

Cenni sulla riscrittura del mito del Kali Yuga nel cinema (da Lynch a Tarkovskij)

di Adriano Ercolani

Abstract

The purpose of this contribution is to address the re-mediation of myth in cinema from a specific perspective: not to examine the frequent modern reinterpretations of classical myths, but to showcase a possibility of myth re-creation that remains faithful to the sacred and mysterious dimension from which the mythological vision originally emerged.

Keywords: Archetypes, Joseph Campbell, Hero's Journey, Twin Peaks, Andrej Tarkovskij.

Scopo di questo mio contributo è affrontare la ri-mediazione del mito nel cinema, in una chiave particolare: non affrontare le frequenti rivisitazioni dei miti classici in chiave moderna, ma mostrare una possibilità di ri-creazione del mito coerente con la dimensione sacrale e misterica da cui la visione mitologica è originariamente scaturita.

Fin dall'alba della sua creazione l'arte cinematografica è stata immediatamente, spontaneamente, inevitabilmente connessa al mito. Non solo come fisiologica matrice di riletture e, necessariamente, nuove versioni di miti preesistenti in una forma cinematografica fino ad allora inedita, ma anche come dimensione creativa in sé, per la propria natura intrinseca di, letterale, proiezione dell'immaginario e, quindi, naturale generatrice di nuove dimensioni mitiche.

In un certo senso, si potrebbe affermare tout court che "Il cinema è mito", come recita il titolo di un volume monografico dedicato alla figura di Sergio Leone (Garofalo, 2020), autore che ha non solo partorito ma letteralmente incarnato, nel respiro monumentale da moderna epopea tragica delle sue opere più celebrate (*C'era una volta in America* su tutte), tale affermazione. Sarebbe facile, forse ozioso, elencare le innumerevoli trasposizioni cinematografiche di miti classici e moderni che hanno attraversato la storia della settima arte con ispirazioni, intenti e soprattutto risultati molto diversi. Citiamo solo, in una panoramica brutalmente rapida, atto solo a mostrare la

varietà di proposte, alcuni riferimenti: da *Il Golem* di Paul Wegener del 1920, al filone pacchiano dei *peplum* negli anni Cinquanta, dalle colte riletture post-moderne di Pier Paolo Pasolini in *Edipo Re* e *Medea*, fino alle grottesche “americanate” alla *Troy*, dalle riletture horror della tradizione fiabesca di Guillermo Del Toro ne *Il labirinto del fauno* (ma non solo) e Matteo Garrone ne *Il Racconto dei Racconti*, fino all’immenso patrimonio folcloristico nipponico a cui attingono incessantemente le visioni travolgenti del maestro Miyazaki.

Eppure, più che soffermarci su un’esposizione enciclopedica delle occorrenze mitologiche nella storia del cinema, crediamo sia più stimolante una riflessione sulla natura “mitica” in sé del medium, con particolare sguardo ad autori e opere in cui la rilettura mitologica appare meno didascalica, più occulta e, forse proprio per questo, più illuminante.

Non a caso, al tema ha dedicato una interessante conferenza Fabio Pedrotti intitolata proprio *La pellicola illuminata: Uno sguardo d’insieme su cinema e mito*¹, a cui mi rifarò brevemente in questi cenni introduttivi. Nella conferenza, reperibile su YouTube sul canale de La Società dello Zolfo, Pedrotti affronta diversi temi quali: la nascita del mito e la mitopoiesi cinematografica; la struttura: Campbell, Vogler e Lucas, il Viaggio dell’Eroe; le innumerevoli tipologie contemporanee: cinema gnostico (*The Matrix*), pitagorico (π – il Teorema del Delirio), misterico (*V per Vendetta*), magico rituale (Kenneth Anger), sciamanico (*Avatar*), spiritista (Nosso Lar).

Il discorso si articola a partire da una citazione di Roberto Calasso, tratta dal saggio *La follia viene dalle ninfe*, in cui si stabilisce una chiara eredità archetipica fra la dimensione mitologica e l’aura mitica del divismo cinematografico: «Bisognerà decidersi, un giorno, a capire che le star sono astri, come lo erano Andromeda e le Pleiadi e tante altre figure della mitologia classica. Solo se si riconosce questa comune origine astrale e fantasmatica, si potrà poi arrivare a capire quali sono le differenze – e le distanze, anch’esse stellari – fra il Sunset Boulevard e l’Olimpo» (Calasso, 2005, p. 42).

L’analisi di quella che potremmo definire la natura ontologicamente mitopoietica del cinema non appare solo in questa lettura, in cui un materialista storico potrebbe leggere il tentativo forzatamente “gnosticizzante” di un autore, quale Calasso, sinonimo di dotta ricerca esoterica. Come sottolinea Pedrotti, tale dimensione precipua fu colta

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=a4drmAbNWOU&t=381s>

fin dalla genesi stessa della critica cinematografica, come ad esempio è testimoniato in un passo celebre del critico Ricciotto Canudo (scomparso nel 1923, la cui opera fu raccolta e pubblicata postuma nel 1927 col titolo *L'officina delle immagini (L'usine aux images)*): «Il cinema permette, e dovrà ulteriormente sviluppare, la straordinaria e possente capacità di rappresentare l'immateriale. Uno degli ambiti esclusivi del cinema sarà l'immateriale o più precisamente l'Inconscio, l'impulso dell'anima universale»².

Non è forse casuale che la natura stessa di proiezione illusoria di immagini in movimento lo collochi letteralmente sullo stesso piano di rappresentazione del concetto di Maya induista nella versione occidentale più celebre, ovvero il mito della caverna platonica. Come scrive Umberto Curi: «(...) vi è un aspetto particolare del cinema, una peculiarità inconfondibile, tale da richiedere, o almeno da giustificare, il fatto che si possa "scrivere" sul cinema, senza tuttavia cancellare ciò che rende impossibile ogni riflessione filosofica sul cinema. Si tratta di ciò che può essere definito il suo "regime di credenza", vale a dire qualcosa che consente di rievocare il mito platonico della caverna» (Curi, 2006, p. 139). Sulla quasi immediata associazione del medium al mito platonico del VII Libro della *Repubblica* vale la pena ricordare anche i tentativi di trasposizione di Dick Oven, in un cortometraggio animato nel 1973 con la voce narrante di Orson Welles, e di Lanthimos nel suo film d'esordio *Kynodontas* (2009). Mito della caverna che, come è noto, è fondamento della metafisica duale neoplatonica e gnostica che profonda influenza ha avuto sulla cultura esoterica occidentale.

L'aspetto, forse, più interessante di questo tipo di indagine è sottolineare come questo sguardo inconscio, archetipico, gnostico non costituisca il vezzo peculiare del cinema di "nicchia", "d'autore", ma di fatto sia l'architave della macchina produttiva hollywoodiana. È noto, infatti, come lo sceneggiatore americano Christopher Vogler abbia messo a punto il più celebre e utilizzato manuale di sceneggiatura cinematografica (Vogler, 2007) a partire dalla teoria del Viaggio dell'Eroe di Joseph Campbell, allievo di Carl Gustav Jung e prosecutore dei suoi studi sugli archetipi.

Secondo la mappa concettuale di Campbell, è riscontrabile in tutte le grandi narrazioni sacre una struttura ricorrente fondata su sette

² Citazione tratta dal video citato, cfr. anche *Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte*, Marco Daniele, consultabile a <https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/ottobre2017-02.pdf>

archetipi principali e diciassette tappe (nella versione di Vogler ridotte a dodici) che compongono il viaggio del protagonista. Dobbiamo ricordare, per completezza, che tale teoria (detta anche “monomito”, espressione che Campbell prese in prestito dal *Finnegan's Wake* di Joyce, cfr. Campbell, Robinson, 1944) è stata molto criticata, soprattutto in ambito femminista: Maureen Murdock (1990) e Valerie Estelle Frankel (2010) hanno sostanzialmente riscritto il codice di Campbell declinandolo al femminile, mostrandone a loro giudizio la parzialità, mentre Camille Paglia ha accusato lo studioso, sostanzialmente, di aver fatto un «fantasioso, vistoso guazzabuglio» (Paglia, 2009).

Al di là di questa prospettiva critica, l'influenza di tale approccio al mito, per quanto per alcuni datata, è comunque innegabile, almeno dal punto di vista della cultura popolare. Approfondiamo, brevemente, la struttura e il senso del percorso delineato dallo studioso junghiano. Posto che le prime osservazioni sulle affinità fra le narrazioni mitologiche di carattere eroico possiamo riconoscere al contributo di Edward Burnett Tylor nel 1871 (Segal, Raglan, Rank, 1990), e che le teorie di Campbell sono state poi, successivamente rielaborate da David Adams Leeming (1981), da Phil Cousineau (2003) e, come detto, da Chris Vogler, lo schema del Viaggio dell'Eroe si fonda su tre momenti principali (Partenza, Iniziazione e Ritorno), articolati in diciassette tappe. Ecce riassunte: la Partenza si articola nella chiamata all'avventura, nel rifiuto della chiamata, nel soccorso soprannaturale, nell'attraversamento della soglia dell'“altro mondo”, nella catabasi (come nell'episodio collodiano della pancia della balena); l'Iniziazione avviene attraverso un percorso di prove sfidanti, l'incontro con delle figure divine (quasi sempre una dea), il superamento delle tentazioni, il riappacificamento con la figura paterna, l'apoteosi e la benedizione; il Ritorno conclude la vicenda con l'iniziale rifiuto del “rientro a casa”, un successivo volo magico, un salvataggio miracoloso operato da un'entità esterna, il superamento della soglia soprannaturale in senso inverso, ovvero per rientrare nel mondo ordinario, dunque la conquista della maestria delle due dimensioni e, conseguentemente, di un più consapevole libero arbitrio (Campbell, 1949).

Appare a questo punto evidente come l'ormai proverbiale Viaggio dell'Eroe sia un'allegoria di un percorso di autoconoscenza interiore, di ricerca e realizzazione del Sé. È altrettanto noto come George Lucas, nella creazione di *Star Wars*, si sia dichiaratamente rifatto, fino ad applicarne a tavolino la struttura, a questa mappa archetipica, di fatto costruendo una cosmogonia ispirata a una visione taoista/eraclitea. A conferma di ciò, apertamente dichiarato dal regista in diverse occasio-

ni, il saggio *L'Eroe dai mille volti* di Campbell venne ripubblicato proprio con Luke Skywalker in copertina. Come logica conseguenza, la derivazione junghiana dell'interpretazione mitologica dominante nei manuali di sceneggiatura hollywoodiana ha avuto la funzione di Cavallo di Troia per la sotterranea divulgazione a livello di massa, talvolta anche inconsapevole, di messaggi esoterici afferenti a una conoscenza tradizionalmente occulta. Una visione per secoli confinata nel recinto delle eresie ora diventata il giacimento di ispirazione dell'immaginario collettivo dominante.

Uno studioso che si è occupato, da diverse angolazioni, dell'influsso della mitologia, in particolare gnostica, sulla cinematografia degli ultimi quarant'anni, è Paolo Riberi. In particolare, una sintesi delle sue riflessioni appare verso la fine di uno dei suoi ultimi testi:

L'influsso dell'esoterismo sul cinema di oggi, tuttavia, non si ferma qui. Molti dei film esaminati in precedenza fanno incontrare il mito gnostico con altre realtà iniziatiche, come è tipico del postmoderno: è il caso di *The Matrix* con la massoneria, di *Noah* e *Ghost in the Shell* con la Qabbalah, per tacere del coacervo di simboli teurgici, massonici e alchemici presenti in *Twin Peaks*. Parallelamente al filone gnostico, riscuotono successo al cinema anche le millenarie dottrine iniziatiche dell'alchimia, attraverso le opere di Stanley Kubrick, Darren Aronofsky, Alejandro Jodorowsky e Tim Burton, tra gli altri. Per profondità e impatto culturale, tuttavia, il tema richiederebbe una trattazione a sé stante. Non mancano neppure, soprattutto in certe aree del genere horror, forti influenze provenienti dal mondo dell'occulto, della demonologia e persino del satanismo. La regola di fondo resta sempre la medesima: a raggiungere la celebrità è il film in sé, mentre il messaggio di fondo resta nascosto in piena vista per effetto dell'inconsapevolezza del pubblico. (Riberi, 2017, p. 202)

Come scrisse il grande studioso di religioni ed esoterismo Elémire Zolla (1990), si tratta di *Verità segrete esposte in evidenza*.

In questo senso, il regista forse più affascinante, se accostato da questa angolazione filosofica, è David Lynch. Non mi riferisco alla sua concezione creativa, evidentemente influenzata dalla sua pratica meditativa, fondata sulla ricerca e l'ascolto di una dimensione non razionale, un oceano psichico tra l'interiore e l'onirico, attraverso cui ricevere messaggi dall'Inconscio (Lynch, 2017, 2022). Credo che sia più interessante affrontare la sua collaborazione con Mark Frost nell'epocale serie tv *Twin Peaks*, il cui impatto sull'immaginario cinematografico è tale da essere squisitamente pertinente alla nostra riflessione: del re-

sto, non solo nel canone narrativo della serie è cruciale il film *Fire walk with me* del 1992, ma la terza stagione della serie ha addirittura debuttato al Festival di Cannes, ricevendo una commovente ovazione (forse compensativa dei fischi ricevuti nel 1992 al termine della visione scioccante del film citato).

Il motivo per cui per il nostro discorso scegliamo, nella vasta carriera lynchiana ricca di opere straordinarie, proprio *Twin Peaks* è la consapevole opera di riscrittura dei miti in essa presenti, prassi dichiarata dallo stesso Frost: con una distinzione di ruoli che è pressoché pacifica tra i cultori del regista di Philadelphia, se Lynch è uno straordinario “pittore” (lo è anche senza virgolette), magistrale creatore di immagini visionarie, Frost nella coppia è il narratore più culturalmente strutturato e “leggibile” nei suoi dotti riferimenti.

Sulla mole di riferimenti mitici nella serie, sconvolgente e seminale punto di svolta nella storia della tv, sono già stati scritti numerosi saggi, di grande interesse e lodevole puntualità filologica (cfr. Riberi, 2017; Manzocco, 2010; Marino, 2018; Settis, 2021). La terza stagione fin dal titolo, *Twin Peaks-The Return*, allude al tema odissiac del *nostos*, il ritorno a casa di Ulisse, dall’evidente allegoria iniziatico-spirituale di ritorno all’Uno, all’Origine, al Divino. Lo stesso Mark Frost in un’intervista ha confermato l’evidente parabola orfica della vicenda³. Nulla di eccessivo o ridondante per chi ha visto la serie. Le prime due stagioni, sulla base narrativa di un thriller stile *whodunnit?* lasciavano presto trasparire, grazie alle indagini non ortodosse dell’investigatore Dale Cooper, un livello metafisico oltre la classica storia della tranquilla cittadina americana dietro la cui facciata ipocrita si cela un abisso di corruzione morale. Ben più dei vizi umani, a Cooper si spalanca, letteralmente, una dimensione infera e mostruosa, divenuta proverbiale nell’immaginario collettivo con i contorni inquietanti di tende rosse e nani danzanti della Loggia Nera (concetto, assieme alla corrispettiva Loggia Bianca, di derivazione teosofica). La terza stagione porta il discorso su un livello, se possibile, ancora più complesso, alto, esplicitamente anagogico, tanto incomprensibile per il grande pubblico quanto quasi didascalico per lo spettatore iniziato alla conoscenza esoterica: nella puntata 8 della terza serie (un vero e proprio memorabile “film” a sé stante), al di là del magistero registico e visuale degno di precedenti quali Kubrick o Tarkovskij, si assiste a una vera e propria

³ *On Story 809: A Conversation with Mark Frost*, <https://www.youtube.com/watch?v=8Q7Rgyssx9A>

rivelazione gnostica: il disvelarsi di una cosmogonia dualistica in cui la protagonista Laura Palmer assume i contorni divini della Sophia nella gnosi o della Shekinah nella Qabbalah. Ci sarebbe moltissimo da dire sui precisi riferimenti storici a rituali magici di ispirazione crowleyana (esplicitati da Frost in volumi successivi a sua sola firma, cfr. Frost, 2017a, 2017b), ma per motivi di spazio rimandiamo il lettore interessato ai testi citati.

In sintesi, come scrive Nicola Settis:

L'opera omnia di Lynch può essere formalmente riassunta così: la rappresentazione dell'oggetto, a prescindere da quanto questo possa assumere connotati reali, coincide con la ricostruzione del sogno o della logica del sogno, implicando riflessioni su cosa significhi sognare, essere spettatori e/o artisti (...) anche il resto della filmografia di Lynch può prestarsi a letture più vicine al sacro e allo spirituale che all'onirico, ma mai come nel *Ritorno* è evidente l'unione tra queste dimensioni (...) *Il ritorno* può quindi essere definito un colossal meta-narrativo cross-mediale e sperimentale, che lavora sull'inconscio collettivo analizzandone le motivazioni mediante la percezione dell'autore attraverso un'acuta riflessione sul passaggio del tempo e sull'evoluzione delle tecnologie, servendosi di spunti di riflessione esistenziali sulla storia dell'uomo e sull'essenza dell'anima nel Bene e nel Male, in maniera intima e spirituale. (Settis, 2021, p. 309)

Al di là dei riferimenti esoterici forniti da Frost in *Twin Peaks*, in generale nell'opera di Lynch, anche nei film in cui appare come autore unico, si avverte un contatto profondo con la sfera del Mistero, nel senso etimologico, eleusino, che conduce il regista americano, inconsciamente, alla fonte stessa del tragico: appunto, l'iniziazione mistica. Lo stesso procedimento sinestetico, allucinatorio che il regista mette spesso in scena (il buio, il silenzio, i colori saturi, i suoni distorti, le visioni mostruose e, più raramente, estatiche) non fa che evocare quegli stati alterati di coscienza che erano la dimensione stessa dell'iniziazione ai Misteri negli stessi tempi e luoghi da cui sono scaturiti i miti fondanti della civiltà occidentale. Uno stato estetico ed emotivo in cui lo spettatore è sospeso tra la catarsi tragica e una vera e propria "possessione" della bellezza e del dolore messi in scena nel cosmo dualistico lynchiano.

Non è forse un caso che nei primi anni Duemila lo stesso Lynch abbia definito "uno dei film più completi degli ultimi venti anni" il capolavoro nero *Possession* di Andrzej Żuławski (1981), film spesso ri-

cordato per l'interpretazione sconvolgente di una meravigliosa e terribile Isabelle Adjani, ma che meriterebbe un'attenzione filosofica molto approfondita. Film che, soprattutto, in realtà anticipa in maniera impressionante i grandi temi filosofici della riflessione lynchiana e frostiana: il tema del Doppio (il secondo livello di indagine in *Twin Peaks* si fonda sulla scoperta dei *doppelgänger*); la nevrosi individuale che diventa crisi di coppia fino a un crescendo apocalittico, con un percorso eguale e contrario alla genesi del Male in *Twin Peaks* che attraverso la famiglia attacca la protagonista Laura Palmer; la figura femminile come *monstrum*, insieme ricettacolo del male assoluto e incarnazione trasfigurata di una coscienza superiore; l'inversione, escatologica, del mito dell'Androgino in un superamento crudele e distruttivo dei limiti "umani, troppo umani".

In un precedente contributo sulle colonne di *Futuri*, avevo affrontato il tema del *Kali Yuga*, *l'Età della Confusione*, nel Novecento fino ai nostri giorni (Ercolani, 2021): è significativo che, nel cinema, gli autori "spirituali" o, comunque, dotati di una sensibilità archetipica spiccata, cogliendo in qualche modo lo *Zeitgeist* apocalittico, abbiano sempre testimoniato nelle loro opere il dissidio, la *nigredo*, la distanza, la dissoluzione, le tenebre, il Male. Per i meno avvezzi alla visione ciclica del tempo propria dell'induismo, ne illustriamo in maniera estremamente concisa i concetti fondamentali per comprendere la riflessione proposta: in tale visione cosmogonica ed escatologica, l'evoluzione umana è ritmata in quattro età (in maniera non dissimile dalla concezione, a noi più familiare, esposta da Esiodo nel poema *Le opere e i giorni*), quattro lunghissimi periodi temporali scanditi da una progressiva decadenza (se mi consentite il bisticcio), destinati a una ciclica palingenesi e a un successivo nuovo inizio.

Senza addentrarci nei complicatissimi calcoli astronomici che sancirebbero (a seconda delle diverse scuole) la durata di ciascuna fase temporale (diremo solo che nella concezione più comunemente accettata ciascun ciclo di quattro età, detto *mahayuga*, corrisponderebbe nella sua intera durata a circa 4.320.000 anni), possiamo così suddividere le quattro età: il *Satya Yuga* (L'età della Verità, corrispondente alla "nostra" mitica Età dell'Oro); il *Treta Yuga* (l'età d'argento); il *Dvapara Yuga* (l'età del bronzo); il *Kali Yuga* (l'età del ferro). Il *Kali Yuga* (letteralmente, "l'era della confusione, dell'errore") è stato riconosciuto (incrociando i calcoli matematico-astronomici con le descrizioni "profetiche" della società umana delle antiche scritture indù) con l'età moderna e contemporanea (Filoramo, 2007). Nel precedente saggio citato, analizzavo come tale identificazione epocale sia stata cavalcata

(espressione non casuale) dalle menti più incendiarie e in rivolta contro il mondo moderno nel fronte del pensiero tradizionalista, da René Guénon a Julius Evola.

Ma al di là del pericoloso fascino di tali figure carismatiche e delle inquietanti derive che può ispirare nelle menti più deboli l'esaltazione reazionaria delle loro idee, crediamo che lo studio di tali categorie concettuali possa essere, se applicato con discernimento, uno strumento utile per comprendere le dinamiche peculiari e sconvolgenti della contemporaneità, in cui l'inversione proporzionale tra accelerazione del progresso tecnologico e dis-integrazione interiore sembra approdare verso un crinale decisivo, tra lo sviluppo impressionante dell'intelligenza artificiale e il rischio incombente di un conflitto mondiale affidato a una delle classi politiche, all'apparenza, più inadatte della storia recente.

Per tornare al tema del nostro contributo, tutto ciò appariva già in germe nel Novecento, un secolo dominato dalla "maledizione" freudiana dell'*unheimlich*, il Perturbante. Al di là degli autori già citati, pensiamo, per brevi cenni, ad alcuni dei registi più importanti della storia del cinema cosiddetto d'autore: da Ingmar Bergman, che ha perennemente messo in scena la nevrosi e il dissidio interiore, ad Alfred Hitchcock, che, con suprema ironia, ha sempre mostrato gli aspetti più disturbanti e degenerati dell'animo umano. Pensiamo alla parabola inquietante di Roman Polanski, dalla gemma nera e atrocemente auto-prophetica di *Rosemary's Baby* al cupissimo finale di *Chinatown* fino all'iniziazione satanica kitsch de *La Nona Porta*. Pensiamo al genio da cinico entomologo di Stanley Kubrick, il cui *itinerarium* in soggettiva conduce i protagonisti, all'interno di una "fearful simmetry" che non ha nulla delle illuminazioni di William Blake, alla distruzione planetaria per frustrazione sessuale in *Dottor Stranamore*, alla follia per possessione in *Shining*, al riconoscimento della violenza dello Stato come superiore a quella dell'individuo in *Arancia Meccanica*, al ritorno allo stato ferino in *Full Metal Jacket*, alla scoperta della corruzione morale come fondamento del Potere in *Eyes Wide Shut*. Potremmo citare, per antifrasi, la potenza blasfema del rovesciamento parodistico del sacro offerta da Luis Buñuel (in particolare in opere come *Simon del Deserto* o *La Via Lattea*, in cui lo straniamento surrealista nasce proprio dall'esposizione filologica e neutra degli aneddoti più grotteschi della storia della Chiesa).

Pensiamo, su note minori, in Italia al capovolgimento dell'archetipo materno nella *Trilogia delle Madri* di Dario Argento (*Suspiria* del 1977, *Inferno* del 1980 e *La terza madre* del 2007), poi approfondito

con maggiore attenzione simbolica da Luca Guadagnino nel suo remake di *Suspiria* del 2018. Pensiamo a Lars Von Trier, la cui ricerca si esprime nella dissoluzione dell'amore materno in *Antichrist* (2009), in precedenza nella denuncia dello stupro come regola sociale in *Dogville* (2003), fino all'ineluttabile apocalisse di *Melancholia* (2011). Pensiamo al brillante Darren Aronofsky, che con serietà testimonia lo smarrimento delle coordinate archetipiche (i codici del mito, appunto), dal geniale π – il Teorema del Delirio del 1998 (in cui comunque, pur se tramite un suicidio simbolico, si prefigura una possibilità di stupore mistico dopo l'abbandono dell'ego) alla devastante allegoria di *Madre!* del 2017.

Più recentemente, pensiamo alle rivisitazioni mitologiche furbe quanto sconclusionate di Yorgos Lanthimos (in particolare nel celebratissimo *Povere Creature* del 2023), il cui innegabile talento registico e la cui ambizione intellettuale sono inversamente proporzionali alla superficialità filosofica con cui si accosta a temi abissali. Forse, fatti i salvi i tentativi di Terrence Mallick, e quell'*unicum* poetico di Wim Wenders che è *Il Cielo sopra Berlino*, l'unico autore in grado di portare avanti la tradizione della Filocalia nella settima arte è stato il grande Andrej Tarkovskij, un maestro in grado di testimoniare il Male in maniera lucida senza compiacimenti voyeuristici e il Bene senza retorica urticante. Un nitore estetico degno del gigante dell'iconografia Andrej Rublev, a cui dedicò il suo capolavoro nel 1966. Solo il suo amico e sodale Sergej Parajanov ci ha donato visioni altrettanto cristalline, ad esempio nei meravigliosi *Il colore del melograno* (1969) e *La leggenda della fortezza di Suram* (1985), ma con un diverso approccio, di sublime trasfigurazione estetica dei miti folclorici, piuttosto che di solennità ieratica florenskijana.

Questa fugace e manchevole panoramica ha il mero scopo di mostrare come nella sensibilità contemporanea, spesso, la rilettura mitologica e la rivisitazione archetipica sia declinata in senso pessimista, negativo, nichilista, infernale. Paradossalmente, in un'opera che ha per tema un incesto demoniaco, come *Twin Peaks*, vibra un respiro talmente profondamente tragico da poter condurre a una catarsi liberatoria e, dunque, a una redenzione iniziatica. Lo smarrimento e la commozione che gli spettatori dell'ultima puntata del *Ritorno* hanno provato davanti all'urlo ferino della protagonista che annulla il Male, e con esso la storia stessa, al termine del racconto è qualcosa di molto simile al *thaumazein*, quel sentimento per i Greci al fondamento della filosofia, che potremmo tradurre con "stupore e inquietudine".

Tornando al tema del *Ritorno*, del *Nostos*, tragicamente mancato

nella catabasi orfica (e nella serie lynchiana), arriviamo al grande tema che riunisce gli opposti, ovvero la concezione del tempo circolare, induista e greca, e quella dell'*itinerarium* cristiano (e poi hegeliano): un concetto potentissimo, che non solo ha ispirato alcune delle più grandi opere dell'umanità quali *La Divina Commedia* di Dante Alighieri e *Il Giudizio Universale* di Michelangelo, ma per alcuni aspetti ha plasmato il concetto stesso di narrazione moderna, prima nel romanzo e poi nel cinema: quel modello di narrazione iniziatica, allegoria del percorso sapienziale e dello stesso senso esistenziale, dai tratti archetipici presenti in tutte le culture di cui appunto abbiamo parlato all'inizio. Ovvero, ciò che Joseph Campbell ha codificato come "Il Viaggio dell'Eroe".

Tornando appunto all'inizio, in ogni senso, perché, forse, il senso di tutti i miti e le storie sacre, è quello mirabilmente riassunto da T.S.Eliot in versi stentorei: "Non smetteremo di esplorare, alla fine di tutto il nostro andare, ritorneremo al punto di partenza, per conoscerlo per la prima volta" (Eliot, 1959).

Bibliografia

- Calasso R., *La follia delle ninfe*, Adelphi, Milano, 2005.
- Campbell J., Morton Robinson H., *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, Harcourt Brace, New York City, 1994.
- Campbell J., *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, 1949; trad. it. *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Milano, 2016.
- Campbell J., *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*, a cura di P. Cousineau, New World Library, 2014.
- Curi U., *Un filosofo al cinema*, Bompiani, Milano, 2006.
- Eliot T.S., *Quattro Quartetti*, Garzanti, Milano, 1959.
- Ercolani E., *Quando finirà il Kali Yuga? Note sul sentimento apocalittico in arte e filosofia dal Novecento a oggi*, "Futuri", n. 14, 2021.
- Estelle Frankel V., *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey through Myth and Legend*, VMcFarland, Jefferson, North Carolina, 2010.
- Filoramo G. (a cura di), *Hinduismo*, Laterza, Bari-Roma, 2007.
- Frost M., *Le vite segrete di Twin Peaks*, Mondadori, Milano, 2017a.
- Frost M., *Twin Peaks. Il dossier finale*, Mondadori, Milano, 2017b.
- Garofalo M., *Il cinema è mito*, minimum fax, Roma, 2020.
- Leeming D.A., *Mythology: The Voyage of the Hero*, Harper & Row, New York, 1981.
- Lynch D., *In acque profonde*, Mondadori, Milano, 2022.

- Lynch D., *Perdersi è meraviglioso*, minimum fax, Roma, 2017.
- Manzocco R., *Twin Peaks: David Lynch e la filosofia*, Mimesis, Milano, 2010.
- Marino M., *I segreti di David Lynch*, Becco Giallo, Treviso, 2018.
- Murdock M., *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*, Shambhala Publications, Boulder, Colorado, 1990.
- Paglia C., *Pelosi's Victory for Women*, "Salon.com", 11 novembre 2009: salon.com/2009/11/11/pelosi_7/
- Riberi P., *Pillola rossa o Loggia Nera? Messaggi gnostici nel cinema tra Matrix, Westworld e Twin Peaks*, Lindau, Milano, 2017.
- Segal R., Raglan L., Rank O., *Introduction: In Quest of the Hero*, in *In Quest of the Hero*, Princeton University Press, Princeton, 1990.
- Settis N., *Chi è il sognatore? Guida alla visione di Twin Peaks 3*, Djinn, San Giuliano Terme, 2021.
- Vogler C., *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*, 2007; trad. it. in *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma, 2010.
- Zolla E., *Verità segrete esposte in evidenza. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità*, Marsilio, Venezia, 1990.