



# ANNI CINQUANTA, L'ETÀ DELL'ORO: CLASSICI INDIANI DA SALVARE

*The Golden 50s: India's Endangered Classics*

Programma a cura di / Programme curated by **Shivendra Singh Dungarpur**, Film Heritage Foundation  
In collaborazione con / In collaboration with National Film Archive of India e Films Division, Government of India  
Note di / Notes by **Rajesh Devraj, Shivendra Singh Dungarpur, Arun Khopkar, Saeed Mirza, Kumar Shahani e Uma Vangal**

Sono figlio degli anni Settanta, ma ho vissuto e respirato il cinema degli anni Cinquanta. Nelle sere d'estate mio nonno ci portava quelle magnifiche pellicole e ce le mostrava con il suo proiettore. La magica sequenza onirica di *Awara* di Raj Kapoor, l'intensità poetica dei film di Guru Dutt, la verità universale incarnata dalle storie di Bimal Roy: per me il cinema era vivo e palpitante, e *Kaagaz ke Phool* mi invogliò a fare il regista.

Negli anni Cinquanta l'India era un paese di recente costituzione, da poco affrancatosi dal colonialismo e pieno di speranze e di aspirazioni. Con l'industrializzazione e la Partizione, l'emigrazione divenne uno stile di vita. Le città promettevano benessere e nuove opportunità ma anche, nei bassifondi, una realtà fatta di sfruttamento, crimine e precarie condizioni di vita. Quegli anni videro la nascita di una nuova generazione di registi che voltò le spalle alla mitologia e ai drammi storici. I loro film tendevano fortemente verso la critica sociale. Gli artisti di sinistra erano attratti dal cinema, che vedevano come un potente mezzo per convincere e fare proseliti. Quando il neorealismo italiano riuscì ad approdare in India grazie a *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica i registi indiani scoprirono che le lotte dell'uomo erano un'istanza universale. Bimal Roy (1909-1966), Raj Kapoor (1924-1988), Guru Dutt (1925-1964), Mehboob Khan (1907-1964), S.S. Vasan (1903-1969) e Ritwik Ghatak (1925-1976) erano alcuni dei registi 'ribelli' che fecero degli anni Cinquanta il capitolo più glorioso della storia del cinema indiano, la sua vera Età dell'Oro.

Per me è stato difficile scegliere solo otto film tra tutti quelli prodotti dalle tre industrie cinematografiche dell'epoca: Bombay, Madras e Calcutta. *Chandrakalika* (1948), *Awara* (1951), *Do Bigha Zamin* (1953), *Ajantrik* (1957), *Mother India* (1957), *Pyaasa* (1957), *Madhumati* (1958) e *Kaagaz ke Phool* (1959): ciascuno di questi film rappresenta un'innovazione dal punto di vista del contenuto, della forma o dello stile. In sintonia con la tradizione dell'epoca, ciascun lungometraggio sarà preceduto da un cinegiornale che fornirà un contesto storico ai film proposti.

Queste opere rappresentano un patrimonio cinematografico ricco e vario che rischia oggi di scomparire. In India furono girati 1700 film muti, dei quali sono sopravvissuti solo cinque o sei titoli completi. Tragicamente abbiamo perduto il nostro primo film sonoro, *Alam Ara* (1931). Nel 1950 l'India aveva già perso il settanta-ottanta per cento dei suoi film: era la conseguenza della diffusa e presuntuosa convinzione che la pellicola fosse eterna. Oggi sappiamo che anche questi otto classici corrono il concreto rischio di scomparire se non si interviene tempestivamente con progetti di conservazione e restauro. La proiezione di questi film non serve solo a confermare l'unicità di un patrimonio cinematografico, ma a ricordare che esso va salvato al più presto.

Shivendra Singh Dungarpur

*I was a child of the 70s, but I lived and breathed the cinema of the 1950s. On summer evenings, my grandfather would bring those wonderful prints and screen them for us with his projector: the magical dream sequence of Raj Kapoor's Awara, the poetic intensity of Guru Dutt's films and the universal truth captured in the stillness of Bimal Roy's narratives. To me cinema was vibrant and breathing, and Kaagaz ke Phool made me want to become a filmmaker.*

*India in the 1950s was a country newly born, freed from the shackles of colonialism, full of hopes and aspirations. Industrialization and Partition made migration a way of life. The cities beckoned with dreams of opportunity and prosperity, but also with the reality of exploitation, crime and slums. This age saw the birth of a new breed of filmmakers who turned their backs on mythology and historical dramas. Their narratives leaned heavily towards social commentary, as leftist artists were drawn to cinema, viewing it as a powerful evangelical medium. Italian neo-realism found its way to Indian shores, and Vittorio De Sica's Bicycle Thieves struck a chord with Indian filmmakers who discovered that the reality of the human struggle was a universal truth. Bimal Roy (1909-1966), Raj Kapoor (1924-1988), Guru Dutt (1925-1964), Mehboob Khan (1907-1964), S.S. Vasan (1903-1969) and Ritwik Ghatak (1925-1976) were among these 'rebel' filmmakers who made the 1950s the most glorious chapter in the history of Indian cinema – truly the Golden Age.*

*It was difficult for me to choose just eight films from the three major film industries of the time – Bombay, Madras and Calcutta. Chandrakalika (1948), Awara (1951), Do Bigha Zamin (1953), Ajantrik (1957), Mother India (1957), Pyaasa (1957) Madhumati (1958) and Kaagaz ke Phool (1959): each of these eight films represents an innovation in thought, form or style. In keeping with the tradition at the time, I have also picked eight newsreels to precede each of the feature films. These are an important record of the time, presenting a historical context for the films in the retrospective.*

*These films represent a rich and varied cinematic heritage that is in danger of becoming extinct. 1700 silent films were made in India of which only 5 or 6 complete films remain. Tragically, we have lost our first sound film Alam Ara (1931). By 1950, India had lost seventy to eighty per cent of its films and this has been the result of a widespread and complacent belief that film will last forever. We now realize that these eight classics too are in imminent danger of being lost to the world if urgent steps are not taken for their preservation and restoration. Screening these films is not just a reminder of a singular cinematic legacy, but one that is endangered and must be saved.*

Shivendra Singh Dungarpur

## CHANDRALEKHA

India, 1948 Regia: S.S. Vasan

■ Sog., Scen.: Gemini Story Department (K.J. Mahadevan, Subbu, Sangu, Kittoo, Naina). F.: Kamal Ghosh. M.: Chandru. Scgf.: A.K. Sekar. Mus.: S. Rajeshwara Rao, M.D. Parthasarthy, R. Vaidyanathan, B. Das Gupta. Canzoni: Papanasam Sivan, Kothamangalam Subbu. Int.: T.R. Rajakumari (Chandralekha), M.K. Radha (Veer Singh), Ranjan (Shashank), Sundaribai, N.S. Krishnan, T.A. Mathuram. Prod.: S.S. Vasan per Gemini Studios ■ 35mm. D.: 193'. Bn. Versione tamil / *Tamil version* ■ Da: National Archive of India

Girato originariamente in tamil e successivamente in hindi, *Chandralekha* fu il film indiano più costoso dell'epoca. Diretto dal poliedrico S.S. Vasan, proprietario dei Gemini Studios di Chennai, il film coniugava felicemente spettacolarità hollywoodiana e tematiche locali. Ancor oggi considerato uno dei più grandi film indiani, *Chandralekha* esercitò un'influenza enorme, fissando i criteri produttivi e pubblicitari dei campioni di incassi di Bombay. Fantinoso, romantico e avventuroso, il film narra la storia dei principi Veerasimhan e Sasankan, che si contendono il trono e l'amore della bellissima Chandralekha.

### Il primo film spettacolare indiano

Oggi ci rendiamo conto che *Chandralekha* era un successo annunciato. Nel 1948, primo anno di indipendenza dell'India dopo il lungo passato coloniale, il conflitto centrale del film – la lotta tra l'usurpatore e il legittimo erede – era destinato a coinvolgere gli spettatori, portandoli a individuare tutte le allusioni e le metafore rappresentate. Il cattivo fu visto come una personificazione del crudele regime coloniale, mentre la lotta e la prigionia di Veerasimhan evocavano la lotta per la libertà dei capi del movimento nazionalista e il duro trattamento loro riservato. Le gioiose celebrazioni che accompagnano la sua liberazione e la sua

ascesa al trono rispecchiavano infine lo stato d'animo della nuova nazione. In superficie, *Chandralekha* è caratterizzato da trama e ambientazioni spettacolari. Nel buio della sala cinematografica, tuttavia, il film si spinge oltre l'intrattenimento puro e semplice per stabilire una profonda intesa con il pubblico facendo riferimento a concezioni condivise di valore e coraggio e proponendo personaggi che fanno di tutto per essere all'altezza di un ideale eroico e morale. In tale contesto è interessante notare il personaggio femminile centrale e il suo ruolo fondamentale nel ristabilire lo status quo. *Chandralekha*, che prende il suo titolo dal nome dell'eroina, raffigura un mondo in cui uomini e donne collaborano per ristabilire il giusto ordine delle cose e in questo rispecchia le convinzioni del regista, che credeva fermamente in una nazione autenticamente democratica basata sulla parità dei diritti tra uomini e donne.

*Chandralekha* segnò un punto di svolta per il pubblico tamil, che si stava affrancando dal suo genere preferito, il film 'mitologico' centrato su leggende e figure indiane, e fu importante anche per i registi che tentavano di proporre alle platee tematiche d'attualità. I drammi in costume come *Chandralekha*, con le loro lotte per il potere, finirono per portare gli spettatori ad accettare i film 'sociali' ambientati nel presente. Il film fissò anche molte delle convenzioni oggi associate al cinema indiano: le sequenze spettacolari di canti e danze, i costumi pittoreschi e le scenografie elaborate. Tutte caratteristiche considerate tipiche di Bollywood, ma di fatto emerse dall'industria cinematografica dell'India meridionale. Fu questo il vero successo di *Chandralekha*: la creazione di un modello per il cinema indiano commerciale, un modello messo a disposizione dei futuri registi perché ne traessero beneficio in patria e all'estero.

Uma Vangal

*Filmed originally in Tamil and later in Hindi, Chandralekha was in its time the most expensive film made in India. Directed by showman S.S. Vasan, the owner of Chennai's Gemini Studios, the film brought the scale and vision of the Hollywood spectacular to indigenous themes, creating a nationwide hit that still features in every list of landmark Indian films. It was hugely influential, setting production and publicity standards for the Bombay blockbuster. A robust Ruritanian swashbuckler at heart, the film tells the story of the princes Veerasimhan and Sasankan, rivals for the throne and the affections of the beautiful Chandralekha.*

### India's First Spectacular

*Reading Chandralekha's success in retrospect, one realizes that several factors would have contributed to its positive reception. In 1948, the first year of India's independence from colonial rule, the film's primary conflict – the struggle between the usurper and the rightful heir – would have resonated strongly with the Indian audience, leading them to register all the nuanced allusions and metaphors embodied in the film. They would have seen the demonized villain as a personification of the cruel colonial power which had usurped the land, with Veerasimhan's struggle and imprisonment evoking the freedom struggle and the harsh treatment meted out to the leaders of the nationalist movement. The joyous celebrations at his release and ascension to power would have surely reflected the mood of the newly independent nation. On the surface, Chandralekha is an incredible extravaganza with a great story and setting. In the darkened cinema hall, however, it goes beyond mere entertainment to create an intense engagement with its audience, through its references to popular notions of valour and courage, and characters who try to live up to an heroic and moral ideal. In this context, it is interesting to note the central female character and her pivotal role in restoring the status quo. Chandralekha, named after its heroine, portrays a world*



Chandrakala

where men and women work together to establish a rightful rule. Perhaps this reflects the filmmaker's vision of a truly democratic nation, based on equal rights for men and women.

Chandrakala marks a transition for the Tamil audience, which was moving on from its staple fare, the 'mythological' film, dealing with stories from Indian myth and legend. It also represents a change for filmmakers who were attempting to use their democratic medium to bring contemporary themes to the audience. Costume dramas like Chandrakala, dealing with struggles for power, eventually led the audience to accept 'socials' (films about contem-

porary issues in modern-day settings). The film also established many of the conventions that are associated today with Indian cinema – the spectacular song-and-dance sequences, colourful costumes, and elaborate sets which are considered typical of Bollywood, but in actuality emerged from the South Indian film industry. This was the true achievement of Chandrakala – the creation of a template for mainstream Indian cinema, a model for future filmmakers to emulate and reap benefits from at home and abroad.

Uma Vangal

## AWARA

India, 1951 Regia: Raj Kapoor

■ T. int.: *The Vagabond*. Sog.: K.A. Abbas, V.P. Sathe. Scen.: K.A. Abbas. F.: Radhu Karmakar. M.: G.G. Mayekar. Scgf.: M.R. Achrekar. Mus.: Shankar Jaikishen. Canzoni: Hasrat Jaipuri, Shailendra. Int.: Prithviraj Kapoor (Raghunath padre), Nargis (Rita), Raj Kapoor (Raj Raghunath), K.N. Singh (Jagga), Shashi Kapoor (Raj da giovane), Cuckoo, B.M. Vyas (Dubey, il padre di Rita), Leela Misra (la cognata di Raghunath), Baby Zubeida (Rita da giovane), Leela Chitnis (Leela Raghunath). Prod.: Raj Kapoor per R.K. Films ■ 35mm. D.: 168'. Bn. Versione hindi con sottotitoli



Awara

inglese / Hindi version with English subtitles ■ Da: Toronto International Film Festival Bell Lightbox. Per concessione di / Courtesy of TIFF Bell Lightbox, nell'ambito di / as part of "Raj Kapoor and the Golden Age of Indian Cinema" a cura di / curated by Noah Cowan e organizzato da / and organized by TIFF, IIFA, and RK Films, con il supporto di / with the support of the Government of Ontario

Il cinema indiano si segnalò al mondo con *Awara*, che conquistò non solo le platee dell'India ma anche quelle dell'unione sovietica, della Cina e dei paesi arabi. La popolarissima canzone *Awara hoon* (Sono un vagabondo) segna l'esordio del celebre personaggio – liberamente ispirato a Chaplin – che

Raj Kapoor interpretò in vari film successivi. Definito da alcuni un "melodramma edipico", il film narra di un rispettabile giudice che caccia di casa la moglie incinta sospettata di infedeltà. Il loro figlio, Raju, cresce nei bassifondi e diventa un vagabondo che vive di espedienti. Innamoratosi della figlia prediletta del giudice, entra in conflitto con il padre, interpretato dal vero padre di Raj Kapoor, il vecchio attore Prithviraj Kapoor.

#### Lo scardinamento della mitologia moderna

La comprensione della bellezza porta sia il pericolo, sia il desiderio. Il pericolo si fa Coro e il desiderio Oracolo. Dall'epica nasce la tragedia degli umi-

li. La redenzione, naturalmente, risiede nell'amore. Si libra al di sopra delle arcate medievali dei regimi oppressivi, scolpite nella pietra, estranee alla nazione. I toni cupi e pesanti gravano su coloro che intravedono la libertà. La vera dimora del selvaggio sta altrove. Il loto fragrante che incarna la femminilità genera anche lo spirito del selvaggio Awara.

Questa la poesia personale di Raj Kapoor, vagabondo-flâneur, circondato da segnali kitsch di inferno e paradiso e dalle mitologie imperanti della comunicazione di massa, ridotto a icona e considerato ora un ribelle, ora un dittatore.

Il successo fenomenale di Chaplin e Raj Kapoor sta forse nel fatto che

entrambi si identificavano con i diseredati, nei quali riconoscevano la bellezza e la verità della semplicità e dell'innocenza. Entrambi invertirono i processi di identificazione cristallizzati dal cinema ufficiale. Raj Kapoor fu assillato dai distributori che ostacolavano il suo ambiziosissimo progetto di cinema autobiografico, così come Chaplin fu costretto all'esilio da uno Stato che aveva proclamato la legge del Padre. Il destino del patriarca sembra essere la distruzione dei suoi cari e della sua progenie, come il destino dello Stato pare consistere nell'annientamento del proprio popolo: una legge moralmente equa, ma sotto tutti gli altri aspetti iniqua. Raj Kapoor affidò il ruolo del padre al proprio stesso padre Prithviraj, osando ciò che nessun altro Edipo dei nostri tempi avrebbe osato. Fece in modo che il padre si scusasse per il cieco principio della Legge con tutti i cittadini del mondo, rappresentati qui dalla madre ferita, velata e in punto di morte.

Le scene d'amore tra adolescenti nei film di Raj conservano l'innocenza e la freschezza del primo amore e del primo bacio. L'amore consumato per la prima volta è una sorta di illuminazione, è la scoperta dell'altro, fonte di conoscenza senza colpa né rimorso.

Sta forse proprio qui la felicissima capacità di Kapoor di parlare a tutti i cuori umani, superando i divari ideologici, le differenze culturali e i pregiudizi acquisiti che celano la nostra sacra nudità a noi stessi e a coloro che amiamo.

Kumar Shahani

*Indian cinema stepped out into the world with Awara, which captivated audiences not only in India, but in Soviet Russia, China, and the Arab countries as well. The hugely popular title song Awara hoon (I'm a vagabond) represents a first outing for the character, loosely modelled on Charlie Chaplin's Tramp that Raj Kapoor played in subsequent films. The film's plot, which has been described as an 'Oedipal melodrama', deals with a respectable judge who turns his pregnant*

*wife out of his house, suspecting her of infidelity. Their son Raju grows up in the slums to become a rootless vagabond who lives by his wits. Falling in love with the judge's ward, he comes into conflict with his father, played in the film by Raj Kapoor's own father, the veteran Prithviraj Kapoor.*

### **Turning Modern Mythology on Its Head**

*The apprehension of beauty brings both danger and desire. The danger becomes the Chorus and desire becomes Oracular. Of epic history is born peasant tragedy. The redemption, of course, is in love. It rises above the medieval arches of oppressive regimes, hewn in stone, alien to the nation. The heavy black tones weigh down upon all who see freedom. Outside is the real abode of the 'jungli'.*

*The fragrant lotus that embeds the feminine, also brings forth the spirit of the wild Awara.*

*Thus the personal poetry of Raj Kapoor, vagabond-flâneur, surrounded by kitschy signals of heaven and hell, the mythic imperatives of mass communication, iconised both as rebel and dictator.*

*The phenomenal success of both Chaplin and Raj Kapoor lies perhaps in the fact that both of them identified themselves with the disenfranchised, finding in them the truth and beauty of simplicity and innocence. They inverted the processes of identification that mainstream cinema manufactured to formula. Raj Kapoor was harassed by his distributors to fracture his own telos later on in life when he carried his autobiographical concerns into the wide sweep of history, just as Chaplin, in a manner, was exiled from the State that proclaimed the law of the Father.*

*The destiny of the patriarch seems to be the destruction of his beloved and their progeny, as it is of the state to annihilate its own people, equal in moral terms, unequal in every other. Raj Kapoor made his own father Prithviraj play this figure, an act of daring that no other Oedipus of our times may have undertaken. He made the father apologize to all citizens*

*of the world for the blind rule of Law, albeit to the wounded, shrouded mother in death's throes.*

*The scenes of adolescent love in Raj Kapoor's films have all the innocence and freshness of first love, the first kiss, the first consummation, like an illumination, the discovery of the other that is the fountainhead of knowledge without guilt or remorse.*

*Perhaps therein lies the felicity of his address to every human heart, across the ideological divides, cultural differences and learned prejudices that hide our sacred nudity from ourselves and those whom we love.*

Kumar Shahani

---

### **DO BIGHA ZAMEEN**

India, 1953 Regia: Bimal Roy

■ T. it.: Due ettari di terra. T. int.: Two Acres of Land. Sog.: Salil Choudhury. Scen.: Hrishikesh Mukherjee. Dial.: Paul Mahendra. F.: Kamal Bose. M.: Hrishikesh Mukherjee. Scgf.: Gonesh Basak. Mus.: Salil Choudhury. Canzoni: Shailendra. Int.: Balraj Sahni (Shambu Maheto), Nirupa Roy (Parvati Maheto), Ratan Kumar (Kanhaiya Maheto), Murad (Thakur Harnam Singh), Nana Palsikar (Dhangu Maheto), Nasir Hussain (conducente di risciò). Prod.: Bimal Roy per Bimal Roy Productions ■ DCP. D.: 122'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: National Archive of India

Inizialmente autore di film bengalesi, Bimal Roy portò l'umanesimo e le tematiche sociali della sua tradizione nel cinema hindi. La visione di *Ladri di biciclette* di De Sica gli ispirò *Do Bigha Zameen*, storia drammatica e scabra di un contadino che lotta strenuamente per salvare la propria terra dalle grinfie di uno strozzino. Il film, il regista e l'attore principale Balraj Sahni furono più volte premiati. Nel 1954 *Do Bigha Zameen* partecipò al Festival di Cannes, dove ricevette una menzione speciale.



Do Bigha Zameen

**La conquista della verosimiglianza**  
Quando il film di Bimal Roy *Do Bigha Zameen* uscì nelle sale, erano trascorsi meno di dieci anni dall'indipendenza dell'India. Il paese lo accolse con un silenzio attonito. Non vi furono fragorosi applausi, né l'esultanza che solitamente accompagna la notizia del successo commerciale di un film. Si riconosceva la nascita di un nuovo tipo di cinema. Un cinema popolare, verosimile.

Il film aveva colmato la distanza tra finzione e realtà. Certo, era a tratti melodrammatico. E certo, nell'intreccio c'era qualche coincidenza di troppo. Ma in tutto questo, da qualche parte, c'era una straordinaria onestà che non poteva essere ignorata. *Do Bigha Zameen* aveva toccato un nervo scoperto dell'India, che in quegli anni stava tentando di affrancarsi dal passato feudale per avanzare verso un futuro moderno, industriale. Il nervo scoperto era

la terra. L'ottantacinque per cento della popolazione viveva in aree rurali e semi-rurali, ed era costituito perlopiù da piccoli contadini e da 'senzaterra' sfruttati dai grandi proprietari terrieri di stampo feudale. Anche nelle aree urbane gran parte degli abitanti era composta da lavoratori senza terra che erano fuggiti dalla schiavitù per cercare lavoro in città.

Era questa l'idea centrale di *Do Bigha Zameen*, storia di un piccolo agricoltore marginale che ha solo tre mesi di tempo per saldare un debito e conservare il suo piccolo pezzo di terra. Il film narra la battaglia di un uomo per salvare la dignità e l'onore della sua famiglia. Bimal Roy dosa sapientemente il crescendo di tensione: dapprima il contadino e suo figlio si trasferiscono nella città di Kolkata per guadagnare la cifra che potrà riscattare le loro vite, poi l'uomo si trasforma in un animale da tiro portando in giro la gente con il risciò, e all'avvicinarsi della scadenza il figlio si mette a fare il lustrascarpe e anche la moglie incinta inizia a lavorare. A questo punto il film si incentra sulla famiglia che si batte disperatamente per salvare la propria terra. E intanto Bimal Roy ci mostra il ventre molle della città, dove i poveri uniscono le loro forze per riuscire a sopravvivere ma anche per dare un senso alle proprie vite. Qui lo spettatore scopre un cameratismo che celebra la solidarietà e la compassione.

Ma Bimal Roy è interessato anche ad altro, e si vede. Per il finale aveva due possibilità: permettere ai personaggi di emergere trionfanti o indicare quello che sarà il destino del paese. Sceglie la seconda. Ecco perché il film appare ancora credibile.

Saeed Mirza

*Originally a director in Bengali films, Bimal Roy brought the humanism and social concerns of his tradition to Hindi cinema. A screening of De Sica's Bicycle Thieves inspired him to create Do Bigha Zameen, the grittily dramatic tale of a poor farmer's struggle to save*

*his land from the clutches of a rapacious landlord.* Do Bigha Zameen won its director and its lead actor Balraj Sahni several awards, besides featuring in competition at the Cannes Film Festival in 1954, where it received a special mention.

### The Ring of Truth

*It was less than a decade after India gained independence from British rule that Bimal Roy's film Do Bigha Zameen was released. Audiences around the country greeted it with stunned silence. There was no boisterous acclaim, none of the celebratory music that follows the news of a film becoming a box-office success. It was an acknowledgement that a new kind of cinema had emerged: a cinema in the popular mode, with the ring of truth.*

*The film had bridged the gap between fiction and reality. Yes, it was overly melodramatic at times, and yes, the story line did have avoidable coincidences. But somewhere in all of this, there was an incredible honesty that could not be ignored. The film had touched the core of a nation's dilemma, as it attempted to free itself from its feudal past and move towards a modern, industrial future.*

*The dilemma was about land. Eighty-five percent of the population lived in rural and semi-rural areas. Of this, the vast majority were small, marginal farmers and landless labourers who worked on the fields of the big feudal landlords. In urban areas too, there was a large population of landless labourers who had escaped serfdom and migrated there in search of work.*

*This was the central idea of Do Bigha Zameen. It is the story of a marginal farmer who is given a short time of three months to pay back a debt or forfeit his small piece of land. The film is about his battle to save the dignity and honour of his family. Bimal Roy slowly builds up the tension in the film, as the farmer and his young son move from their rural environs to the city of Kolkata in order to earn that crucial amount of money that can redeem their lives. The tension*

*begins to mount as the farmer becomes a human carriage ferrying people across the city. As the deadline approaches, his son begins to work as a shoeshine boy and his pregnant wife also joins a village workforce.*

*The film now revolves around the family fighting frenziedly against the odds to save their land. In the midst of all of this, Bimal Roy also reveals the underbelly of the city, where the poor congregate to live and work, and to make something of their lives. It is here that the viewer finds a camaraderie that celebrates the human spirit of compassion and understanding. But Bimal Roy reveals he has other concerns on his mind. He had two choices on how to end the film: Would he allow the characters to emerge triumphant from their ordeal, or would he rather predict the course the country would take in the future? He chose the latter. That is why his film has the ring of truth even today.*

Saeed Mirza

---

### PYAASA

India, 1957 Regia: Guru Dutt

■ T. it.: Sete eterna. T. int.: *The Thirsty One*. Dial.: Abrar Alvi. F.: V.K. Murthy. M.: Y.G. Chawhan. Scgf.: Biren Naag. Mus.: S.D. Burman. Canzoni: Sahir Ludhianvi. Int.: Mala Sinha (Meena), Guru Dutt (Vijay), Waheeda Rehman (Gulabo), Rehman (Ghosh), Johnny Walker (Abdul Sattar), Kumkum (Juhi), Leela Misra (madre di Vijay), Mehmood (fratello di Vijay), Tun Tun (Pushplata). Prod.: Guru Dutt per Guru Dutt Films ■ DCP. D.: 143'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: National Archive of India

Questo film profondamente originale del produttore e regista Guru Dutt è ampiamente considerato un classico del cinema indiano. L'opera colpisce nel segno con la sua visione dell'artista romantico in conflitto con un mondo insensibile e materialista. Dutt interpreta il ruolo del protagonista Vijay, poeta malinconico e misconosciuto

che si confronta con l'avida e l'ipocrisia dei custodi dell'ordine sociale e con la compassione dei reietti. Respinse dalla cultura ufficiale, le poesie di Vijay diventano famose solo dopo la sua presunta morte. Nel momento culminante del film, il poeta torna dal mondo dei morti per denunciare l'ipocrisia di coloro che si sono radunati per elogiare i suoi versi.

### Melodia e dramma

Pyaasa riscosse un grande successo di pubblico e di critica durante la breve vita del suo autore. Guru Dutt lavora entro i confini del melodramma ed è sensibile a entrambe le sue componenti, la melodia e il dramma. Al pari di Orson Welles, sa magistralmente dar corpo ai suoi protagonisti, come dimostra la sua interpretazione ricca di sfumature in Pyaasa. Il suo è sempre un dramma sottotono: dove altri registi indiani griderebbero, Dutt susurra. La sua macchina da presa, spesso montata su una gru con una lente 100mm, sa stringere silenziosa su un primo piano per cogliere i minimi cambiamenti d'espressione. I movimenti della gru spaziano da immagini in picchiata a minimi, quasi impercettibili cambiamenti di livello.

Per quanto riguarda la melodia, nessuno usa le canzoni in maniera così eloquente. In Pyaasa Guru Dutt non rispetta le convenzioni del cinema indiano, usa le canzoni in forma di frammenti o come estensione dei dialoghi, altre volte dilatandole oltre la lunghezza canonica. Sa inoltre adattarle alle esigenze drammatiche, come nella scena culminante in cui la musica accompagna il fuggi fuggi di una folla isterica e disordinata. In tutti i casi, l'assoluta padronanza della messa in scena e il montaggio ritmico esprimono un ampio ventaglio di emozioni, dall'estrema gentilezza alla sensualità, dalla tenerezza al conflitto drammatico e alla ferocia.

Lavorando in collaborazione con il suo operatore, V.K. Murthy, Guru Dutt crea un repertorio di immagini



Pyaasa

uniche. Pur attingendo al realismo, il loro stile non si lascia limitare da esso. Spesso il volto di un personaggio è solcato da ombre fugaci di provenienza misteriosa, e le ombre allungate sottolineano la solitudine del protagonisti. L'illuminazione riempie d'emozioni gli spazi del quotidiano.

Il mondo creato dalla fantasia di Guru

Dutt in *Pyaasa* è profondamente solidale con la gente che vive ai margini della società rispettabile, dalla prostituta al massaggiatore ambulante. Questi personaggi conservano la loro umanità nonostante le difficoltà, e sono distanti dal sentimentalismo stucchevole che spesso caratterizza il cinema indiano. La sensibilità del regista per i dettagli

emerge anche nella descrizione dei ricchi e dei potenti: Dutt ci mostra i segni della loro ostentazione, l'arroganza dei loro gesti e delle loro parole, e infine la brutalità delle loro azioni.

Forse è l'umanità di *Pyaasa* a piacerci e ad attrarci ancora, dopo tutti questi anni. I film di Guru Dutt ci invitano a capire gli altri e noi stessi.

Arun Khopkar

*Producer and director Guru Dutt's intensely original film is widely considered one of Indian cinema's unquestionable classics, striking a chord with its vision of the romantic artist in conflict with an unfeeling, materialistic world. Dutt plays the central role of Vijay, the brooding, alienated poet who encounters greed and philistinism among the gatekeepers of society, and compassion among its outcasts. Rejected by the establishment, Vijay's work becomes popular only after his supposed death. In the film's rousing climax, the poet returns from the dead to denounce the hypocrisy of those who have gathered to praise him.*

#### **Melody and Drama**

*Pyaasa was a great commercial and critical success in the short life of its maker. Guru Dutt worked in the genre of melodrama and was equally sensitive to its two components, melody and drama. Like Orson Welles, he had a vision of his protagonists which he interpreted masterfully, as the finely nuanced performances in Pyaasa prove. His drama was based on understatement. Where other Indian filmmakers would use a scream, he used a whisper. His camera, quite often mounted on a crane with a 100mm lens, would move silently into a close-up to capture minute changes of expression. The crane movements varied from swooping dramatic manoeuvres to subtle, almost imperceptible changes of level.*

*As for melody, no one used songs with more telling effect. In Pyaasa, Guru Dutt disregarded the conventions of Indian cinema regarding songs. He could use them in fragmentary form or as an extension of dialogue, while at other*

times, they went beyond the standard length. He could use them dramatically, as in his powerful interpretation of the climactic scene, where a song plays over a hysterical, stampeding mob. No matter how he used a song, his complete mastery over its mise-en-scène and its rhythmic cutting expressed a wide range of emotions, from extreme gentleness, sensuousness and tenderness to dramatic conflict and brutal violence.

Working in close collaboration with his cameraman V.K. Murthy, Guru Dutt created a world of original and unique images. Though their style draws from a realistic idiom, it is not limited by realism. Often, fleeting shadows thrown by unidentified sources cross the face of a character; elongated shadows underline the loneliness of the protagonist. Lighting charges the spaces of everyday life with emotion.

The world created by Guru Dutt's imagination in Pyaasa is deeply humanistic and sympathetic to the people who live on the fringes of respectable society, from the commercial sex worker to the itinerant masseur. These characters retain their humanism in spite of the difficult conditions of their lives. Their depiction has none of the maudlin sentimentality so common in Indian cinema. Guru Dutt's characterisation of the affluent and the powerful too is done with a fine eye for detail – he shows us the signs of their pomp, the arrogance of their gestures and words, and finally the brutality of their actions.

Perhaps it is the humanism of Pyaasa that still intrigues us and draws us in, after all these years. Guru Dutt's works invite us to understand others and understand ourselves.

Arun Khopkar

## MOTHER INDIA

India, 1957 Regia: Mehboob Khan

■ T. it.: *Madre India*. Dial.: Wajahat Mirza, S. Ali Raza. F.: Fareedoon Irani. M.: Shamsuddin Kadri. Scgf.: V. H. Palnitkar. Mus.: Naushad. Canzoni: Shakeel Badayuni. Int.: Nargis (Radha), Sunil Dutt (Birju), Raaj Kumar



Mother India

(Shamu), Rajendra Kumar (Ramu), Kanhaiyalal, Mukri (Sukhilala), Jilloo, Kumkum (Champa), Chanchal, Sheela Naik (Kamla). Prod.: Mehboob Khan per Mehboob Productions ■ 35mm. D.: 172'. Col. Versione hindi con sottotitoli inglesi / Hindi version with English subtitles ■ Da: BFI - National Archive

“Tutti i film hindi vengono da *Mother India*”, ha osservato uno sceneggiatore indiano. Spettacolare e dotato di un intreccio ricco ed esuberante, il film di Mehboob Khan ha finito per assurgere al rango di epica nazionale. *Mother India* narra la saga di una contadina determinata e coraggiosa, simbolo della capacità di resistenza e di sopportazione dell'intera nazione. I paesaggi rurali dell'India, i ritmi del villaggio e il succedersi delle stagioni si animano grazie a un'evocativa fotografia a colori dominata dai toni caldi e ricchi della terra.

### Il viaggio epico di una nazione

*Mother India* fu realizzato nel 1957, esattamente dieci anni dopo la conquista dell'indipendenza. Anche se le vicende narrate iniziano una generazione prima di quell'evento fonda-

mentale, stranamente il film non pare interessato a descrivere il volto della potenza colonizzatrice e preferisce invece scavare nei ritmi dell'antichissima civiltà rurale. Questa sorta di atemporalità è rappresentata da Radha, interpretata da Nargis, un mix di Madre Coraggio e Madre Terra. Con lei, percorriamo il viaggio epico di un intero paese dal buio alla luce.

All'inizio Radha è una giovane sposa che, insieme al marito contadino, lotta per arrivare alla fine del mese. La loro è una vita fatta di poca felicità e tanti sacrifici, poiché la maggior parte dei prodotti della loro terra finisce nelle mani di un proprietario terriero. Quando Radha e suo marito decidono di coltivare un misero e arido pezzo di terra, la catastrofe sconvolge le loro vite: il marito perde entrambe le braccia in un incidente e Radha è costretta a dare in pegno al proprietario terriero i suoi gioielli per provvedere ai tre figli. In seguito dovrà cedergli anche il pezzo di terra.

Benché a questo punto il film ruoti attorno alle tematiche della terra, del sacrificio e di un sistema agrario iniquo, entrano in gioco anche altri elementi:

la scomparsa del marito di Radha, che si allontana perché non sopporta l'umiliazione d'essere invalido, e la morte del figlio più piccolo durante un'alluvione. Mentre gli anni passano e i figli diventano uomini, continuiamo ad assistere alle traversie dell'indomita Radha.

Il solo riferimento alla nascita dello stato indiano giunge quando Radha si rivolge ai compaesani in fuga dalle devastazioni dell'alluvione e li esorta a non abbandonare le loro terre e ad aver fede in un futuro migliore. I compaesani ritornano, e in un'immagine dalla forte valenza simbolica si radunano componendo una mappa dell'India. È il 1947: il paese è libero. Il film si sposta sulla duplice lotta di Radha, impegnata da un lato a lavorare la terra con l'aiuto dei figli e dall'altro a domare lo spirito ribelle del figlio minore, il quale nutre un profondo rancore nei confronti dell'aguzzino che ha causato tanti guai alla sua famiglia. Nonostante queste traversie Radha conserva stoicamente una dignità profondamente ancorata a valori saldissimi, quelli di un'India tradizionale che ha assistito a una serie di assalti destabilizzanti rimanendo sempre incrollabilmente fedele a se stessa. Il film si conclude nell'India indipendente, dove Radha è invitata a inaugurare una piccola diga che porterà finalmente l'acqua ai campi riarsi: la speranza è che si tratti di un nuovo inizio per tanta gente lungamente sfruttata e oppressa.

Saeed Mirza

*"All Hindi films come from Mother India", an Indian screenwriter once remarked. Exuberantly rich in incident and spectacle, director Mehboob Khan's film has acquired the status of a national epic over the years. The film unfolds the saga of a peasant woman, whose courage and determination symbolizes the endurance of the nation itself. The rural landscapes of India, the rhythms of village life and the changing seasons are brought alive by evocative colour cinematography in rich earth tones.*

### **The Epic Journey of a Nation**

*Mother India was made in 1957, exactly ten years after India gained Independence. Though the film begins a generation before that momentous occasion, strangely enough, it never actually reveals the face of the colonizing power. Rather, it delves into the rhythm of an agricultural civilization that has existed since time immemorial. And representing this timelessness is Radha, played by Nargis, who combines the characteristics of both Mother Courage and Mother Earth. Through her, we traverse the epic journey of a country from darkness to light. Radha's story begins with her as a young bride who, along with her farmer husband, struggles to make ends meet. Theirs is a journey of a little happiness and much struggle and sorrow, since most of what their land produces is taken by the village landlord. When Radha and her husband try to fend for themselves by cultivating a piece of barren land, catastrophe strikes. The husband loses both his arms in an accident, and Radha has to pawn her jewellery to the landlord in order to fend for their three children. Later, she will also lose her land to him. Though at this point the film revolves around the theme of an unjust agrarian system, of land and the struggle to make it yield, other factors come into play. The disappearance of Radha's husband one day, because he cannot bear the humiliation of his incapacity; the death of Radha's youngest child in a flood. Through all this, we see the saga of Radha, and her indomitable spirit, as the years pass and her two young boys become men.*

*The only reference to India becoming a nation comes when Radha appeals to fellow villagers who are attempting to flee the ravages of a great flood, not to abandon their lands and to have faith that things will change. The villagers return, and in a symbolic shot, regroup into the contours of the map of India. The year is 1947 and India is free.*

*The saga now shifts to Radha's struggle on two fronts: one, to till the land with the help of her sons, and the other, more personal, to tame the rebellious spirit of*

*her younger son who harbours deep anger against the scheming landlord who brought such grief upon his family. In all of this, Radha maintains a stoic dignity that arises from the values ingrained within her. These are the values of a traditional India that has seen a series of destabilizing onslaughts, and yet has held fast and remained unchanged.*

*The film ends in independent India, where Radha is invited to inaugurate a small dam that will finally bring water to the parched fields. Hopefully, this is a new beginning that will change the lives of people who have been oppressed for so long.*

Saeed Mirza

---

### **AJANTRIK**

India, 1957 Regia: Ritwik Ghatak

■ T. int.: *Pathetic Fallacy*. Scen.: Ritwik Ghatak. F.: Dinen Gupta. M.: Ramesh Joshi. Scgf.: Robi Chattopadhyaya. Mus.: Ali Akbar Khan. Int: Kali Bannerjee (Bimal), Kajal Gupta (giovane donna), Shriman Deepak, Gyanesh Mukherjee (meccanico), Keshto Mukherjee, Gangapada Basu. Prod.: Promode Lahiry per L.B. Films International ■ DCP. D: 102'. Bn. Versione bengalese / Bengali version ■ Da: National Archive of India

"Uno dei pochi talenti veramente originali che il cinema di questo Paese abbia prodotto": così Satyajit Ray definì il suo contemporaneo Ritwik Ghatak. *Ajantrik*, primo film di Ghatak uscito in sala, propone "un'integrazione emotiva con l'era della macchina" attraverso la storia di un eccentrico tassista chiamato Bimal e una vecchia Chevrolet scassata chiamata Jagaddal. Ansante, strombettante e rantolante, la macchina sembra pensare con la propria testa, e anche Bimal la tratta come un essere umano. Seguendo il protagonista mentre esercita il proprio mestiere in una cittadina del Bihar e nelle regioni della tribù degli Oraon, il film esplora gli aspetti comici e filosofici del bizzarro legame tra l'uomo e la macchina.

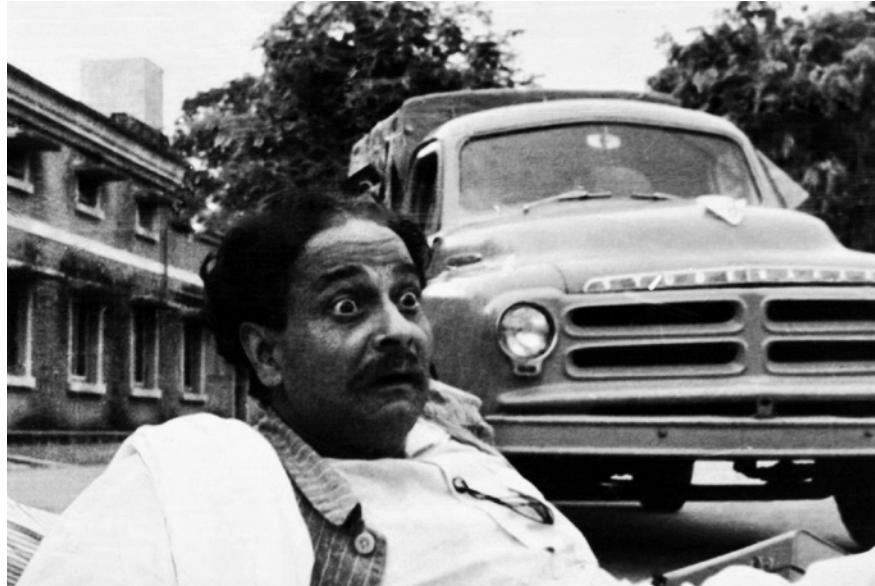
## Libertà dai fetici

Quando Ghatak, divenuto profugo in seguito alla Partizione, concepì *Ajantrik*, la giovane nazione era divisa in due Stati tra loro ostili che opprimevano i loro stessi popoli ed erano destinati a isterilirsi attraverso ripetute crisi di identità.

Gli abitanti originari dell'India vivono lungo le sue foreste centrali e hanno sempre resistito a qualsiasi genere di colonizzazione. Ghatak aveva vissuto tra gli Oraon ai margini orientali di queste foreste, luogo dove fu forse perfezionato per la prima volta l'aratro. Gli abitanti dell'India centrale hanno sempre avuto a disposizione i migliori giacimenti di ferro del mondo, grazie ai quali altri popoli hanno forgiato armi e macchine che velocizzano i compiti umani con esiti spesso letali. Ma Ghatak sapeva che gli Oraon – e perfino coloro che vivevano alla periferia del loro cosmo, come lui – erano in grado di contrastare i violenti rivolgimenti della civiltà attraverso la compassione collettiva nata dalle strutture dell'eros. La danza, il movimento e le bandiere sventolanti sono forme che da semplici fetici individuali si sono trasformate in *alankaras*, figure retoriche e musica. Queste, a loro volta, possono abbandonare le astrazioni per avvicinarsi ai segni. Le rappresentazioni possono allora dar vita a creazioni artistiche o scientifiche, narrazioni al di là del tempo.

Ecco come Ritwik Ghatak giunse alla bizzarra struttura – se così può essere chiamata – di *Pathetic Fallacy*. Riuscite a immaginare un titolo più astratto per un film? Il termine *Ajantrik* amplia la parola *jantrik* (meccanico) per suggerire la sua antitesi. Abbiamo assistito alla fine dell'epoca che privilegiava il meccanico a scapito dell'organico. In questo film che si presta a molteplici interpretazioni, non ponendosi un obiettivo esplicito, Ghatak vuole ricostruire per noi i segni che gli Oraon e altri popoli del mondo cercavano di trovare nella loro esperienza.

Mi sembra che il movimento della dan-



Ajantrik

za liberi il feticcio dal suo timore ultra-terreno, rendendoci nello stesso tempo estatici e lucidi. La freschezza tribale che pervade il film ci offre una promessa di libertà primordiale dalle abitudini che ci siamo cucite addosso. Il magico non può mai essere ridotto a una narrazione lineare con un inizio, una parte centrale e una fine. È 'episodico', iterativo, si muove in maniera curvilinea, disegna spirali che sembrano aprirsi e spingere all'espressione, contengono e liberano l'interiorità, il segreto dell'energia, del desiderio, del gioiello rubato per sempre alla sposa divina.

Kumar Shahani

*'One of the few truly original talents in the cinema this country has produced' was how Satyajit Ray described his contemporary, Ritwik Ghatak. Ajantrik, Ghatak's first released feature, proposes 'an emotional integration with the machine age' through the story of an eccentric taxi-driver named Bimal and a battered old Chevrolet called Jagaddal. The wheezing, honking, rattling car has a mind of its own, and Bimal too treats it as a human being. As he plies his trade in small-town Bihar and the regions of the Oraon tribe, the film explores the comical*

*and philosophical aspects of the strange bond between man and machine.*

## Freedom from Fetishes

*A refugee of India's Partition, Ritwik Ghatak first thought of Ajantrik when the fledgling nation had been pulled apart into warring states repressing their own varied people, impoverishing themselves through repeated crises of identity. The original inhabitants of India live along its central forests and have been truly independent of any colonization. Ghatak had lived amongst the Oraons at the eastern end of these forests, where perhaps the plough was first perfected. The inhabitants of Central India have always had access to the finest iron ore in the world, from which other people have made weapons and machines that speed up organic tasks to lethal limits. But Ghatak knew that the Oraons – and even those who lived on the periphery of their cosmos, such as himself – could counterpoint the violent waves of civilization's upheavals through collective compassion, born of eros and its epistemes. Dance, movement and fluttering banners are forms that have grown from mere fetishes of individuals to alankaras, or figures of speech and music. They in*

*turn can yield the abstractions to approximate signs. The notations, then, can create realizations of science and art, narrative beyond chronologies. That is how Ritwik Ghatak arrived at the bizarre structure – if it be so called – of Pathetic Fallacy. Imagine giving a film a title as historically abstract as that! Literally, the title Ajantaik extends the word jantrik (mechanical) to suggest its antithesis. We have seen the end of the era that hegemonized the mechanical over the organic and the self-transformative. In this film of episodes that leads to multivalent interpretations, having no end or targeted object as it were, Ghatak wants to restore to us the signs that the Oraons and others like them (spread all over the earth) sought to find in their experience. It seems to me that the movement of dance frees the fetish from its otherworldly awe, making us both ecstatic and attentive. The fresh tribal air that wafts through the film gives us a promise of primeval freedom, from enclosing ourselves in any garb of stitched habit. The magical can never be levelled to a linear narrative with a beginning, middle and end. It is ‘episodic’, iterative, moves in curves and spirals that seem to open up and impel expression, contain and liberate from its grasp inner feeling, the secret of energy, desire, of ornament forever being stolen from the divine bride.*

Kumar Shahani

## MADHUMATI

India, 1958 Regia: Bimal Roy

■ Sog.: Ritwik Ghatak. F.: Dilip Gupta. Scgf.: Sudhendu Roy. M.: Hrishikesh Mukherjee. Mus.: Salil Choudhury. Canzoni: Shailendra. Int.: Dilip Kumar (Anand/Deven), Vyjantimala (Madhumati/Madhavi/Radha), Johnny Walker (Charandas), Pran (Raja Ugra Narayan), Jayant (padre di Madhumati), Tiwari (Bir Singh), Mishra, Baij Sharma, Bhudo Advani. Prod.: Bimal Roy per Bimal Roy Productions ■ 35mm. D.: 149'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: National Archive of India

*Madhumati*, il più grande successo commerciale di Bimal Roy, è un film atipico per un regista fedele al realismo e fautore di un approccio socialista al cinema: romantica storia di reincarnazione arricchita da canzoni struggenti e da immagini suggestive, influenzò la nascita di un sottogenere del cinema hindi. Il film narra di un ingegnere che una notte trova riparo in un antico palazzo e si rende conto di esserci già stato in una vita precedente. In quella vita lavorava per il signore del palazzo e si era innamorato della splendida fanciulla tribale Madhumati.

### Una creatura di nebbia

Lo straordinario risultato di *Madhumati* sta nel superamento delle convenzioni del film di suspense e horror gotico a favore di una fede tutta indiana nella reincarnazione e nella rinascita, con l'aggiunta di elementi derivanti dal patrimonio popolare e tribale. Il primo film significativo a esplorare questo territorio era stato *Mahal* (1948) di Kamal Amrohi, ma *Madhumati* si spinge oltre collocando il genere – che possiamo definire ‘gotico indiano’ – all'interno della tradizione ibrida del cinema indiano fatta di melodramma, lasciva furfanteria, umorismo popolare e sequenze di canti e danze. L'intreccio offre avvincenti colpi di scena e corre qualche rischio stimolante: il film è infestato da *doppelgänger*, dalla vergine tribale Madhumati alla sua apparizione spettrale, la sua sosia Madhavi, e la sua reincarnazione, Radha.

Il talento di Bimal Roy riesce a tenere in equilibrio tutti questi elementi. Maestro acclamato del realismo sociale, il regista sa delineare con estrema precisione le gerarchie del mondo di *Madhumati*. Osserviamo i rappresentanti di un sistema feudale avido e oppressivo, la popolazione tribale da esso sfruttata e la colta classe media urbana rappresentata da Anand, che simpatizza con i poveri ma è costretto a servire i potenti. Il tragico destino dell'eroina è in realtà “un'allegoria della miseria

popolazione tribale indiana” (come scrive Jyotika Virdi). La sua vendetta – la vendetta della terra contro i suoi sfruttatori – deve per forza avvenire al di fuori del regno del reale.

La sceneggiatura di *Madhumati* era stata scritta dal regista bengalese Ritwik Ghatak, che nei suoi film di quel periodo rivelava un interesse quasi etnografico per il mondo tribale indiano: viene da chiedersi come avrebbe scelto di presentare l'eroina se avesse diretto il film. La *Madhumati* di Bimal Roy è una sorta di archetipo familiare: un'innocente che personifica la natura stessa, come la Shakuntala di Kalidasa e come molte altre ninfe che popolano la letteratura e il cinema indiani. Questa astrazione ormai trita acquista una sorprendente immediatezza tra le mani di Roy. In tutto il film si percepisce la ricerca della vera natura dell'elusiva e mutevole *Madhumati*, evocata dalla sublime sequenza in cui Anand rincorre la fanciulla in fuga nella nebbia seguendo il suono delle sue cavigliere. A questo livello il film suggerisce che stiamo assistendo all'eterno gioco del desiderio che si snoda attraverso le vite e i secoli. Come sempre nel cinema hindi, l'essenza mistica del film è affidata ai versi di una canzone: “Sono un fiume, eppure ho sete / Parole semplici, ma un profondo mistero”.

Rajesh Devraj

*Madhumati was Bimal Roy's biggest commercial success, a rare genre film from a director known for his realism and his socialist approach to cinema. Its romantic tale of reincarnation, ornamented with haunting songs and atmospheric visuals, was influential in establishing a sub-genre of Hindi cinema. The film tells the story of an engineer who takes shelter in an ancient mansion one night, only to realize he has been there in a previous life. He recalls that life when he worked for the lord of the mansion, and fell in love with the beautiful tribal maiden Madhumati.*

### **A Creature of the Mist**

Madhumati's striking achievement lies in transcending the conventions of the Gothic horror/suspense film to bring in a wholly Indian belief in reincarnation and rebirth, as well as elements drawn from folk and tribal lore. Kamal Amrohi's *Mahal* (1948) was perhaps the first significant film to explore this territory, but Madhumati goes further in placing the genre – call it Indian Gothic – within the hybrid tradition of Hindi cinema, complete with melodrama, leering villainy, folksy humour and intermittent song-and-dance sequences. The film's narrative provides several satisfying twists and turns, besides taking some intriguing risks – there is a positive infestation of doppelgangers, for instance, from Madhumati the tribal maiden to her ghostly apparition, her look-alike Madhavi, and her reincarnation, Radha.

It is Bimal Roy's skill as a filmmaker that keeps all these juggling balls in the air. An acclaimed master of social realism, he also succeeds in delineating the hierarchies of Madhumati's world quite precisely. We observe the representatives of an oppressive feudal system, the hill people it has dispossessed in its greed, and the urban educated class, represented by Anand, which sympathizes with one side, but must serve the other. The tragic fate of the film's heroine is indeed 'an allegory for India's indigent tribal population' (as Jyotika Virdi describes it). Her revenge – the revenge of the land against its exploiters – is necessarily outside the realm of the real.

Madhumati's story was written by the Bengali director Ritwik Ghatak, whose own contemporaneous work reveals an almost ethnographic fascination for the world of the Indian tribal: one speculates how he would have presented the heroine, had he directed the film. As for Bimal Roy's *Madhumati*, she is something of a familiar archetype: an innocent who personifies nature itself, like Kalidasa's *Shakuntala*, like numerous other nymphs from Indian literature and cinema. This worn-out abstraction can become something startlingly im-



Madhumati

mediate in Roy's hands. Throughout the film, one senses a search for the truth of Madhumati's elusive, protean nature, evoked most sublimely in the sequence where Anand follows her fugitive figure into the mist, drawn on by the music of her anklets. At this level, the film suggests that we are witnessing an eternal game of desire and yearning, stretching across centuries and lives. As always in Hindi cinema, it is the lyric writer who grasps its mystical essence: Main nadiya phir bhi main pyaasi / Bhed ye gehra, baat zara si. *I am a river, yet I am thirsty / Simple words, but a deep mystery.*

Rajesh Devraj

---

### **KAAGAZ KE PHOOL**

India, 1959 Regia: Guru Dutt

■ T. it.: *Fiori di carta*. T. int.: *Paper Flowers*. Scen.: Abrar Alvi. F.: V.K. Murthy. M.: Y.G. Chawhan. Scgf.: M.R. Achrekar. Mus.: S.D. Burman. Canzon: Kaifi Azmi. Int: Guru Dutt (Suresh Sinha), Waheeda Rehman (Shanti), Baby Naaz (Pramila Sinha), Johnny Walker (Rocky), Mahesh Kaul (Rai Bahadur Verma), Veena (Veena Varma)/

Veena Sinha), Minoo Mumtaz (veterinario), Niloufer, Sulochana Devi, Sheila Vaz. Prod.: Guru Dutt per Guru Dutt Films ■ 35mm. D.: 144'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: National Archive of India

Capolavoro oscuro e malinconico, *Kaagaz ke Phool* esplora la finzione del mondo del cinema. Film quasi autobiografico, narra le vicende di un regista descrivendo il fallimento, l'oblio e la morte quali esiti inevitabili del suo percorso. Quasi una premonizione, dato che *Kaagaz ke Phool* fu un fiasco dal punto di vista commerciale e Guru Dutt smise di fare film, precipitando in uno stato di depressione che nel 1964 lo portò al suicidio. La trama ruota attorno a Suresh Sinha, regista cinematografico di successo in piena crisi coniugale. L'uomo conduce alla fama la giovane Shanti, ma i pettegolezzi sulla loro relazione turbano la figlia di Suresh: per il bene di quest'ultima, Shanti abbandona il cinema. La fortuna di Suresh inizia a declinare e l'uomo comincia a bere, perdendo lentamente il controllo della propria vita.



Kaagaz ke Phool

## Il regno delle ombre

Creatore di immagini indimenticabili, Guru Dutt è oggi considerato uno dei maestri del cinema mondiale.

Molti storici e critici vedono le canzoni del film, *sine qua non* del cinema indiano, come una deviazione dal linguaggio realistico o come una concessione al botteghino. Ma alcuni dei più grandi registi indiani hanno saputo elevare le canzoni ad altissimi livelli di lirismo e di intensità drammatica. Guru Dutt fu sicuramente tra coloro che meglio praticarono questa forma. Nella sua breve ma abbagliante carriera si mosse con disinvoltura tra la lingua parlata del dialogo e le parole misurate dei versi delle canzoni, coniugando armoniosamente le due componenti grazie a un uso magistrale del montaggio.

*Kaagaz Ke Phool* fornisce molteplici esempi del suo talento. Nei primi dieci minuti del film, immagini di grande intensità scorrono fluide in un flashback. Preferendo alla narrazione lineare un abile lavoro di montaggio, Guru Dutt crea una sequenza di straordinaria bellezza lirica. I vasti spazi del teatro di posa – con le sue luci e i suoi angoli bui, i soffitti alti, le passerelle, le gru e i dolly, tutti immersi in trame complesse di luci e ombre – sono valorizzati al massimo dal formato Cinemascope del film.

*Kaagaz Ke Phool* fu il primo film indiano in Cinemascope. Guru Dutt, regista visionario, capì quello che questo formato poteva offrire al suo film sull'industria del cinema e su un artista che si sforza di conservare la propria creatività, e si avvalse del formato per esprimere la solitudine di un uomo circondato da vasti spazi insensibili al suo dolore. Era il 1959, un anno prima che i maestri del cinema europeo esplorassero le potenzialità artistiche (contrapposte a quelle meramente spettacolari) del Cinemascope con film quali *L'avventura* (1960), *La dolce vita* (1960) e *8 ½* (1962).

Guru Dutt usava l'illuminazione per cogliere il bagliore di uno sguardo e il guizzo di un muscolo facciale, facen-

doli parlare con un'eloquenza e una grazia rara. Con il suo operatore V.K. Murthy creò immagini malinconiche e intorse dominate da ricchi e soffi ci neri ed evocò atmosfere di cupo pre sagio. Il mondo in cui viene trascinato lo spettatore è onirico, con le sue leggi di luci e ombre.

Arun Khopkar

*A dark, brooding masterpiece, Kaagaz ke Phool explores the make-believe world of the movies. Quasi-autobiographical in nature, it portrays the life and times of a filmmaker, depicting failure, oblivion and death as the inevitable outcomes of his journey. The theme proved to be somewhat prescient, since Kaagaz ke Phool was a commercial failure, and Guru Dutt never put his name to a film again, hurtling into a state of depression which led ultimately to his tragic suicide in 1964. The plot concerns Suresh Sinha, a famous film director whose marriage is on the rocks. When he grooms a young woman named Shanti to fame and stardom, the gossip about their love affair troubles Suresh's daughter. For her sake, Shanti withdraws from films. Suresh's fortunes begin to decline and he takes to drink, slowly losing his grip on himself.*

## The Realm of Shadows

*Guru Dutt, who died in 1964 at the age of thirty-nine, is today recognised as one of the masters of the world cinema, and as a creator of haunting images on the big screen.*

*Many historians and critics see the film song, the sine qua non of the Indian cinema, as a deviation from a realistic idiom or as a concession to the box-office. But some of the greatest Indian directors have been able to lift the song to great lyrical heights and dramatic intensity. Guru Dutt was certainly a leading exponent of the form. Throughout his short but dazzling career, he moved with great ease from the spoken word of the dialogue to the measured words of the lyric, merging them seamlessly with the help of skilful editing.*

*Kaagaz Ke Phool provides several examples of his mastery. In the first ten minutes of the film, intensely powerful images move smoothly into a flashback. Preferring powerful montage to a straightforward narrative, Guru Dutt creates a daring sequence, stunning in its beauty and lyricism. The vast spaces of a film studio – with its lights, its dark corners, its high ceilings, catwalks, cranes and trolleys, all engulfed in complex patterns of light and shadow – are stretched to their expressive limits by the Cinema scope format of the film.*

*Kaagaz Ke Phool was the first Indian film made in Cinemascope. Guru Dutt, however, was a seer of cinema who realized the potential of Cinemascope for his self-reflexive film about the film industry and the struggle of an artist to retain his own creativity. He used the format to express the loneliness of a man surrounded by vast spaces mute to his suffering. This was in 1959, a year before the masters of European cinema explored the artistic (as against the merely spectacular) potential of Cinemascope with films such as *L'avventura* (1960), *La dolce vita* (1960) and *8 ½* (1962).*

*Guru Dutt used lighting to pick up the glint in an eye and the flicker of a facial muscle, making them speak with rare eloquence and grace. He and his cameraman V. K. Murthy created brooding, introverted images with rich velvety blacks, casting a mood of foreboding and gloom. The world they take you into is oneiric, with its own laws of light and shade.*

Arun Khopkar

## CINEGIORNALI INDIANI DEGLI ANNI CINQUANTA INDIAN NEWSREELS OF THE FIFTIES

Gli anni Cinquanta, l'età dell'oro: classici indiani da salvare comprende otto cinegiornali prodotti dalla Films Division e mai proiettati all'estero prima d'ora. Fondata nel 1948, la Films Division aveva il compito di produrre e distribuire documentari, cortometraggi e cinegiornali per conto del Governo indiano. Fu una delle più grandi istituzioni cinematografiche di questo tipo al mondo, grazie anche a un decreto che obbligava tutte le sale del Paese a proiettare i suoi film.

Negli anni Cinquanta non c'era spettatore cinematografico che non conoscesse l'*Indian News Review* della Films Division e i suoi regolari bollettini sullo stato della nazione. I cinegiornali mostravano gli eventi di più stretta attualità: la partenza di Lord Mountbatten, gli eroi che avevano scalato l'Everest, l'arrivo in India del Dalai Lama. Davano rilievo alla promessa nehruiana di un domani migliore: grandi dighe e ponti in costruzione, nuovi carri armati e caccia scintillanti, gioiose tribù piumate che celebravano danzando il loro amore per la nazione. L'India di questi film non era sempre migliore di quella reale, perché i cinegiornali riferivano anche di incidenti ferroviari, di alluvioni devastanti e di altre catastrofi del terzo mondo. In quegli anni di isolamento, i cinegiornali rappresentarono la sola finestra sul mondo per milioni di persone, a cui sapevano offrire anche scorci insoliti e intriganti: scene di nuoto sincronizzato, mostre canine e altre novità. Nelle sale cinematografiche degli anni Cinquanta, i cinegiornali della Films Division venivano proiettati prima dei film, ed è così che verranno presentati nel nostro programma. I loro contenuti potranno creare interessanti contrasti – per esempio la propaganda di Stato fornirà un contesto alla real-

tà descritta in *Do Bigha Zameen* – o illuminare in maniera più indiretta le tematiche di un film. Alcuni di questi cinegiornali permettono di intravedere l'industria cinematografica più popolare, e altri raffigurano semplicemente la grigia realtà da cui il mondo sfavillante di Bollywood permetteva di evadere. E naturalmente si è liberi di guardare questi film d'attualità esclusivamente per ciò che sono: testimonianze di un luogo e di un passato straordinari, l'India dell'età dell'oro, gli anni Cinquanta.

Rajesh Devraj

The Golden Fifties: India's Endangered Classics includes eight newsreels, produced by Films Division, that are being screened for the first time outside India. Set up in 1948, the state-run Films Division had a mandate from the government of India to produce and distribute documentaries, short films and newsreels. It was one of the largest such bodies in the world, thanks in no small part to a government ruling which made screening of its films compulsory for every theatre in the country.

In the fifties, every Indian viewer was familiar with Films Division's Indian News Review, which provided regular bulletins on the state of the nation. The newsreels showed history in the making: the departure of Lord Mountbatten, the heroes who climbed Everest, the Dalai Lama's arrival in India. They advertised the Nehruvian promise of a new dawn: great dams and bridges under construction, gleaming new tanks and fighter planes, happy feathered tribals dancing for the love of the state. The India of these films was not always a better India than the one you saw outside your window, for the newsreels reported on train crashes, ravaging floods and other third-world disasters as well. In those insular times,

they also provided the only window on the world for millions, with glimpses of synchronized swimmers and dog shows and other such intriguing novelties.

In the cinema halls of the fifties, Films Division newsreels were projected before the feature film of the day, and that is how they are being shown in this programme. Their preoccupations may create interesting contrasts for the viewer – state propaganda providing a frame for the reality depicted in *Do Bigha Zameen*, for instance – or illuminate a film's themes in more indirect ways. A few of them will provide glimpses of the film industry that created the main attractions, while others may simply represent the drab reality from which glamorous Bollywood provided an escape. And of course, one is free to view these reels independently for what they are: time capsules from an extraordinary past, India's golden fifties.

Rajesh Devraj

### MAHATMA GANDHI AT THE ROUND TABLE CONFERENCE

India, ?

■ DCP. D.: 7'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: Films Division of India

### INDIAN NEWS REVIEW NO. 5

India, 1948

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: Films Division of India

### INDIAN NEWS REVIEW NO. 172

India, 1952

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Films Division of India

## **INDIAN NEWS REVIEW NO. 246**

India, 1953

■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione inglese (colonna sonora non disponibile) / English version (soundtrack not available) ■ Da: Films Division of India

## **INDIAN NEWS REVIEW NO. 297**

India, 1954.

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Films Division of India

## **INDIAN NEWS REVIEW NO. 550**

India, 1959

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: Films Division of India

## **BHARTIYA SAMACHAR CHITRA**

**(Indian News Review No. 767)**

India, 1963

■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Films Division of India

## **BHARTIYA SAMACHAR CHITRA (Indian News Review No. 721)**

India, 1962

■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Films Division of India



Il Mahatma Gandhi incontra Charlie Chaplin a Londra nel 1931 (*Mahatma Gandhi at the Round Table Conference*)