

La fabbrica dei sogni di Bombay: Bollywood Cinema



E' densa di stimoli la ricerca sulla complessa questione dei ruoli attivi e passivi all'interno dei processi di globalizzazione culturale e sul suo rapporto dinamico con le resistenze opposte dall'identità locale. In particolare, è ricca di sfumature l'intensa relazione fra globalità e località all'interno della moderna identità sincretica dell'India contemporanea, un *modus dell'essere* che viene rappresentato anche attraverso la sua dualità di civiltà anglofona. Si tratta di una società

ricca di iniziative sempre più grandiose verso l'occidentalizzazione industriale e commerciale, eppure ancora immutata nei suoi legami con un passato che riemerge continuamente e caratteristicamente anche negli aspetti più innovativi di recente potenza mondiale. L'India è un territorio dove i grandi mutamenti culturali avvengono all'interno della dispersione dei valori tradizionali e locali entro schemi globali; questo ha dato vita ad un equilibrio imprecisato e apparente, sempre negoziato con l'esperienza postcoloniale della riappropriazione del Sé lungo complesse e radicate tracce coloniali e attraverso i nuovi imperialismi dell'era contemporanea.

La ricerca di una sintesi identitaria fra due diverse nature dell'essere riecheggia nei prodotti culturali della fiorente industria cinematografica di Bombay, dal nome molto significativo: Bollywood. Questa casa di produzione nata come mezzo di trasmissione coloniale e nell'impronta culturale e linguistica hindu (Nord dell'India), si colloca oggi al primo posto nell'ambito dell'intensa produzione filmica indiana, tanto da riuscire a regalare agli spettatori la sensazione di appartenere a una comunità nazionale unita anche al di là delle grandi differenze sociali e linguistiche (Balibar e Wallerstein 1991: 93). Si parla molto, oggi, del ruolo di Bollywood come vera e propria cassa di risonanza di un'emergente cultura popolare pan-indiana (Kakar 1990: 26), strutturata volutamente attraverso il sincretismo fra modernità e miti narrativi del passato che costituiscono ancora la solida base sulla quale l'ordine sociale, il Dharma (codice religioso hindu), riesce a riproporsi con nuove vesti ma valori inalterati e forti, a fronte del sempre più rapido mutamento socio-culturale della nazione (Raina 1986: 131).

I film di Bollywood hanno generalmente una struttura che è pensata per stimolare e mantenere vivo l'interesse di una comunità ricevente i cui membri non hanno spesso nulla in comune, in quanto sono diversificati per accesso alla cultura e, non da ultimo, per la lingua nativa parlata. Tuttavia, il Cinema di Bombay conta spettatori che vanno da coloro che sanno appena leggere e scrivere agli esponenti di una sofisticata middle class urbana che fa del suo cosmopolitismo un plusvalore e raggiunge l'obiettivo di non deludere nessuno di loro. L'escamotage rappresentativo consiste nell'incorniciare sapientemente una forma testuale moderna, il cinema, in sequenze narrative

tradizionali, mantenendo così in equilibrio la contraddizione fra un ordine passato rievocato, seppure rifiutato in molti suoi aspetti, e una modernità avversata, seppure ormai contestualmente assorbita nell'ottica di una soggiacente celebrazione nazionalista da parte di una nazione in divenire, in cui l'avanguardia non appartiene più solo a un ristretto gruppo dominante (Mishra 2002: 4). Si tratta di discorsi tradizionali che non necessariamente ricevono una legittimazione ma che, persino attraverso la destrutturazione e la parodia, continuano a mantenersi vivi.

Nella cultura indiana questi discorsi per così dire “eterni”, ruotano intorno al macrotema dell'epica antica mediata dal melodramma, genere coloniale ed esercitano



un certo peso sui moduli narrativi anche attraverso la ricollocazione temporale e contestuale moderne. Incontriamo, dunque, metatesti della tradizione (Mishra 2002: 5) che sono intessuti in un’“irrisolta ambivalenza” (Shulman 1985: 110) fra il mantenimento dei valori assoluti del passato e la più travolgente modernità. Le tensioni generate da questa ambivalenza fra poli inconciliabili all'interno della medesima rappresentazione, e che andrebbero ad

abbattere l'unità del testo e la coerenza del messaggio, vengono sublimare e “risolte” in momenti narrativi di trasgressione, persino di contestazione, con i quali lo spettatore indiano contemporaneo si identifica, senza con questo turbare minimamente o quasi, l'ordine sociale e religioso prestabilito, che viene alla fine sempre riconfermato attraverso cliché quali il matrimonio finale, la sconfitta dei cattivi, i ricongiungimenti familiari spettacolari, il rispetto del Dharma. I testi arrivano sul punto di interpretare il cambiamento, ma l'ordine etico non viene alla fine mai mutato e il diverso viene circoscritto entro registri rappresentativi riconosciuti che hanno un potere simbolico molto forte in quanto risalenti a un passato immemorabile (Mishra 2002: 16). L'India eterna (la Madre India dell'epopea

filmica del 1957) critica la modernità attraverso il cinema e i testi satellite che parlano del Cinema di Bombay, ma al tempo stesso ne fornisce una lettura locale che tuttavia non va in ultima istanza a risolvere le pesanti contraddizioni sociali insite nel perdurare dei sistemi culturali illegali come quello dei matrimoni combinati, delle “implicite” divisioni di casta, del mantenimento di un ordine che non può che essere considerato “sacro”. In questo senso, non è strano riscontrare nei testi bollywoodiani elementi della cultura millenaria che coesistono tranquillamente con effetti scenici che ricordano gli ultramoderni video di Mtv.



Oggi il Cinema di Bombay è considerato da molti come un romance sentimentale e melodrammatico (Mishra 2002: 13), caratterizzato da narrazioni prodotte unendo “parti pre-fabbricate”, spezzoni che non sempre vengono da uno script coeso del film, ma sono musical e canzoni pre-registrate o scene di violenza di varia intensità pronte per l’uso che il regista ne vorrà fare (Prasad 1998: 42-51), storie d’amore, ricongiungimenti melodrammatici, esempi eclatanti di corruzione, saghe familiari, thrilling, che danno vita a un sistema di produzione seriale che ruota intorno al medesimo fulcro narrativo e opera attraverso forme prevedibili. Lo studioso Ashis Nandy ha definito Bollywood come “cultura popolare di massa” (1995: 196-236), che attualmente sceglie di utilizzare forme narrative occidentali di livello più basso senza tuttavia assumere dall’Occidente l’intera modernità, intendendo questa come una vera e propria “intossicazione culturale”, non più frutto oramai della vecchia forma di colonialismo, ma di quella contemporanea, la globalizzazione. Offrendosi come alternativa ai prodotti hollywoodiani intrisi di glamour e vettori di valori individualistici e consumistici, i film di Bollywood rielaborano la propria cultura senza caricarsi dell’obiettivo complesso di diventare occidentali (Larkin 1997: 410). Le sequenze narrative hollywoodiane sono studiate come costruzioni testuali con coesione interna e indirizzate a un pubblico specifico, mentre il cinema commerciale indiano è da molti visto come un reticolo di intertesti globalizzati prodotti in un luogo, il subcontinente indiano, dove la globalizzazione ha un impatto forte nel mutare rapporti commerciali, alleanze, norme politiche e manifestazioni della cultura (Kaur & Sinha 2005: 16-17; Robertson 1992).



Dunque, l’India che presenta al mondo la propria icona attraverso i film del Cinema di Bombay è un accattivante, grande spettacolo preconfezionato, un prodotto destinato a un consumo brioso e allegro (Brosius in Kaur & Sinha 2005: 231-236). Tuttavia, alcuni aspetti della cultura indiana tradizionale calati nei film di Bollywood urtano da un lato contro l’istanza sociale di un’India in cui ci sia davvero più

uguaglianza nell’accesso alle risorse e alla cultura e faticano a trovare un positivo riscontro nelle numerose comunità indiane sparse per il mondo, prevalentemente in Gran Bretagna e negli Stati Uniti; d’altro canto, però, tali aspetti vengono assimilati simbolicamente all’idea del proprio paese e della propria identità lontani nel tempo e nello spazio, diventando così un elemento fondamentale della cultura pubblica diasporica e una fonte di rassicurazione di fronte alle difficoltà di inserimento nei paesi di arrivo (Kaur & Sinha 2005: 19). Si crea, così, una patria relativamente fittizia, un luogo del Sè dove viaggiare a piacimento e che va a sublimare il desiderio del ritorno, particolarmente forte per la prima generazione di emigrati, che spesso vivono duramente la doppia istanza generata dal mito del ritorno a casa e dal desiderio/necessità di integrazione rapida.

L'offerta cinematografica bollywoodiana è caleidoscopica e vive innegabilmente la medesima transizione della società indiana stessa che si sta trasformando rapidamente, ma con difficoltà e vaste zone d'ombra, in un complesso organismo metropolitano. La contrattazione continua fra gli elementi del passato e la modernità si esprime in due tipologie principali di film. Il primo tipo raccoglie i testi realistici, che potremmo considerare effetto diretto della contaminazione culturale, che tendono a dimostrare il lato anacronistico di alcuni sistemi culturali a favore di valori spiccatamente occidentali, come la promozione del ruolo della donna, la modernizzazione dei rapporti matrimoniali, la scelta di non vivere in nuclei familiari allargati, e così via. A volte, queste produzioni scatenano proteste prima ancora dell'uscita del film, in quanto vengono vissute come minaccia all'ordine e alla stabilità tradizionali. Alcuni testi recenti, come quelli del noto regista Mani Ratnam, si sono soffermati sulle tematiche del terrorismo e degli abusi di potere, attraendo l'interesse occidentale di solito poco coinvolto dalle produzioni bollywoodiane, considerate specificamente indiane.



Il secondo tipo è costituito dai film nostalgici che, come si intuirà, tendono a presentare la società del passato come contenitore positivo in cui gli elementi intrusivi sono costituiti da elementi moderni, solitamente portati dai giovani della famiglia che si sono lasciati occidentalizzare, soprattutto anglicizzare. È interessante notare che spesso i teatri di questo genere di film sono altre nazioni, soprattutto Inghilterra, Stati Uniti e Nuova Zelanda, che costituiscono un richiamo forte per i milioni di indiani della diaspora, e in tal senso i testi che vengono presentati sono ancora più rappresentativi dell'accostamento stridente ma efficace fra modernità apparente e ferrea tradizione.

Le produzioni cinematografiche indiane, va ricordato, sono nate all'inizio del XX



secolo come canale di espressione della cultura hindu e della lingua hindi (80% della popolazione) e col tempo hanno posto le case cinematografiche di lingue regionali diverse in una posizione minoritaria. Tuttavia, questo quadro così netto contiene sfumature che è utile portare alla luce. Innanzitutto, è stato posto in evidenza il ruolo che la componente indiana musulmana (l'India è il secondo paese

al mondo per numero di musulmani) ha avuto nella creazione di alcuni tratti stabili della cinematografia bollywoodiana (Mishra 2002), fattore che spezza l'immagine hindu unitaria e rigida e trova diretto riscontro nella ricezione elevata dei film illegalmente importati in Pakistan dove qualunque prodotto culturale hindu è

ufficialmente proibito. Nei testi bollywoodiani si riflette la diversità religiosa dell'India contemporanea e, nonostante gli stereotipi religiosi vengano confermati e rinforzati, le minoranze trovano spazio in moltissimi film. Certo, le produzioni con maggioranza di personaggi musulmani non sono molte, ma la cultura islamica viene spesso presentata come raffinata e amante della poesia, e la maggior parte delle star maschili più famose sono attori musulmani, frequentemente sposati con donne di altre religioni. La lingua dei dialoghi e delle canzoni sta diventando sempre più l'inglese, parlato dalla diaspora indiana e da vari strati sociali in patria, mentre l'inserimento di scene girate all'estero è considerato un valore aggiunto. A volte, gli sceneggiatori e i registi "trascrivono" un film occidentale adattandolo alle modalità locali.

Naturalmente, il riconoscimento internazionale che Bollywood ha acquisito contribuisce decisamente al processo di trasformazione dell'immagine impopolare dell'India da paese considerato come arretrato in una versione transnazionale dell'eredità del passato. Di qui il ruolo attivo dei grandi finanziatori, locali e non, al Cinema di Bombay e il sostegno governativo più o meno indiretto alle iniziative della casa cinematografica più prolifica del mondo. Il recente interesse per le potenzialità del Cinema di Bombay manifestato dalle potenti case di produzione americane, come la Twentieth Century Fox, potrebbe probabilmente costituire una nuova spinta verso la globalizzazione dei contenuti locali che Bollywood sceglie di presentare.

L'“azienda” Bollywood è una macchina mediatica che produce un ritorno d'affari di milioni di dollari in tutto il mondo, nonostante i budget siano di gran lunga inferiori rispetto a quelli hollywoodiani. Con il suo migliaio circa di film all'anno, il Cinema di Bombay registra una crescita economica media del 12,6% contro il 5,6% della controparte americana, mentre la spesa media per le produzioni vede 47,7 milioni di dollari per il cinema hollywoodiano contro gli 1,5 milioni di dollari del cinema indiano. Per questo motivo, molti produttori occidentali impiegano personale indiano, location e musiche bollywoodiane. Nonostante Bollywood non riesca a superare Hollywood a livello globale a causa delle difficoltà di esportazione di alcuni contenuti culturali locali, non sfugge ai finanziatori e alla rivale americana stessa l'enorme potenzialità di espansione economica di questa casa di produzione che vanta un'utenza di circa un miliardo di persone.



(a cura di Tiziana Spozio)

Testi citati

Balibar Etienne and Wallerstein Immanuel, *Race, Nation, Class*, London, Verso 1991.

Kakar Sudhir, *Intimate Relations. Exploring Indian Sexuality*, Delhi, Penguin 1990.

Kaur Raminder, Sinha Ajay J., (editors), *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, New Delhi / Thousand Oaks / London, Sage Publications 2005.

Larkin Brian, “*Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities*”, in *Africa*, 67, 1997.

Mishra Vijay, *Bollywood Cinema. Temples of Desire*, New York And London, Routledge 2002.

Nandy Ashis, *The Savage Freud and Other Essays on Possible and Retrievable Selves*, Princeton, NJ, Princeton University Press 1995.

Prasad M. Madhava, *Ideology of the Hindi Film: a Historical Reconstruction*, Delhi, Oxford University Press 1998.

Raina M. L., “ ‘I’m All Right Jack’: Packaged Pleasures of the Middle Cinema”, in *Journal of Popular Culture*, 20.2, 1986.

Robertson Roland, *Globalization: Social theory and global culture*, London, Sage 1992.

Shulman David D., *The King and the Clown in South Indian Myth and Poetry*, Princeton, NJ, Princeton University Press 1985.