.R.Barjatya)

*Hum Dil De Chuke Sanaam* (lett. *Ho già dato il mio cuore tesoro*; dir. S. L. Bhansali)

*Hum Tum* (*Io e tu – confusione d'amore*, 2004, dir. K. Kohli)

*Kabhi Alvida Naa Kehna* (lett. *Mai dire addio*; 2006, dir. K. Johar)

*Kabhi Kabhie* (lett. *Talvolta*; 1976, dir. Y. Chopra)

*Kabhi Kushi Kabhie Gham* (lett. *A volte triste, a volte felice*; 2001, dir. K. Johar)

*Kuch Kuch Hota Hai* (lett. *Sta accadendo qualcosa*; 1998, dir. K. Johar)

*Laaga Chunari Mein Daag – Journey of a woman* (lett. *Il mio velo è macchiato – viaggio di una donna*; titolo italiano: *La verità negli occhi*; 2007, dir. P. Sarkar )

*Lagaan* (*Lagaan – C'era una volta in India*; 2001, dir. A. Gowariker)

*Lamhe* (lett. *Momenti*; 1991, dir. Y. Chopra)

*Mashaal* (lett. *La luce del fuoco*; 1984, dir. Y. Chopra)

*Mother India* (lett. *Madre India*; 1957, dir. M. Khan)

*Mujsh Dosti Karoge!* (lett. *Vuoi essere mio amico?*; 2002; dir. K. Kohli)

*Nau Do Gyarah* (lett. *Nove, Due, Undici*; 1957, dir. V. Anand)

*Purab aur Paschim* (lett. *Est e Ovest*; 1979, dir. M. Kumar)

*Qayamat se qayamat tak* (lett. *Da una catastrofe all'altra*; 1988, dir. M. Khan)

*Ram Lakhman* (id.; 1989, dir. S. Ghai)

*Saawariya* (*Saawariya – La voce del destino*; 2007, dir. S. L. Bhansali)

*Salaam Namaste* (*Cuori in Onda*; 2005, S. Anand)

*She's the Man* (id.; 2006, dir. A. Fickman)

*Silsila* (lett. *Catena*; 1982, dir. Y. Chopra)

*Veer-Zaara* (id.; 2004, dir. Yash Chopra)

*Vijay* (lett. *Trionfo*; 1988, dir. Y. Chopra)

*Waqt* (lett. *Tempo*; 1965, dir. Y. Chopra)

*Zanjeer* (lett. *Manette*; 1973, dir. P. Mehra)