

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'impossibilità della trasmutazione culturale: "Piccolo Buddha"

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/47963> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Comitato scientifico

Paolo Bertetto (Università di Roma «La Sapienza»), Gian Paolo Caprettini (Università di Torino)
Francesco Casetti (Università Cattolica Brescia-Milano), Simo Ferrone (Università di Firenze)
Lino Micciché (Università di Roma Tre), Laborio Terminié (Università di Torino)
Giorgio Tinazzi (Università di Padova)

Comitato di redazione

Giaine Alonge (Università di Torino), Alessandro Anaducci (Università di Torino)
Giulia Carluccio (Università di Torino), Veronica Pravadelli (Università di Roma Tre)
Franco Prono (Università di Torino), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova)
Federica Villa (Università di Torino)

Corrispondenti internazionali

Claudine Ezykman (Université de Paris 8), Guy Filman (Université de Paris 8)
Jesus Gonzales Requena (Universidad Complutense, Madrid)
Jenaro Talens (Université de Genève), João Mario Grilo (Nova Universidade de Lisboa)

Segreteria di redazione

Silvio Alavasio (Università di Torino), Jenny Bertetto (Università di Torino)
Jacopo Chiesa (Università di Torino), Chiara Sincovich (Università di Torino)

Direttore responsabile

Paolo Bertetto

Registrazione presso il Tribunale di Torino n° 5179 del 04.08.1998

Per l'abbonamento 2002 versare € 26,00 (Italia e Paesi dell'Unione Europea) o € 52,00 (per gli altri Paesi) sul ccp 33283102 intestato a Lindau s.r.l., via B. Galliani 15 bis - Torino

Il presente fascicolo esce con il contributo del DAMS dell'Università di Torino e del Centro Regionale Universitario «Mario Soldati» (Regione Piemonte)

DAMS - Facoltà di Scienze della Formazione - Università di Torino

via Sant'Otavio, 20 - 10124 Torino

tel. 011/670.35.10 - 670.35.16 fax 011/670.35.13

e-mail: edensci@unito.it

In copertina: Marlen Brande e Maria Schneider in «Ultimo tango a Parigi».

© 2002 Lindau s.r.l.

via B. Galliani 15 bis - 10125 Torino

tel. 011/669.39.10 - 669.39.24 fax 011/669.39.29

<http://www.lindau.it>

e-mail: lindau@lindau.it

ISBN 88-7180-430-9

LA VALLE DELL'EDEN

Quadrimestrale di cinema e audiovisivi



Indice

Dossier Bernardo Bertolucci
a cura di Paolo Bertetto e Franco Prono

9	Motivazione
11	Lectio Magistralis - «Ten Minutes Older» di Bernardo Bertolucci
15	Laudatio. Il cinema di Bernardo Bertolucci. Scrittura e figurazione di Paolo Bertetto
19	La meravigliosa mistificazione del cinema e della poesia Incontro di Bernardo Bertolucci con gli studenti del DAMS di Torino
33	«Ten Minutes Older» di Gianni Rondolino
37	Il nome nel titolo di Gianni Amelio
39	Primi passi di Bernardo in poesia di Paolo Briganti
51	Note sulla luce di Luca Giuliani
69	La porta di Renoir di Franco Prono
77	La famiglia di Bertolucci di Maurizio Schiavetti
83	Pama come Clermont-Ferrand di Lucilla Albano
103	«Agonia»: episodi, voyeurismo, identità di Federica Villa
113	La jouissance-cinéma dans «La stratégie de l'araignée» di Claudine Eizykman
119	«Strategia del ragno», sulle tracce della perdita di Claudia Dal Pos
131	Un tango a tre livelli nella casa del cinema di Jacopo Chessa
137	Il «tempo perduto» in «Novecento» di Roberto Campari
145	L'impossibilità della trasmutazione culturale: «Piccolo Buddha» di Chiara Simonigh
165	Il vuoto sotto «Assedio» di Rosa Maria Salvatore

Chiara Simonighi

future. Forse perché il discorso politico è più debole nel film di quello lirico individuale, manca del tutto a *Novecento* un «tempo ritrovato». I sogni della primavera sono brevi e subito illusori; non c'è nessuna *méditation* che faccia scattare la memoria involontaria e l'idea di chiudere con l'eterno incontro-scontro tra i due protagonisti ormai vecchi, prima dell'immagine emblematica di Alfredo bambino stesso sulle rotaie, si risolve in un grottesco abbastanza confuso e infelice.

NOTE

* Francesco Casotti, *Bernardo Bertolucci*, La Nuova Italia, Firenze 1975, pp. 3-4.

* Ivi, p. 94.

* Sauro Borelli, *Novecento*, in A.A.VV., *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, Marsilio, Venezia 1994, p. 90.

* Stefano Sotti, *Bernardo Bertolucci*, Il Castoro, Milano 1996, p. 60.

* Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1980, p. 268.

* T. Jefferson Kline, *I film di Bernardo Bertolucci*, Gremese, Roma 1994, p. 107.

* Ermelinda M. Campari, *L'inficonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*, Cadmo, Fiesole 1998, p. 81. Nel libro si afferma anche che *Novecento* rappresenta per Bertolucci un punto di incontro tra Visconti e Pasolini.

* Roberto Campari, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 170-171; *Parma e il cinema*, Fizzi, Milano 1986, pp. 44-47; *Viaggio attraverso il cinema*, in *In viaggio con Bernardo* cit., p. 14.

* T. Jefferson Kline, *I film di Bernardo Bertolucci* cit., p. 118.

In più di un'occasione, Bernardo Bertolucci ha ricordato la forte impressione provata dinanzi all'immagine di un'acquasantiera colma di sabbia e posta all'ingresso di una chiesa cristiana eretta nel deserto, dove stava girando appunto *Il tè nel deserto*. Una visione, questa, che, ricorda ancora Bertolucci, via via il tempo e il pensiero hanno ammantato del valore e della funzione del simbolo: la sconfitta dell'Occidente nell'incontro con una cultura, una civiltà «altra».

Si tratta di una suggestione metaforica che, ci pare, lungi dal poter essere considerata come il prodotto occasionale dell'atmosfera allucinatoria e desolante del deserto, va vista invece come l'elemento d'avvio di una nuova riflessione. E non a caso, infatti, è suggestione questa, che sembra stagliarsi con insistenza sullo sfondo degli ultimi film di Bertolucci, non solo quelli appartenenti alla cosiddetta «trilogia esotica» (*L'ultimo imperatore* del 1987, *Il tè nel deserto* del 1990 e *Piccolo Buddha* del 1993), ma anche i più recenti, come ad esempio *L'assalto* e il cortometraggio del 2002 dal titolo *Ten Minutes Older*, dove continua a persistere il tema dell'incontro tra culture e civiltà tra loro assai lontane.

Qualcosa ha condotto Bertolucci ad allontanarsi dall'Occidente e qualcosa l'ha spinto a tornare e ritornare in quei territori «altri». Cercheremo di rintracciare le motivazioni culturali e di darne riscontro in un film da questo punto di vista esemplare come *Piccolo Buddha*.

Crediamo certo che quel «qualcosa» non possa consistere in un futile quanto ormai *démodé* esotismo che la definizione «trilogia dell'altrove» o «trilogia esotica» vorrebbe accreditare, negando la continuità con i film successivi e precedenti, né che lo si possa far risalire a fenomeni come il «mal d'India» o il «mal d'Africa» che spesso hanno colpito alcuni degli occidentali avventuratisi oltre le colonne d'Ercole dello *spleen*.

L'incontro tra culture sembra invece vissuto da Bertolucci come esigenza fortemente radicata e forse anche precoce. Precoce perché è riuscita a superare la sporcizia di occasionali slanci che in passato hanno colto l'Occidente - ad esempio quello verso l'Oriente, promosso dall'onda lunga del '68 - e ha saputo imporsi con forza sicuramente prima dell'epoca della globalizzazione o, se non altro, della sua presa di coscienza. Bertolucci ha, infatti, anticipato quest'ultima nei suoi motivi di fondo e nelle sue paure dinanzi al momento sempre più prossimo, come ormai sostengono concordemente i saperi scientifici e umanistici, in cui distruzione e autodistruzione coincidono e diverranno espressione dell'apice evolutivo di un sistema che prima di essere socio-economico è culturale. La necessità di porre la questione innanzitutto in termini culturali è emersa, appunto in anticipo, grazie ad alcuni pensatori occidentali e ad artisti come Werner Herzog che, nel film *Dove sognano le formiche verdi* - di soli due anni precedente *L'ultimo imperatore* di Bertolucci -, fa pronunciare a un aborigeno parole d'una schiettezza impietosa e disarmante: «Voi bianchi siete perduti. Voi non potete capire la Terra: troppe domande stupide. La vostra presenza su questa terra presto finirà. Voi non avete un senso; non avete uno scopo, una direzione».

Certo, per un regista come Bertolucci che dichiara una stretta connessione tra il proprio cinema e la propria vita, intesi entrambi come ricerca di un senso, appare del tutto naturale l'approdo a culture «altre», viste come l'ultimo baluardo dinanzi alla dispersione appunto del senso o, se non altro, come le depositarie di un legame ancora saldo con esso, tanto quanto lo fu, sino a qualche tempo fa, in Occidente, la cultura contadina - non a caso fortemente presente in *Novecento* e contrapposta a quella capitalista.

D'altronde, l'approdo a culture lontane, tanto nello spazio quanto nel tempo ha rappresentato per l'Occidente, sin dall'epoca delle prime conquiste coloniali, una sorta di riscoperta di un senso altrimenti destinato a restare sepolto nei recessi più remoti e reconditi, dove sino a quel momento era rimasto inoperante o quasi. La nascita di discipline quali l'antropologia, l'archeologia e la filologia, con i loro studi sulla cultura dei popoli dell'antichità o delle popolazioni sconosciute, ha dato voce a quel grandioso patrimonio che è la primitività, il primordiale, all'epoca - e tuttora - profondamente radicato nell'Occidente cosiddetto evoluto. Questo grande rimosso improvvisamente saltato alla ribalta, anziché sentirsi circoscritto e arginato, com'era nelle intenzioni di studi ancora intrisi di scientismo post-illuminista o positivista e avvolti nell'illusorietà del distacco oggettivo, impose con violenza la propria presenza assolutamente esplosiva tanto per il singolo quanto per l'intera civiltà occidentale. Esplosiva perché minava le rassicuranti certezze dell'occiden-

le civilizzato e ragionevole e lo costringeva a riconoscersi anch'esso come arcaico, infantile e forse anche pazzo, dal momento che faceva per la prima volta coincidere, nella sua mappa mentale, i territori del «primitivo» con quelli del «profondo». Furono Freud prima e Jung poi, a decretare l'equivalenza di termini come «primitivo» e «profondo», dandone dimostrazione in riflessioni di importanza capitale per il destino della cultura dell'Occidente, come quelle sui totem, sui tabù, su Mosè, su Giobbe o sugli archetipi e sui miti, nelle quali appare ormai evidente anche la consapevolezza di un nuovo metodo che - come ha rilevato recentemente Hillman, sicuramente uno dei più autorevoli proscrittori e innovatori di questa linea di pensiero - fa del coinvolgimento personale dei ricercatori nella ricerca, un mezzo efficace perché quest'ultima «insegna loro qualcosa su sé stessi, oltre che sul materiale studiato». Nel 1956, a conclusione del suo saggio *Presenze e futuri*, Jung scriveva infatti: «Noi viviamo nel *kaïn*, nell'attesa di una "metamorfosi degli dei", ossia dei principi e dei simboli fondamentali. Quest'esigenza del nostro tempo, che davvero non abbiamo scelto coscientemente, è l'espressione dell'uomo interiore e inconscio che si trasforma. Di questo mutamento gravido di conseguenze dovranno rendersi conto le generazioni future, sempreché l'umanità voglia salvarsi dall'autodistruzione che la minaccia per la potenza della sua tecnica e della sua scienza».

Se è vero, come abbiamo detto, che in Bertolucci l'esigenza di far incontrare l'Occidente con altre culture e altre civiltà si traduce in un'urgenza che, guardando al futuro, si fa sempre più impellente e che corrisponde alla ricerca di un senso in grado di passare per osmosi dal cinema alla vita e viceversa, è allora anche vero che tale esigenza appare soprattutto come un bisogno, abbiamo detto, fortemente radicato e radicato nel passato, nel vissuto di un artista, come Bertolucci che non fa mistero della propria frequentazione con la psicoanalisi, la psicologia del profondo intesa non solo e non tanto quale metodo terapeutico, ma in primo luogo come percorso speculativo, le cui tracce sono chiaramente disseminate soprattutto in film quali *Strategia del ragno* del 1970 (non a caso coincidente con l'avvio di un trattamento psicoanalitico), *Il conformista* ancora del 1970 e *Ultimo tango a Parigi* del 1972. «La macchina da presa come strumento di analisi - ha scritto Franco Prono a proposito dell'intera opera di Bertolucci - rivolge il suo obiettivo verso un'unica direzione, quella dell'interiorità dell'autore, conducendolo a percorrere, film dopo film, le tappe successive di un percorso alla ricerca di sé».

È però proprio in un film come *Piccolo Biddhu* che, ci pare, il percorso di ricerca intrapreso da Bertolucci giunge in uno dei suoi momenti culminanti.

E questo, per ragioni diverse che sono da rintracciare nella costruzione di un ordito drammaturgico particolarmente interessante dal punto di vista della prag-

matica del film? per le strategie e gli artifici con cui cattura lo spettatore e lo attira sin nel nucleo centrale dell'opera: un luogo metaforico, un terreno comune dove si compie l'incontro tra Occidente e Oriente.

È un incontro, questo, che avviene grazie a un bambino nel quale Lama Norbu, un anziano capo spirituale buddhista, riconosce la reincarnazione del suo maestro, Lama Doge, e non semplicemente il piccolo Jessie, figlio di una tranquilla coppia di Seattle. Si tratta di un riconoscimento dapprima incerto, dettato in sogno dallo stesso Lama Doge a un buddhista della congregazione di Seattle; un riconoscimento, però, di straordinaria importanza e perciò tale da dover essere sottoposto a un attento vaglio prima d'essere presentato all'intera comunità spirituale. A questo fine, Jessie sarà condotto a prendere via via familiarità con il buddhismo dapprima a Seattle e poi nella realtà del Butan.

Questa storia non è il nucleo del film, ma il suo pretesto. Il pretesto per catturare lo spettatore occidentale e condurlo appunto al centro forte dell'opera.

Non è certo un caso che protagonista di questa sezione del film sia un bambino, vicino e del tutto aperto, nelle sue strutture mentali, come noto, al «profondo» e al «primitivo». Jessie, che significativamente si presenta allo spettatore celando il proprio volto, ossia la propria identità, dietro un grande e impressionante mascherone rosso, appare dunque immediatamente come figura centrale, a cui viene affidato il compito di condurre lo spettatore, con semplicità e leggerezza, verso territori poco frequentati.

Se dunque la storia di Jessie è un pretesto, la sua figura, per una sorta di scaltro quanto efficace ribaltamento dei ruoli adulto/bambino, rappresenta un'insolitata guida che conduce per mano lo spettatore verso il nucleo del film.

È proprio grazie a Jessie, infatti, che i suoi genitori passano dal considerare il contatto con un'altra cultura un diversivo in qualche modo simpatico, curioso, eccentrico, a mezzo per scoprire cose che gli occidentali disillusi e pragmatici ignorano: «Non sappiamo niente di niente. Non sappiamo niente della cosa più importante. Non sappiamo perché nasiamo e neanche se c'è un perché», dice la madre di Jessie, nel momento in cui decide di intraprendere e di far intraprendere al figlio un nuovo percorso di crescita.

Ed è ancora grazie a Jessie e al prezioso libro sul Buddha regalatogli da Lama Norbu e letto nel corso del film da diverse voci off narranti, che noi spettatori occidentali entriamo in contatto con questo mito indiano, inteso semplicemente, secondo le parole di Lama Norbu stesso, «come un modo di raccontare la verità che ai bambini piace tanto».

Tant'è che il film impone immediatamente il proprio tono per così dire fiabesco

sin dalle primissime scene, in cui la crosta impenetrabile delle immagini di un antico testo indiano, a tratti troppo semplici e *naïf* agli occhi di un occidentale, viene rotta da una voce fuori campo che, modulata nella tipica intonazione pacata e piacevole della favola, dà inizio a una parabola sulla reincarnazione con la formula «C'era una volta...».

È dunque un'atmosfera infantile, fatta di levità e spensieratezza, di curiosità ingenua e pulsante, di fiabe e di racconti, ad attirare lo spettatore nel nucleo del film, da un lato rassicurandolo e, dall'altro, predisponendolo a una regressione, volta non tanto a farlo identificare profondamente con Jessie, quanto a fargliene assumere le strutture di pensiero. È certo alla curiosità e all'incoscienza di Jessie, infatti, e non tanto al distacco diffidente e timoroso dei suoi genitori, che lo spettatore si affida per far procedere il corso degli eventi e scoprire, secondo gli schemi e i moduli tipici della struttura a giallo, cosa esattamente intendano ottenere o raggiungere Lama Norbu e gli altri monaci buddhisti da un incontro di quel genere.

Così il film si modula su una struttura circolare, formata da cornici che tuttavia assumono le sembianze di altrettanti cerchi concentrici i quali, a loro volta, sembrano avere punti di contatto, intersezioni, varchi, verso cui lo spettatore è chiamato a transitare o, in senso proprio, attirato in un vero itinerario a spirale.

Dall'antica fiaba indiana con cui si apre il film, caratterizzata da un'atmosfera calma e semplice, al brusco passaggio nella realtà metropolitana di Seattle, fatta di autostrade trafficate e sottotondi musicali dove regnano i ritmi frivoli e spediti del *country*; da una classe di bambini di una scuola buddhista, uditorio della parabola sulla capretta, all'interno dell'abitazione di Jessie e dei suoi genitori, lo spettatore transita non senza piccoli spaesamenti subito dimenticati, però, nell'intento di rintracciare un filo conduttore: filo, tuttavia, saldamente tenuto dal regista e destinato a rimanere a lungo ignoto all'intelletto, alla ragione.

Questa struttura di cornici, digressioni, *càlculs* e rimandi costituisce una costante dell'opera di Bertolucci attraverso cui, come ha notato Francesco Casati, l'autore «evita di impostare il racconto secondo una logica lineare e progressiva, e preferisce invece tentare un accumulo, estremamente sintomatico, dei tempi dell'azione. Il risultato è che la vicenda è vissuta in una dimensione quasi onirica, in cui valgono non le successioni ma le stratificazioni».

Una struttura stratificata, dunque, che nel ricalcare il procedere tortuoso e caotico dell'inconscio, lo invita a trovare il nucleo centrale e nascosto dell'opera. «Lo spettatore che cerca» - afferma infatti Bertolucci - «è quello capace di abbandonarsi al lavoro inconscio svolto dal film e di parteciparvi».

È in virtù di questa accurata costruzione, fitta, come si vede, di elementi partico-

lamente importanti dal punto di vista della pragmatica del film, che Bertolucci può chiedere allo spettatore occidentale non solo di spogliarsi delle proprie armature culturali per incontrare un'altra civiltà, ma di assumere il contenuto psichico di un «altro», ossia un'altra identificazione, quella con un giovane dell'antica India, il principe Siddharta, diventato, dopo un lungo processo di ricerca interiore, il Buddha.

Se il moderno spettatore occidentale accoglie e vive questa identificazione, è anche però per la forza che quel particolare «modo di raccontare la verità» (per riprendere le parole di Lama Norbu) che è il mito, esercita sulle nostre strutture psichiche più profonde.

Infatti Barthes ha rilevato che il mito è un particolare modo di significare, capace di far interagire Storia e Natura, depositandole reciprocamente in una forma e in un contenuto che tuttavia ci appaiono come reciprocamente scambiabili. Così, posti dinanzi al mito, siamo portati a vedere la Storia rivestirsi o travestirsi da Natura: «Il significante del mito si presenta in modo ambiguo: è senso e forma a un tempo. [...] Si ha uno scambio paradossale delle operazioni di lettura, una regressione anomala dal senso alla forma. [...] Diventando forma, il senso si allontana dalla sua contingenza: si svuota, s'impoverisce, la storia evapora».

Anche Hillman ha fatto emergere chiaramente come oggi non si possa ormai più credere, con spirito positivistico, che il mito rappresenti semplicemente «la descrizione di un processo sociale, economico o storico, o la testimonianza pre-razionale di un certo assunto filosofico o di un insegnamento morale»; né che sia un «elemento per imparare sugli altri nel passato, quanto per comprendere noi stessi nel presente».

Lo storico delle religioni Mircea Eliade, circa dieci anni prima di Hillman, sostiene il valore psicologico del mito: «I contenuti e le strutture dell'inconscio hanno straordinarie somiglianze con le immagini e le figure mitologiche». E tuttavia precisa: «Non vogliamo dire che le mitologie siano un "prodotto" dell'inconscio, dato che il modo d'essere del mito sta proprio nel suo rivelarsi come mito, in quanto proclama che qualcosa si è manifestato in modo esemplare. Un mito» - conclude quasi ironicamente Eliade - «è un "prodotto" dell'inconscio esattamente come potremmo dire che *Madame Bovary* è il "prodotto" di un adulterio».

E Hillman riprende e rafforza questa impostazione di studio, affermando decisamente che «l'approccio primario al mito deve essere psicologico, perché la psiche è sia la sua fonte originaria sia il suo contesto perennemente vivo. Qui tuttavia un approccio psicologico non significa uno scambio semplicistico di termini, metafore esotiche usate per far circolare concetti fin troppo ovvi: il grande reso piccino per facilitare l'applicazione. [...] Soltanto quando il mito assume importanza psicolo-

gica diviene una realtà vivente, necessaria per la vita, e cessa d'essere un artificio letterario, filosofico o religioso. E reciprocamente: è soltanto quando la psiche si riconosce come messa in scena di miti che può «comprendere» il mito».

Dunque la psiche e in particolare l'inconscio dello spettatore, come «messa in scena di miti» e il film *Piccolo Buddha*, o meglio il suo nucleo centrale, come «messa in rappresentazione» (termine che qui utilizziamo nell'originaria accezione eisensteiniana¹¹) del tema proposto dal mito - che, come tutti i miti, costituisce «la rivelazione della struttura del reale inaccessibile all'apprendimento empirico-razionalistico»¹².

Che il cinema sia, a seconda dei casi, la grande messa in rappresentazione o la grande messa in forma del mito, non è certo una novità: com'è ben noto, sin dalla sua nascita e in sembianze quanto mai varie, il cinema ha proposto e riproposto agli spettatori un gran numero di motivi mitici come ad esempio la lotta tra l'Eroe e il Mostro; ha, inoltre, reinventato figure mitiche quali la «Fanciulla» e l'Eroe appunto; ha, infine, ricreato immagini mitiche esemplari come il «Paradiso Perduto» e l'«Inferno». Nei riguardi di questi motivi, figure e immagini tratte dal patrimonio mitologico, il cinema ha quasi sempre operato un vero e proprio travestimento, quasi uno snaturamento dal momento che li ha estrapolati dal contesto del mito, fatto di strutture, forme e regole ben definite e li ha innestati in un contesto moderno, espressione di una profonda e radicale trasformazione della cultura e del sentire, i quali, come noto, impongono strutture, forme e regole totalmente differenti: all'eroe subentra il personaggio, all'evento si sostituisce il comportamento, al valore universale dell'assunto di fondo del mitema si sovrappone l'esperienza personale, al «tempo senza tempo» succede lo sviluppo preciso e particolare della biografia o persino della durata soggettiva - a tale proposito Eliade, con definizione davvero poco lusinghiera, parla di «degradazione del mito»¹³.

Ciò che può colpire e colpisce in *Piccolo Buddha* è, però, l'assenza di travestimenti, di camuffamenti di sorta del mito appunto. Ci troviamo dinanzi alla volontà forte di far emergere il mito senza veli, di rappresentarlo in un maniera diretta, capace di catturare lo spettatore in virtù di una struttura drammaturgica che sa interagire e recuperare la drammatizzazione di partenza operata dal mito - dato che esso, come ci ricorda Eliade «esprime plasticamente e drammaticamente quel che la metafisica e la teologia definiscono dialetticamente»¹⁴. In questo modo, Bertolucci dà vita a una drammaturgia filmica oltre che, come abbiamo detto, stratificata anche, per così dire intricata, dal momento che interviene sulla drammatizzazione propria del mito per aggiornarla attraverso le moderne forme spettacolari della favola cinematografica: la voce off narrante utilizzata solo ed esclusivamente nella fase iniziale per introdurre

lo spettatore al mito e gli effetti speciali ottenuti con la realtà virtuale. Così lo spettatore occidentale, grazie a una drammaturgia complessa e calibrata, è spinto a un particolare avvicinamento al mito che sembra richiamare quello auspicato da Eliade: «bisogna abituarsi a dissociare la nozione di "mito" da quella di "parola"» (cfr. il senso omerico di *mythos*, "parola", "discorso"), e avvicinarla invece alle nozioni di «azione sacra» di «gesto significativo»⁸ - in questo senso appunto, interviene la complessa costruzione drammaturgica (dal greco *dramma*: azione) di Bertolucci, nella quale è contemplato anche un particolare tipo di recitazione (in primo luogo quella di Keanu Reeves nella parte di Siddharta/Buddha e in secondo luogo quella degli attori orientali), in grado di enfatizzare la dimensione mitologica del nucleo centrale del film attraverso una gestualità solenne, a tratti ieratica, che sfocia spesso nel *gestus* cerimoniale.

Dunque, come abbiamo detto, *Piccolo Buddha* presenta il mito come vera e propria fiaba, come favola meravigliosa, dapprima narrata da una voce fuori campo sulle immagini della vita di Siddharta. La messa in rappresentazione segue così, non a caso, i moderni canoni occidentali del genere, utilizzati però da Bertolucci con una consapevolezza non scevra d'una certa dose di ironia corrosiva, la quale appunto, nel corrodere i canoni stessi, li critica e se ne distanzia. Gli effetti speciali realizzati con la realtà virtuale vanno intesi allora come moderno tramite per far accettare la struttura espressiva del mito, il quale, come spiega Eliade, «ha una "logica" sua propria, una coerenza intrinseca che gli permette di essere "vero" su piani multipli»⁹, dunque ambigui e spaccanti per la razionalità pura.

Siddharta nasce in una foresta, luogo mitico per eccellenza, dove la madre è costretta a fermarsi durante il viaggio intrapreso per raggiungere la propria casa paterna e partorirvi, secondo l'usanza indiana dell'epoca. Bertolucci ha cura di occultare la crudezza delle doglie e del parto stesso, non solo avvolgendo il tutto nella delicata atmosfera di fiaba, creata in particolare attraverso la luminosità calda e radente del tramonto, ma persino celando il travaglio dietro un drappo bianco sul quale tuttavia si staglierà l'ombra della madre di Siddharta. Giunta dunque nei pressi di una foresta, la donna si allontana dalla carovana e si inoltra tra gli alberi, in un particolare stato di *trance* che, per così dire, sembra farle sgorgare, come acqua di fonte, un canto dalla melodia misteriosa e affascinante. Proprio nel momento delle doglie, un albero secolare - come afferma la voce off della madre di Jessie che legge il volume sul Buddha, in un gioco di echi di voci materne che significativamente si rincorrono -, consapevole dell'importanza del momento, si piega dolcemente verso la donna per proteggerla, offrendole un proprio ramo come sostegno per il parto.

È in questo momento fondamentale, in cui gli elementi fortemente fantastici del

mito iniziano a operare, quasi a voler enfatizzare ulteriormente l'importanza dell'avvenimento - nutrendosi dell'immaginazione di un popolo il cui legame con la natura, nella sua caratterizzazione magica, si distanzia notevolmente da quello occidentale moderno -, che Bertolucci mette in campo gli effetti speciali e fa entrare il meraviglioso nella rappresentazione filmica. E così il meraviglioso, il magico, proprio in virtù dell'utilizzo della realtà virtuale con cui sono realizzati gli effetti speciali, sembra assumere una parvenza di verità o, se non altro, di verosimiglianza, che si diffonde e si irradia nell'intera rappresentazione del mito, facendo ribaltare o confondere, agli occhi dello spettatore, i termini della dialettica fra favola e realtà, tra Oriente e Occidente. Ecco quindi che l'effetto della «virtualità reale» lavora nella direzione del mito: trasforma la Storia in Natura, la forma nel contenuto, infatti in maniera del tutto naturale che lo spettatore vede nascere Siddharta non solo con gli occhi aperti, ma pienamente consapevole: «Sono venuto al mondo per raggiungere l'illuminazione e liberare dalla sofferenza tutte le creature», dice il neonato, con un sorriso buffo, mentre si avvia camminando sul sottobosco di foglie secche dal quale, nel punto in cui si posano i suoi piedi, sbocciano fiori di loto.

La vita del principe Siddharta prosegue per alcuni anni felice e spensierata in quella grande prigione dorata che è la sontuosa abitazione dove il padre lo vuole proteggere dalla realtà, finché un giorno, ormai adulto, varcatene le mura, egli scopre la sofferenza del mondo che lo circonda: involtatosi in un vicolo buio, vede il duro lavoro manuale di un gruppo di toritori; entrato in un tugurio dall'atmosfera irrespirabile, vede la malattia, il dolore dell'agonia, la morte.

Continuando nella costruzione della struttura a spirale del film, ottenuta, in particolare, con l'uso del montaggio alternato o parallelo capace di creare un contrappunto tra gli eventi che si consumano in Oriente e in Occidente, Bertolucci introduce a questo punto della rappresentazione del mito un forte elemento di rimando, di riflesso, di eco sul tema del dolore: la morte di un amico fraterno del padre di Jessie. È questo evento a far decidere i genitori di Jessie per il viaggio in Buthan, dove si trova il monastero buddhista di Lama Norbu.

Via via, scompare la demarcazione tra Oriente e Occidente, resa finora visivamente dall'esemplare lavoro di Storaro, tutto giocato sullo scontro persino violento tra i toni caldi dell'ocra, del magenta, del giallo intenso o dello scarlatto che dominano in India o in Buthan e i toni freddi del cobalto, del ciano, del grigio-blu color piombo o fumo di Seattle; uno scontro intensificato, poi, dal contrasto tra la luce naturale indiana e quella artificiale degli Stati Uniti, anzi, tra la luce e l'ombra semplicemente, senza soluzioni di continuità, senza zone di intermedia penombra non foss'altro che per il centro buddhista di Seattle, luogo di confine dove dominano

una semioscurità, indice sempre, secondo lo stesso Storaro, di «uno spazio che ancora tenta di unire le due entità separate: il conscio e l'inconscio, il naturale e l'artificiale, la luce e l'ombra».

Inizia, contemporaneamente al viaggio di Jessie e del padre, il percorso di Siddhartha verso i territori del «profondo»: «Il lungo viaggio verso il risveglio era iniziato», dice la voce off Jessie e il padre, come Siddhartha, escano dalla prigione dorata dell'Occidente, che occulta o tenta di occultare la verità del dolore nello stordimento edonistico e consumistico e nella rimozione visiva.

Anche questo momento è reso solenne dall'intervento del meraviglioso nella messa in rappresentazione del mito: quando Siddhartha si allontana dalla città per ritirarsi nella vita ascetica, un albero, dice la voce off, nota la sua compassione e si inchina per rendergli onore. Più tardi, quando un temporale coglie Siddhartha durante la meditazione, un serpente si solleva alle sue spalle e lo ripara dalla pioggia. Ma, in questo secondo momento, non vi è più alcuna voce off a introdurre l'intervento del meraviglioso, a preparare lo spettatore al prodigio della realtà virtuale: l'evento si offre così, nudo, agli occhi dello spettatore, senza interposizioni di sorta, senza cautele per così dire culturali perché le barriere sono ormai quasi del tutto cadute.

Ecco allora che Jessie – e con lui lo spettatore –, giunto a destinazione, può finalmente attraversare lo stesso vicolo buio percorso da Siddhartha e cogliere, nel loro duro lavoro quotidiano, gli stessi tormenti visti da Siddhartha, respirare la stessa atmosfera e sentire l'odore dei miasmi di quegli stessi luoghi.

È questo il punto del film in cui l'incontro tra culture diverse, tra Oriente e Occidente si fa reale. E si fa reale proprio perché la dimensione storica tipica della forma fiabesca in cui ci viene presentato il mito si fa via via più forte, dal momento che cadono non solo le barriere spaziali, ma anche quelle temporali. Ciò accade proprio perché Bertolucci interpreta il mito in chiave moderna e così non lo vede come enunciazione di ciò che avvenne *in illo tempore*, ma piuttosto lo intende «nella prospettiva dello spirito moderno, [dove] il mito abolisce la "storia"». Dei tanti varchi tra corrici concentriche aperti da Bertolucci, nel corso della costruzione del montaggio del film fatta di riflessi, echi e rincorse, è questo dunque quello decisivo, poiché abolisce il tempo storico e fonde passato e presente, tempo profano e tempo sacro, dando vera e propria sostanza rappresentativa al «tempo mitico» inteso come tempo magico-religioso, che, come ci ricorda Dario Del Corno, è fuori dal tempo, non ricade nelle consuete categorie dell'irripetibilità, dell'unidirezionalità e della durata, ma costituisce un «eterno presente».

Nonostante ciò, non si può dire che sia avvenuta una fusione: Jessie non è Siddhartha. Jessie vede ciò che ha visto Siddhartha, ma non lo vede con gli stessi occhi.

Il suo sguardo e il suo sentire non coincidono con quelli di Siddhartha. Egli non vive dentro di sé le stesse esperienze che portano Siddhartha a diventare il Buddha e infatti, in quanto bambino che pure porta dentro di sé i primi ma ben radicati segni della cultura occidentale, non può diventare, e non diventa, un «piccolo Buddha».

Tant'è che Bertolucci lo dimostra nella scena culminante della messa in rappresentazione del mito: l'illuminazione e la trasformazione di Siddhartha (colui che porta il bene) in Buddha (l'illuminato, il risvegliato). È una scena, questa, che si consuma dinanzi agli occhi di Jessie. Egli, significativamente, diviene solo spettatore dell'impassibilità e della resistenza di Siddhartha dinanzi ai tentativi di distoglierlo dalla meta compiuti dal mostro delle tenebre Mara, che esercita il proprio potere in una serie interminabile di malefici. Nei piaceri più effimeri, nella minaccia di intere schiere di eserciti in marcia, nelle tempeste di fuoco, nei terremoti più terribili che quest'ultimo attua, Siddhartha vede solo l'apparenza mutevole di uno stesso fenomeno, la cui prima manifestazione, molto significativamente, era consistita nel riflesso della propria immagine sull'acqua del lago dinanzi al quale stava meditando. Jessie, invece, subisce persino in parte gli effetti delle manifestazioni di Mara, cercando di ripararsi dietro il grande tronco dell'albero dell'illuminazione, l'albero sotto il quale Siddhartha sta per diventare Buddha. Ed è nel momento precedente l'illuminazione e la conclusione del percorso intrapreso da Siddhartha, che Bertolucci rivela perché Jessie, in quanto occidentale, può solo limitarsi a svolgere il ruolo di semplice osservatore, proprio come accade allo spettatore del film. È il momento in cui Mara torna nuovamente sotto le sembianze di Siddhartha, riflesse sulla superficie dell'acqua, dicendogli: «Tu che ti inoltri dove nessun altro osa, vuoi essere il mio dio?». E Siddhartha risponde: «Architetto, finalmente ti ho incontrato. Tu non ricostruirai più la tua casa». «Ma io sono la tua casa, e tu vivi in me», replica l'altro con tono suadivo. Allora Siddhartha: «Oh! Signore del mio ego, tu sei pura illusione, tu non esisti. La terra mi è testimone». A queste parole, il riflesso di Siddhartha si trasforma nuovamente nel volto di Mara che scompare per sempre. Siddhartha diventa il Buddha.

Bertolucci pone, in questa fondamentale scena del film, alcuni motivi ricorrenti della cultura orientale all'attenzione dello spettatore occidentale.

L'epiteto «Architetto», con cui Siddhartha si rivolge a Mara, insieme all'inter-scambio tra l'immagine di Siddhartha e il suo riflesso attraverso il quale si manifesta Mara, rappresentano, l'uno con metafora verbale e l'altro con metafora visiva, il tema della forma nella cultura orientale e, in particolare, indiana.

All'azione costruttiva, creatrice – sottesa nell'uso metaforico della parola «Architetto» – non viene infatti attribuito in India un valore positivo sin dagli antichissimi testi sacri

pre-buddhisti come i *Veda*, le *Upanisad* o la *Bhagavadgita*, risalenti presumibilmente, ai secoli tra l'VIII, il VII o il VI avanti Cristo. «Nel pensiero indiano» – spiega Eliade – «il mondo è soprattutto il mondo che si offre all'esperienza umana, consiste in una molteplicità in continuo divenire; esso è creatore di forme infinitamente numerose. Ma codesto mondo, e cioè tutto il cosmo, non può non essere se non un "illusione" oppure una creazione dell' "ignoranza umana". In altri termini se il mondo, con le sue innumerevoli forme trova un fondamento e dura, ciò è dovuto all' "ignoranza" dello spirito. [...] Le innumerevoli "forme" del cosmo, e così pure il loro processo di manifestazione e sviluppo esistono solo nella misura in cui lo spirito, il "sé" s'ignora e, per via di questa ignoranza di ordine metafisico, soffre ed è asservito». Perciò, continua Eliade, «l'idea della creazione non fu mai vista come l'attributo esclusivo della divinità. In India ogni dio e ogni demone, in virtù della loro "magia" e grazie all' "ignoranza" di quelli che subiscono la loro creazione, è "creatore"».

Se Siddhartha non subisce gli effetti dell' «ignoranza creatrice» dell' «Architetto» Mara, è perché è giunto, diversamente da Jessie, a non fermarsi semplicemente dinanzi all'apparenza mutevole delle forme della materia, ma ad andarci oltre per vedere, come dice infatti la voce off proprio in questo punto del film, «la fondamentale realtà di tutte le cose».

Che tale passaggio sia soprattutto una conquista interiore di Siddhartha e, prima di ogni altra cosa, un affrancamento dalla propria «ignoranza creatrice», dall'illusione del proprio sguardo, Bertolucci lo dimostra attraverso la metafora visiva che ancora una volta si avvale degli effetti speciali ottenuti con l'uso della realtà virtuale. Il dialogo tra Siddhartha e Siddhartha-Mara può avvenire, infatti, quando il riflesso di Siddhartha sulla superficie del lago, aiutato dalla mano di Siddhartha stesso che lo tira a sé, via via esce dall'acqua, si solleva verticalmente e si pone in posizione frontale dinanzi a lui. Qui la realtà virtuale interviene non solo per sciogliere, come in precedenza, la dialettica tra realtà e favola, tra reale e virtuale appunto; ma soprattutto per dare sostanza visiva a un'astrazione metafisica o, in senso proprio, per operare davvero eideticamente. Questa scena può svelare a noi spettatori occidentali tutta la propria forza espressiva ed epifanica se facciamo ricorso alla cultura orientale e, in particolare, a un saggio (uscito nello stesso anno di *Piccolo Buddha*) sull'immagine e il suo riflesso di Imimachi Tomonobu, filosofo giapponese. «A volte» – scrive Tomonobu – «il riflesso è più bello della cosa reale: ad esempio il riflesso della statua del Buddha, di notte e al chiarore delle candele, nel laghetto del tempio di Joruri-ji. [...] Quando li vediamo di notte, riusciamo veramente ad apprezzare l'unità di entrambe, della sostanza e del suo riflesso capovolto. [...] Specialmente quando la brezza soffia dolcemente e lo specchio

d'acqua si muove misticamente, il riflesso purificato dall'acqua tremante, come se richiamasse il respiro dando l'impressione di essere vivo. Quando l'immagine mostra non solo la sua forma, ma anche questo grazioso tremolio della sua figura, sembra che la sostanza vivente sia il riflesso sull'acqua e che la vera cosa goffa e immobile sia la morta statua di pietra che crea l'ombra vivente». Ed è proprio ciò che si verifica nella scena del confronto tra Siddhartha e Siddhartha-Mara, non solo così dire, quel riflesso, fuori dall'acqua e a parlo in posizione verticale dinanzi al proprio originale, facendogli assumere a tutti gli effetti le sembianze di un altro Siddhartha, dotato di vita propria e autonoma. Infatti, Tomonobu osserva che rimaniamo nell'orizzonte ontologico, questo fatto [lo scambio tra reale e virtuale] può sembrare un'illusione; si tratta veramente di un'allucinazione. [...] Il fatto, però, che l'immagine, come figura, non sia unica ma multiforme significa che anche l'immagine non è direttamente bella (non possiede cioè attributi propri), ma che simboleggia la bellezza (o altri attributi) attraverso molteplici figure. Solo attraverso questo modo di pensare possiamo avere chiara coscienza dell'ordine epistemologico, che va dalla possibilità di base alla chiarezza più assoluta, cioè dalla particolare rappresentazione percepita all'idea assoluta, attraverso il concetto generale come forma eidetica e l'immagine singola. L'immagine è il riflesso degli autentici originali. Non è comunque il riflesso sulla percezione, ma sulla coscienza. Questa inclinazione non costituisce il deterioramento del mondo, ma la via per la sublimazione al cielo. [...] Uno dei meriti reali che ha una società, in quanto coesione tecnologica che contribuisce all'esperienza estetica umana, è di permetterci di considerare l'inclinazione dell'immagine per scoprire la differenza tra rappresentazione psicologica e immagine ontologica».

Ed è ciò appunto che accade nella scena del confronto tra Siddhartha e Siddhartha-Mara: l'effetto tecnologico non vi agisce come semplice artificio percettivo, ma vi opera come rivelazione per l'interiorità, anzi, sull'interiorità stessa sulla sua ignoranza, o meglio sull'illusorietà della sua visione sia nei confronti del reale sia nei confronti di sé stessa – rappresentati metaforicamente l'uno attraverso tempeste, terremoti, eserciti, ecc. e l'altra attraverso l'immagine sdoppiata di Siddhartha e l'epiteto con cui questi si rivolge alla proiezione di sé, cioè a Mara: «Signore del mio ego».

La coincidenza tra l'ignoranza o l'illusione dell'esteriorità e quella dell'interiorità costituisce uno dei punti fondamentali della cultura orientale che fonde inescindibilmente l'uomo al cosmo. Infatti, come spiega ancora Eliade, secondo la maggio-

parte delle dottrine indiane dell'esistenza dell'universo e la polimorfia della vita sono dovute alla falsa opinione che l'uomo ha di sé stesso, al fatto che egli confonde il vero "sé" con gli stati psico-mentali¹⁷. Il primo, il sé, rappresenta lo spirito umano nel quale alberga quello universale, in un'unione assoluta con ogni cosa esistente e con Dio; i secondi, gli stati psico-mentali, possono essere concepiti come i diversi contenuti della vita interiore che, come sappiamo, sono continuamente sottoposti a radicali quanto repentini mutamenti e trasformazioni. Si tratta di una visione dialettica opposta a quella occidentale, dove, in particolare, il concetto di un'unitaria identità costituisce un fondamentale e irrinunciabile coposaldo.

Ecco perché Jessie non può diventare un «piccolo Buddha»; ecco dunque anche cosa intendeva dire Lama Norbu, ripetendo invano a Jessie e a suo padre: «Noi moriamo continuamente, questo fa parte della vita»: gli stati di coscienza sono mutevoli, le consapevolezza sono sempre provvisorie. E ciò vale non soltanto in questa vita – come spiegava ancora Lama Norbu, dimostrando che il tè continua a esistere anche quando la tazza si rompe, così come accade allo spirito quando il corpo muore. Una metafora, questa della tazza e del tè, con la quale Bertolucci rappresenta, con particolare efficacia visiva, uno degli assunti su cui si fonda la concezione karmica buddhista (corrispondente, con buona approssimazione, alla metempsicosi dell'antica Grecia), preparando lo spettatore occidentale a un finale alquanto spaesante. La fine del viaggio in Oriente coincide, da un lato, con la consacrazione di Jessie quale reincarnazione, insieme ad altri due bambini, di una parte dello spirito di Lama Doge e, dall'altro, con la morte della bella figura di Lama Norbu – una morte affrontata con serena consapevolezza e che, anche grazie alla recitazione pacata e lieve dell'attore, sembra dare straordinaria rappresentazione visiva alla concezione del trapasso contenuta nelle *Upisistad*: «Quando il sé si indebolisce e diviene confuso, i soffi vitali si raccolgono intorno a esso. Fortandosi queste energie esso si ritira nel cuore. La punta del suo cuore diviene luminosa e, guidato da questa luce, il sé lascia il corpo. Come un orafio, preso un pezzo d'oro, gli dà una nuova e più bella forma, così il sé, lasciato il corpo e reso incorso, si fonderà di una nuova e più bella forma»¹⁸.

È, quella dell'identità, una delle ossessioni più forti ricavate da Bertolucci nell'incontro con l'Oriente e, in particolare, in quello avuto con la cultura cinese in occasione delle riprese di *L'ultimo imperatore*, una cultura, questa, dove – ricorda Bertolucci – persino gli artefici delle opere d'arte storicamente più importanti rimangono senza nome e senza identità, essendo semplicemente ascrivibili al periodo di una determinata dinastia imperiale.

D'altronde, la stessa scelta di mettere in rappresentazione un mito come quello

di Buddha serve a Bertolucci proprio a dare rappresentazione al tema dell'identità inteso secondo la concezione orientale, dal momento che tale mito è fondamentalmente un mito sull'iniziazione, ossia un percorso di rivelazione della realtà metafisica e di assunzione di una nuova identità attraverso la perdita di quella precedente. L'iniziazione consiste, infatti, nella morte metaforica dell'individuo come infante e profano e nella sua rinascita, altrettanto metaforica, come «nuovo nato» e «santificato» che conosce e che sa: «Nelle rappresentazioni iniziatiche» – scrive a questo proposito Eliade – «il simbolismo della nascita affianca quasi sempre quello della morte. Nei contesti iniziatici la morte significa il superamento della condizione profana, non santificata, la condizione dell'«uomo naturale», che ignora il sacro, cieco nello spirito. Il mistero dell'iniziazione scopre al neofita, a poco a poco, le varie dimensioni dell'esistenza: l'iniziazione, introducendolo nel sacro, lo obbliga ad assumersi la sua responsabilità di Uomo»¹⁹. Come ogni iniziazione, il percorso di Siddhartha comincia con la separazione del neofita dalla sua famiglia e con il ritiro nella foresta che rappresenta contemporaneamente l'aldilà, gli inferi e il ventre materno; il ritiro di Siddhartha nella foresta va quindi inteso come *regressus ad uterum*, come il ritorno al luogo metaforico da cui era provenuto e nel quale sua madre, non a caso, aveva partorito. «La morte del neofita» – sostiene Eliade – «significa un ritorno allo stato embrionale, che non deve essere interpretato solo nel senso fisiologico umano, ma anche in un'accezione cosmologica: lo stato fetale equivale a un ritorno provvisorio al virtuale, al precoscio». In quella situazione, l'iniziazione «suppone torturato, squartato, bollito o arrostito dai demoni maestri dell'iniziazione», proprio come accade a Siddhartha dinanzi a Mara, il mostro delle tenebre o «divinità degli Inferi», come lo definisce la voce off del film. Infine, l'iniziazione risorge con segni che debbono contrassegnare chiaramente una nuova identità – «i candidati ricevono altri nomi che, d'ora innanzi, saranno i loro veri nomi», scrive Eliade –; Siddhartha cambia nome e diviene Buddha.

Mara, come abbiamo detto, alla fine del lungo viaggio per incontrare l'Oriente, Jessie non diventa Buddha né diventa Lama Doge, ma solo una parte dello spirito di quest'ultimo. Lo spettatore può, anche solo in parte, rimanere saldamente ancorato alle certezze che gli offre il suo sistema culturale.

E ciò nonostante la forza psicologica del mito e, in particolare, di un mito come quello del Buddha che ha per oggetto l'iniziazione, tema in grado di sollecitare fortemente la sensibilità degli occidentali non solo adolescenti o giovani, ma anche adulti – come dimostra il successo del film, in qualche modo richiamabile a quello del romanzo *Siddhartha* di Hermann Hesse. Anche in Occidente l'iniziazione non perde tutt'oggi la sua importanza e mostra di persistere in moltissime forme.

Certo, non ci riferiamo alle sue manifestazioni più degradate come le «prodezze» del combattimento, della lotta, persino della guerra, intese come «prove», alle quali comunque manca, soprattutto nella coscienza occidentale, un valore iniziatico e psicologico.

Ci riferiamo piuttosto a un ambito molto vicino a Bertolucci come la psicoanalisi. Nel trattamento psicoanalitico, infatti, il paziente è invitato a inoltrarsi in profondità dentro sé stesso, nei suoi propri «Inferi», dove deve combattere con i propri mostri e deve spesso anche regredire, secondo un processo che in qualche modo rassomiglia a quello compiuto da Siddharta. Lo psicoanalizzato, proprio come l'iniziato, deve uscire vittorioso da sé stesso, deve metaforicamente morire e resuscitare non però in quanto «altro» e «nuovo», come l'iniziato, ma, al contrario, quale individuo che ha conquistato una più forte integrità psicologica, dunque una più salda identità.

Più in generale, poi, per l'Occidente, l'iniziazione può essere considerata come fenomeno sotteso all'intera esistenza individuale se consideriamo «prove» le difficoltà, i problemi e gli ostacoli che intralciano il percorso intrapreso per raggiungere una meta prefissata e se vediamo come «rinascita» le consapevolezze conseguentemente acquisite su sé stessi e sul reale.

Infine, per l'occidentale l'iniziazione può essere rintracciata ogni qualvolta si affacci nella sua esistenza la contrapposizione tra le figure archetipiche del *Puer* e del *Senex*, tra l'aspirazione all'ideale, allo spirituale e l'aggancio al reale, al materiale. Il mito del Buddha, in fondo, rappresenta proprio la scoperta del varco che collega quei due mondi apparentemente separati sotto le sembianze polimorfiche del cosmo: una scoperta, questa, che può avvenire, però, per rispecchiamento, nel momento in cui si raggiunge un interiore equilibrio tra le figure archetipiche del Fanciullo e del Vecchio, trovando cioè la «giusta via di mezzo» — come sostiene più volte nel film la voce off. La *coincidentia oppositorum* interna corrisponde a un disvelamento di quella esterna, ancora in virtù dello stretto legame che, soprattutto in Oriente, lega l'uomo al cosmo. I miti dell'iniziazione, infatti, secondo Eliade, riguardano la «modalità paradossale» del superamento di quella polarità inseparabile da qualsiasi mondo (da qualsiasi condizione) che mette sempre in moto una coppia di contrari (bene/male, realtà/apparenza, manifesto/non manifesto, ecc.). In questo senso si ha il diritto di dire che i miti della «ricerca» e delle «prove iniziatriche» rivelano, in forma plastica e drammatica, l'atto stesso con cui lo spirito trascende un Cosmo condizionato, polare, frammentario, per ritrovare l'unità fondamentale anteriore alla Creazione¹⁴.

Assumendo tale prospettiva, emerge chiaramente quale importanza possano assumere, per lo spettatore occidentale di oggi, il valore psicologico e la funzione culturale della messa in rappresentazione di un mito sull'iniziazione qual è quella

realizzata da Bertolucci in un film come *Piccolo Buddha*. «La figura del Puer/Senex — scrive Hillman — (Baldur, Tamuz, Gesù, Krishna, Buddha) porta il mito dentro la realtà, presenta in sé stesso la realtà del mito, che trascende la storia». L'accostamento, in questa dimensione storica, a una simile figura mitologica, continua Hillman, nell'Occidente di oggi «può rallentare la velocità della storia e della tecnologia e l'accelerazione di uomini-particelle che li riduce a bit d'informazione»¹⁵ senza contenuto, senza senso.

Ma tale visione, nella consapevolezza razionalista dell'occidentale moderno, difficilmente riesce a trovare legittimità e ad affiorare dal suo «profondo» e dal suo «primitivo»¹⁶.

L'iniziazione, come ci dimostra la lucida consapevolezza di Bertolucci, è tema da collocarsi dentro una struttura a cornici concentriche che, in quanto tali, tendono a creare una sorta di recinto protettivo.

È il mito sull'iniziazione, per essere proposto al moderno spettatore occidentale, pretende una sembianza rassicurante come quella della fiaba, assunta a sua volta come cornice, che invita all'avvicinamento, ma nello stesso tempo impone una separazione, un distacco e anche un particolare tipo di interpretazione; proprio come fa la cornice di un quadro nei confronti del dipinto.

Inoltre il mito, trasformato in fiaba, chiede anche che la sua messa in rappresentazione rispetti i modelli e i codici drammaturgici attuali del genere cinematografico «favola» — la voce off narrante, l'effetto speciale in realtà virtuale —, pur in un utilizzo del tutto originale e, come abbiamo detto, non privo di distaccata ironia.

Emerge così da queste cautele opportunamente messe in atto da Bertolucci che il mito e soprattutto il mito non appartenente alla cultura del destinatario al quale si rivolge, è oggetto che può essere utilizzato per far incontrare quest'ultimo con una civiltà lontana, ma va per così dire tradotto nella forma a lui più comprensibile, ossia in quella più prossima al suo sistema culturale.

E ciò accade non solo perché nel mito, come ha spiegato Barthes, forma e contenuto, Storia e Natura intrattengono un rapporto del tutto particolare, fatto di scambi reciproci; ma accade soprattutto perché all'importanza della forma del mito, che assume su di sé la Storia, si aggiunge quella ancora più forte di altre forme anch'esse depositarie di Storia, ma di un'altra Storia, come lo sono le forme dell'arte moderna e, nel caso di *Piccolo Buddha* appunto, dell'arte cinematografica e dello stile di Bertolucci.

Così, in questo grande rincorrersi di Storie e di forme che si manifestano attraverso il sovrapporsi di drammatizzazioni diverse — quella attivata dal mito stesso, che, come afferma Eliade, «esprime drammaticamente quel che la metafisica e la teo-

logia definiscono dialetticamente»⁷ e quella creata da Bertolucci nella sua messa in rappresentazione, ossia nella struttura drammaturgica del film, la cui complessità abbiamo cercato di indicare – può avvenire l'incontro tra culture, ma si tratta pur sempre di un incontro che mantiene viva la dialettica tra avvicinamento e distanza e che non coincide con un'integrazione intesa quale fusione, o, per così dire, quale *trasmutazione culturale* – come ci dimostra passo passo Bertolucci con la struttura drammaturgica appunto a comici e con l'impossibilità, per l'occidentale, di un vero e proprio sradicamento dalla propria identità.

Ma se non può avvenire e non avviene una «trasmutazione culturale», pur qualcosa d'importante accade. Ce ne accorgiamo se, facendo agire il potere «profondo» e «primitivo» del mito d'iniziazione, nucleo forte del film, guardiamo al percorso dello spettatore da Occidente verso Oriente, come a un viaggio per così dire d'*iniziazione culturale*, cominciato in virtù di una sorta di provvisoria morte della cultura occidentale (con l'abbandono delle armature culturali di partenza e l'assunzione delle strutture mentali del bambino) e approdato, forse, a una piccola rinascita culturale, intesa, senza vane speranze, come assunzione di responsabilità della cultura d'appartenenza e quindi come acquisizione di un suo maggiore relativismo e di una sua più generosa apertura all'«altro».

NOTE

⁷ «Il cinema nella mia vita non è un momento eccezionale. Vorrei anzi che il mito cinema andasse di pari passo con la mia vita» ha affermato Bernardo Bertolucci, in Joseph Gelmin, *The Film Director as Superman*, Doubleday, New York 1970, p. 117.

⁸ James Hillman, *Segno su Pin*, Adelphi, Milano 2001, p. 36.

⁹ «La psicoanalisi è sulla mia cinecamera come un altro obiettivo, un dolly, un carrello, qualcosa che costituisce uno strumento di lavoro addizionale», ha dichiarato Bernardo Bertolucci. Citato in Jean Gili, *Le cinema italiani*, Union Général d'Éditions, Paris 1978, p. 44.

¹⁰ Franco Provo, *Bernardo Bertolucci. Il conformista*, Lindau, Torino 1998, p. 65.

¹¹ Ci riferiamo qui all'originaria definizione di pragmatica formulata da Charles Morris («la pragmatica è lo studio dell'origine, degli usi e degli effetti dei segni entro il comportamento totale dell'interprete del segno»). Cfr. Charles Morris, *Segni, linguaggio e comportamento*, Longanesi, Milano 1963, p. 190 e applicata da Liborio Termini al film, in Liborio Termini, *La drammaturgia del film*, Testo & Immagine, Torino 1997. Come sappiamo, all'interno del film il ruolo di «interprete dei segni» è affidato sia al regista e all'attore che costruiscono la rappresentazione, sia allo spettatore che quella rappresentazione completa quando vi reagisce emotivamente e intellettualmente interpretandola. Infatti, l'azione dello spettatore non è solo semplice decodifica, ma vero e proprio lavoro di completamento della rappresentazione (tra l'altro, messo in atto attraverso gli interessi

processi di identificazione e proiezione che appunto lo proiettano dentro il film) anzi, «personale atto creativo» per usare un'espressione di Eizenstein, il quale spiega che tale lavoro è sempre già inserito, integrato, provvisto in qualche modo nella elaborazione artistica stessa operata dal regista e dall'attore, in Sergei M. Eizenstein, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 89-105.

¹² Francesco Casati, *Bernardo Bertolucci*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

¹³ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1964, p. 199.

¹⁴ James Hillman, *Segno su Pin* cit., p. 27.

¹⁵ Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1969, p. 132 (anche per la citazione precedente).

¹⁶ James Hillman, *Segno su Pin* cit., pp. 28-29.

¹⁷ Non solo per la definizione di messa in forma, ma anche per la sua differenziazione dalla messa in rappresentazione cfr. Sergei M. Eizenstein, *Torità generali del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 366-368.

¹⁸ Mircea Eliade, *Tattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1965, p. 431.

¹⁹ Cfr. di Mircea Eliade il capitolo *Degradazione dei miti*, in Mircea Eliade, *Tattato di storia delle religioni* cit., pp. 448-451.

²⁰ «Il mito esprime plasticamente e drammaticamente quel che la metafisica e la teologia definiscono dialetticamente», in Mircea Eliade, *Tattato di storia delle religioni* cit., p. 433.

²¹ *Ivi*, p. 430.

²² *Ivi*, p. 444.

²³ Vittorio Storaro, *Un processo di luce*, Allemandi, Torino 1989, p. 15.

²⁴ «Ogni mito, indispensabile dalla sua natura, enuncia un avvenimento che avviene in uno tempo e per questo costituisce un precedente esemplare per tutte le azioni e situazioni che, in seguito, ripeteranno l'avvenimento», in Mircea Eliade, *Tattato di storia delle religioni* cit., pp. 446-447, anche per la citazione nel testo.

²⁵ Mircea Eliade, *Tecnica dello Yoga*, Bollati Boringhieri, Torino 1966, p. 26 (anche per la citazione successiva).

²⁶ Immanuel Todorov, *La figura e il riflesso: da lacerazione dell'immagine e spostamento del contratto*, in Stefano Zecchi (a cura di), *Estetica 1993*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 115 (anche per la citazione successiva).

²⁷ *Ivi*, p. 43.

²⁸ *Brillat-Aramiaque Unpublished*, 30-33.

²⁹ Mircea Eliade, *Il sacro e il profano* cit., pp. 120-121 (anche per le citazioni successive).

³⁰ Mircea Eliade, *Tattato di storia delle religioni* cit., p. 444.

³¹ James Hillman, *Segno su Pin*, Adelphi, Milano 1999, p. 110.

³² I miti sull'iniziazione in Occidente certo non mancano, ma fanno parte di quel patrimonio in gran parte rimesso. Ad esempio, si potrebbe tracciare un'analoga – come nota Massimo Mila nell'introduzione al romanzo *Siddharta* di Hermann Hesse (Adelphi, Milano 1991, p. 11) – tra la storia di Siddharta e quella di Francesco d'Assisi o di Jacopone da Todi. Inoltre, da una religione all'altra da una gnosi o da una sapienza all'altra, il mito d'iniziazione, attraverso il tempo e lo spazio, può arrivare ad esempio, che tanto la conoscenza sacra quanto la sapienza abbinata spesso fatto ricorso al caso, ad esempio, che tanto la conoscenza sacra quanto la sapienza abbinata spesso fatto ricorso al simbolismo della rinascita. Ad esempio, come nota Eliade, «non senza ragione Socrate si paragonava a una levatrice: aiutava l'uomo a trovare la coscienza di sé, partoriva l'uomo nuovo». [...] La situazione per San Paolo è diversa: egli generava figli spirituali per mezzo della fede, cioè in forza di un mistero trascorso dal Cristo stesso», in *Il sacro e il profano* cit., pp. 126-127.

³³ Mircea Eliade, *Tattato di storia delle religioni* cit., p. 433.