

ERNESTO DI RENZO

II viaggio iniziatico nel cinema *on the road*¹

Non c'è piacere nel viaggiare e io lo vedo come un'occasione per affrontare una prova spirituale [...] Il viaggio, che è come una scienza più grande e più grave, ci riporta a noi stessi. (Albert CAMUS, "Carnets 1935-1942")

Gli esseri umani non nascono sempre il giorno in cui le loro madri li danno alla luce ma la vita li obbliga ancora molte volte a partorirsi da loro stessi. (Gabriel G. MARQUEZ, "L'amore ai tempi del colera")

Premesse. L'uomo al cospetto dell'esperienza del viaggiare

Molte sono le metafore che di norma utilizziamo per rendere manifesta la materia dei nostri pensieri. Sia che parliamo, che scriviamo o che ci avvaliamo di qualsiasi altra forma di codice espressivo, spesso facciamo ricorso a delle immagini figurate con lo scopo di arricchire, semplificare o traslare i contenuti di quanto intendiamo comunicare.

E così, pronunciandoci ad esempio sull'età, sosteniamo che la giovinezza è simile a un fiore, o che la vecchiaia è la sera dell'esistenza; oppure, ragionando di sentimenti, diciamo che la passione è un fuoco che arde o che l'odio è una cambiale che ritorna. E, laddove lo reputiamo appropriato, parliamo anche di scalare il dente della montagna, nascondere la testa sotto la sabbia, sentirsi l'ultima ruota del carro, gettare benzina sul fuoco, spostarsi con il cavallo di san Francesco.

In pratica non esistono limiti di associazione per somiglianza, o per condivisione di qualità, che ci impediscano di rendere più efficaci e comprensibili gli atti della nostra mente. Ma, per quanto qualunque immagine sia potenzialmente in grado di porsi ad elemento di metafora di qualcos'altro che non la riguardi direttamente, ve ne sono alcune che, meglio di altre, manifestano la capacità di prestarsi ai più diversificati spostamenti di significato rispetto ai propri originari. Una di queste è senza dubbio quella implicata nella nozione di viaggio.

¹ Questo breve saggio è stato pubblicato all'interno del volume: E. DI RENZO (a cura di), *Si fa il cammino con l'andare. Note di antropologia del viaggio*, Roma, Bulzoni, 2002

Come ha acutamente osservato Eric Leed nella sua opera sulla mentalità del viaggiatore:

Il viaggio è un giardino di simboli con cui si esprimono transazioni e trasformazioni d'ogni genere. Si è attinto all'esperienza della mobilità umana per esprimere il significato della morte (come «trapasso»), la struttura della vita (come un «cammino» o un pellegrinaggio), per strutturare i mutamenti della situazione sociale ed esistenziale in riti di iniziazione (riti di passaggio) e persino per indicare il movimento attraverso una parte di testo (il «passo»).

E, sulle possibili ragioni per le quali il viaggio abbia da sempre costituito un eccezionale «terreno di metafore di provenienza globale», sempre lo stesso autore precisa:

Forse la risposta è semplicemente che il viaggio è evidentemente un agente e un modello di trasformazione, un'esperienza di mutamento continuo e familiare a tutti gli esseri umani dal momento in cui acquisiscono la locomozione durante la prima infanzia. Frederik Barth sostiene che «l'essenza della metafora sta nell'utilizzazione di ciò che è familiare per cogliere ciò che sfugge e non si riconosce». Il viaggio è un terreno comune di metafore perché è familiare a tutti gli esseri umani che si muovono, come lo è l'esperienza del corpo, del vento o della terra.

Azione umana perenne e condivisa, «paradigma dell'esperienza autentica e diretta»,⁴ mezzo di appropriazione del mondo e della realtà che ci circonda, il viaggio rappresenta quanto di più connaturato al senso dell'esistenza si sia in grado di concepire. Si potrebbe dire che se noi oggi siamo tutto ciò che riteniamo di essere, se il mondo è quel sofisticato congegno di progresso e di complessità che siamo abituati (spesso con difficoltà) a riconoscere, è perché coloro che ci hanno percorso nella millenaria catena della vita hanno compiuto una qualche sorta di viaggio che li ha portati ad oltrepassare i limiti della realtà che li ha avuti protagonisti, o che li ha preceduti.

Ha viaggiato l'umanità, hanno viaggiato i popoli, hanno viaggiato i singoli individui. Con essi hanno camminato i saperi, le credenze, le tecniche, i bisogni, le speranze, i gusti, i caratteri genetici. E le rotte di volta in volta seguite nel corso di questi incessanti movimenti a volte hanno obbedito a piani preordinati, altre volte hanno assecondato le sole leggi dell'indeterminatezza e del caso.

Sicché, se i viaggi verso la luna, il nucleo della materia, la cima dell'Everest, i principi dell'egualitarismo, i trapianti di organi hanno avuto il requisito distintivo della scelta mirata e consapevole, altri si sono svolti nel segno della casualità e della vaghezza di fini: si pensi all'acquisizione della posizione eretta, alla scoperta del fuoco, all'invenzione della penicillina.

² E. J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 13.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Tuttavia, nei termini di una riflessione puramente incentrata sul senso intrinseco del viaggiare, poco importa il come ed il perché tutti questi (ed altri) eventi si siano realmente prodotti. Poco importano valutazioni etiche ed interpretazioni critiche circa i modi in cui l'atto umano dell'andare si sia tradotto in avvenimenti concreti. Ciò che in essenza conta è la constatazione che tutto quanto di definite trasparenze oggi ai nostri occhi, *buono o cattivo* lo si voglia reputare, è collocato nel segno dell'incedere dinamico sul percorso della storia del viaggiare risoluto verso orizzonti nuovi che, oltrepassando i limiti delle contemporaneità in atto, hanno posto l'umanità-viandante dinanzi al cospetto del diverso e dell'ignoto.

Al riguardo, del tutto eloquenti sono da ritenersi i contenuti di una tra le più celebri poesie di Antonio Machado:⁵

*Caminante, son tus huellas
El camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar,
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.*⁶

Del resto, che la via si faccia con l'andare è quanto sembra suggerirci la nostra stessa esperienza ordinaria, la quale ci sollecita ogni giorno a cercare strade nuove da percorrere nel tentativo di vedere affermati tutti i nostri bisogni autorealizzativi, i nostri sogni, le nostre aspettative; anche quando la loro natura, similmente ai due protagonisti dell'*On the road* di Kerouac, non ci appare perfettamente distinta: «Dobbiamo andare e non fermarci mai finché non arriviamo». "Per andare dove?" "Non lo so, ma dobbiamo andare»⁷.

Ciò non di meno, ritenere l'appagamento delle ansie e delle aspirazioni soggettive come l'impulso preminente che stimola senza tregua a porsi in viaggio rappresenta la semplificazione di un problema dalle implicazioni assai più ampie e di complessa portata. Un problema che, arrivando solo in secondo momento ad investire il campo della plasmazione culturale, trae fondamento dalla stessa natura biologica dell'uomo. Questa, dotando l'essere umano di appositi mezzi anatomici di locomozione - al pari di tutti gli altri appartenenti al regno animale - ha fatto sì che la mobilità si

⁵ A. Machado, *Proverbios y cantares*, XXIX, in *Campos de Castilla* (1907- 1917).

⁶ Viandante, son tue/ le orme/ la via e nulla più;/ viandante, non c'è/ la via,/ la via si fa andando./ La via si fa andando/ e nel voltare indietro la vista/ si vede il sentiero che mai/ si tornerà a calcare./ Viandante, non c'è la via/ma scie dentro il mare

⁷ J. Kerouac, *Sulla strada*, (XIVa rist.), Milano, Mondadori, 1987, p. 300

inscrivesse nel campo delle attività fisiologicamente primarie ed esistenzialmente imprescindibili: dunque suscettibili di un'azione ratificante da parte della cultura (tramite, ad esempio, la mitopoiesi o la modellizzazione rituale).

Essendo quindi concepito per camminare fin nel più recondito del suo DNA, l'uomo non poteva non serbare l'attitudine al movimento oltre ogni possibile determinazione da parte dell'ambiente e dei contesti storico-evolutivi. Cosicché, venute meno le condizioni materiali che imponevano il nomadismo come pratica necessaria di vita, la propensione al movimento è stata mantenuta, o successivamente recuperata, attraverso specifiche forme comportamentali modellate dalle ideologie, dalle mode sociali e dai valori religiosi in atto: si pensi al *Vers Sacrum* gotico, ai viaggi esplorativi dell'era moderna, al *Grand Tour* sei-settecentesco, al vagabondaggio *hippy*, al moderno turismo generalista e di massa, alla diffusa ed antichissima pratica del pellegrinaggio.

Quest'ultima manifestazione del viaggio, promossa in quasi tutte le religioni come sommo esercizio di spiritualità e di devozione, trova nell'*Aitareya Brahmana* una delle sue valorizzazioni più significative:

Non c'è felicità per colui che non viaggia; vivendo nella società umana, spesso l'uomo migliore diventa peccatore; perché Indra è l'amico del viaggiatore: dunque andate errando.⁸

Valorizzazione che, nel testo coranico, passa attraverso la promessa di appropriate ricompense per chi a tale pratica si applica con fede:

Chiama le genti al pellegrinaggio: verranno a te a piedi e con cammelli slanciati da ogni remota contrada per partecipare ai benefici che sono stati loro concessi.⁹

I viaggi possono avere natura diversa e possono essere effettuati per i più svariati propositi. Esistono viaggi di scoperta e di esplorazione; viaggi di conoscenza e di formazione; viaggi di conquista e di espansione; viaggi di piacere e di svago; viaggi sacri e della fede. Inoltre, esistono viaggi di natura interiore e spirituale; della scienza e del progresso; della vita e della speranza; del riscatto e della libertà; della mente e virtuali; letterari e cinematografici. Ciascuno caratterizzato da modelli di svolgimento peculiari; ciascuno dotato di spinte motivazionali che lo contraddistinguono da altri; ognuno fornito di significati propri ed esclusivi.

Orbene, le scelte argomentative che caratterizzeranno le pagine di questo breve saggio intendono porre l'accento su una specifica modalità del viaggiare che si iscrive all'interno di quella particolare accezione del termine rispondente alla definizione di "viaggio iniziatico".

⁸ J. Hastings, *Pilgrimage*, in *Encyclopedia of Religion and Ethics*, New York, Charles Scribner and Sons, vol. X, 1951, p. 23.

⁹ *Corano*, XXII, 27-28

Viaggio iniziatico e cinematografia. Un approccio personalistico

Da diversi anni, l'interesse per il motivo del viaggio iniziatico nella produzione cinematografica ha rappresentato una sorta di *divertissement* che mi ha offerto la possibilità di coniugare passioni personali ad impegni di più stretta natura scientifica e professionale. Essendo infatti spinto dalla curiosità di conoscere come siffatto soggetto antropologico abbia ricevuto attenzione nel linguaggio del grande schermo, ho iniziato a collezionare (ed esplorare scrupolosamente alla moviola) una gran quantità di film che mostravano al suo cospetto una qualche forma di attinenza tematica.

Il bisogno di dotarmi di uno strumento di analisi che mi consentisse di muovermi con agilità all'interno del voluminoso materiale raccolto mi ha successivamente indotto a concepire l'idea di un audiovisivo in grado di assemblarlo in un unico supporto adatto alla consultazione.

Come il Noiret di *Nuovo Cinema Paradiso*, ho allora messo in atto una paziente opera di video-montaggio al cui interno i percorsi iniziatici dei protagonisti trasparivano nella loro essenzialità narrativa; privi cioè di tutti i contorni di sceneggiatura connessi allo svolgimento della trama.¹⁰ In questo modo, "passaggi" salienti di molteplici film hanno finito col diventare parte integrante di un'antologia di sequenze volte a condensare le fasi cruciali di viaggi (*on the road*) effettuati allo scopo di fondare, o rifondare, esistenze "fantastiche" coinvolte nei più inestricabili travagli interiori.¹¹ Di simili vicende in celluloide, non disponendo dello spazio adeguato a darne sufficiente resoconto descrittivo, mi limiterò a tracciare alcuni indirizzi di riflessione aventi l'obiettivo di cogliere l'essenza dei contenuti metaforici in esse implicati.

Prima, nondimeno, occorre che si ri-mediti del tutto succintamente attorno ad uno dei più noti *topoi* della riflessione antropologica classica - il concetto di iniziazione - così da permettere alle successive formulazioni di assumere ampiezza di senso e univocità di riferimenti. Ciò in pratica vorrà dire procedere secondo un piano di esposizione così impostato:

¹⁰ La miscellanea, cui ho attribuito come titolo "Il viaggio iniziatico degli eroi cinematografici", è col tempo diventata un vero e proprio supporto espositivo a destinazione didattico-seminariale. Arricchita nei contenuti e perfezionata nelle tecniche del montaggio, ad essa ho fatto ricorso in più di una circostanza per offrire un suggerimento audiovisivo in grado di orientare le occasionali platee verso piani di identificazione del soggetto più facilmente ricollegabili ai bagagli di competenze posseduti in campo cinematografico. Il presente saggio intende offrire la sintesi di un discorso assai più articolato che ha fatto spesso da base dissertativa alla visione del video. Lascio al lettore il difficile compito di colmare il vuoto lasciato dalle immagini con l'esercizio della propria fantasia.

¹¹ Il particolare taglio che ho voluto conferire alla ricerca si collega al bisogno concettuale di fissare parametri di demarcazione il più possibile categorici all'interno di un genere cinematografico altrimenti assai esteso e diversificato. Di viaggio iniziatico nella produzione filmica, infatti, è possibile parlare in relazione ad un'amplessissima gamma di opere che non sempre si richiamano ad esperienze "reali" di spostamento nello spazio. Mi riferisco a tutte quelle pellicole in cui il percorso di trasformazione del protagonista passa attraverso vicende rinvianti ad una nozione di viaggio metaforicamente intesa come insieme di esperienze interiori, spirituali, immaginative. Si considerino, a titolo di esempio, *Tre donne* (1977) di Robert Altman, *L'attimo fuggente* (1989) di Peter Weir, *Nato il quattro di luglio* (1989) di Oliver Stone, *Linea mortale* (1990) di Joel Schumacher, *Nel nome del padre* (1993) di Jim Sheridan, *Le fate ignoranti* (2001) di Ferzan Özpetek.

- richiamare alla memoria gli elementi concettuali dell'esperienza iniziatica e individuare quali campi di significati vi siano implicati;
- stabilire in che modo la tematica delle iniziazioni possa essere coerentemente connessa al soggetto del viaggio;
- segnalare attraverso quali proposte espressive il motivo del viaggio iniziatico abbia trovato specifica collocazione nella produzione artistica di genere cinematografico.

Attualità e persistenza delle esperienze iniziatiche

Chiunque si soffermi a riflettere sulla natura e sui significati del fenomeno iniziatico, è perfettamente in grado di comprendere quanto esso manifesti un carattere di straordinaria attualità e di durevole vitalità; malgrado si presenti ormai spoglio dei suoi elementi ritualistici più autentici e svuotato dei suoi significati religiosi originari.¹²

L'ideologia e l'esperienza delle iniziazioni, infatti, lontano dal riferirsi ad "altrove" culturali distanti nel tempo e nello spazio, continuano ad esprimere permanentemente e con efficacia tutte quelle insopprimibili esigenze di rigenerazione spirituale e di rinnovamento esistenziale che contrassegnano la sorte dell'intera umanità.

Questo perché la vita, nel suo mutevole divenire, offre a chiunque un continuo distaccarsi e un continuo aggregarsi a situazioni diverse che impongono (necessariamente) un modo di essere differente e rinnovato.

Quante volte, ad esempio, stanchi di una certa immagine quotidiana di se stessi, oppure preda di crisi creative più o meno insopportabili si è deciso di invertire la rotta della propria esistenza dicendo "basta!" a tutto quanto sembrava fosse non più sostenibile?

E quante volte, nel voler "tagliare i ponti col passato", o nel voler "ricominciare da zero", si è fatto ricorso a strategie tipo modificare le abitudini quotidiane, rinnovare cerchia di amici, tagliare i capelli, trasformare il *look* esteriore, cambiare lavoro o ...fare un lungo viaggio? Bene, se tutto ciò è in qualche misura accaduto, si è verificato mettendo in atto dei procedimenti simbolici che riconducono ad ideologie e a comportamenti di natura tipicamente iniziatica.

Occorre convenire quanto segue: l'iniziazione rappresenta una esperienza vitale che, per dirla con Mircea Eliade, appartiene in proprio alla condizione umana e si accompagna ad ogni «rivalorizzazione della vita interiore e dello spirito»;¹³ una esperienza totale che, basandosi sul cimento di prove interiori più o meno traumatiche e traumatizzanti, è volta a perseguire la trasformazione radicale dello «status esistenziale» dell'individuo.¹⁴

¹² Cfr. al riguardo il saggio di M. ELIADE, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, La Morcelliana, 1988.

¹³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*, p. 10.

Sia che si tratti di un giovane Masai, di uno sciamano iacuto, di un bramino induista, di un congregato gesuita, oppure sia che si tratti di un Chris Taylor (*Platoon*), di un Benjamin Willard (*Apocalypse Now*), o di un Mike Reynolds (*Verso il Sole*), la persona che decide di sottoporsi a tali percorsi di costruzione/ricostruzione dell'identità viene a godere di un'esistenza completamente diversa dalla precedente; realizza la propria palingenesi. Come dire: muore e rinasce.

L'ideologia dei riti d'iniziazione, infatti, implica sempre, in maniera più o meno trasparente, una morte simbolica seguita da una risurrezione o da una nuova nascita. Quest'ultima spesso accompagnata dall'assunzione di un nome nuovo a testimonianza della recente identità acquisita:

«Costui non è mica Taylor. Taylor è morto. Ora questo qui si chiama Chris. È stato risuscitato», dice soddisfatto, in *Platoon*, il soldato "negro" ai suoi commilitoni nell'atto di introdurre il nuovo amico, appena svezato dal fuoco del primo combattimento, nell'esclusivo club degli «abbonati».

Premessa indispensabile all'inizio di una esistenza diversa e rinnovata, la morte iniziatica può esprimersi attraverso una gamma diversificata di immagini allegoriche: le tenebre, il sangue, l'ascesi, la reclusione nella caverna, simboli di tipo embriologico (*regressus ad uterum*) o simboli di matrice tellurica (*descensus ad inferos*).¹⁵ Tutte raffigurazioni atte a significare la regressione ad uno stato iniziale, potenziale; meglio ancora: «ad una modalità latente, più che ad un annientamento totale». ¹⁶ Uno stato che, comunque lo si voglia comprendere e interpretare, conduce (mentalmente) l'individuo distante da ciò che gli è conforme ed usuale.

La stessa distanza dal sé che, cambiando la natura dei simbolismi adottati, può essere altresì evocata dall'idea del viaggio.

Il viaggio iniziatico come metafora di cambiamento

Se nel quadro di uno scenario iniziatico tradizionale nulla esprime meglio della morte l'idea dell'abolizione di uno stato esistenziale ambiguo e transitorio, nel mondo contemporaneo, un mondo impegnato nello sforzo di rimuovere ogni riferimento esplicito alla morte dai quadri della vita, nulla sembra esprimere meglio del viaggio l'idea della trasformazione interiore; dell'allontanamento da una situazione ritenuta insostenibile o non più appagante.

A ben guardare, questi due concetti non sono poi così distanti o irriducibili tra loro: *partir c'est un peu mourir*. recita un diffuso modo di dire che traduce l'inizio del viaggio in termini alludenti alla morte; così come la morte stessa, non di rado, ci viene presentata sotto la veste simbolica del viaggio: l'ultimo viaggio", il "grande viaggio", il "viaggio senza fine", il "viaggio senza ritorno". Morte e viaggio, dichiara

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*.

al riguardo Leed, «si rassomigliano perché sono entrambi causa di separazioni ed è perciò che tanto spesso l'una è usata come metafora dell'altro».¹⁷

Naturalmente, se l'immagine del viaggio può porsi come sostituto metaforico della morte per indicare la rappresentazione di una trasformazione assoluta, non ogni tipo di viaggio può essere collocato nella categoria del «viaggio iniziatico». Non rappresentano viaggi iniziatici quegli spostamenti che si effettuano per recarsi sul proprio luogo di lavoro, per far visita ad amici, o per compiere una gita turistica fuori porta. In simili casi, come è facile intuire, appare del tutto mancare quell'idea di mutamento e di sperimentazione del sé che raffigura la parte costitutiva dell'esperienza del viaggiare intesa come rito di passaggio.

Viceversa, rappresentano viaggi iniziatici quegli spostamenti, quei «riti cinetici», come li definisce Victor Turner,¹⁸ che comportano uno staccarsi fisicamente e psicologicamente dal proprio quotidiano; un farsi "temporaneamente straniero" per recarsi verso un altrove denso di significati con lo scopo di trovare, o ritrovare, motivazioni profonde, sensi perduti, stimoli nuovi, energie creatrici. sé smarriti o mai pienamente raggiunti. E le mete che a tal fine si cerca di perseguire possono riferirsi tanto ad itinerari interiori, quanto ad itinerari dello spazio fisico. Questi ultimi possono far rimando sia a luoghi di memoria individuale (geografia dell'anima) sia a luoghi di memoria condivisa.

Rappresentano luoghi di memoria individuale le sedi che si sono elette a rifugio della propria intimità: i posti dove si è stati felici, i posti dove si sono fatte promesse, il posto dove si è nati. Tutti punti di riferimento ideali dove, nei momenti cruciali dell'esistenza, è possibile far ritorno nella speranza di ritrovare la parte più autentica del proprio essere; ricaricandosi di tutte le potenzialità che ad essi sono intrinsecamente connesse.

Nel film *Fandango*. Gardner Barnes (Kevin Costner) e i suoi amici "Groovers" avevano situato uno di questi luoghi in una montagna sovrastante il Grand Canyon. Qui, diversi anni prima, avevano interrato una bottiglia di Dom Perignon con lo scopo di tornare a disseppellirla nel momento in cui avessero deciso di cambiare genere di esistenza. Cosa che si verifica quando, terminato il college, gli eventi che si susseguono (partenza per il Vietnam, matrimonio, lavoro) trasformano radicalmente l'orizzonte dei loro futuri. Al termine di un viaggio surreale, il leader dello sconquassato gruppo proclama significativamente, brindando all'orizzonte: «A noi ... ai privilegi della passata gioventù ... a quello che siamo ... che eravamo ... e che saremo».

Una deserta spiaggia californiana, che molto tempo prima li aveva visti protagonisti di lunghe gare di *surf*, costituisce invece il rifugio mentale dove gli spensierati protagonisti del film *Un mercoledì da leoni* finiscono col ritrovarsi al termine delle disastrose esperienze che hanno infranto tutti i sogni di gioventù. Ormai maturi e al

¹⁷ E. J. LEED, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁸ V. e E. TURNER, *Il pellegrinaggio*, Lecce, Argo, 1997.

cospetto dei propri fallimenti, un'ultima "uscita" sulle onde rappresenterà per loro la volontà di rinascere ad una esistenza rinnovata.

Costituiscono luoghi di memoria condivisa tutti quei riferimenti dello spazio reale (e immaginario) che hanno ricevuto una adeguata plasmazione culturale dalle più svariate forme di mitologia collettiva. Si consideri il continente americano per gli immigrati europei di fine Ottocento; il *Far West* per i pionieri della *East-Coast*; la Palestina per i sopravvissuti all'Olocausto nazista; le città d'arte italiane per i protagonisti del *Grand Tour* rinascimentale e romantico; le colonie d'oltreoceano per i perseguitati religiosi dell'Europa sei-settecentesca; l'India per la gioventù *hippy* degli anni '60-'70. Oppure, riferendosi al campo dell'immaginazione cinematografica, si consideri l'Africa per gli stanchi coniugi del *Té nel deserto*; l'Himalaya per il ribelle alpinista di *Sette anni in Tibet*; l'Estremo Oriente per l'inappagato liceale di *The beach*; la California per i sognanti motociclisti di *Easy Rider*, il Messico per le nevrotiche eroine di *Thelma & Louise* o per lo sbandato bancario di *Puerto Escondito*.

Tutte mete, reali o immaginarie, che hanno sempre ispirato viaggi iniziatici miranti a rifondare le basi di vite divenute prive di scopi e di orizzonti esistenziali di riferimento.

Ma se la meta finale incarna il traguardo fisico e/o mentale dove gli obiettivi di rinnovamento possono sperare di trovare una prospettiva di realizzazione, la strada, più ancora che la meta, incarna il simbolo più efficace attraverso cui gli obiettivi stessi possono essere dapprima pensati, quindi perseguiti. La strada, con gli inevitabili ostacoli e gli imponderabili rischi che è in grado di offrire, rappresenta lo spazio più adatto dove ciascun individuo ha la possibilità di provare o di ritrovare se stesso; guadagnando, così, quella "*seconde puberté*" necessaria ad acquisire la piena consapevolezza del proprio essere.¹⁹ Scrive in proposito Paulo Coelho:

Quando si va verso un obiettivo è molto importante prestare attenzione al cammino. È il cammino che ci insegna sempre la maniera migliore di arrivare, e ci arricchisce mentre lo percorriamo [...] Ed è sempre così quando si ha un obiettivo nella vita. Esso può essere migliore o peggiore, in base al cammino che scegliamo per raggiungerlo e al modo in cui lo percorriamo.²⁰

Non deve destare alcuna meraviglia, perciò, se una parte significativa della filmografia di viaggio abbia eletto la strada, ma anche il fiume, il mare, la ferrovia, il deserto e qualsiasi altro genere di percorso reale, a sfondo della propria trama.

Prima di esemplificare come il motivo del viaggio iniziatico sia divenuto parte costitutiva della moderna produzione cinematografica di ispirazione *on the road*, occorre soffermarsi su alcune considerazioni che aiuteranno a comprendere più da presso le ragioni di questo speciale connubio.

¹⁹ A. GIDE, *Romans*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1958, p. 155.

²⁰ P. COELO, *Il cammino di Santiago*, Milano, Bompiani, 2001, p. 41.

Il mondo occidentale moderno sembra disconoscere le iniziazioni di tipo tradizionale; quelle, per intenderci, imperniate su complessi apparati rituali, su manifestazioni cerimoniali a carattere collettivo e su frequenti ricorsi a pratiche manipolatorie effettuate sui corpi dei postulanti. Certo, nel vasto scenario delle religioni contemporanee è ancora possibile scorgere riferimenti più o meno espliciti a procedimenti operativi di questo stampo; così come immagini e procedimenti iniziatici di genere analogo sembrano trovare significative collocazioni all'interno di strutture associative contrassegnate da segretezza o da esoterismo. Tuttavia, al di là di simili territori, le iniziazioni non manifestano più quel carattere normativo ed istituzionalizzato e non svolgono più quelle funzioni costitutive della struttura sociale (e dell'individuo) cui erano preposte tanto nelle culture arcaiche che in quelle di interesse etnologico.

Dire che non svolgono più questo tipo di funzioni non significa però che la loro ideologia e i loro simbolismi siano del tutto scomparsi. Al contrario, come ha significativamente messo in risalto Mircea Eliade, essi sono perfettamente vivi ed operanti e «continuano a svolgere un ruolo importantissimo nella vita e nell'economia della psiche dell'uomo moderno»;²¹ sebbene su di una dimensione diversa: quella dell'inconscio profondo. Ciò vuoi dire che lanciano il loro messaggio di cambiamento e di trasformazione su «altri piani dell'esperienza umana rivolgendosi direttamente all'immaginazione».²² Ecco così che immagini e simbolismi iniziatici si ritrovano all'interno di modelli letterari e di motivi cinematografici che presentano «figure eroico-mitologiche camuffate da personaggi contemporanei e scenari iniziatici sotto la forma di avventure di tutti i giorni».²³

E quanto la letteratura, al pari della cinematografia, rispecchi una dimensione dell'immaginario profondamente intrisa di contenuti narrativi del tutto simili è un dato dalle proporzioni così rilevanti che non basterebbe lo spazio dell'intero volume a darne sufficiente resoconto.

Si pensi, tanto per rimanere nei limiti del genere artistico occidentale, a capolavori epico/lirici come l'*Odissea* o la *Divina Commedia*. Si pensi ai numerosi romanzi sorti attorno alla *Matière de Bretagne* e aventi per protagonisti le figure eroiche impegnate nella *quête* del santo Graal.²⁴ Si pensi a tutto quel genere letterario noto come *bildungsroman* (romanzo di formazione), il cui motivo conduttore si incentra sul percorso di evoluzione spirituale e intellettuale di adolescenti pronti a varcare la soglia della maturità.²⁵ Si pensi, ancora, ai romanzi della *Beat Generation*; primo tra

²¹ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 185.

²² *Ibidem*, p. 182.

²³ *Ibidem*, p. 192.

²⁴ Menziono tra tutti il *Lancelot* e il *Perceval ou le conte du Graal* di Chrétien de Troyes; il *Parzival* di Wolfram von Eschembach; il *Didot Perceval* di Robert de Boron, *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, il *Roman de Brut* di Robert Wace,

²⁵ Cito in particolare: *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle; *David Copperfield* di Charles Dickens; *L'educazione sentimentale* di Gustave Flaubert; *Gli anni di noviziato* di Wilhelm Meister di Wolfgang Goethe; *Peter*

tutti quell'*On the road* di Kerouac, in cui le esperienze vissute dai due protagonisti incarnano le vicende esistenziali di un intero mondo generazionale.²⁶ Si pensi, inoltre, a tutta quella copiosa produzione del novecento letterario che, ricollegandosi alle opere dei vari Arbasino (*L'anonimo lombardo*), Camus (*Retour a Tipasa*), Castaneda (*A scuola dallo stregone*), Conrad (*La linea d'ombra*), Gide (*L'immoralista*), Jünger (*Ludi africani*), Lévi-Strauss (*Tristi tropici*), Moravia (*Lettere dal Sahara*), Musil (*I turbamenti del giovane Törless*), Psichari (*Le Voyage du Centurion*), Saba (*Ernesto*), pone il motivo del vagabondaggio nello spazio/tempo a fattore irrinunciabile per l'affermazione di identità adulte, responsabili e pienamente autoconsapevoli.

Cinema e viaggio iniziatico: l'emblematica avventura di *Apocalypse now*

Fare una rassegna della produzione filmica che ha fatto del viaggio iniziatico il *leit motiv* della propria trama costituisce una operazione quanto mai ardua; talmente vasto è il numero di pellicole che ad esso si sono esplicitamente ispirate. Inoltre, al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare da un riferimento, per così dire, "colto" del soggetto, sembra che sia stato soprattutto un certo cinema di botteghino, o "hollywoodiano", a privilegiarne la diffusione.²⁷

Camenzind, Narciso e Boccadoro, Sotto la ruota, Siddhartha e Pellegrinaggio in Oriente di Hermann Hesse; *Ritratto dell'artista da giovane* di James Joyce; *Figli e amanti* di D. H. Lawrence; *Altezza reale e La montagna incantata* di Thomas Mann; *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo.

²⁶ La *Beat generation*, la generazione abbattuta, stanca, ma anche santa (secondo il duplice significato attribuito alla parola "*beat*" da parte di Kerouac), incarna la generazione che più di ogni altra si è impegnata con perseveranza sulla strada del viaggio iniziatico: una "cerca" collettiva alla scoperta di una dimensione esistenziale coerente con i valori dell'uguaglianza, della libertà, dell'integrità uomo/cosmo, del ritorno alla semplicità della natura. Tra i maggiori esponenti di questo genere letterario voglio qui ricordare i nomi di William Burroughs, Lucien Carr; Gregory Corso, Malcom Cowley, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Gary Snyder.

²⁷ Osserva attentamente Massimo Calanca: «L'industria hollywoodiana del cinema ha sempre usato la struttura classica del racconto nella realizzazione dei suoi film e, più recentemente, ha imparato ad utilizzare consapevolmente l'archetipo del mito del viaggio dell'eroe nel costruire le proprie storie. In ogni film sono rintracciabili gli elementi fondamentali di questa struttura. A partire dai personaggi che impersonano la figura dell'eroe nelle sue varie tipologie: dagli *eroi disponibili*, dinamici ed entusiasti, che si lanciano nell'avventura senza esitazioni; a quelli recalcitranti, pieni di dubbi e di incertezze, che devono essere spinti all'avventura da forze esterne; dagli *antieroi*, emarginati o solitari, a quelli *dediti alla comunità* o *catalizzatori* di una trasformazione negli altri, mentre loro rimangono gli stessi. Lo stesso vale per lo sviluppo della storia, che è sempre un viaggio (reale o metaforico, esterno o interiore) nel corso del quale i personaggi eroici si trasformano, "crescono", compiono un cammino da un modo di essere ad un altro. Un viaggio, caratterizzato da alcune fasi precise [...]. Poi vengono le *prove* da superare; compiti apparentemente impossibili per i quali è necessario l'aiuto di *alleati* e la cui realizzazione è ostacolata dai *nemici*. Si giunge così all'*avvicinamento alla caverna più recondita*, quando gli alleati si allontanano e l'eroe è solo e al cospetto della *prova centrale*; quest'ultima corrisponde alla "sconfitta del drago", al momento della morte-rinascita e della trasformazione. [...] Solo a questo punto c'è il *ritorno con l'elisir*: l'eroe, cioè, ritorna alla situazione iniziale con qualcosa da dividere con gli altri e che ha il potere di risanare il paese ferito; oppure con qualcosa che l'ha trasformato, che lo rende più consapevole, più vivo, più umano, più completo» (da: M. CALANCA, *Il racconto, il viaggio e il cinema come metafore dell'esistenza*, in www.cinemavvenire.it/magazine).

Questo forse perché, se è vero che il cinemascopio costituisce «il più formidabile strumento di appagamento del desiderio mai inventato dall'umanità», Hollywood rappresenta «la più enorme e funzionale macchina finalizzata all'unico scopo di appagare i desideri repressi ed inespressi di tante persone».²⁸

E delle efficaci macchine esaudisci-desideri sono in tal senso da reputarsi: *Un uomo chiamato Cavallo* (1970) di Elliot Silverstein, *Hair* (1979) di Milos Forman, *Fuori orario* (1985) di Martin Scorsese, *Stand by me* (1986) di Rob Reiner, *Mississippi adventure* (1986) di Walter Hill, *Rain Man* (1988) di Barry Levinson, *Il Viaggio* (1991) di Fernando E. Solanas, *Un mondo perfetto* (1993) di Clint Eastwood, *Dead Man* (1995) di Jim Jarmusch, *Verso il sole* (1996) di Michael Cimino, *L'Albatross* (1996) di Ridley Scott, *Contact* (1997) di Robert Zemeckis, *Detroit Rock City* (1999) di Adam Rifkin, *Road Trip* (2000) di Todd Phillips, *Riding the bullet* (2004) di Mick Garris, *I diari della motocicletta* (2004) di Walter Salles, *Exils* (2004) di Tony Gatlif, *Ogni cosa è illuminata* (2005) di Liev Schreiber, *Retour d'Allemagne* (2005) di Viviane Berthommier, *El Camino de San Diego* (2006) di Carlos Sorin, *Little Miss Sunshine* (2006) di Jonathan Dayton, *Into the wild* (2007) di Sean Penn; così come i già citati *Un mercoledì da leoni* (1978) di John Milius; *Platoon* (1986) di Oliver Stone, *Fandango* (1985) di Kevin Reynolds, *Thelma & Louise* (1991) di Ridley Scott, *The beach* (2000) di Danny Boyle e molti, moltissimi altri ancora.²⁹

Naturalmente, se la produzione delle principali *Major* americane può considerarsi una tra le più importanti propugnatrici di questo modello narrativo, tuttavia non bisogna dimenticare che esiste anche una diffusa cinematografia alternativa - di nicchia, d'autore, indipendente o comunque altro la si voglia definire - che si è profusa con altrettanta premura d'intenti nel presentare al proprio pubblico offerte tematiche del tutto analoghe.

Come non riferirsi, al riguardo, a *Viaggio in Italia* (1953) di Roberto Rossellini; *8 1/2* (1963) di Federico Fellini; *La via Lattea* (1968) di Luis Bunuel; *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni; *Lo sguardo di Ulisse* (1995) di Thodoros Anghelopoulos; *Il Ladro* (1997) di Pavel Chukhrai, o al menzionato *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper. Oppure, come non far mente locale a film di recente produzione italiana come *Marrakech Express* (1989), *Turné* (1990), *Mediterraneo* (1991) e *Puerto Escondido*

²⁸ Cfr. U. DANTE, *Il Verosimile nelle arti visive*, L'Aquila, Textus, 1999, pp. 158-159.

²⁹ In questa sommaria selezione di opere cinematografiche sono stati volutamente omessi quei film la cui trama traduce, in maniera del tutto aderente, temi iniziatici di derivazione classico-letteraria. Si considerino pellicole come *Ulisse* (1954) di Mario Camerini, *Lancillotto e Ginevra* (1974) di Robert Bresson, *Excalibur* (1981) di John Boorman, o *Il primo cavaliere* (1995) di Jerry Zucker. Sono stati inoltre omessi sia i film destinati ad un *target* molto catalogato di spettatori, sia quelli dove il soggetto iniziatico (pur presente) non rappresenta il motivo conduttore della narrazione. Nel primo caso si pensi a *Il mio nome è Remo Williams* (1985) di Guy Hamilton; *Per vincere domani* (1986) di J. G. Avidsen, o alla lunga saga dei vari *Karaté Kid*. Nel secondo caso si pensi ai percorsi di trasformazione che investono i protagonisti di *Casablanca* (1942) di Michael Curtiz; di *Indiana Jones e l'ultima crociata* (1989) e di *Schindler's list* (1993) di Steven Spielberg o di *La dea dell'amore* (1995) di Woody Allen.

(1992) di Gabriele Salvatores; *Il bagno turco* (1997) di Ferzan Özpetek; *Le acrobate* (1997) e *Pane e tulipani* (1999) di Silvio Soldini; *Tre mogli* (2001) di Marco Risi; *Liberi* (2003) di Gianluca Tavarelli; *Che ne sarà di noi* (2004) di Giovanni Veronesi; *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana; *Lezioni di Volo* (2006) di Francesca Archibugi; *La stella che non c'è* (2006) di Gianni Amelio.

Tutte proposte artistiche, appositamente congegnate dalla grande «fabbrica dei sogni»,³⁰ le cui coinvolgenti trame hanno saputo offrire spiragli di speranza, o aspettative di cambiamento, a moltitudini di spettatori variamente autoidentificati nelle vicende dei loro fantastici protagonisti: donne in fuga dalla soggezione di una vita coniugale inappagante (*Thelma & Louise*, *Pane e tulipani*, *Tre mogli*); adolescenti obbligati o agognanti di diventare adulti (*Stand by me*, *Il ladro*, *Lezioni di volo*, *Che ne sarà di noi*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*); adulti spaesati dalle traversie dell'esistenza, o smaniosi di tornare indietro nel tempo (*Un mercoledì da leoni*, *Mediterraneo*, *Lo sguardo di Ulisse*); professionisti in carriera in fuga da un opprimente passato (*Verso il sole*); personalità in conflitto desiderose di affermare la propria vera identità (*Platoon*, *The beach*, *l'Albatross*).

In pratica, non esiste situazione concreta di crisi della persona, accompagnata dal bisogno di una positiva risoluzione, che non abbia trovato nella trasposizione cinematografica una precisa ed attenta risposta volta a raffigurarla in tutta la sua drammatica configurazione etico-esistenziale.

Procedendo nel percorso di riflessione sugli intrecci tra cinema *on the road* e viaggio iniziatico, vorrei ora soffermarmi ad analizzare più da vicino i contenuti di una particolare opera-cult la cui trama costituisce uno degli esempi più emblematici di questo filone narrativo. Mi riferisco al celebre e travagliato *colossal* di Francis Ford Coppola *Apocalypse now*.³¹

Ispirata al romanzo di Joseph Conrad *Cuore di tenebra*³² e vincitrice nel 1979 della Palma d'Oro al Festival Cinematografico di Cannes, la lunga e costosa pellicola rappresenta per il Mereghetti una «versione moderna del mito del Graal [e] un'apocalittica odissea attraverso i vari tipi di follia della guerra e dell'uomo».³³ Non vi è infatti una sola componente del complesso mitico-rituale riferibile al modello iniziatico tradizionale che l'intreccio filmico non abbia preso in adeguata

³⁰ La nota espressione con la quale si usa genericamente definire il mondo del cinema risale al 1931 ed è da ricondursi a I. EHRENBURG in *Die traumfabrik. Chronik des Films*, Berlin, Malik, 1931.

³¹ Chi conosce la complessa vicenda che ha portato il film ad apparire sugli schermi, saprà tutte le traversie che hanno accompagnato la sua realizzazione: il rifiuto di attori famosi ad impersonare il ruolo del protagonista; il ritiro di Harvey Keitel dalle scene; la crisi cardiaca occorsa a Martin Sheen durante lo svolgimento delle riprese; il fallimento della casa di produzione Zoetrope, di proprietà dello stesso Coppola; i tifoni e i numerosi incidenti verificatisi sul set, e via dicendo. A tutti questi fatti va aggiunta la difficile opera di montaggio che ha richiesto due interi anni di lavoro.

³² Tit. or. *Heart of Darkness* (1899).

³³ Cfr. P. MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2000*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999, p. 149.

considerazione: tanto a livello di simboli che di psicologie o di comportamenti dei personaggi.

La storia, ambientata durante gli anni della guerra in Vietnam, racconta della segretissima missione che il capitano Benjamin Willard (Martin Sheen) deve portare a termine nella giungla cambogiana nel tentativo di risolvere una grave insidia serpeggiante nelle file dello stesso esercito americano: uno dei suoi più brillanti e promettenti uffidali, il colonnello Walter Kurtz (Marlon Brando) è fuoriuscito dai ranghi e si è posto a capo di un esercito-tribù di fuggiaschi e di «montanari vietnamiti» con il quale sta conducendo una guerra personale «oltre i limiti di qualsiasi accettabile comportamento». Comandato dai suoi superiori di «porre fine» ai metodi «malsani» del folle disertore - «*alter ego* impazzito dell'imperialismo bellico»³⁴ - il soldato-killer intraprende un lungo viaggio di ricerca su di una piccola imbarcazione, accompagnato da un ignaro equipaggio che ha il compito di condurlo fino a destinazione.

Man mano che la motovedetta risale le acque del fiume Nung, Willard diventa protagonista/spettatore di numerosi episodi che si richiamano irresistibilmente al tema archetipico del *descensus ad inferos* proprio del viaggio d'iniziazione eroica.³⁵ Episodi che lo mettono a confronto diretto con la spietatezza e l'insensatezza di quella assurda guerra: una carica di elicotteri al suono della "Cavalcata delle Walchirie"; una esibizione di *surf* acquatico sotto la pioggia dei proiettili; uno spettacolo di *playmates* nel bel mezzo della linea del fronte; un'aggressione da parte di una tigre nel folto della foresta; un omicidio immotivato di civili a bordo di un *sampam*; il superamento di un ponte invalicabile (Do-Lang) ai limiti dei confini cambogiani; un agguato a colpi di dardi e giavellotti.³⁶ Tutto ciò all'interno di una dimensione scenica che si fa progressivamente più rarefatta, onirica, allucinatoria e mentre gli sventurati compagni di viaggio soccombono uno ad uno sotto gli effetti delle violenze che si consumano loro attorno.

Momento culminante dell'intera avventura è quello in cui Willard, sempre più scettico circa gli obiettivi della missione, incontra il colonnello nel suo regno-santuario di idoli pagani e di teste mozzate:

[Willard] Più leggero [il dossier informativo] e iniziavo a capire, più lo ammiravo. [...] Avrebbe potuto diventare generale, e invece puntò su se stesso. Adesso una parte di me aveva paura di ciò che avrei trovato e di quello che avrei fatto arrivando lì. Conoscevo i rischi, o immaginavo di conoscerli. Ma ciò che provavo al di sopra di tutto era il desiderio di affrontare Kurtz.

³⁴ Cfr. *The end per Willard e Kurtz*, in www.movieconnection.it/pagine_speciali/vietnam.

³⁵ Cfr. M. ELIADE, *op. cit.*, pp. 91-95.

³⁶ Da notare come tutte queste esperienze di natura iniziatica richiamino assai da vicino i motivi narrativi che Propp ha individuato come propri della struttura classica della fiaba: il cavallo alato, la foresta, il vascello, il ponte di corda, la marchiatura dell'eroe, l'uccisione del re, la testa del morto e via dicendo. (Cfr. V. PROPP, *Le radici stanche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972).

Scoperta la natura della missione di Willard, Kurtz dapprima lo tiene prigioniero, quindi, in una scena di frenesia orgiastica tipica del furore *berserker*,³⁷ lo "costringe" ad ucciderlo:

[Willard] Tutti volevano che io lo facessi. Lui più di ogni altro. Voleva che lo liberassi dal suo grande dolore. Voleva soltanto morire in piedi, da soldato. Perfino la giungla lo voleva morto. E comunque da essa, in realtà, lui prendeva gli ordini.

Visto in una chiave di lettura metaforica, il film non mette semplicemente in scena la descrizione di eventi bellici legati all'esperienza neocolonialista del Vietnam, ma ricostruisce tutto un itinerario psichico che conduce il protagonista alla progressiva catarsi della propria coscienza, avviluppata nei misfatti delle azioni precedentemente compiute:

[Willard] Mi svegliavo e c'era il vuoto. Ogni volta che mi guardavo intorno, le pareti mi stringevano sempre più da vicino. [...] Quante persone avevo già ucciso? Quelle sei di cui ero sicuro. Così vicino da esalarmi l'ultimo respiro in faccia.

Tuttavia, diversamente da molta filmografia di viaggio, dove la strada e le avventure che essa prospetta rappresentano il banco supremo della prova iniziatica, in quest'opera di Coppola è il fiume a porsi quale percorso da seguire per arrivare al centro della propria anima. Un percorso di «acque interne» che, oltre a configurarsi come *topos* fisico, reale, si presta assai fedelmente ad una interpretazione (psicanalitica) in termini di «regione dell'inconscio».

Così, il raggiungimento del colonnello Kurtz attraverso il Nung significa per Willard effettuare una catabasi nel suo *io* più recondito. Una discesa e risalita nell'*heart of darkness* che gli permette di svelare l'orrore che vi risiede, e che lo rende desideroso di porre fine ai propri tormenti interiori:

[Willard] Tutti ottengono tutto quello che vogliono. Io volevo una missione, e per i miei peccati me ne hanno data una. Servita in camera come una colazione. Era una missione davvero eccezionale, e quando la portai a termine non ne avrei più voluto un'altra.

Orrore che appartiene non soltanto alla sua coscienza, ma a quella dello stesso sacerdote-guerriero Kurtz; con il quale il processo di identificazione arriva a

³⁷ Nelle saghe eroico-mitologiche germaniche i *berserker* (lett. "guerrieri in pelle d'orso") erano membri di antiche società guerriere (*Mannerbunde*) che attraverso un lungo e complesso itinerario di iniziazione acquisivano la ferocia e l'abilità tipica delle fiere. Una sorta di superuomini in grado di possedere la forza (*wut*) magico-religiosa di cui erano partecipi i carnivori, nei quali erano ritenuti capaci di trasformarsi. (Cfr. M. ELIADE, *op. cit.*, pp. 125-134).

spingersi così avanti che, in una seconda versione del film mai offerta nelle sale,³⁸ l'assassino viene indotto a prendere «frazerianamente» il posto dell'ucciso:

Quest'uomo era un sacerdote e un omicida; e quegli da cui si guardava doveva prima o poi trucidarlo ed ottenere il sacerdozio in sua vece. Era questa la regola del santuario. Un candidato al sacerdozio poteva prenderne l'ufficio uccidendo il sacerdote, e avendolo ucciso, restava in carica finché non fosse stato ucciso a sua volta da uno più forte o più astuto di lui.³⁹

Come non intravedere in questo epilogo un richiamo irresistibile a quella nozione di "regalità sacra" cui si ispira l'intero ciclo eroico-mitologico arturiano?⁴⁰ Come non scorgere nell'intreccio narrativo un richiamo inequivocabile a quella *quête du Graal* che costituisce l'immagine prototipica del viaggio introspettivo destinato a trasformare la personalità di chi lo effettua? Come non distinguere nei fantasmi di una persona qualunque (Willard) i mostri che animano il lato oscuro di ciascun essere umano? Come non smarrire, assieme a Kurtz, il lume della ragione dinanzi alle ipocrisie e alle contraddizioni dello strapotere politico-ideologico che vuoi dominare le menti di ogni individuo⁴¹? Come non desiderare, infine, di riuscire a portare a galla tutte le primitive pulsioni che rendono i comportamenti soggettivi un continuo dibattere tra le ragioni dell'essere e le imposizioni del dover essere?

Il viaggio iniziatico dell'uomo-spettatore

Al di là di tutti gli interrogativi che un film come *Apocalypse now* può stimolare nella mente dello spettatore, resta da stabilire, a questo punto, perché la filmografia sul viaggio iniziatico, specie di ispirazione *on the road*, abbia costantemente riscosso consensi di pubblico e giudizi di critica assai più che apprezzabili.

E così fondamentale il messaggio che essa è in grado di veicolare? È così efficace il beneficio psicologico che da essa si può ricavare? È davvero così allettante, per la psiche dell'uomo moderno, ciò che le sue trame promettono?

Detto in altre parole, occorre definire in quale misura sia possibile affermare che il viaggio compiuto dagli eroi del grande schermo rappresenti un'esperienza trasformatrice anche nella dimensione dello spettatore; quello stesso genere di

³⁸ Confida a se stesso il capitano Willard mentre si accinge a raggiungere Kurtz: «Non c'è modo di raccontare la sua storia senza, la mia. E se la sua storia è in realtà una confessione, allora lo è anche la mia».

³⁹ Cfr. J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, vol. I, Torino, Boringhieri, 1973, p. 8.

⁴⁰ Lo strampalato fotografo di guerra (Dennis Hopper), nel far capire a Willard lo stretto legame che intercorre tra il Kurtz malato (Re Pescatore) e il suo regno di morte e decadenza (*Waste Land*), mette significativamente in risalto: «... Perché tutto questo muore ... quando lui muore!».

⁴¹ Quello stesso strapotere ottuso, menzognero e violento, dice sdegnosamente Kurtz, «che addestra i giovani a scaricare napalm sulla gente, ma non gli permette di scrivere "cazzo" sugli aerei perché è osceno».

esperienza che, per lunghissimi periodi della storia umana, ha saputo trovare nel mondo dei cosiddetti “riti di passaggio” una effettiva occasione di compimento. Per rispondere a tale quesito, ritengo possa essere di sicura utilità prendere spunto dalle affermazioni introduttive del curatore italiano di *Psychiatry and the Cinema*, di Glen e Krin Gabbard. Egli, riconoscendo che il cinema «tocca o smuove qualcosa di essenziale nella mente venendo incontro a bisogni antichi ed elementari di tutti gli uomini»,⁴² e attribuendo implicitamente a questo genere artistico funzioni analoghe a quelle altrove svolte dal dispositivo mitico-rituale, chiosa:

Il sogno di tutti è poter effettuare a volontà un accurato montaggio del film delle nostre vite, tagliando le scene mal girate e potendole magari girare di nuovo con nuovi personaggi ed attori, eliminando le parti ridondanti e ripetitive, cancellando le sezioni dolorose o fastidiose e mantenendo solo gli elementi importanti, significativi ed interessanti di una storia in realtà lunga e prolissa. [...] Allora l'uomo, schiavo quasi sempre inconsapevole della profonda noia o della tragicità della sua condizione di unico spettatore di un film obbligato che dura un'intera vita, cerca disperatamente di fuggire e di trovare una via di liberazione o di fuga. Ma, ci si potrà chiedere a questo punto, il cinema, che c'entra? Il cinema, signori, è la nostra unica vera e possibile via di scampo che ci è concessa! [...] Andando al cinema, noi ci identifichiamo sempre con uno dei personaggi, quello che vorremmo essere o che non siamo mai riusciti a diventare e viviamo per due ore la sua storia come se fosse la nostra, sempre desiderata e mai realizzata [...] Ecco allora che il cinema diventa la macchina del sogno all'angolo sotto casa, dove basta pagare un biglietto e sedersi in una poltrona per cambiare il nostro stato di coscienza, uscire dal mondo e vivere per un poco al di fuori del tempo e dello spazio realizzando tutto quello che non possiamo realizzare nell'algoritmo obbligato della nostra esistenza quotidiana.⁴³

Ovviamente, pur non potendosi condividere la radicalità di un'affermazione che individua il cinema come «l'unica vera e possibile via di scampo che ci è concessa» per assecondare le moderne ansie di riscatto e di cambiamento, tuttavia è innegabile come molti film siano in grado di stimolare le persone a trovare soluzioni, anche momentanee, ai travagli interiori che le attanagliano.

In quale modo? Trasportando sullo schermo vicende e situazioni che altro non sono che le stesse vicende e le stesse situazioni che ognuno inevitabilmente sperimenta, che la vita immancabilmente propone. Oppure, offrendo in forma accessibile quei *desiderata* che ognuno vorrebbe per sé; ma che i vincoli della quotidianità spesso impediscono di realizzarsi. Primo tra tutti: la possibilità di rinnovarsi e di rinascere a nuova vita.

Ecco allora che vedere quel certo film in cui la vita del protagonista dapprima sembra naufragare, poi trasformarsi, infine risorgere a nuova esistenza, conduce gli spettatori (ovviamente non tutti, non sempre e non allo stesso modo) ad abreagire;

⁴² P. PANCHERI, *Prefazione*, in G. e K. GABBARD, *Cinema e Psichiatria*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. X.

⁴³ *Ibidem*, pp. XIV-XVI.

permette, cioè, di immedesimarsi a tal punto con la figura dell'eroe che la positiva soluzione dei suoi drammi diventa un po' la positiva soluzione dei loro drammi:

Noi non penetriamo nella scena del film nel senso di collocarci accanto ai vari personaggi restando estranei alla vicenda, ma in qualche modo partecipiamo alla vicenda stessa; mediante identificazione con i diversi personaggi [...] riviviamo i singoli moventi spirituali delle azioni di quei protagonisti.⁴⁴

È ciò che impropriamente chiamiamo processo di immedesimazione e che, più pertinentemente, gli psicanalisti "lacaniani" chiamano processo di «sutura».⁴⁵

Come questo fenomeno possa poi prodursi nella mente dello spettatore, facendolo diventare il medesimo eroe di celluloidi impegnato nella conquista del proprio io più profondo, rappresenta una materia di tutt'altra natura. Una materia che, fuoriuscendo dagli ambiti di un discorso antropologico *stricto sensu*, si colloca nel novero delle riflessioni semiologiche e psicodinamiche.

Quello che noi possiamo invece constatare è che, mentre gli antichi dispositivi mitico-rituali incentrati su simbolismi di rinascita e redenzione sono andati via via dissolvendosi nelle nebbie della modernità scienziata, i film sono divenuti «il grande magazzino delle immagini che popolano l'inconscio» cui abbiamo concesso la procura di soddisfare le nostre ansie palinogenetiche.⁴⁶ Un mondo immaginario dove l'irrinunciabile tensione al cambiamento interiore, non dispiegandosi più sui binari di una concretezza ritualistica, continua a viaggiare sulle ali della pura fantasia.

Dai viaggi iniziatici consumati realmente con i più diversi mezzi di locomozione si è dunque passati a quelli virtuali «consumati con i mezzi di comunicazione»:

All'inizio del terzo millennio il viaggiatore non è più solo colui che "brucia" terra e chilometri sotto i piedi, colui che attraversa spazi, oltrepassa frontiere, varca i limiti in percorsi di ricerca. All'inizio del terzo millennio il viaggiatore è anche (o forse sempre più) colui che, meglio degli altri, sa muoversi e navigare negli infiniti spazi di uno schermo o di un film, senza spostarsi dalla propria sedia.⁴⁷

Una navigazione, specifica Peters, che fa vivere:

Una seconda vita in un secondo mondo [dove] l'esistenza immaginaria può assumere una realtà pari a quella della vita quotidiana, ad eccezione però della sua "virtualità".⁴⁸

⁴⁴ C. MUSATTI, *Psicoanalisi e vita contemporanea*, Torino, Boringhieri, 1960, p. 209.

⁴⁵ D. DAYAN, «The tutor code of classical cinema», in B. NICHOLS (a cura di), *Movies and Methods: An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 438-451; G. e K. GABBARD, *op. cit.*, pp. 249-266; J. R. OUTARD, *Cinema and suture*, «Screen», 18 (4), 1978, pp. 35-47.

⁴⁶ G. e K. GABBARD, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷ *Il viaggio e il cinema*, in http://www.lombardiaspettacolo.com/cinema/viaggi_c.htm.

⁴⁸ J. M. PETERS, *L'educazione al cinema*, Roma, Edizioni Paoline, 1967, pp. 27-28.

E il pregio di questo modo tutto fantastico di effettuare viaggi è quello di conferire a qualsiasi spettatore la capacità di sentirsi anche lui un "Wyatt", un "Heinrich", un "Richard", una "Thelma", una "Kit", o un "Indiana Jones" che lottano costantemente con la coscienza per scoprire quale sia il Graal più autentico della propria esistenza. Questa lunga e laboriosa ricerca, come ci ha ricordato anche il poeta Eliot,⁴⁹ pur mobilitando l'individuo a sperimentarsi senza posa nelle dimensioni dello spazio e del tempo, fa sì che ogni viaggio termini sempre laddove ha avuto inizio: all'interno di se stessi.

Bibliografia

- COELO P., *Il cammino di Santiago*, (trad. it.) Milano, Bompiani, 2001.
- CONRAD J., *Cuore di tenebra*, (trad. it.) Milano, Garzanti, 1990.
- DANTE U., *Il Verosimile nelle arti visive*, L'Aquila, Textus, 1999.
- DAYAN D., *The tutor code of classical cinema*, in B. NICHOLS (a cura di), *Movies and Methods: An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- DI RENZO E. (a cura di), *Si fa il cammino con l'andare. Note di antropologia del viaggio*, Roma, Bulzoni, 2002.
- EHRENBURG I., *Die traumfabrik: Chronik des Films*, Berlin, Malik, 1931.
- ELIADE M., *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, (trad. it.) Brescia, La Morcelliana, 1988.
- ELIOT T. S., *Four quartets*, 1943.
- FRAZER J. G., *Il ramo d'oro*, vol. I (II), (trad. it.) Torino, Boringhieri, 1973.
- GABBARD G., GABBARD K., *Cinema e Psichiatria*, (trad. it.) Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.
- GIDE A., *Romans*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1958.
- HASTINGS J., *Pilgrimage*, in *Encyclopedia of Religion and Ethics*, New York, Charles Scribner and Sons, vol. X, 1951.
- KEROUAC J., *Sulla strada*, (XIVa rist.), Milano, Mondadori, 1987.

⁴⁹ «Non finiremo mai di cercare./E la fine della nostra ricerca/Sarà l'arrivare al punto da cui siamo partiti/E il conoscere quel luogo per la prima volta.» (T. S. Eliot, *Four quartets*, 1943).

- LEED E. J., *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, (trad. it.) Bologna, Il Mulino, 2001.
- MACHADO A., *Proverbios y cantares*, XXIX, in *Campos de Castilla* (1907- 1917).
- MEREGHETTI P., *Dizionario dei film 2000*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999.
- MUSATTI C., *Psicoanalisi e vita contemporanea*, Torino, Boringhieri, 1960.
- OUTARD J. R., *Cinema and suture*, «Screen», 18 (4), 1978.
- PETERS J. M., *L'educazione al cinema*, (trad. it.) Roma, Edizioni Paoline, 1967.
- PROPP V., *Le radici storiche dei racconti di fate*, (trad. it.) Torino, Boringhieri, 1972.
- TURNER V, TURNER E., *Il pellegrinaggio*, (trad. it.) Lecce, Argo, 1997.

Filmografia di riferimento

- 81/2* (1963) di Federico Fellini
- Acrobate, Le* (1997) di Silvio Soldini
- Albatross, L'* (1996) di Ridley Scott
- Apocalypse now* (1979) di Francis Ford Coppola
- Bagno turco, II* (1997) di Ferzan Özpetek
- Beach, The* (2000) di Danny Boyle
- Camino de San Diego, El* (2006) di Carlos Sorin
- Che ne sarà di noi* (2004) di Giovanni Veronesi
- Contact* (1997) di Robert Zemeckis
- Dead Man* (1995) di Jim Jarmusch
- Detroit Rock City* (1999) di Adam Rifkin
- Diari della motocicletta, I* (2004) di Walter Salles
- Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper
- Exils* (2004) di Tony Gatlif
- Fandango* (1985) di Kevin Reynolds
- Fuori orario* (1985) di Martin Scorsese
- Hair* (1979) di Miloš Forman

Into the wild (2007) di Sean Penn
Ladro, II (1997) di Pavel Cuchraj
Lezioni di Volo (2006) di Francesca Archibugi
Liberi (2003) di Gianluca Tavarelli
Little Miss Sunshine (2006) di Jonathan Dayton
Marrakech Express (1989) di Gabriele Salvatores
Mediterraneo (1991) di Gabriele Salvatores
Mercoledì da leoni, Un (1978) di John Milius
Mio cognato (2002) di Alessandro Piva
Mississippi adventure (1986) di Walter Hill
Mondo perfetto, Un (1993) di Clint Eastwood
Notturmo indiano (1995) di Jim Jarmusch
Nuovo Cinema Paradiso (1988) di Giuseppe Tornatore
Ogni cosa è illuminata (2005) di Liev Schreiber
Orizzonte degli eventi, L' (2005) di Daniele Vicari
Pane e tulipani (1999) di Silvio Soldini
Platoon (1986) di Oliver Stone
Ponte per Terabithia, Un (2007) di Gabor Csupo
Puerto Escondito (1992) di Gabriele Salvatores
Quando sei nato non puoi più nasconderti (2005) di Marco Tullio Giordana
Rain Man (1988) di Barry Levinson
Retour d'Allemagne (1982) di Viviane Berthommier
Riding the bullet (2004) di Mick Garris
Road Trip (2000) di Todd Phillips
Roads to Koktebel (2003) di Boris Khlebnikov
Savior (1998) di Predrag Antonijevic
Sguardo di Ulisse, Lo (1995) di Thodoros Anghelopulos
Stand by me (1986) di Rob Reiner
Stella che non c'è, La (2006) di Gianni Amelio
Svalvolati on the road (2007) di Walt Becker

Tè nel deserto, Il (1990) di Bernardo Bertolucci

Thelma & Louise (1991) di Ridley Scott

Tre sepolture, Le (2006) di Tommy Lee Jones

Verità apparente (2001) di Adam Brooks

Viaggio alla Mecca (2004) di Ismaël Ferroukhi

Viaggio, Il (1991) di Fernando E. Solanas

Zabriskie Point (1970) di Michelangelo Antonioni

Yeelen (1987) di Souleymane Cissé