

L'acqua e l'illusione del tempo: due racconti purāṇici nei film di Bertolucci

Alessandro Cimino

Il film del 1964 *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci rivela una massiccia presenza di citazioni letterarie e cinematografiche. L'opera comincia con una citazione di Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, che ha la funzione di chiave di volta per la comprensione dell'intero film: «Chi non ha vissuto negli anni prima della Rivoluzione non può capire che cosa sia la dolcezza del vivere». Nella prima scena il protagonista recita alcuni versi di Pier Paolo Pasolini tratti da *La religione del mio tempo*. I nomi dei personaggi principali, Fabrizio, Gina e Clelia, sono ispirati ai nomi dei protagonisti de *La certosa di Parma* di Stendhal. In varie scene sono presenti richiami sparsi a scrittori, quali Marcel Proust, Oscar Wilde, Cesare Pavese e Herman Melville, e a registi, quali Jean-Luc Godard, Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Roberto Rossellini. Tra i minuti cinquantaquattro e cinquantasei è narrata una brevissima favola indiana¹ con l'intento di dimostrare che il tempo² non esiste: un santone manda il suo giovane discepolo a cercare un bicchiere d'acqua per dissetarsi, ma questi incontra una donna, si innamora, la sposa, ha con lei molti figli, finché dopo

¹ Nel film non la si definisce mai come favola indiana, bensì semplicemente come «storia molto più antica del vostro Proust».

² Il tempo rappresenta un elemento essenziale all'interno della filmografia di Bertolucci, basti pensare a *Strategia del ragno*, *Il conformista*, *La luna* e *Little Buddha*; soltanto però in *Prima della rivoluzione* e *Histoire d'eaux* l'acqua assurge a particolare metafora dell'illusione del tempo e pertanto a questi due soli casi si limita il confronto con i modelli purāṇici individuati nel presente saggio.

vent'anni perde la sua famiglia a causa di una pestilenza e vagando per le campagne incontra di nuovo il suo maestro, il quale si meraviglia che il suo discepolo abbia impiegato tutto il pomeriggio per trovare un po' d'acqua. Il racconto di questa favola è inserito in un contesto ben preciso, nella scena dell'incontro tra Cesare, Fabrizio e Gina; i tre si intrattengono in alcune discussioni che potrebbero essere definite filosofiche, tra le quali una inerente al tempo, che secondo Gina non esisterebbe, proprio come dimostra l'antica favola da lei narrata. La storia indiana, oltre a svelare l'inconsistenza del tempo e l'illusione di una sua percezione assoluta³, rappresenta anche una spiegazione metaforica del rapporto che intercorre tra i tre personaggi: Cesare corrisponde al santone, Fabrizio al giovane allievo, Gina alla donna che distrae il ragazzo dagli insegnamenti del suo maestro. Infatti Gina, mentre narra la favola, indica Cesare e Fabrizio rispettivamente come il vecchio santone e il giovane discepolo, imitata poi da Fabrizio che indica Gina come la bellissima donna che fa innamorare il discepolo⁴. A rafforzare l'idea di questa corrispondenza contribuisce l'apparato iconografico posizionato alle spalle dei tre personaggi, cioè il quadro di un anziano signore dietro Cesare, il quadro di un giovane ragazzo dietro Fabrizio e una madonna di fattura bizantina dietro Gina; durante la scena i ritratti sono spesso inquadrati mentre parlano i personaggi fuori campo, quasi fossero le icone stesse a dialogare tra loro.

Generalmente la critica non ha prestato molto interesse all'origine di questa favola e al modo in cui Bertolucci ne sia venuto a conoscenza. Il regista stesso, in un'intervista rilasciata a Thomas Jefferson Kline⁵, rivela che la storia narrata da Gina è una citazione da *Vita di Milarepa*,

³ Per l'allievo sono passati vent'anni, per il maestro soltanto un pomeriggio.

⁴ Da questo punto di vista la scena anticipa anche l'abbandono del maestro Cesare da parte del giovane discepolo comunista Fabrizio, che invece di continuare a comportarsi da rivoluzionario anti-borghese sceglierà «la dolcezza del vivere» antecedente alla rivoluzione.

⁵ Cfr. Kline 1994: 174.

testo tibetano di matrice buddhista regalatogli dall'amica Elsa Morante nel 1963⁶, proprio all'epoca delle riprese di *Prima della rivoluzione*. Questo testo rappresenta il primo approccio al buddhismo da parte di Bertolucci; in seguito l'interesse del regista per questa religione aumenterà in modo esponenziale, sino alla sua iniziazione nel 1983 «a Padmasambhava, il grande maestro che introdusse il buddhismo in Tibet e che poi Milarepa seguì»⁷, e alla realizzazione di *Little Buddha*, film del 1993.

Nel 2002 il regista decide di riutilizzare la favola indiana narrata in *Prima della rivoluzione* per realizzare un cortometraggio dal titolo *Histoire d'eaux*. Il corto è contenuto nel film collettivo *Ten Minutes Older: The Cello*, che, insieme a *Ten Minutes Older: The Trumpet*, rappresenta una celebrazione del cortometraggio del 1978 di Herz Frank e Juris Podnieks, dal titolo appunto *Ten minutes older*⁸, e una rivisitazione da parte di registi diversi della comune concezione del tempo: ogni regista in dieci minuti testimonia attraverso varie tecniche cinematografiche come la cognizione del tempo sia assolutamente soggettiva e personale, priva di qualsiasi autorità oggettiva e assoluta. In *Ten Minutes Older: The Cello* il titolo del film e i nomi dei singoli registi che si susseguono compaiono su uno sfondo di acque che ondeggiano e si increspano, sulle quali si riflettono il cielo, le nuvole e i rami degli alberi, metafora del tempo che scorre pur restando immutabile⁹. All'inizio dell'opera¹⁰ è presente una didascalia indicata come *The*

⁶ In realtà non è specificato dal regista il tipo di testo regalatogli dall'amica scrittrice, se una vecchia edizione inglese dell'opera, dal momento che quella italiana basata sull'edizione francese sarà pubblicata soltanto nel 1991, oppure semplicemente una moderna biografia del santo e poeta tibetano.

⁷ Bertolucci nella sua intervista a Kline; Kline 1993: 175.

⁸ Traduzione inglese del titolo originale russo *Старше на 10 минут* (*Starše na 10 minut*).

⁹ Lo stesso accorgimento stilistico è utilizzato in *Ten Minutes Older: The Trumpet*.

¹⁰ Precisamente al primo minuto, dopo i titoli di testa e prima che appaia il nome del film.

Mythology of Vishnu: «It was as if the mountains / when seen through many millenniums / would rise and fall / like waves in the water». L'intero film collettivo si basa sull'idea metaforica che lo scorrere del tempo possa essere paragonato al movimento delle onde nell'acqua, imprevedibile e inevitabile; la didascalia iniziale e l'immagine delle acque e del loro riflesso usata come sfondo preparano lo spettatore ad immergersi in questa diversa percezione del tempo e introducono ideologicamente il primo degli otto cortometraggi del film, *Histoire d'eaux* di Bernardo Bertolucci.

Il corto inizia con uno sfondo nero; all'improvviso appare violenta la luce, quando si aprono gli sportelli posteriori di un furgone, dal quale sono fatti scendere in fretta alcuni immigrati indiani. Questi avanzano in fila lungo delle stradine di campagna, finché uno di loro più anziano si allontana dal gruppo seguito da un giovane ragazzo, Narada, che vorrebbe fermarlo. L'indiano anziano si siede sotto un albero e chiede all'altro un poco d'acqua per dissetarsi; il suono del suo flauto accompagna Narada, che intanto si allontana per cercare quanto gli è stato chiesto. Il giovane indiano, dopo essersi bagnato le mani in un ruscello nel tentativo di trattenere dell'acqua, sente in lontananza la voce di una donna; la raggiunge e vedendola in difficoltà le ripara la motocicletta. La donna accompagna Narada alla stazione di servizio in cui lavora e dopo poco si innamora di lui spiandolo bagnato sotto la doccia. I due si sposano, hanno un figlio, invecchiano, molto presumibilmente si tradiscono, apportano modifiche col tempo alla stazione di servizio e infine comprano una macchina nuova; durante il primo giro della famiglia a bordo della vettura avviene un incidente, in cui fortunatamente nessuno resta ferito. Mentre la macchina è ripescata dal fiume in cui è caduta, Narada si volta e inizia a camminare verso la campagna; lentamente si inizia a sentire di nuovo il suono del flauto e alla fine appare il vecchio indiano ancora seduto sotto l'albero. L'uomo, dopo aver rivisto Narada, si meraviglia che abbia impiegato tutta la mattinata per cercare un poco d'acqua; Narada, dopo un primo momento di smarrimento, si inginocchia con la testa a terra e le mani stese ai piedi dell'uomo, il quale a sua volta gli poggia la mano destra

sul capo, segno dell'accettazione da parte del maestro di un allievo ubbidiente e riconoscente.

La storia è sostanzialmente identica a quella narrata da Gina in *Prima della rivoluzione*, nonostante l'adattamento abbia provocato ovvi cambiamenti strutturali. L'azione, non più astratta e atemporale, si svolge in Italia. Il protagonista, Narada, è un giovane immigrato indiano che vorrebbe raggiungere la Germania per lavorare, ma si ritrova suo malgrado nel nostro paese. Ai personaggi classici si aggiunge una ragazza, probabilmente la sorella della moglie, la quale sembra essere segretamente innamorata di Narada, come sembra trasparire da alcuni sguardi rivolti all'uomo. La stanchezza quotidiana della moglie, in netto contrasto con la perenne gioia e spensieratezza di Narada, è palesata dalla tristezza del suo volto e da un accenno di tradimento, che si potrebbe desumere dalla scena in cui un uomo le prende la mano, mentre lei serve al bar con aria stanca e indifferente. Al posto di una pestilenza, il dramma che spinge Narada a tornare indietro fino all'albero sotto il quale siede il maestro consiste nella perdita, in un incidente fortunatamente non letale, dell'auto appena acquistata, metafora dell'inconsistenza di ogni bene materiale; in generale l'insoddisfazione della vita mondana e quotidiana permea l'intero corto, il cui finale sembra suggerire che l'estremo rifugio dell'uomo dall'impermanenza del mondo è la spiritualità che trascende l'apparenza del tempo. Emblematiche da questo punto di vista la prima e l'ultima scena del corto: la prima, in cui il buio è dissipato dalla luce improvvisa e gli immigrati sono fatti scendere violentemente dal furgone, simboleggia la nascita dell'uomo; l'ultima, posta immediatamente dopo la ripresa dell'occhio di un bufalo e del mondo riflesso in esso, rappresenta metaforicamente il tempo che scorre, simboleggiato dal treno che passa veloce sullo sfondo, in opposizione all'immobilità e atemporalità di chi possiede saggezza e consapevolezza, simboleggiati dal maestro e dal discepolo inchinatosi ai suoi piedi, entrambi saldi come icone sacre.

L'acqua all'interno del cortometraggio è di fondamentale importanza; mentre in *Prima della rivoluzione* il bicchiere d'acqua rappresenta soltanto il pretesto per allontanare il giovane discepolo e

fargli scoprire l'inconsistenza del tempo, in *Histoire d'eaux* l'elemento acqueo è veicolo essenziale per lo svolgimento dell'azione, come già il titolo evidenzia in modo piuttosto chiaro. Nel corto, oltre al pretesto della sete e della richiesta di un poco d'acqua, osserviamo che in certi punti nevralgici della storia è presente l'acqua come emblema di un momento di svolta essenziale al progredire della narrazione. Immediatamente prima di udire la voce della donna che diventerà poi sua moglie, Narada trova un ruscelletto ed infila in esso le mani per raccogliere l'acqua da portare all'uomo che lo attende. Arrivato alla stazione di servizio, la scena dello sbocciare dell'amore tra il protagonista e la donna si consuma sotto la doccia, dove il ragazzo bagnato si sta lavando in mutande, attirando senza malizia le attenzioni della padrona di casa. Durante la scena del matrimonio, mentre Narada ascolta estasiato le musiche tradizionali del suo paese, alla moglie si rompono le acque e si vede il liquido che scorre dalla sedia e bagna il pavimento formando una leggera pozzanghera, segno della nascita di un figlio. Alla fine, immediatamente prima che il protagonista vaghi per la campagna e ritrovi l'uomo sotto l'albero, è l'acqua di un fiume a realizzare il dramma conclusivo e a marcare il passaggio dalla vita mondana illusoria all'insegnamento spirituale del maestro. Narada in un certo senso 'si immerge' nell'acqua per scoprire l'inconsistenza e l'illusorietà del tempo, 'si immerge' nell'acqua ogni qual volta la sua vita mondana realizza una svolta importante, 'si immerge' infine nell'acqua¹¹ quando il sogno si infrange e scopre che da quando ha lasciato l'uomo a suonare è passata soltanto una mattinata e non un'intera vita.

La favola indiana usata da Bertolucci in *Prima della rivoluzione* e *Histoire d'eaux*, tratta come detto da *Vita di Milarepa*, presenta elementi comuni con due storie contenute in *Brahmapurāṇa* 121 e *Varāhapurāṇa* 125, due testi induisti della letteratura sanscrita; i racconti in questione, a giudicare dalla struttura e dal messaggio dottrinale di cui si fanno

¹¹ Nel caso dell'incidente automobilistico l'immersione è probabilmente reale e non semplicemente metaforica, dal momento che l'auto è finita nel fiume presumibilmente mentre Narada era alla guida.

portavoce, possono esseri considerati prototipo letterario della storia narrata nei due film, la quale, con il tramite del testo regalato da Elsa Morante al regista, rappresenterebbe così un'evoluzione e semplificazione di un motivo religioso caro alla tradizione letteraria indiana, sia induista che buddhista.

Nel primo testo il principe Kāmadamana spiega al padre, che vorrebbe vederlo al più presto sposato, perché non vuole contrarre matrimonio. In una vita precedente era un 'brāhmaṇa' che, dopo aver propiziato Viṣṇu nel luogo sacro chiamato Kokāmukha, chiese al dio di conoscere la sua 'māyā', il suo potere illusorio. Viṣṇu, per distoglierlo da questo desiderio pericoloso, gli raccontò la storia del saggio divino Nārada, che in passato aveva chiesto il medesimo desiderio: il dio gli disse di immergersi nell'acqua di un lago e Nārada, dopo averlo fatto, rinacque come principessa, si sposò ed ebbe molti figli e nipoti, finché, dopo aver perso a causa di una guerra il padre, i fratelli, il marito, i figli e i nipoti, si gettò sulla pira funeraria¹² dei parenti morti e riemerse come se non fosse successo niente dall'acqua del lago, dove Viṣṇu lo attendeva per deriderlo della vita illusoria conosciuta tramite la 'māyā'. Poiché il 'brāhmaṇa' non era intenzionato a cambiare desiderio, nonostante avesse udito questa storia, il dio fece immergere anche lui nell'acqua, il quale subito dopo si ritrovò ad essere una 'caṇḍālā'¹³, una donna di umile estrazione sociale; durante questa nuova vita sposò un uomo della sua stessa casta e generò due figli ciechi e una figlia sorda. Un giorno la donna si recò al fiume per fare il bagno e non appena entrò nell'acqua si ritrasformò in 'brāhmaṇa' riacquistando la memoria di quanto accaduto precedentemente; quando la sua famiglia giunse al fiume in cerca della donna, il 'brāhmaṇa' raccontò tutto al marito, che entrando nell'acqua di Kokāmukha raggiunse il cielo trasportato su un carro volante. Il 'brāhmaṇa' poi fece lo stesso e raggiunse il cielo, rinascendo altre due volte; adesso, divenuto Kāmadamana, evita il

¹² Secondo il testo, nello stesso punto dove si ergeva la pira funeraria, sorge ora il luogo sacro Kapālamocana.

¹³ Un 'caṇḍāla' è un reietto, un uomo appartenente alla più umile e disprezzata delle caste miste.

matrimonio e alla fine si immerge per l'ennesima volta nel fiume per raggiungere il cielo su un carro volante.

Il secondo racconto purāṇico presenta un intreccio più lineare, che si avvicina maggiormente alla storia utilizzata da Bertolucci. Un 'brāhmaṇa' propizia Viṣṇu e chiede come dono al dio di conoscere la sua 'māyā'; Viṣṇu, nonostante tenti di dissuaderlo da tale richiesta, dice all'uomo purtroppo ostinato di immergersi in un particolare punto del Gange¹⁴. Il 'brāhmaṇa', non appena si immerge nel fiume, rinasce immediatamente come figlia di un cacciatore¹⁵, vive ignorando le prescrizioni sacre, sposa un uomo e genera figli e figlie; dopo cinquant'anni la donna si reca nello stesso punto del Gange per fare il bucato, ma non appena entra nelle acque del fiume ridiventa il 'brāhmaṇa' ricordando quanto accaduto in precedenza. Il marito disperato arriva sul posto in cerca della moglie e il 'brāhmaṇa' gli racconta quanto accaduto per calmarlo; subito dopo il marito scompare e il 'brāhmaṇa', dopo aver eseguito alcuni riti, incontra i suoi compagni sacerdoti venuti per fare il bagno, i quali si meravigliano che lui sia ancora lì di pomeriggio inoltrato, pur essendo arrivato sul fiume a mezzogiorno. Infine Viṣṇu appare all'uomo, ancora convinto che siano passati cinquant'anni, e gli spiega la ragione di quanto avvenuto, prodotto della 'māyā' da lui voluta sperimentare.

È interessante seguire l'evoluzione dei motivi attestati nelle due storie purāṇiche, in modo da poter anche evidenziare quanto la storia citata da Bertolucci si distacchi da esse dal punto di vista ideologico e semplifichi l'intricata struttura narrativa insieme alla variegata complessità tematica.

Nel racconto del *Brahmapurāṇa* la narrazione si sviluppa su più livelli, secondo una strategia narrativa che è alla base dell'intera

¹⁴ Precisamente nel luogo sacro chiamato Kubjāmraka.

¹⁵ Cioè nasce in una famiglia di umili origini, in quanto nella letteratura sanscrita il cacciatore, a causa del suo mestiere violento, è considerato sempre un uomo di bassa estrazione sociale.

produzione purāṇica¹⁶; il principe Kāmadamaṇa racconta al padre di una sua vita passata in cui era un 'brāhmaṇa', al quale Viṣṇu racconta la storia del saggio divino Nārada. Si nota un certo interesse per la celebrazione dei 'tīrtha', i luoghi sacri in cui si svolge di volta in volta l'azione, cioè Kapālamocana, dove la principessa si immola disperata sulla pira funeraria dei parenti morti in guerra, e Kokāmukha, le cui acque sono prima strumento della 'māyā' nella storia del 'brāhmaṇa', poi mezzo di salvezza per chi si bagna in esse. Il motivo dell'illusione del tempo è quasi del tutto assente¹⁷; al centro dei due intrecci principali è posta la 'māyā', che concretizza la sua azione tramite la rinascita di un uomo come donna e la nuova vita condotta e tragicamente interrotta, prima di ritrovarsi al punto di partenza. Non si specifica mai quanto tempo sia passato dall'immersione nell'acqua di un personaggio al suo ritorno al cospetto di Viṣṇu, ma il fatto che un personaggio, dopo aver vissuto l'illusione di un'altra esistenza, si ritrova nuovamente nella condizione precedente sembra suggerire l'idea che il tempo di una vita in realtà non sia mai trascorso, perché il tempo, proprio come l'esistenza individuale, è una mera illusione frutto della 'māyā'.

Nel racconto del *Varāhapurāṇa* è invece presente un'unica storia inerente un 'brāhmaṇa', in modo tale che l'intreccio degli eventi sia molto semplificato e scompaiano alcuni elementi che potrebbero considerarsi superflui. Mentre nel testo precedente sono presenti due reincarnazioni come donna, una come principessa e una come 'caṇḍālā', in questo ce n'è soltanto una, come figlia di cacciatore; mentre nel primo caso si differenziava la sofferenza della rinascita come donna in base all'estrazione sociale alta o bassa, nel secondo il dolore illusorio procurato dalla 'māyā' si concentra unicamente nello sperimentare

¹⁶ Ogni Purāṇa sviluppa il proprio testo come se fosse una narrazione orale di certi argomenti tra due individui o gruppi di individui, cui segue spesso una o più narrazioni indipendenti all'interno di quella principale, che fa da cornice all'intera opera.

¹⁷ Nel testo manca infatti una qualsiasi rivelazione che faccia capire che il tempo non è realmente trascorso.

l'esistenza come donna di umilissima origine. Il ruolo dell'acqua come strumento d'azione della 'māyā', preponderante ma non assoluto¹⁸ nel primo caso, in questo testo diventa praticamente esclusivo: è sempre e solo immergendosi nell'acqua che la vita illusoria come donna ha inizio e termine. L'interesse poi riservato ai luoghi sacri nel primo testo, dove ci si dilunga a elencare le proprietà salvifiche di Kapālamocana e di Kokāmukha, nel passo del *Varāhapurāṇa* scompare del tutto, non essendovi traccia di celebrazioni riservate al fiume e alle sue acque, attraverso le quali avvengono i fatti narrati. L'elemento temporale, quasi del tutto taciuto in *Brahmapurāṇa* 121, inizia ad avere una certa rilevanza nella seconda opera, quando il gruppo dei 'brāhmaṇa' prende in giro il compagno rimasto per tutto il pomeriggio sulla riva del fiume, nonostante ci sia arrivato a mezzogiorno; in realtà l'uomo spaesato crede siano passati cinquant'anni, e non soltanto un pomeriggio, da quando si è immerso nel fiume sino a quando incontra nuovamente i compagni in sua attesa.

Possiamo allora comprendere pienamente le profonde variazioni strutturali e la differente componente ideologica che separano la storia narrata nei due film di Bertolucci da quelle contenute nei due testi purāṇici. Il racconto tratto da *Vita di Milarepa* è completamente incentrato sull'illusione del tempo e della sua comune percezione tra gli uomini; l'acqua è simbolo evidente dello scorrere del tempo e quindi attraverso di essa l'intreccio prende avvio e si conclude, in *Prima della rivoluzione* in modo abbastanza pacato e sottinteso, in *Histoire d'eaux* in modo evidente e ricercato. Dal momento che la storia è tratta dalla tradizione buddhista tibetana, non sembra esserci alcun richiamo esplicito alla 'māyā' induista; il regista non si sofferma minimamente sul concetto di illusione, tralascia completamente ogni dinamica inerente l'inconsistenza dell'esistenza umana e la fallace percezione che l'essere vivente ha di se stesso. Implicitamente però il

¹⁸ Anche se Nārada diventa donna immergendosi nell'acqua di un lago, torna ad essere se stesso dopo che la sua incarnazione femminile si getta sulla pira funeraria dei familiari morti in guerra, gesto tipico di alcune eroine indiane; dunque l'acqua genera l'illusione, ma il fuoco poi vi pone termine.

tema dell'illusione è alla base anche della storia trattata da Bertolucci: vivere un'intera vita con la donna amata e i propri figli per poi scoprire che probabilmente nessuno di loro è mai realmente esistito, rendersi conto che soltanto la vicinanza del maestro garantisce una sorta di riconoscimento dell'effettiva percezione del reale non può determinare altro che l'ammissione del dominio dell'illusione sull'esistenza umana. Diversamente dalla realizzazione della storia nei film di Bertolucci, i racconti purāṇici citati sono incentrati solo marginalmente sulla percezione del tempo, mentre il loro interesse principale è dimostrare che tutto ciò che riguarda l'azione umana è soggetto alla 'māyā', la quale è inconoscibile e incomprensibile per l'essere umano; l'acqua da questo punto di vista appare come uno strumento della 'māyā' di Viṣṇu, non semplicemente come metafora del tempo e della sua errata percezione. Le storie purāṇiche di *Brahmapurāṇa* 121 e *Varāhapurāṇa* 125 appaiono di gran lunga più intricate e complesse rispetto allo schema semplicemente circolare utilizzato da Bertolucci; la complessità dell'intreccio ha proprio la funzione di confondere il lettore, di immergerlo pienamente nell'impossibilità di una comprensione intellettuale della 'māyā', mentre la circolarità utilizzata da Bertolucci guida in modo sicuro lo spettatore da una percezione considerata normale del tempo al riconoscimento spiazzante di una mancanza di tale normalità, ad una riconsiderazione della nostra sicurezza circa l'esistenza effettiva dell'elemento temporale.

In conclusione possiamo riconoscere una differenziazione dell'utilizzo dell'acqua come metafora della percezione illusoria del tempo. In *Prima della rivoluzione* il bicchiere d'acqua chiesto dal maestro rappresenta soltanto il punto di partenza della narrazione, incentrata sulla diversa percezione del tempo e utilizzata da Bertolucci come emblema del rapporto che intercorre tra i personaggi della scena. In *Histoire d'eaux* l'acqua è il centro stesso della narrazione, poiché attraverso di essa la storia ha un inizio, intraprende svolte essenziali e può finalmente terminare; l'acqua è metafora piena dell'illusione del tempo e il racconto sembra assumere i caratteri universali della vita di ogni singolo uomo e del fiorire motivato di un bisogno di ricerca spirituale. In *Brahmapurāṇa* 121 l'acqua è lo strumento che rende

manifesta la 'māyā' di Viṣṇu, la quale agisce direttamente sulla vita degli uomini attraverso la creazione di esistenze illusorie, che alla fine svaniscono come se non fosse passato neanche un istante. In *Varāhapurāṇa* 125 l'acqua è strumento assoluto della 'māyā', la quale sconvolge un uomo facendogli vivere una vita da donna per cinquant'anni e riportandolo poi alla propria posizione precedente come se il tempo non avesse mai agito; in questo testo il potere illusorio della 'māyā' è direttamente legato alla percezione fallace del tempo che passa. Quindi in Bertolucci predomina in modo assoluto la concezione del tempo che non esiste, mentre nei più variegati e complessi, soprattutto da un punto di vista narrativo e dottrinale, racconti purāṇici l'illusione del tempo è totalmente subordinata alla 'māyā' e al suo potere imperscrutabile di creare, grazie all'acqua, infinite vite fittizie.

Bibliografia

- Ali, Syed Muzafer, *The geography of the Puranas*, New Delhi, People's Publishing House, 1966.
- Aprà, Adriano (ed.), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e I film*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Aronowitz, Stanley, "Film: The Art Form of Late Capitalism", *Social Text*, 1 (1979): 110-129.
- Bertolucci, Bernardo, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Milano, Garzanti, 2010.
- Bhardwaj, Surinder Mohan, *Hindu Places of Pilgrimage in India (A Study in Cultural Geography)*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- Boccali, Giuliano - Piano, Stefano - Sani, Severino, *Le letterature dell'India*, Torino, Utet, 2000.
- Bragin, John - Bertolucci, Bernardo, "A Conversation with Bernardo Bertolucci", *Film Quarterly*, 20.1 (1966): 39-44.
- Brahmapurāṇa*, 2 vols. set, edited by Ranganatha Sri, Bombay, Venkateshwar Steam Press, 1906.
- Brahmapurāṇa*, 4 vols. set, translated by a board of scholars, Delhi, Motilal Banarsidass, 1986.
- Dange, Sadashiv Ambadas, *Encyclopaedia of Puranic Beliefs and Practices*, 5 vols. set, Delhi, Nadarang, 1988.
- De Vincenti, Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.
- De Vincenti, Giorgio (ed.), *Bernardo Bertolucci*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Dimmit, Cornelia Church - Van Buitenen, Johannes Adrianus Bernardus, *Classical Hindu Mythology. A reader in the Sanskrit Purāṇas*, Philadelphia, Temple University Press, 1978.
- Doniger, Wendy, *I miti degli altri. La caverna degli echi*, Milano, Adelphi, 2003.

- Doniger, Wendy, *La differenza sdoppiata. Identità sessuale e mito nella Grecia e nell'India antiche*, Milano, Adelphi, 2009.
- Farquhar, John Nicol, *An Outline of the Religious Literature of India*, Oxford, Oxford University Press, 1920.
- Gentry, Ric – Storaro, Vittorio, "Writing with Light: An Interview with Vittorio Storaro", *Film Quarterly*, 48.2 (1994-1995): 2-9.
- Greene, Naomi, "Esthetics and Politics in Cinematic Language", *SubStance*, 3.9 (1974): 137-143.
- Hopkins, Edward Washburn, *Epic Mythology*, Delhi, Indological Book House, 1968.
- Jameson, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Kline, Thomas Jefferson, "The Absent Presence: Stendhal in Bertolucci's *Prima della rivoluzione*", *Cinema Journal*, 23.2 (1984): 4-28.
- Kline, Thomas Jefferson, *I film di Bernardo Bertolucci*, Roma, Gremese Editore, 1994.
- Kumar, Savitri Vijaya, *The Paurāṇic Lore of Holy Water-places*, Delhi, Munshiram Manoharlal, 1983.
- Mani, Vettam, *Purāṇic Encyclopaedia*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1975.
- Monier Williams, Monier, *Religious Thought and Life in India*, London, John Murray, 1883.
- Rocher, Ludo, *The Purāṇas*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1986.
- Santovetti, Francesca, "L'angoscia e la rivoluzione: Bernardo Bertolucci e il cinema di poesia", *MLN*, 108.1 (1993): 152-166.
- The Hundred Thousand Songs of Milarepa*, translated and annotated by Garma C. C. Chang, New York, Oriental Studies Foundation, 1962.
- Thomas, John, "Before the Revolution (*Prima della Rivoluzione*) by Bernardo Bertolucci", *Film Quarterly*, 20.1(1966): 55-57.
- Thomas, Paul, *Epics, myths and legends of India*, Bombay, D. B. Taraporevala Sons & Co., 1989.
- Tibet's great yogī, Milarepa: a biography from the Tibetan*, edited by W. Y. Evans-Wentz, London, Oxford University Press, 1928.
- Varāhapurāṇa*, 2 vols. set, critically edited by Anand Swarup Gupta, Varanasi, All-India Kashiraj Trust, 1981.

Varāhapurāṇa, 2 vols. set, translated by S. Venkitasubramonia Iyer, Delhi, Motilal Banarsidass, 1985.

Vita di Milarepa. I suoi delitti, le sue prove, la sua liberazione, a cura di Jaques Bacot, Milano, Adelphi, 1991.

Filmografia

Appunti per un film sull'India, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968.

Il conformista, Dir. Bernardo Bertolucci, Italia, France, BRD, 1970.

India: Matri Bhumi, Dir. Roberto Rossellini, Italia, France, India, 1959.

La luna, Dir. Bernardo Bertolucci, Italia, U.S.A., 1979.

L'India vista da Rossellini, Dir. Roberto Rossellini, Italia, 1959.

Little Buddha, Dir. Bernardo Bertolucci, Italia, France, U.K., 1993.

Milarepa, Dir. Liliana Cavani, Italia, 1974.

Prima della rivoluzione, Dir. Bernardo Bertolucci, Italia, 1964.

Старше на 10 минут (Starše na 10 minut - Ten Minutes Older), Dir. Herz Frank, URSS, 1978.

Strategia del ragno, Dir. Bernardo Bertolucci, Italia, 1970.

Ten Minutes Older: The Cello, Dir. Bernardo Bertolucci (*Histoire d'eaux*), Mike Figgis (*About Time 2*), Jirí Menzel (*One Moment*), István Szabó (*Ten Minutes After*), Claire Denis (*Vers Nancy*), Volker Schlöndorff (*The Enlightenment*), Michael Radford (*Addicted to the Stars*), Jean-Luc Godard (*Dans le noir du temps*), U.S.A., 2002.

Ten Minutes Older: The Trumpet, Dir. Aki Kaurismäki (*Dogs Have No Hell*), Victor Erice (*Lifeline*), Werner Herzog (*Ten Thousand Years Older*), Jim Jarmusch (*Int. Trailer. Night.*), Wim Wenders (*Twelve Miles to Trona*), Spike Lee (*We Wuz Robbed*), Chen Kaige (*100 Flowers Hidden Deep*), U.S.A., 2002.

L'articolo

Data invio: 31/07/2012

Data accettazione: 26/11/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Cimino, Alessandro, "L'acqua e l'illusione del tempo: due racconti purāṇici nei film di Bertolucci", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>