

Il Terzo Luogo. *Lost* e gli stati intermedi tra la vita e la morte

Manuel Delgado*

1. Il cammino dei morti

La tesi di questo saggio è che il tema centrale attorno al quale è costruita la serie *Lost* è quello della vita dopo la morte e il ruolo decisivo che nel destino finale del defunto assumono la responsabilità personale e il bilancio che ciascuno fa della propria esistenza terrena precedente. Gli eventi che devono affrontare i protagonisti sono quadri che inscenano i temi centrali della loro esistenza da vivi, drammi sociali con cui si confrontano per riflettere su chi sono stati e come devono essere valutate le loro azioni passate. Al contempo, siccome viene proposto un enigma da risolvere – che cosa ha causato la situazione in cui si trovano –, le avventure degli scampati allo schianto del volo Oceanic sono anche le tappe che li conducono all’acquisizione di una conoscenza segreta. Il presupposto iniziale è che tutti i personaggi della serie sono deceduti nell’incidente aereo e che la loro permanenza sull’isola corrisponde a un stato intermedio nel quale rimangono intrappolati in modo provvisorio prima di assumere pienamente il loro status finale nel mondo dei defunti.

Lo scenario di *Lost* è una sorta di luogo intermedio tra la vita e la morte definitiva, un ambito neutro nel quale non è ancora chiaro ciò che attenderà il defunto. Questa specie di vestibolo è del tutto conforme a una topografia dell’aldilà ampiamente attestata in differenti società ed epoche secondo la quale, morendo, l’individuo compie il suo passaggio all’Altro Mondo attraverso quello che viene rappresentato come un viaggio, un trasferimento o un soggiorno temporaneo, durante il quale dovrà sottoporsi a prove o giudizi dai quali dipenderà il suo futuro nella società dei non-vivi. Si tratta dei cosiddetti “periodi intermedi” dei quali Robert Hertz, nel suo studio classico sulla rappresentazione sociale della morte pubblicato postumo nel 1917, illustra durata e ricorrenza in differenti epoche e culture.¹ Per menzionare solo alcuni esempi ben noti, si pensi al famoso *Pert em hru*, conosciuto come libro dei morti degli antichi egiziani, alle numerose *ars moriendi* medievali, come pure a tutte le varianti di quello che, evocando il titolo di un libro di Remo Guidieri sul viaggio verso il mondo degli antenati tra le comunità asiatiche di Polinesia e Melanesia, in tante società costituisce il percorso o il cammino dei morti.²

Questa condizione transitoria può essere associata a ciò che negli studi dell’etnologia religiosa classica corrisponde ai riti di passaggio, un concetto introdotto da Arnold Van Gennep nella sua nota opera intitolata *I riti di passaggio*, edita per la prima volta nel 1909.³ Più in concreto, tale stato intermedio sarebbe assimilabile alla fase liminale di questi percorsi rituali, nella quale il novizio, che si trova nell’anticamera dell’aldilà definitivo, dopo aver abbandonato l’universo dei mor-

tali, ha già perduto le caratteristiche proprie del suo stadio anteriore di essere vivente, ma non ha ancora acquisito, per esempio, il rango o la condizione finale che l'attende nell'oltremondo, in Cielo o all'Inferno. Si tratterebbe di una soglia nel cui passaggio il soggetto sperimenta uno stato di ambiguità strutturale o, se si preferisce, uno stato interstrutturale, cioè a metà strada fra posizioni stabili nella geografia complessiva degli universi, fatta di regioni chiuse e incompatibili, benché interconnesse mediante diverse aperture o canali. In questa tappa intermedia nella quale si produce la metamorfosi dell'iniziato, questi è socialmente inserito in una situazione strana, determinata proprio dalla natura distorta e indefinita delle sue condizioni, poiché quelli che erano stati i suoi riferimenti culturali fondamentali si sono diluiti o sovvertiti.

Nel suo studio sui ndembu della Zambia, Victor Turner è colui che meglio di tutti ha descritto e analizzato questo periodo marginale o liminale durante il quale il soggetto rituale "attraversa uno spazio nel quale incontra pochissimi o nessun attributo, sia del suo stato passato sia di quello futuro". Ormai non è più colui che era, ma non è ancora colui che sarà, dato che "non è né una cosa, né l'altra; o forse è al contempo entrambe; o forse non sta né qui né là; o addirittura non sta in alcun posto (nell'accezione delle topografie culturali riconosciute), e si trova, in ultima istanza, in mezzo a tutti i punti riconoscibili dello spazio-tempo della classificazione strutturale".⁴ A partire da ciò potremmo considerare l'isola in cui si svolge *Lost* come un esempio di limine o soglia, coloro che vi si trovano abbandonati come degli esseri liminari o liminoidi e le loro avventure come prove equivalenti a quelle che i soggetti "transitanti" devono affrontare nel loro percorso attraverso la fase intermedia dei passaggi rituali, nel nostro caso ciò che separa e al tempo stesso unisce il mondo dei vivi e l'Aldilà.

2. Il Terzo Luogo

Nella nostra tradizione culturale esiste un esempio emblematico di luogo intermedio fra il mondo terreno e l'Inferno o il Paradiso a cui sono destinati, rispettivamente, i giusti e i peccatori. Questa regione interstiziale è il Purgatorio, una zona provvisoria che si interpone tra il mondo e l'oltremondo e la cui accettazione comporta una determinata idea del perdono e dell'espiazione, dalla quale dipendono la salvezza o la condanna dei defunti.

Il concetto di Purgatorio e la parola stessa non appaiono prima della seconda metà del secolo XIII, come Jacques Le Goff ha dimostrato nel suo studio fondamentale sulla genesi di tale regione intermedia.⁵ L'accettazione ufficiale nel cristianesimo di questo spazio interstiziale tra la vita terrena e il Cielo e l'Inferno risultò problematica, soprattutto per la mancanza di un riferimento esplicito nei testi sacri o nel pensiero patristico. Fu un lungo processo quello che portò la Chiesa a formalizzare in senso dottrinale il Purgatorio come luogo in cui si compiva l'espiazione dei peccati e si otteneva il perdono divino. Le argomentazioni a favore rimandavano a certe allusioni vetero- e neotestamentarie circa la possibilità di scontare le mancanze terrene – ciò che la Chiesa definirà come peccati veniali – o a

riferimenti poco consistenti di autori quali Sant'Agostino. Il riconoscimento ecclesiale del Purgatorio dovette attingere a fonti apocriefe e popolari per costruire una topografia dell'aldilà nella quale potesse trovare posto tale regione fisica in quanto entità territoriale che fungeva da anticamera dove i defunti non dovevano soltanto attendere – come nel caso di quell'altro spazio intermedio che è il Limbo – ma anche sottoporsi a una sorta di ordalia o prova del fuoco da cui dipendeva la loro salvezza o la loro dannazione.

La natura singolare del Purgatorio, e quindi la sua trascendenza socio-storica, consiste nel rispondere al principio secondo cui coloro che vi permangono possono ottenere la salvezza grazie all'azione dei vivi, attraverso preghiere, pellegrinaggi o suffragi. Il fatto che i mortali possano letteralmente pagarsi la salvezza o alleviare la propria pena (anche dopo morti, mediante un'opportuna clausola testamentaria) è un fattore chiave per consentire alla Chiesa di esercitare il suo potere di esattrice e amministratrice di tale riscatto. Inoltre, anche il potere di Dio sull'Aldilà appare mediato dal potere dell'istituzione ecclesiastica nel mondo terreno, potere da cui la Chiesa otterrà pingui benefici attraverso ciò che nel Medioevo diventò una vera e propria banca delle indulgenze, dalla quale dipesero in buona misura le casse del papato. In realtà, come è noto, la Riforma nasce proprio dalla denuncia del traffico di indulgenze quale sistema per emendare i peccati e ottenere la salvezza, che si generalizza come sistema mediante il quale la Chiesa finanzia la costruzione di edifici sacri e ogni tipo di imprese e crociate. La confutazione dell'esistenza del Purgatorio – che Lutero definirà in modo sprezzante “il Terzo Luogo” – sarà il tema centrale attorno al quale si svilupperà la rivoluzione culturale protestante, da cui, a sua volta, nascerà una visione alternativa del ruolo che il soggetto, entità da poco concepita, dovrà assumere nell'esercizio del dono del sacerdozio personale, anche nel momento di giudicare le proprie azioni, tanto all'atto della morte quanto successivamente.

Se accettiamo l'ipotesi che l'Isola sia un luogo interstrutturale a cui i protagonisti giungono dopo essere deceduti nell'incidente aereo e dove si decide il loro destino ultimo, è chiaro che la sua ubicazione nella cartografia dell'Aldilà corrisponderebbe abbastanza bene a quella del Purgatorio della mitologia cristiana, dove i defunti con peccati remissibili sarebbero sottoposti a un giudizio particolare e attenderebbero nell'espiazione il Giudizio Finale. Un'altra questione riguarda chi e in base a quali criteri concede la misericordia per le azioni commesse in vita e che cosa permette di accedere al perdono e all'armonia, senza dubbio le tematiche fondamentali sulle quali verte *Lost*.

3. L'aura nera, la barca alata e il lido dell'Antipurgatorio

Una volta sottolineata l'importanza della nascita del Terzo Luogo nell'immaginario cristiano e proposta un'identificazione, quantomeno relativa, fra tale interstizio tra i mondi e l'Isola di *Lost*, proseguiamo nella decostruzione parziale e provvisoria della serie televisiva con due temi che derivano chiaramente dalla *Divina Commedia* di Dante. Il primo è il Fumo Nero, un elemento preso direttamente dal Canto

V della prima cantica, nel quale viene rappresentato il Secondo Cerchio dell'Inferno, che in realtà ne costituisce l'ingresso (il Primo Cerchio è infatti occupato dal Limbo) e dà accesso alla regione destinata ai peccatori lussuriosi. Dante spiega come gli esseri umani che vi giungono siano ricevuti da Minosse e, dopo avere ascoltato la sua sentenza, vengano portati via da un turbine oscuro, una sorta di piccolo ciclone o tempesta tenebrosa, una "bufera infernal" (v. 33), o "aere maligno" (v. 75) che avanza radente il suolo in modo impetuoso e che viene designata come "aura nera": "Maestro, chi son quelle genti / che l'aura nera sì gastiga?" (vv. 50-51). È in quel momento che Dante incontra Francesca da Rimini, che racconta al poeta la tragica storia del suo amore adulterino con il cognato Paolo Malatesta e l'assassinio di ambedue per mano del marito ingannato.

Dal punto di vista mitologico, la regione intermedia nella quale i superstiti di *Lost* si troverebbero è l'Antipurgatorio, descritto nel Canto II della seconda cantica. Secondo la visione di Dante, il Purgatorio è una montagna di sette livelli – corrispondenti ai sette peccati capitali – che domina un'isola ubicata da Dante in modo preciso nell'emisfero meridionale. L'Antipurgatorio è un lido al quale i condannati in attesa del perdono giungono volando sul mare. A questa spiaggia Dante vede avvicinarsi da lontano una luce bianca che si libra nell'aria: "cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia, / un lume per lo mar venir sì ratto, / che 'l muover suo nessun volar pareggia" (vv. 16-18). L'imbarcazione aerea si va a poco a poco rivelando come una grande barca bianca "che sdegna li argomenti umani, / sì che remo non vuol, né altro velo / che l'ali sue" (vv. 30-33), che giunge cioè volando grazie alle sue grandi ali. L'imbarcazione alata, condotta da un angelo, atterra sulla sabbia e ne discendono un centinaio di anime che sono accolte da Catone. "La turba che rimase lì, selvaggia / pareva del loco, rimirando intorno / come colui che nove cose assaggia" (vv. 52-54). È quasi superfluo rilevare la somiglianza con la vicenda dell'aereo che deposita traumaticamente i protagonisti sulla spiaggia dell'isola di *Lost*, ed è difficile credere che gli sceneggiatori non ne fossero consapevoli.

4. Il Limbo della Vanità, la Porta del Cielo e la Scala di Giacobbe

Un'altra fonte dalla quale *Lost* attinge per costruire la sua trama è senza dubbio *Il paradiso perduto* di Milton. La regione intermedia con la quale può essere identificata l'Isola è il Limbo della Vanità, uno dei luoghi a cui Satana, nel suo viaggio verso il mondo degli esseri umani appena creati, giunge per intraprendere la sua battaglia finale contro Dio. Il Limbo della Vanità viene descritto nel Libro Terzo. Si tratta di un luogo ubicato nell'Orbe più esterno, nelle "prime convessità" del cosmo in cui si insedia colui che Milton presenta come il Nemico. A questo luogo giungono, come fossero vapori, le vanità umane, le cose vuote e banali, e "insieme a tutti quelli che alle cose vane / affidano calde speranze di gloria, o di fama durevole / o di felicità, in questa vita o nell'altra [...] ed ambiscono / solo alla lode degli uomini, è qui che ricevono / la ricompensa adatta, vuota come le azioni che hanno / compiuto".⁶ È qui che questi esseri vagano fino alla loro morte definitiva. Ed è qui che vanno a finire anche tutti coloro che avevano creduto di poter entrare

in Cielo sotto mentite spoglie. Tutti sono stati rapiti dal vento errante che li ha portati fino a questo luogo, illuminato solo dai raggi di luce che filtrano dalla muraglia dietro la quale si trova il Cielo.

È inoltre qui che possiamo ritrovare alcuni degli elementi di Jacob, personaggio della serie, chiaramente imparentato con il patriarca biblico Giacobbe, soprattutto in virtù della sua visione del Cielo e della via per accedervi. È nel Limbo della Vanità che Milton ci presenta il Nemico e ci rivela che lì si apre il portale celeste da cui parte quella scala elicoidale che Giacobbe, sulla strada di Haran, vide nei suoi sogni innalzarsi fino a una cuspide luminosa dalla quale salivano e scendevano ogni sorta di angeli, arcangeli e cherubini (Ge 28: 11-19): “Le scale / erano come quelle sulle quali Giacobbe vide gli Angeli / ascendere e discendere, schiere / di luminosi guardiani, quando fuggì da Esaù a Padan-Àram / nelle pianure di Luza, sognando nella notte a cielo aperto, / e al risveglio gridò, ‘Questa è la porta del cielo’”⁷.

Nella sua evocazione di Giacobbe, *Lost* presenta un debito rilevante con il film *Jacob's Ladder*, diretto da Adrian Lyne nel 1990 e interpretato da Tim Robbins; opera che, a sua volta, rimanda al racconto *Un avvenimento sul ponte di Owl Creek*, di Ambrose Bierce. Il film narra la storia di un soldato nordamericano, Jacob Singer, che viene ferito mortalmente in Vietnam dopo essere stato sottoposto a un esperimento militare che consisteva nel somministrare ai soldati una droga che scatenava in loro attacchi di folle violenza. Il protagonista agonizza mentre lo trasportano in un ospedale da campo, dove, alla fine del film, veniamo a sapere che è morto. Durante il trasferimento in elicottero verso l'ospedale il protagonista vive un altro viaggio, questa volta fatto di una serie di allucinazioni che il film rappresenta come analessi o prolessi, situazioni immaginarie nelle quali Jacob è coinvolto – esattamente ciò che accade ai personaggi di *Lost* – e che corrispondono sia al suo passato rivisitato, sia a un'indagine investigativa alla quale si dedica in una vita post-mortem che si svolge nel futuro, cioè dopo essere sopravvissuto al suo stesso assassinio.

La derivazione religiosa del soggetto di *Jacob's Ladder* è esplicita, come dimostrano i nomi propri degli altri protagonisti – Jezabel, Sara e anche Eli (abbreviazione di Elifaz) – o l'allusione alla presenza di angeli, ma soprattutto il fatto che venga messo in scena il principio gnostico per eccellenza, secondo cui l'ignoranza è l'inferno e solo la conoscenza permette la salvezza (il protagonista *vuole sapere la verità*) nonché per il tema della discesa al mondo infernale, che appare riconoscibile in varie sequenze, come quella in cui viene sfogliata l'edizione della *Divina Commedia* illustrata da Gustave Doré. Ancora più chiara è l'allusione che il chironmassaggiatore che guida Jacob nel suo viaggio e lo aiuta a raggiungere la luce (un equivalente del lama che recita all'orecchio del moribondo il libro del *bardo* affinché questi trascenda la sua condizione, o di Virgilio che guida Dante nella sua *katábasis*) fa a proposito di una riflessione di Meister Eckhart. Dopo averlo strappato con la forza all'inferno nel quale si è visto trascinato, gli dice: “Anche Eckhart è stato nell'inferno, e sai che ha detto? ‘La sola cosa che brucia nell'inferno è quella parte di te che non vuole staccarsi dalla vita: i tuoi ricordi, i tuoi legami. Vengono tutti bruciati. Non per punirti – disse – ma per liberare la tua anima. Se avrai paura di morire e farai resistenza, vedrai i diavoli strapparti la vita. Ma se avrai raggiunto la pace, allora i diavoli saranno angeli che ti libereranno dalla terra’”.

La presenza di allusioni al *Paradiso perduto* miltoniano dovrebbe rendere palese, d'altro canto, che la traduzione di *Lost* con "Perduti" potrebbe essere arbitraria e risultare invece più appropriata quella di "Perduto", poiché è all'Eden perduto a causa del peccato originale che si starebbe facendo riferimento. Il rapporto tra l'Isola e il Giardino dell'Eden sarebbe peraltro esplicito: basti pensare al commento di Hugo a proposito degli scheletri abbracciati che vengono trovati sepolti, e che sono quelli di Adamo ed Eva, ma anche allo stesso aspetto paradisiaco dell'Isola. La scelta di Tenerife quale scenario per il nono episodio della sesta stagione si potrebbe interpretare nella stessa direzione, dato che alluderebbe a San Borondón, l'Isola Balena o Isola Fantasma, quella terra affiorante che nessuno trova se la cerca, dato che appare solo quando non ce lo si aspetta, benché sempre tra le isole di Hierro e La Palma. Questa ottava isola dell'Arcipelago delle Canarie è da secoli all'origine di ogni tipo di speculazioni e su di essa possiamo leggere un buon numero di cronache di viaggiatori. Si tratta di quella terra che Tolomeo chiamò "Apròsitus", l'"Inaccessibile", e che venne identificata nel Trattato di Évora come la "Non Trubada" o "Inacesible", associata all'Atlantide dei greci, ma soprattutto al Paradiso Originale.

5. Il Mondo degli Spiriti e le porte del Cielo e dell'Inferno

Se la serie adotta realmente come scenario questa sorta di territorio cerniera tra gli universi opposti dell'Inferno e del Cielo, il dramma lì rappresentato dai superstiti del volo Oceanic 815 consisterebbe nel determinare il loro destino verso uno o l'altro in base non a una sentenza divina, bensì alla propria libertà di scelta. Questo è uno dei temi centrali dell'esoterismo illuminato e dell'interpretazione che esso ha dato di testi visionari precedenti, come quelli già menzionati di Dante e Milton. La fonte alla quale la serie televisiva attinge sarebbe la mistica di Emanuel Swedenborg (1688-1772) e il libro *Cielo e Inferno*, forse la sua opera principale. Da essa proverrebbe l'elemento teorico principale, per così dire, della serie. E cioè che il cielo e l'inferno non sono separati, bensì sempre in contatto, in comunicazione permanente in ognuno di noi. Dio non manda nessuno in Cielo o all'Inferno, siamo noi che ci andiamo da soli, e lo facciamo mediante l'esercizio del nostro libero arbitrio. Questa concezione risente fortemente dell'influenza dell'erasmismo radicale di sociniani e arminiani – uno dei quali, non bisogna dimenticarlo, fu proprio John Milton –, le principali eresie razionaliste degli inizi del XVI secolo, che saranno tra le fonti dottrinali di tutto il pensiero illuminista. La filosofia di *Lost* concorda pienamente con quella di Swedenborg nel momento in cui stabilisce il libero arbitrio quale fattore decisivo da cui dipende la salvezza o la dannazione dall'anima: "Affinché l'uomo sia nella libertà e possa essere salvato, il suo spirito è congiunto al Cielo e all'inferno. In effetti in ogni uomo vi sono degli spiriti infernali e degli angeli celesti. Gli uni fanno sì che egli sia nel male, gli altri che sia nel bene. Così egli è nell'equilibrio spirituale, cioè nella libertà".⁸

Ciò significa che nell'immaginario swedenborghiano non c'è posto per la figura del Diavolo. Non esiste alcun essere abietto che governa l'Inferno e le visioni del mistico sono chiaramente associate a quel processo di "purgatorizzazione" dell'Inferno a

cui allude Philippe Ariès⁹ riferendosi alle concezioni sulla morte e l'aldilà che accomunano le scuole mistiche illuminate, concordi nel loro antideterminismo e nell'attribuire all'individuo la prerogativa di non delegare, neppure a entità di ordine soprannaturale, la valutazione etica delle proprie opere o omissioni. Scrive Swedenborg: "L'equilibrio [...] è spirituale, e nella sua essenza è la libertà. È così perché è equilibrio tra bene e male, tra vero e falso, e queste cose sono spirituali. La libertà di cui stiamo parlando è la possibilità di scegliere uno piuttosto dell'altro".¹⁰ Ritroviamo qui un'idea centrale nella costruzione del soggetto moderno: quella della responsabilità intesa come la virtù che permette agli esseri umani di considerare, gestire, orientare e valutare moralmente le conseguenze dei loro atti in modo libero e consapevole. Questo principio di responsabilità, così determinante nel pensiero di Kant, sarebbe una prova ulteriore del fatto che, a prescindere dalle loro divergenze, il filosofo tedesco e Swedenborg avrebbero avuto in comune l'assunzione di quel principio che impegna gli individui ad applicare criteri personali nella determinazione del loro destino, anche per l'Aldilà.

A questo proposito è opportuno precisare a quale degli scenari dell'opera di Swedenborg corrisponde l'Isola. In *Cielo e Inferno* la comunicazione e il passaggio tra universi opposti si compie attraverso un territorio intermedio dove i morti giungono e attendono il momento di salire al Cielo o di precipitare nell'Inferno. Si tratta del Mondo degli Spiriti, a cui Swedenborg dedica la Parte II del suo libro, intitolata "Il mondo degli spiriti e lo stato dell'uomo dopo la morte". Secondo la visione di Swedenborg,

il mondo degli spiriti non è né il Cielo, né l'inferno; è un luogo, uno stato intermedio tra l'uno e l'altro; è lì che l'uomo giunge subito dopo la morte. In seguito, dopo avervi trascorso un determinato tempo che dipende dalla vita che ha condotto nel mondo, è innalzato al Cielo o precipitato all'inferno. Il mondo degli spiriti è un luogo intermedio tra Cielo e inferno, ed è anche lo stato intermedio dell'uomo dopo la morte. Mi è stato mostrato che non solo vi è un luogo intermedio al di sotto del quale c'è l'inferno e al di sopra del quale c'è il Cielo, ma anche uno stato intermedio; infatti per tutto il tempo che l'uomo vi si trova, non è né in Cielo né all'inferno.¹¹

Per Swedenborg, la preparazione di un'anima per il cielo comporta che questa si sottoponga a un'autentica rinascita spirituale, ovvero una nuova creazione attraverso una nuova *forma mentis* che allontani definitivamente il defunto da ogni desiderio mondano, nel quale è costante, e non sempre discernibile, la mescolanza tra bene e male, tra verità e falsità. Risolvere questa confusione e separare il buono dal cattivo è ciò a cui dovrà dedicarsi colui che attraversa questo stato precedente al Cielo o all'Inferno.

Ne consegue che il Mondo degli Spiriti è una sorta di grande sala d'attesa dove gli spiriti – che non sono le anime, dato che lì essi mantengono ancora la loro forma corporea – attendono il momento del trapasso al cielo o all'inferno, ma non in conseguenza di un giudizio divino o dell'attività perversa di alcun demone, bensì per i propri atti e le proprie decisioni, "del nostro intendimento e della nostra volontà", coerentemente con ciò che realizziamo nella nostra esistenza terrena. Là, inoltre, gli spiriti possono incontrarsi con amici e familiari, figli, mogli o mariti, parenti..., sia vivi sia morti, poiché, "Sebbene siano stati separati, tutti quelli che sulla terra sono stati amici e si sono conosciuti, si riuniscono e conversano tra loro tutte le volte che lo desiderano".¹²

6. Le nozze del Cielo e dell'Inferno

Non sono questi né la sede né il momento per dilungarsi sull'importanza e l'influenza di William Blake (1757-1827), discepolo e prosecutore, ma anche critico, dell'opera visionaria di Swedenborg. È chiaro che la concezione del Cielo e dell'Inferno di Blake non è la stessa di quella del suo maestro e fino a un certo punto sembra rovesciare, in un senso rivoluzionario, le sue simpatie per una delle due parti in eterno conflitto. Ciò che c'interessa ora è che non è per nulla casuale che i personaggi antagonisti della serie TV – il Fumo Nero e Jacob – siano stati il tema di alcuni degli episodi più emblematici di Blake. Il Fumo Nero è quello che vediamo rappresentato in una delle illustrazioni – la tavola LX – di Blake che accompagnano l'edizione inglese della *Divina Commedia*, dove è rappresentato l'arrivo di Dante al Secondo Cerchio dell'Inferno. L'opera è datata tra il 1824 e il 1826 e il suo titolo è "Whirlwind of Lovers", "Vortice di amanti". Vi sono raffigurati Virgilio, in piedi, e lo stesso Dante che appare accasciato dopo essere svenuto per l'emozione che gli ha suscitato il racconto che ascolta dalla bocca di Francesca da Rimini. È un'opera che William Blake dipinse nel 1807 e che fu scelta per promuovere l'esposizione retrospettiva che la Tate Gallery dedicò al visionario inglese nel 2009 (diventando inoltre una delle immagini più riprodotte nell'estetica New Age).

La presenza di tutti questi riferimenti – Dante, Milton, Swedenborg, Blake – potrebbe far pensare che il gruppo degli sceneggiatori di *Lost* sia costituito da esperti in correnti esoteriche, specialisti in storia della letteratura universale o membri della nobile élite dei cinefili. Ma non ce n'è alcun motivo. Di fatto, è evidente che nella serie si susseguono allusioni "colte" di ogni tipo che suggeriscono certe velleità filosofiche, le quali risultano smaccate se pensiamo ai nomi di alcuni dei personaggi: Locke, Hume, Bakunin, Cooper, Rousseau, Burke, Faraday, Eko... Inoltre, è quasi impossibile elencare tutti gli artisti contemporanei in ogni campo che sono stati sensibili all'eredità platonica e gnostica in genere. Basti pensare all'esempio di Bioy Casares, di cui ricordiamo la "quinta ipotesi" ne *L'invenzione di Morel*, un testo con cui a buon titolo *Lost* si rapporta:

Gli intrusi sarebbero un gruppo di morti amici; io, un viaggiatore, come Dante o Swedenborg, oppure un altro morto, di una altra casta, in un momento diverso della sua metamorfosi; quest'isola, purgatorio oppure cielo di quei morti (qui enuncio la possibilità che parecchi cieli esistano; se ce ne fosse uno e tutti fossero lì e ci aspettasse un incantevole matrimonio con i suoi mercoledì letterari, molti di noi avrebbero smesso di morire).¹³

7. Gli stati di *bardo*

A proposito di questa base sulla quale si costruisce la nuova fede dell'Era dell'Acquario, è già stato segnalato il contributo fondamentale apportato da una certa lettura occidentalizzata dell'induismo, del buddhismo e di altre correnti mistiche orientali. Questa appropriazione e rielaborazione delle filosofie orientali raggiun-

ge i suoi massimi livelli di popolarità a cominciare dalla controcultura degli anni Sessanta, una circostanza alla quale gli autori attribuiscono un ruolo chiave nella sceneggiatura della serie con il "Progetto Dharma", un esperimento scientifico e comunitario che si narra sia stato avviato sull'Isola nel 1970. Vale la pena di ricordare che *dharma* è una parola sanscrita onnipresente in tutte le religioni indiane e che significa al contempo "condotta appropriata", "religione", "virtù", "legge naturale". Questo riferimento all'orientalismo controculturale indicherebbe altre fonti alle quali *Lost* attinge. Nel Buddhismo mahayana l'idea di *bardo* rimanda allo spazio-tempo interstiziale tra una vita e quella successiva, nel quale si sviluppa la serie: una situazione intermedia in cui la coscienza appare separata del corpo e deve affrontare una lucida e terribile visione dei momenti critici dell'esistenza che si è lasciata alle spalle. Quest'esperienza viene drammatizzata attraverso allucinazioni spaventose che costringono il defunto a fare i conti con le mancanze e gli errori commessi in vita.

Si tratta, come si vede, di una versione indiana dell'assioma della responsabilità personale e del confronto con se stessi quali principi per una valutazione ultima del proprio agire terreno, una tematica che risulta centrale per *Lost*. Questa assimilazione orientale dell'idea della responsabilità morale è il *karma*, ciò che, secondo la lettura occidentale delle religioni indiane, si ritiene che ognuno di noi debba purificare se vuole morire davvero e far sì che la sua consapevolezza raggiunga la piena autonomia rispetto al corpo. È interessante la frequenza con cui questa tematica ricorre nell'immaginario televisivo nordamericano, come dimostra anche la sitcom *Il mio nome è Earl* (2005-2009), ideata da Greg García, il cui tema centrale è che ciascuno deve fare i conti con il proprio *karma*, il che comporta nella sua struttura narrativa il ricorso costante all'analessi.

Lost sarebbe, dunque, il racconto di un *bardo*, uno stato intermedio nel quale le persone moribonde o appena morte sono messe dinanzi alla biforcazione dalla quale si incammineranno verso il *nirvana* o verso il *samsara*, la pace eterna e la liberazione totale oppure la condanna a non morire, cioè a rinascere. In questa ubicazione interstiziale colui che transita assiste a una successione vertiginosa di immagini che sono proiezioni del *karma* e che gli impediscono la visione della luce della consapevolezza cosmica nella quale desidererebbe dissolversi per sempre. Appaiono allora mostri o divinità spaventose che non hanno esistenza reale, poiché si tratta di ombre di noi stessi e del male che abbiamo commesso in vita, tanto intense e dolorose quanto lo furono le nostre azioni riprovevoli. Se trascorso il periodo di permanenza in questo stato non si è ottenuta la liberazione, ricomincia il ciclo delle tribolazioni terrene e con esse un nuovo ciclo del *karma*.

È questo regresso, per certi aspetti analogo a un incubo e che nella serie si traduce nelle costanti analessi e prolessi che rimandano alla vita dei protagonisti fuori dall'Isola, prima e dopo l'incidente, ciò che offre loro una possibilità di liberazione che conduca al *nirvana*, alla dissoluzione definitiva o, nel caso in cui non si superino le diverse sfide e pericoli che si presentano come conseguenza del rivivere impulsi negativi, a ritornare al *samsara* o incarnazione mondana, a volte anche sotto una forma detestabile. Questi mutamenti, attraverso cui si realizzano la maturazione spirituale del defunto e il suo destino sotto forma di salvezza o di reincarnazione, sono descritti nel già citato *Bardo t'os sgrol*, un *gterma*-testo (*Il libro*

tibetano dei morti, in tibetano letteralmente “testo-tesoro”), attribuito a Padmasambhava, il fondatore nel secolo VIII della scuola Nyingma. La traduzione inglese pubblicata nel 1927 fu il primo passo per la divulgazione in Occidente di un libro che, alla fine degli anni Sessanta, diventa assai popolare negli ambienti della controcultura. L’opera è concepita per essere letta ai morti o ai moribondi affinché possano superare la fase di transizione che inizia una volta che lo spirito non è più nel corpo, al fine di aiutarlo nel suo percorso verso la salvezza, intesa come reintegrazione in un puro intelletto che non ha né forma né limiti, un paradiso di pienezza immateriale la cui rappresentazione è una luminosità – in tibetano *Chii eussel* – nella quale il defunto, finalmente affrancato, si immerge per fondersi.

La traduzione letterale del titolo *Bardo t’os sgrol* è “Il gran libro della liberazione naturale attraverso la comprensione nello stato intermedio”, poiché la sua funzione è quella di far *capire* cosa sia la propria esperienza vitale e quale sia la sua natura ultima confrontandosi con i suoi aspetti più negativi. Questo processo di riesame viene realizzato mediante una tecnica narrativa – propria della scuola buddhista dei Sarvastivadin, che si sviluppa soprattutto nel nord dell’India al principio della nostra era cristiana – molto simile a un film, con una successione rapida di sequenze che confondono i tempi e pongono l’iniziato davanti a quadri scenici in cui gli appaiono, alterati e simili a un incubo, momenti del suo vissuto che lo costringono a fare una sorta di bilancio della sua esistenza precedente, in un modo non molto diverso da ciò che vediamo accadere nella serie *Lost*.

8. La tradizione visionaria e la New Age

L’assunto su cui si basa *Lost* è che non esiste una frattura netta tra vivi e morti, ma piuttosto un processo di trasformazione di cui possiamo riconoscere i differenti stadi. In realtà, *Lost* mette in atto la dilatazione narrativa di un rito funerario, come viene reso esplicito dal “corpo presente” nella bara del padre di Jack durante tutta la serie e con il suo funerale nell’ultimo episodio; un funerale che, in definitiva, si lascia intendere sia quello di tutti i personaggi, i quali sono effettivamente morti, benché ne siano stati ignari sino a tale momento, quando cioè, affrontata la loro esistenza e acquisita la conoscenza che cercavano, possono finalmente morire. È per questa ragione che *Lost* contribuirebbe a evidenziare il ruolo di primo piano che gli stati prossimi alla morte assumono nella filosofia New Age. Di fatto, già nel testo classico del movimento, *La cospirazione dell’Acquario* di Marilyn Ferguson, si ritrova la centralità di quella che nella pratica costituisce una rivendicazione del diritto e della necessità di morire in modo reale e definitivo, una volta per sempre, come prova, paradossale se si vuole, della sopravvivenza della coscienza alla corruzione della carne. Bisogna tenere presente che le esperienze in punto di morte hanno generato, a partire dalla fine degli anni Ottanta, una fiorente industria, quanto meno negli Stati Uniti, e favorito il successo della International Association for Near-Death Studies (Associazione Internazionale degli Studi sulle Esperienze in Punto di Morte).

Proprio in questo consiste in buona misura il sincretismo New Age. La sua base storica si può trovare nella rottura con il determinismo calvinista che la mistica di

Jonathan Edwards rappresenta nella prima metà del diciottesimo secolo, con la sua rivendicazione della responsabilità morale e della libertà umana, sulla linea di quella soteriologia illuminata che il pietismo kantiano, la frammassoneria e, ovviamente, ciò che finì per diventare la chiesa swedenborgiana, incarnano così bene. Poi, nel diciannovesimo secolo, arriverà la forte personalità di Ralph Waldo Emerson che elabora la sua filosofia trascendentalista sotto l'influsso delle tendenze più liberali del misticismo romantico e di una lettura kantiana di Swedenborg. A ciò si aggiungerà alla fine del secolo l'influenza teosofica e, in modo particolare, il riconoscimento – già presente in Emerson – delle verità attribuite alle filosofie orientali, un interesse che si trasformerà in moda con la fondazione da parte di Madame Blavatsky e del colonnello Olcott della Società Teosofica nel 1875, con il Congresso Mondiale delle Religioni di Chicago nel 1893 e con la diffusione della personalità e dell'opera di personaggi quali Krishnamurti e Ramakrishna. La successiva evoluzione di questo macrosincretismo, durante il ventesimo secolo, non fece altro che aggiungere alla sua composizione nuovi ingredienti, tra cui le cosmologie e le tecniche dell'estasi amerindie, cosa che finì per concretizzarsi in quello che Harold Bloom chiamò l'"orfismo californiano" contemporaneo,¹⁴ cioè la controcultura degli anni Sessanta, l'estetica psichedelica, i discorsi sulle varie "porte della percezione" e la mistica dell'Era dell'Acquario. La New Age non ha fatto altro che banalizzarne ancora di più questo precipitato e trasformarlo in una sorta di intruglio del quale ciascuno può appropriarsi secondo i suoi criteri, dato che troverà sempre il modo di adottare e adattare un insieme di teorie piuttosto diffuse, tutte intese a disumanizzare Dio, già dissolto in flussi, concentrazioni e vibrazioni energetiche, in una ricerca di livelli superiori di coscienza e di percezione, così come di una luce interiore identica alla conoscenza cui tutte le correnti gnostiche avevano aspirato ad accedere e che nel romanticismo visionario europeo troverà con il celebre "fremito del velo della dea Iside" di Novalis la sua allegoria favorita.

NOTE

* Manuel Delgado è professore di Antropologia religiosa presso il Dipartimento di Antropologia sociale dell'Università di Barcellona. Si occupa di violenza rituale, dinamiche dell'esclusione sociale (soprattutto in rapporto con l'immigrazione) e di vita sociale negli spazi pubblici urbani. È autore di *De la muerte de un dios* (1986), *La ira sagrada* (1991), *Las palabras de otro hombre* (1992), *Diversitat i integració* (1998), *La cité de la diversité* (1997), *Ciudad líquida, ciudad interrumpida* (1999), *El animal público* (Premio Anagrama de Ensayo, 1999), *Luces iconoclastas* (Barcelona, 2001), *Disoluciones urbanas* (2002), *Sociedades movedizas* (2007), *La ciudad mentirosa* (2007), e *El espacio público como ideología* (2011). La traduzione di questo saggio, coordinata da Erminio Corti, è stata svolta da Ana Belén Ardizzoni, Tiziana Gervasoni e Roberta Paparo nell'ambito del laboratorio di traduzione della Laurea magistrale in lingue e letterature europee e panamericane dell'Università di Bergamo.

- 1 Robert Hertz, *Contributo a uno studio sulla rappresentazione collettiva della morte* (1907), in *La preminenza della destra e altri saggi*, Einaudi, Torino 1994.
- 2 Remo Guidieri, *Il cammino dei morti*, Adelphi, Milano 1988.
- 3 Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio* (1909), Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- 4 Victor Turner, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu* (1967), Morcelliana, Brescia 1976.
- 5 Jacques Le Goff, *La nascita del purgatorio* (1981), Einaudi, Torino 2006.
- 6 John Milton, *Paradise Lost*, libro III, vv. 446-454 (trad. it. *Paradiso Perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Mondadori, Milano 1990, p. 131).
- 7 Milton, *Paradise Lost*, cit., libro III, vv. 510-515, p. 135.
- 8 Emanuel Swedenborg, *Cielo e Inferno con una biografia di E. Swedenborg*, a cura di Paola Giovetti, Mediterranee, Roma 2004, § 598.
- 9 Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri* (1975), Rizzoli, Milano 1978.
- 10 Swedenborg, *op. cit.*, § 597.
- 11 Ivi, § 421-422.
- 12 Ivi, § 427.
- 13 Adolfo Bioy Casares, *L'invenzione di Morel* (1940), tr. it. L. Bacchi Wilcock, Bompiani, Milano 2007, p. 81.
- 14 Harold Bloom, *La religione americana: l'avvento della nazione post-cristiana*, tr. Serena Luzi, Garzanti, Milano 1994.