

## CINEMA E SIMBOLO: IL POTERE DELL'IMMAGINE IN MOVIMENTO

di **Luisella Ferrario**

Università degli Studi dell'Insubria - Varese, Como

### **Movies and symbol: the power of moving image**

#### *Abstract*

This short paper aims to examine the symbolic power of the film image. Power given to it by the dual nature of *mimesis*, which approaches and simultaneously removes the image from the original model. First, referring to the analytical psychology of Carl Gustav Jung, we traced the similarities between the optical phenomenon of anamorphosis and the symbolic dynamics. Then we identified the similarities between the filmic perception, the dream manifestations and the archetypes of the collective unconscious.

**Keywords:** Film, Image, Power, Symbol, Dream.

*Vorrei che il pubblico sentisse che nei miei film avanzo verso l'ignoto.*

Robert Bresson

*Non ho mai sentito la necessità di andare in analisi forse perché ho avuto la possibilità di sfogarmi e di elaborare tante mie ossessioni attraverso il cinema.*

Tinto Brass

## I volti della *mimesis*

Il cinema è un linguaggio. E come tale è stato analizzato da numerosi e autorevoli studiosi, a partire dal semiologo francese Christian Metz<sup>1</sup>. Ma, confinando la lettura cinematografica all'interno di una logica esclusivamente grammaticale e sintattica, si rischia di ridurre l'immagine filmica a una semplice traccia semiotica. Le immagini, in quest'ottica, sarebbero solo dei *segni*, dove il *significante* – ossia il risvolto visibile e materiale del segno – rimanderebbe univocamente a un *significato*, vale a dire a un concetto astratto, associato arbitrariamente al segno concreto. Nell'*immagine-segno*, dunque, la relazione tra significato e significante nasce essenzialmente dall'arbitrio, per poi cristallizzarsi in una convenzione linguistica, sociale e/o culturale. Caratteristiche queste, che inibiscono la possibilità dell'*immagine-segno* di collocarsi nella dimensione simbolica, dove il significato (tangibile e percepibile) coincide con il significante (immateriale e intellegibile) e dove il visibile converge nell'invisibile, costituendo un'unione perfetta e una compiuta totalità. Ne consegue l'insufficienza e l'impossibilità dell'*immagine segnica* di dialogare con le figure simboliche, ecumeniche e universali dell'immaginario collettivo. Pur riconoscendo il valore delle ricerche che hanno posto al centro delle loro indagini l'esame dei segni, dei codici e delle tecniche della rappresentazione cinematografica, si intende, in questa sede, focalizzare l'attenzione sugli archetipi<sup>2</sup> che abitano e che attraversano le immagini in movimento. In sintesi, ci si propone di rintracciare i rapporti che intercorrono tra le figure inconsce della psiche e le immagini che appaiono sullo schermo, con l'obiettivo di individuare e di svelare il dialogo silente, ma essenziale, che intercorre tra esse. Tuttavia, prima di riflettere sulle implicazioni simboliche delle immagini filmiche e sulle relazioni che esse intrattengono con la psiche, è necessario effettuare qualche precisazione sullo statuto stesso dell'immagine.

---

<sup>1</sup> Christian Metz (Béziers 1931 - Parigi 1993) applica al cinema i principi teorici della linguistica di Ferdinand de Saussure e i fondamenti critici dello strutturalismo di Roland Barthes. I suoi saggi, in particolare, *Semiologia del cinema* (1968), *La significazione nel cinema* (1972) e *Linguaggio e cinema* (1971), esaminano il testo filmico da una prospettiva strettamente grammaticale e sintattica. In seguito, ispirandosi al pensiero di Jacques Lacan, pubblica *Cinema e psicoanalisi* e concentra la sua analisi sulle dinamiche spettatoriali, cioè si occupa dell'impatto delle immagini in movimento sul pubblico.

<sup>2</sup> Archetipo da *arché* (principio, origine) e *typos* (con il significato di forma e di immagine). Jung usa il termine archetipo per riferirsi alle 'immagini primordiali' contenute nell'inconscio collettivo. «Il concetto di archetipo, che è un indispensabile correlato dell'idea di inconscio collettivo, indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque» (C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, pp. 69-70).

Di fatto, come sostiene Jean-Jacques Wunenburger, l'immagine – sia essa fissa o in movimento – è connotata da una doppia natura<sup>3</sup>. Duplicità che le è conferita dalla sua originaria essenza mimetica. Infatti, proprio nella sostanza della *mimesis* è custodita l'ambiguità e, nel contempo, la ricchezza dell'immagine stessa. In tale fondamento imitativo è possibile rinvenire «una paradossale combinazione di Medesimo e Altro»<sup>4</sup>. Da un lato, infatti, la natura mimetica avvicina l'immagine al modello, sulla base del rapporto di somiglianza, dall'altro, invece, la distanzia dall'originale, differenziandola e distinguendola. In questa profonda, ma – come si avrà modo di argomentare in seguito – feconda contraddizione, si cela una essenziale e dinamica polarità.

Si cercherà, pertanto, di scrutare all'interno di questa sostanziale antinomia, con lo scopo di identificare le tracce simboliche custodite nelle immagini cinematografiche. Sono, infatti, le tensioni opposte custodite in tutte le immagini – filmiche nello specifico – ad attivare le figure archetipiche dell'immaginario e a far emergere i messaggi inviati dall'inconscio.

La natura ibrida delle immagini e la loro doppia polarità rendono difficoltoso e parziale un approccio speculativo su basi esclusivamente logiche e razionali. Per questo, prima, si farà brevemente cenno alle posizioni antitetiche che stanno alla base del conflitto concettuale e ideologico insito nella natura stessa dell'immagine e, in seconda battuta, si procederà per via intuitiva, al fine di 'com-prendere' sia la complessità totalizzante dell'immaginario evocato, sia le relazioni e le implicazioni psichiche innescate dalla visione cinematografica.

Si è detto che due sono i volti della *mimesis*. Il primo, quello dell'*Altro* – inteso come alterità pura, libera da ogni relazione con l'Essere – si fonda sulla convenzione e coincide con l'ascesa del nominalismo<sup>5</sup>. Ci collochiamo, pertanto, nel campo dell'alterità semiotica, dove scompare e svanisce qualsiasi approccio di ordine intimo e partecipativo con l'immagine<sup>6</sup>. Si crea in questo modo una lacerazione, un'insanabile voragine tra l'immagine e ciò a cui essa rimanda in termini di

---

<sup>3</sup> J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, Einaudi, 1999, p. 138 ss.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 140.

<sup>5</sup> Il nominalismo è uno dei più importanti orientamenti filosofici della scolastica. Pone al centro della propria riflessione il dibattito sugli universali, cioè sui concetti astratti considerati privi di esistenza e di sostanza reale e ontologica. Ne consegue che termini universali come "quadrato", "bontà" o "animale" sono ridotti a semplici nomi. Il nominalismo sta alla base dello strumentalismo (che pone al centro del proprio pensiero la progettazione), del pragmatismo (che celebra il primato dell'azione sulla teoria) e del positivismo (che riconosce la superiorità della conoscenza scientifica e sperimentale su quella speculativa).

<sup>6</sup> Cfr. J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, *op. cit.*, p. 169 ss.

essenza. Un dualismo che pone tutta l'arte sul piano della pura tecnica. In quest'ottica, anche l'esame dell'immagine cinematografica procede in nome di norme e di direttive logiche, grammaticali e sintattiche. Si assiste ad un'«intellettualizzazione dell'immagine»<sup>7</sup>, che è ridotta a un concetto, a un artefatto, costruito in base a corrispondenze e a relazioni di ordine esclusivamente contingente e promiscuo. L'arte, in questa prospettiva, si fonda sul principio della diseguaglianza, poiché si rompe il rapporto profondo e segreto con l'Essere del mondo e dell'uomo. Vale il postulato dell'equivalenza, non certo quello della somiglianza. In questo contesto non c'è spazio per un approccio empatico con le immagini, e neanche per uno sguardo fondato sull'*Einfühlung*, cioè sull'immedesimazione e sulla simpatia simbolica. Nella pura alterità si colloca, evidentemente, l'immagine-segno, della quale si è già parlato e su cui non si indugerà oltre.

Passiamo ora all'esame dell'altra faccia della *mimesis*, quella del *Medesimo*, che conferisce all'immagine un'istanza imitativa, basata sulla duplicazione o sulla somiglianza<sup>8</sup>. In entrambi i casi nell'immagine si possono rintracciare le impronte visibili dell'Essere: dell'Idea-Forma, in termini platonici o di Dio nella prospettiva teologica cristiana. Come spiega bene Wunenburger, in questo contesto si collocano le dottrine «della creazione come riproduzione»<sup>9</sup>, che si fondano sull'azione demiurgica, umana o divina. Gli attributi dell'imitazione e della somiglianza collocano perciò l'immagine nella sfera dell'ontoteologia<sup>10</sup>, dove il visibile rimanda a entità invisibili e universali, che riguardano l'Essere in sé.

In tale prospettiva ontologica si può rinvenire, nel pensiero occidentale, un'ulteriore biforcazione teorica, dalla quale si sviluppano altre due concezioni e concettualizzazioni della *mimesis*<sup>11</sup>. Entrambe le teorie pongono al centro della loro analisi il rapporto intrattenuto dall'immagine – sia essa intesa come dato reale o come espressione artistica – con l'Essere, concepito in senso trascendente, originario e primigenio.

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 175.

<sup>8</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 141.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 142.

<sup>10</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 141.

<sup>11</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 142.

Quando predomina il paradigma tecnicistico<sup>12</sup> della *creazione* si parla di «*riproduzione esterna*»<sup>13</sup>. A questa si rifà la tradizione greca e platonica, dove si evidenzia una netta supremazia del modello sull'immagine. Quando, invece, prevale il processo generativo della *procreazione*, si parla di «*riproduzione interna*»<sup>14</sup>. La teologia del cristianesimo si riferisce a quest'ultimo presupposto ideologico, avvalorando «la genesi naturale, di riproduzione spontanea, antitetica all'idea di creazione artificiale, che resta riservata, a partire della creazione del mondo, all'azione iniziale di Dio»<sup>15</sup>.

Allora, nel primo caso l'immagine è intesa esclusivamente come il frutto e l'esito finale di un progetto (*demiurgos*). Di conseguenza rappresenta il doppio, la copia del *pattern* – ossia la Forma essenziale, l'*eidos* – con il quale intrattiene sempre e soltanto una relazione di subalternità. È evidente che si crea una sorta di gerarchia ontologica, al cui apice è posto l'*eidos*, cioè la Forma originaria, e a discendere una cascata di duplicati. Copie che procedono dalle icone, le più conformi al modello, fino a giungere, nell'arte, agli idoli, dove la mimesi si risolve nell'apparenza. La pittura e la scultura, infatti, in Platone sono fantasmatiche (*phantasma*) e ingannevoli perché nascondono, sotto la fittizia illusione di somiglianza, una sostanziale dissomiglianza, a cui consegue un allontanamento dal modello, dalla Forma in sé, dall'*eidos*<sup>16</sup> e, dunque, uno svuotamento ontologico dell'Essere.

Nel secondo caso, cioè nell'ottica della *procreazione*, l'immagine è, al contrario, una manifestazione dell'Essere e si genera per via non più tecnologica, ma naturale (*phytourgos*)<sup>17</sup>. Muta perciò radicalmente la prospettiva ontologica. E cambia, anche, lo statuto di verità dell'immagine artistica. Nel pensiero di Platone, infatti, essa è solo una copia apparentemente conforme al

---

<sup>12</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 143.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 142.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>16</sup> Cfr. Platone, *La Repubblica*, 598b, Laterza, Bari, p. 318. «... A quale di questi due fini è conformata l'arte pittorica per ciascun oggetto? A imitare ciò che è così come è, o a imitare ciò che appare così come appare? È imitazione di apparenza o di verità? – Di apparenza, rispose. – Allora l'arte imitativa è lungi dal vero e, come sembra, per questo eseguisce ogni cosa, per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è una copia» (*ibidem*).

<sup>17</sup> Cfr. J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, *op. cit.*, p. 142.

modello, ed è, pertanto, distante dal Bene, dal Buono, dal Bello, dal Giusto e dalla Verità<sup>18</sup>, cioè da tutte le qualità sostantivizzate della Forma-modello. Nei fondamenti dottrinali del Cristianesimo, invece, l'immagine viene avvalorata, acquistando, grazie al dogma dell'incarnazione divina, una funzione teofanica. «Dio, creatore increato del mondo, s'incarna egli stesso nel Figlio e genera una nuova immagine vivente di sé»<sup>19</sup>: questo principio accorcia, sino ad annullare, lo scarto dell'immagine dal modello. Cristo si è fatto uomo ed è legato al Padre da un rapporto di filiazione. Pertanto, nella paternità e nella procreazione divina, la riproduzione è interna, proprio perché non si risolve nella produzione e nella creazione demiurgica di stampo tecnicistico. Si sgretola così la piramide platonica dell'Essere poiché esiste almeno un'Immagine (Cristo) che conserva la stessa «pienezza ontologica»<sup>20</sup> della Forma Assoluta (Dio).

Si tratta di un'apparente lieve oscillazione della *mimesis*, all'interno del comune campo d'indagine che considera l'immagine un riflesso del Medesimo. Una fluttuazione leggera che pone, nel primo caso, l'immagine sul piano dell'*imitazione* e, nel secondo caso, su quello della *somiglianza*. Ma l'*Effetto Farfalla*<sup>21</sup> insegna che piccole variazioni possono determinare radicali mutamenti

---

<sup>18</sup> «... la pittura (e, in genere, l'arte imitativa) elabora la propria opera lontano dalla verità» (Platone, *La Repubblica*, op. cit. 603c, p. 325).

<sup>19</sup> J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, op. cit., p. 142.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 152.

<sup>21</sup> Con questa espressione si vuole evidenziare l'importanza delle condizioni iniziali sugli effetti reali. È un concetto che appartiene alla teoria del *caos* e che può essere applicato in diversi ambiti disciplinari: da quello climatico a quello economico. L'*Effetto Farfalla* si fonda sul principio che la portata di un avvenimento dipende da una serie di informazioni contenute in *nuance* alle origini dei fenomeni. Si tratta di elementi e di dettagli spesso trascurati, anche perché difficili da identificare, come, per esempio, il movimento dell'aria provocato dal battito d'ali di una farfalla. Secondo questa teoria sono proprio gli eventi microscopici a determinare conseguenze macroscopiche. Questa è la ragione dei molti e frequenti errori scientifici di previsione. Il matematico statunitense Edward Lorenz, uno dei pionieri della teoria del *caos*, utilizzò per primo questa locuzione in ambito accademico. Si ispirò, pare, in parte alla forma del diagramma disegnato dal sistema da lui stesso elaborato sulle equazioni differenziali, generatrici di un comportamento complesso (attrattori di Lorenz), in parte al racconto fantascientifico di Ray Bradbury *Rumore di tuono (A Sound of Thunder)* del 1952. Racconto da cui è stato tratto, nel 2004, il film *The Butterfly Effect* diretto dai registi nord americani Eric Bress e J. Mackye Gruber. Qui il personaggio principale intraprende una sorta di viaggio-safari nel tempo. Camminando sulla superficie terrestre primordiale, il protagonista calpesta incidentalmente una bellissima farfalla preistorica. Questo piccolo e, apparentemente, insignificante evento fortuito provoca, a lungo termine, una serie di mutamenti radicali nel corso della storia, come, per esempio, la sostituzione del presidente eletto dalla nazione o il cambiamento della lingua parlata. Per sottolineare l'impatto che eventi minimi hanno sulla storia, Lorenz nel 1963 scrisse un saggio per la New York Academy of Sciences, dove affermò che «un battito delle ali di un gabbiano sarebbe stato sufficiente ad alterare il corso del clima per sempre». Volle ribadire questo concetto nel 1972, intitolando una sua conferenza *Può il batter d'ali di una farfalla in Brasile provocare un tornado in Texas?* Il pensiero di Lorenz fu, in parte, anticipato da Alan Turing, considerato uno dei padri fondatori dell'informatica. Il matematico britannico nel suo saggio *Macchine calcolatrici ed intelligenza* (1950) asserì: «Lo spostamento di un singolo elettrone per un milionesimo

all'interno di un sistema. Allora, anche le riflessioni sulla *mimesis* nell'arte, e nel cinema in particolare, assumono rifrazioni e colorazioni differenti in relazione alla fonte e all'inclinazione teorica del riflettore speculativo.

La prospettiva platonica mette in rilievo l'aspetto tecnico e imitativo dell'arte e, dunque, dell'immagine. La pellicola, infatti, strappa le impronte dalla realtà mediante processi chimici (cinema analogico) o flussi algoritmici ed energetici (cinema digitale). Nella duplicazione e nella ripetizione la forma – intesa, in questo caso, anche come sagoma dell'oggetto –, ricalcata e raddoppiata potenzialmente all'infinito, assume le sembianze di un simulacro, che imita l'Essere e che, appunto per averlo simulato, si allontana ontologicamente da esso. Ma tale lontananza non significa affatto separazione. Il paradigma tecnicistico, infatti, sottolinea ed esalta la ripetizione formale e solo parzialmente sostanziale del modello. Con ciò si intende sottolineare che la riproduzione cinematografica – e questo discorso vale per tutta l'arte – non implica, come del resto neanche in Platone, un'alterazione della Forma, intesa come sostanza del mondo messo in scena. Non viene spezzato, insomma, il legame ontologico con l'Essere, in quanto le immagini continuano a partecipare all'essenza della Forma e sulla «superficie delle apparenze, guizza ancora e sempre il riflesso del Medesimo»<sup>22</sup>. Permane, allora, nell'immagine in movimento, il legame sia con la forma concreta e visibile dell'oggetto, sia con quella psichica e immateriale del soggetto. L'uomo, difatti, artefice e demiurgo, attraverso le pratiche tecniche di riproduzione, crea ombre che riflettono le sagome del suo Essere e della sua stessa Forma. La mediazione tecnologica crea un'alterità. Ma, in quest'ottica, l'alterità non origina né da un arbitrio, né da una convenzione. Così, le immagini che appaiono sullo schermo, non possono essere concepite come manichini di cera o come meri replicanti<sup>23</sup>, perché continuano a intrattenere un rapporto essenziale con la forma originale. Si tratta, insomma, di un rapporto che non si esaurisce nella pura referenzialità segnica, come accade nella prospettiva semiologica.

Il Cristianesimo attenua la responsabilità attribuita alla tecnologia e avvalora l'immagine. Un mutamento di prospettiva che comporta evidenti conseguenze ideologiche in campo artistico. Basti

---

di centimetro, a un momento dato, potrebbe significare la differenza tra due avvenimenti molto diversi, come l'uccisione di un uomo un anno dopo, a causa di una valanga, o la sua salvezza».

<sup>22</sup> J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, op. cit., p. 150.

<sup>23</sup> Per approfondimenti sul concetto di replicante e sul rapporto che esso intrattiene con il modello-forma cfr. op. cit., p. 139.

pensare alle icone acheropite bizantine, dove l'effigie di Cristo non si considera compiuta da mano umana. E non solo: il Cristianesimo delle origini è ricco di leggende che narrano la presenza di immagini di Cristo fissate miracolosamente su teli e drappi, senza alcuna mediazione antropologica<sup>24</sup>. Concetto, quest'ultimo, che evidenzia come, nella prospettiva teologica cristiana, il lavoro manuale e tecnico dell'artista risulta essere secondario, quasi insignificante. Ciò che importa è l'Essere che si esprime nell'immagine, per mezzo della quale l'invisibile viene condotto sul piano del visibile e il visibile viene riportato su quello dell'invisibile. Così, tutte le immagini, anche quelle filmiche, intrattengono un rapporto intimo, genealogico, quasi genetico, persino biologico, con il mondo e con l'uomo. André Bazin sembra accreditare questa tesi quando dichiara che il cinema è la sindone del mondo, l'impronta della realtà. Con questa affermazione il critico francese intende sottolineare il legame e la discendenza ontologica dell'immagine cinematografica dal mondo e dall'uomo, il cui modello archetipico (Cristo) nella teologia cristiana 'è a immagine e somiglianza di Dio'. Proprio l' 'essere a immagine di' rimanda a un altro da sé e, contemporaneamente, ribadisce con forza il vincolo di discendenza morfologica e ontologica con l'Essere. Ma ciò che interessa affrontare in questa sede non sono le problematiche esegetiche e teologiche del rapporto tra Dio e l'uomo. Importa, piuttosto, mettere in luce che, nel contesto della procreazione del Medesimo, l'immagine artistica è legata alla Forma da una sorta di *catena d'oro della somiglianza*<sup>25</sup>, – nello specifico immagine-mondo-uomo-Cristo-Dio – non ordinata da alcuna gerarchia. Le immagini sacre, infatti, sono considerate espressioni divine dalla Chiesa e, per questa ragione, sono adorate dai fedeli.

Appare ora chiaro che, alla radice delle numerose aporie dell'immagine, si cela una grande ricchezza simbolica, che si esprime nella connivenza dell'Altro con il Medesimo. In questo contesto, però, l'alterità non viene costretta all'ambito semiotico, ma è intesa in senso creativo, tecnico, demiurgico e platonico e, soprattutto, come l'altro volto del Medesimo. Vale la pena precisare che, persino le regole e i vincoli sintattici, alla base della grammatica cinematografica, possono collocarsi in una prospettiva simbolica, se si accoglie la concezione ontofanica del

---

<sup>24</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 152. Basti pensare al telo di Kamoulia in Cappadocia e alla Sacra Sindone di Torino. Entrambi si riferiscono al principio metafisico della somiglianza, espresso e compiuto dall'icona acheropita.

<sup>25</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 149. Per approfondimenti sull'immagine omerica della catena d'oro della somiglianza cfr. L. Vax, *La poésie philosophie*, Puf, Paris, 1985, cap. IV cit in J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, *op. cit.*, p. 149.



linguaggio<sup>26</sup>. Si fa riferimento alle teorie linguistiche che si basano sull'esistenza di una lingua sacra primigenia, comune a tutti gli idiomi, le cui parole avrebbero il potere di esprimere l'essenza immediata delle cose poiché discenderebbero direttamente da esse, per via di filiazione<sup>27</sup>.

Ma ciò che si vuole ancora ribadire è che Altro e Medesimo sono le due facce di una stessa medaglia, presenze complementari e costitutive di ogni immagine e che trovano la loro primordiale armonia nell'espressione artistica, a cui il cinema appartiene a pieno titolo. Difatti, non è un caso che, sin dalle origini, il dibattito filosofico sull'immagine sia ricco di riferimenti artistici e che l'estetica, cioè la disciplina che si occupa del rapporto tra il bello, il bene e la verità, sia posta al centro del pensiero filosofico antico, moderno e contemporaneo. Si è visto, infatti, come nel cuore della *mimesis* della rappresentazione iconica – e cinematografica nello specifico – si instaura un gioco sottile e raffinato tra la duplicazione per somiglianza (Medesimo) e lo scarto per differenza (Altro) rispetto al modello, cioè alla Forma, in termini platonici o all'archetipo in un'ottica psicoanalitica junghiana. Questi due riflessi rovesciati e, nel contempo, speculari della *mimesis* confluiscono nell'immagine, conferendole potenza ed energia simbolica.

Nel cinema la relazione tra Altro e Medesimo si gioca anche nella dinamica tra reale e virtuale. Prima di procedere nell'analisi, occorre però precisare che, in questo contesto, il termine 'reale' si riferisce all'immagine che appare sullo schermo. Esprime perciò un'alterità rispetto all'Essere e alla Forma a cui rimanda. Con 'virtuale'<sup>28</sup>, al contrario, s'intende ciò a cui rimanda tale immagine in termini inconsci, e che concerne, dunque, l'ontologia. Il virtuale si colloca allora nella sfera del Medesimo. Seguendo il pensiero di Gilles Deleuze, ad ogni immagine reale – che esprime sempre un'alterità, una copia, rispetto alla Forma riprodotta – si associa, a mo' di riflesso e di doppio, un'immagine virtuale. Ma tra le due vi è 'coalescenza'<sup>29</sup>. Non è possibile cioè separare l'attuale e il

---

<sup>26</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 169.

<sup>27</sup> Per approfondimenti C.G. Dubois, *La lettera e il mondo. Mito e linguaggio nel XVI secolo*, Arsenale, Venezia, 1988 cit. in J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>28</sup> Il termine 'virtuale' è qui usato come sinonimo di 'potenziale' (Cfr. *Virtuale* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino, 2001, p. 1161). Dunque, non si fa affatto riferimento all'accezione informatica, nel cui contesto si allude «alla realtà percettiva indotta da apparecchiature cibernetiche in grado di sostituire il normale funzionamento fisiologico dei sensi. Tale realtà artificiale è detta virtuale in quanto non riguarda oggetti, ma immagini computerizzate di oggetti» (*Virtuale, realtà* in *ibidem*).

<sup>29</sup> Cfr. G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 2004, p. 82.

virtuale poiché coabitano all'interno della stessa immagine<sup>30</sup>, chiamata dal filosofo francese *immagine-cristallo*<sup>31</sup>.

Si cercherà ora di interpretare, alla luce del pensiero junghiano, questo concetto, cruciale ai fini dell'analisi intrapresa. L'immagine-cristallo è generata da un «duplice movimento di liberazione e di cattura»<sup>32</sup>, nel quale si iscrive, da un lato, il *potere* esercitato dall'immaginario nella costruzione del film e dall'altro, di riflesso, la *potenza* dell'immagine nel risvegliare le figure universali dell'inconscio collettivo. Nella fase di costruzione del testo cinematografico, anche per mezzo della tecnologia, si liberano e agiscono, spesso a livello inconscio, le immagini archetipiche, che vengono, in un certo senso, catturate dalla pellicola e che si cristallizzano in immagini che sono, nel contempo, reali e virtuali, poiché rimandano a ciò che è visibile (Altro) e insieme invisibile (Medesimo). Di riflesso le immagini filmiche oggettivizzate (Altro) liberano un'energia che va al di là e che sorpassa il dato percettivo. Ci si riferisce a una forza che muove e attiva quelle stesse forme archetipiche (Medesimo) che le avevano generate. Dalle immagini, in altre parole, si sprigionano flussi magnetici subliminali<sup>33</sup> che vengono catturati e convogliati nell'inconscio, dove comunicano direttamente con le forme originarie dell'immaginario collettivo, sorpassando e scavalcando le barriere dei meccanismi logico-razionali della psiche.

Da quanto sinora esposto appare chiaro che nel cinema – così come nell'arte in generale – e, specificatamente, nell'immagine-cristallo, l'attuale e il virtuale, l'Altro e il Medesimo sono inseparabili, «poiché ogni faccia assume il ruolo dell'altra, in una relazione che si può definire di presupposizione reciproca o di reversibilità»<sup>34</sup>. In quest'ottica, le immagini filmiche si collocano

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 83.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Il termine 'subliminale' è qui utilizzato per indicare il potere insito in tutte le immagini – quelle artistiche in particolare – di dialogare con l'inconscio (Cfr. *Subliminale* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, *op. cit.*, p. 1062). Si tratta di messaggi in grado di condizionare i livelli della coscienza, anche se si mantengono al di sotto di essa. Si ritiene utile precisare che, in questo contesto, non si allude affatto ai messaggi veicolati da scelte registiche (di stile o di contenuto) studiati *ad hoc* con intenti persuasivi e/o propagandistici come accade, per esempio, nella pubblicità.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 2004, p. 83. Bachelard parla di □immagini reciproche□ per sottolineare lo scambio che vi è tra attuale e virtuale, tra materia e spirito, tra conscio e inconscio (Cfr. G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Parigi, Corti, 1948, p. 290 cit in G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, *op. cit.*, p. 84).

nello spazio dell'«immaginarismo originario»<sup>35</sup>, poiché nascono, partecipano e si armonizzano con le forme archetipiche dell'essenza psichica dell'uomo. Si tratta di un gioco di riflessi reciproci, di un movimento di andata e ritorno, mediato dallo sguardo.

Ecco perché la lettura cinematografica si spinge oltre il racconto e la sceneggiatura, per collocarsi al di là di ogni sistematizzazione grammaticale o sintattica e oltrepassando ogni tentativo di conoscenza di ordine razionale. Nella visione filmica, infatti, si esprime la «potenza originaria dello scopico»<sup>36</sup>, perché il cinema è attraversato da una sorta di «eccedenza semantica»<sup>37</sup>. Eccedenza determinata, per l'appunto, dalle energie psichiche che lo hanno generato, le stesse che poi lo schermo restituisce agli spettatori, facendoli immedesimare, identificare ed emozionare. Sono dinamiche irrazionali, imprevedibili, incontrollabili e, per questo, incomprensibili e inspiegabili a livello razionale. Si tratta di forze psichiche che si possono solo 'com-prendere' per via intuitiva e analogica, esercitando una sorta d'inversione ottica, per cogliere, contemporaneamente, la duplicità e la bipolarità dell'immagine simbolica (l'Altro e il Medesimo, l'attuale e il virtuale, il visibile e l'invisibile, il conscio e l'inconscio, il materiale e lo spirituale...). Si potrebbe anche parlare di conversione primitiva dello sguardo, in questo caso sciolto dalle catene delle logiche della non contraddizione, e perciò abilitato a riconoscere nel taglio di un'inquadratura, nelle luci o nelle ombre di una sequenza, oppure in un passaggio del montaggio i temi simbolici che affratellano le immagini esteriori alle forme archetipiche universali dell'immaginario collettivo.

Questo, in definitiva, vuole essere un invito, un incentivo e un sollecito a guardare e a vedere al di là e oltre lo spettacolo, senza, tuttavia, obnubilarlo o dimenticarlo perché, come afferma Deleuze, «l'attuale e il virtuale si scambiano in una indiscernibilità che lascia ogni volta sussistere la distinzione»<sup>38</sup>. Del resto l'intuizione e la visione vanno di pari passo. Sembra convalidare questa tesi la radice comune del verbo tedesco *schauen*, che significa 'guardare', e del sostantivo tedesco *Anschauung*, che esprime il concetto di 'intuizione'.

Proprio grazie all'intuizione, è possibile penetrare il 'corpo danzante' dell'immagine cinematografica e scoprire che nella rifrazione simbolica della sua essenza cristallina si celano

---

<sup>35</sup> J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, op. cit., p. 123.

<sup>36</sup> Op. cit., p. 28.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, op. cit., p. 89.

infinite potenzialità, tutte tese su una corda in tensione tra le vette dello spirito e gli abissi della materia. Nel cinema, in buona sostanza, entrano in gioco non solo la fisicità delle sagome del mondo, ma anche le impronte digitali della psiche. È come se la natura carnale della Terra si congiungesse, fino a fondersi, con l'essenza eterea del Cielo, per mezzo e con la mediazione della tecnologia. Nel cuore di questa unione simbolica si cristallizzano le forme universali della psiche e si assiste alla «nascita del visibile che ancora si sottrae alla vista»<sup>39</sup>. Gli archetipi, infatti, non risiedono tanto nelle immagini in sé, ma «nello sguardo di chi vede»<sup>40</sup>. Questo passaggio viene spiegato bene da Agnès Minazzoli, che afferma: «L'immagine contiene solo un richiamo alla somiglianza, non la somiglianza in sé, e nell'immagine la somiglianza è soltanto l'eco dello spettatore che risponde a tale richiamo, solo il suo riflesso, poiché essa è in realtà dentro di lui nel momento in cui egli apre gli occhi e sa mantenerli aperti»<sup>41</sup>.

Interpretando il pensiero junghiano, si può allora affermare che in tutte le espressioni artistiche – e nella settima arte in particolare – prendono forma gli archetipi dell'inconscio collettivo, le cui tracce si possono rinvenire nell'intreccio testuale, nelle sequenze e, persino, in ogni singolo fotogramma. Ma non solo. Le forme primordiali della psiche lasciano il loro sigillo e attivano le loro energie anche nei movimenti della macchina da presa, nella costruzione degli effetti speciali, nella gestione dello spazio (i vari piani, le profondità di campo, i fuori campo...), del tempo (le dissolvenze, le sovrainpressioni, il *flashback*, il *flashforward*...) e in tutto quanto attiene alla grammatica del cinema, che, ovviamente, in quest'ottica, diventa, essa stessa, traccia di moti psichici inconsci, cessando di essere intesa come un mero insieme di segni linguistici.

Si analizzeranno, a titolo esemplificativo, solo alcuni degli isomorfismi che intercorrono tra il linguaggio cinematografico e le manifestazioni simboliche, facendo costante riferimento al pensiero psicanalitico di Carl Gustav Jung. Si identificheranno: le analogie tra la messa in scena e le dinamiche psichiche, le affinità e le similitudini tra la fruizione filmica e le espressioni oniriche, le modalità della visione e dello sguardo e il rapporto tra luce, ombra e buio. Un'analisi che intende dar voce al dialogo intimo che intercorre tra le immagini – senza trascurare le scelte stilistiche e le

---

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 223.

<sup>40</sup> J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>41</sup> A. Minazzoli, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Ed. de Minuit, Paris, 1990, p. 121 cit in J. J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini*, *op. cit.*, p. 164.

strategie tecnologiche a esse sottese – e gli archetipi dell'inconscio collettivo: l'*ombra*<sup>42</sup>, l'*animus*<sup>43</sup>, l'*anima*<sup>44</sup> e il *Sé* nello specifico. Particolare attenzione sarà prestata al *processo di individuazione* che consente all'uomo di mettersi «in contatto con il proprio centro interiore (nucleo psichico) o Sé»<sup>45</sup>.

In buona sostanza, si intraprenderà una sorta di viaggio nell'immagine-cristallo – di cui si è parlato diffusamente in precedenza – al fine di rintracciare le energie psichiche che circolano all'interno delle caleidoscopiche rifrazioni simboliche dello schermo cinematografico. In questo contesto è curioso ricordare che spesso il *Sé* si esprime, nei sogni, nella forma del cristallo<sup>46</sup>. Infatti – come osserva Marie-Louise von Franz – «il cristallo simboleggia l'unione degli estremi contrari – lo spirito e la materia»<sup>47</sup>. Si procederà, dunque, dalla materia filmica allo spirito psichico, dando ascolto alle forze pulsionali, le sole in grado di far emergere le immagini universali che abitano nel buio profondo, ma non cieco, dell'inconscio collettivo.

---

<sup>42</sup> L'immagine archetipica dell'*ombra* ingloba gli aspetti ctoni, tenebrosi, lunari, materni che non sono noti all'*ego* cosciente (Cfr. C. Bonvecchio, *Imago imperii imago mundi. Sovranità simbolica e figura imperiale*, Cedam, Padova, 1997, p. 160 ss). L'*ombra* svela la parte inconscia della personalità di ciascuno. «Ognuno di noi» sostiene Jung «è seguito da un'ombra e meno questa è incorporata nella vita conscia dell'individuo, tanto più è nera e densa» (C. G. Jung, *Psicologia e alchimia* in *Opere*, vol. 12, trad. it., Boringhieri, Torino, 1995, p. 82). È importante, quindi, individuare e accettare l'*ombra* per comprendere gli impulsi che la ragione nega alla coscienza. L'uomo avverte i pericoli del lato oscuro della propria personalità, per questo se ne allontana, temendo di esserne inghiottito. Tuttavia, il riconoscimento di questa parte tenebrosa della psiche è imprescindibile, se si vuole raggiungere l'autentico equilibrio e la compiuta totalità psichica.

<sup>43</sup> L'*animus* è la personificazione nella psiche della donna di attributi e di inclinazioni psicologiche maschili. L'*animus*, come tutte le epifanie simboliche, presenta una duplice polarità. Esprime il suo aspetto malvagio e demoniaco quando assume le sembianze dell'assassino, del criminale e dell'antagonista. In questa veste allontana la donna dalla realtà, impedendole di vivere relazioni concrete e rendendola ostinata, caparbia, fredda e poco incline ai sentimenti. All'aspetto nefasto si affianca la valenza positiva dell'*animus* che «può contribuire, per mezzo della sua attività creativa, alla costruzione di un ponte verso il sé» (M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it., Teadue, Milano, 1991, p. 173).

<sup>44</sup> «L'*anima* è la personificazione di tutte le tendenze psicologiche femminili della psiche dell'uomo, cioè sentimenti e atteggiamenti vaghi e imprecisi, presentimenti, la ricettività dell'irrazionale, l'amore di sé, il sentimento della natura, e l'atteggiamento nei confronti dell'inconscio» (*op. cit.*, p.163). Anch'essa presenta una bipolarità di base. L'*anima* si manifesta, nella sua valenza negativa, come un «demone di morte» (*op. cit.*, p.164) con aspirazioni distruttive e nefaste. L'*anima* assume, invece, una connotazione positiva quando viene riconosciuta come forza, come guida al mondo interiore e come mediatrice tra l'*ego* e il *Sé*.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 153. Jung distingue il *Sé* dall'*ego*. L'*ego* indica la parte cosciente della psiche. L'archetipo del *Sé* esprime l'equilibrio e il superamento degli opposti (conscio e inconscio, femminile e maschile, materia e spirito, Altro e Medesimo...) e, dunque la *complexio oppositorum*, intesa come totalità psichica.

<sup>46</sup> Cfr. M. L. von Franz, *Il processo di individuazione*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Ma è necessario ribadire ulteriormente che, per carpire e comprendere i messaggi profondi celati tra i molteplici riverberi cristallini del simbolo, occorre procedere per via analogica e intuitiva, trascurando le regole consuete della visione, basate prevalentemente su logiche sillogistiche e su rigidità razionali. Non è il buio a rendere ciechi. Al contrario: è l'eccesso di luce a offuscare la vista. Accade qualcosa di simile ai protagonisti del romanzo *Cecità* di José Saramago: sono ciechi perché sono immersi in un mare latteo e luminoso, splendente e abbagliante. Colpiti dall'epidemia del mal bianco<sup>48</sup>, non vedono le immagini dipinte sui muri, ma le immagini continuano a vedere loro<sup>49</sup>. Allo stesso modo l'eccesso di luce e di raziocinio può obnubilare la vista, ma le energie sprigionate dalle immagini (siano esse fisse o in movimento) continuano a esercitare il loro potere sulle forme originarie dell'inconscio. Una forza d'attrazione che acquista tanto più vigore quanto più tali energie vengono ignorate o sottovalutate. E questo, come si dimostrerà nel prosieguo del lavoro, può avere effetti perniciosi e deleteri sulla psiche. È necessario, dunque, riconoscere, per 'com-prendere', i riflessi proiettati dalle immagini sulle profondità dell'inconscio. E questo non solo perché nelle tenebre si celano pericolose minacce, ma anche perché nelle oscurità fermentano preziose risorse. Basta scoprirle per poi liberarle. Ma «la differenza fra il vedere e il non vedere è invisibile alla semplice vista»<sup>50</sup>.

### **Visioni anamorfiche**

Le soluzioni ottiche applicate nel cinema offrono interessanti spunti di riflessione. Si focalizzerà l'attenzione sulle implicazioni simboliche delle strumentazioni dotate di lenti. Si tratta di superfici, in vetro o in materiale sintetico, in grado di ingrandire, di ridurre e di trasfigurare le immagini. Queste ultime, a seconda del filtro con cui vengono riprese o trattate, assumono sembianze diverse, anche se resta inalterato il loro referente oggettivo.

Cambia l'apparenza, resta immutata la sostanza materiale e si moltiplica il potenziale significativo, sul piano segnico e, soprattutto, su quello simbolico. Una stessa inquadratura, trattata con filtri ottici diversi, non solo si presta a letture semiotiche specifiche, ma, proprio perché determina reazioni emotive differenti nel pubblico, si pone in prospettive simboliche particolari. Se poi si colloca il

---

<sup>48</sup> Cfr. J. Saramago, *Cecità*, Einaudi, Torino, 2008, p.43.

<sup>49</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 31.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p.152.

singolo fotogramma all'interno di una sequenza di immagini, gli itinerari interpretativi e intuitivi si dilatano in modo esponenziale, aprendo l'immagine a un universo di significati.

Anche in questo contesto non si considereranno le immagini come semplici segni, ma come simboli rivelatori di entità trascendenti<sup>51</sup>. Inoltre, non è nostra intenzione passare in rassegna i vari tipi di lenti e i loro effetti sull'immagine e sull'immaginario, nella consapevolezza che ogni tentativo di sistematizzazione di ordine enciclopedico nell'ambito speculativo, e simbolico nello specifico, è destinato a fallire.

Si esaminerà, a titolo di esempio, il processo dell'*anamorfosi*. Un effetto di illusione ottica che distorce l'immagine, rendendo irriconoscibile, nell'immediato, ciò che essa rappresenta. L'*anamorfosi* gioca sui fenomeni della *riflessione* e della *prospettiva*. Da qui nasce l'interesse per questa espressione ottica che, come si avrà modo di dimostrare, intrattiene evidenti relazioni con il simbolo.

Ma prima di entrare nel merito dell'analisi simbolica, vediamo in che cosa consiste, nel concreto, questa tecnica e quali sono i risvolti percettivi e le sollecitazioni psichiche che essa determina.

L'*anamorfosi* si verifica quando un'immagine viene compressa in fase di ripresa ed espansa in fase di proiezione o di ricezione. Si serve di lenti che stravolgono le prospettive e le coordinate ottiche, deformando gli oggetti ripresi e rendendoli, a prima vista, irriconoscibili. Così l'occhio, pur cogliendo le linee e i colori, non riesce a ricomporre l'immagine e ad approdare a un'unità percettiva dotata di senso.

Il tema raffigurato è riconoscibile a due sole condizioni: la prima se viene riflesso su uno specchio, la seconda se viene osservato da un punto preciso dello spazio e a un'adeguata distanza.

Nel primo caso si parla di *anamorfosi catottriche*. Un processo che presenta delle affinità con il simbolo che, si ricorda, può essere compreso solo per via analogica e intuitiva<sup>52</sup>. Infatti, così come

---

<sup>51</sup> Sulla differenza tra segno e simbolo Saussure afferma: «...il segno [linguistico] è arbitrario mentre il simbolo ha un carattere universale perché intrattiene un legame naturale tra significante e significato» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, traduzione e commento di T. De Mauri, Laterza, Bari, 1967).

<sup>52</sup> «Il simbolo non si rivolge all'intelligenza discorsiva e razionale, ma all'intelligenza analogica» (F. Pessoa, *Frammenti di filosofia ermetica: la via iniziatica in Pagine esoteriche*, trad. it., Adelphi, Milano, 1999<sup>5</sup>, p. 59 cit. in C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo*, FrancoAngeli, Milano, 2007, p. 20). «Il che consente – accanto alla specificità o parzialità del singolo oggetto dato dalla sua connotazione sensibile – di postulare, per il simbolo, una dimensione di totalità che riassume con il soggetto percipiente l'oggetto percepito, rendendoli entrambi partecipi di un superiore e superordinato sentire. Va da sé che non è possibile avvicinarsi al simbolo secondo le modalità con cui si analizza un qualunque segno: bisogna piuttosto 'intuirlo' e conoscerlo per via analogica. È tramite questa 'percezione intuitiva analogica' che è

l'immagine raffigurata non si dà istantaneamente alla percezione e necessita del tramite e del riflesso dello specchio, allo stesso modo la complessità del simbolo si manifesta solo con la mediazione, anch'essa riflettente, delle forme archetipiche inconse. E, inoltre, non tutte le immagini anamorfiche sono trattate allo stesso modo, conseguentemente non tutti gli specchi sono in grado di svelare la figura nascosta. È determinante allora mettere in relazione l'immagine con una superficie riflettente specifica, per forma e per struttura – che può essere piramidale, conica, cilindrica, sferica, concava o convessa –, se si vuole passare dall'illusione (catottrica in questo caso) alla visione. È necessario, dunque, scegliere lo specchio giusto, cioè quello in grado di compiere la mediazione corretta al fine di ricomporre l'immagine e liberarla dall'inganno. Analogamente, l'interpretazione di un simbolo implica sempre una scelta interpretativa, che muta a seconda dell'espressione che esso assume. La doppia polarità, oltre alla natura camaleontica e cangiante che lo contraddistingue, non lo rendono immediatamente e facilmente comprensibile, specialmente, si ribadisce, a livello razionale. È questo il motivo per cui, per comprendere correttamente un simbolo, è fondamentale individuare la giusta chiave di lettura, la sola capace di decifrare la complessità del suo linguaggio, che non è mai né diretto né esplicito. La giusta chiave di lettura simbolica equivale, in un certo senso, alla scelta dello specchio, l'unico capace di mostrare l'immagine nascosta dal tranello anamorfico. In entrambi i casi solo la scelta della mediazione interpretativa adeguata consente di svelare ciò che, a uno sguardo affrettato e distratto, risulta criptico e misterioso.

Nel secondo caso si fa riferimento alle *anamorfosi ottiche*, che sono costruite in base a regole prospettiche e giocano sulla molteplicità dei punti di vista. La percezione immediata, anche in questo caso, risulta confusa e insignificante. Esiste, però, un punto di vista ideale e privilegiato dal quale è possibile restituire alla retina i contorni precisi dell'immagine, a fronte di infiniti altri punti dai quali è possibile percepire solo un tutto indifferenziato. Anche in questo caso sono evidenti le analogie non solo con il simbolo, ma anche con il *processo di individuazione*. Jung usa questa espressione per indicare il percorso personale che consente all'individuo di giungere al centro psichico del Sé, dove si esprime l'unione e l'equilibrio degli opposti e, dunque, la totalità psichica.

---

possibile 'com-prendere' – immediatamente e direttamente – la rappresentazione della totalità veicolata dal simbolo. Totalità che sfugge ad una strumentazione logico discorsiva, dipendente dalle pratiche razionali» (*ibidem*). Sul concetto di analogia cfr. C. Bonvecchio, *Riflessioni sull'analogia come strumento per un'analisi metafisico-teologica sui fondamenti del 'politico'* in AA.VV., *Metafisica e principio teologico*, Tilgher, Genova, 1990, p. 153-172 e inoltre E. Meandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Il Mulino, Bologna, 1968 entrambi cit. in C. Bonvecchio, *La maschera e l'uomo, op. cit.*, p. 20.



Marie-Louise von Franz afferma inoltre che il *Sé* è «un principio interiore di guida distinto dalla personalità conscia»<sup>53</sup>. L'allieva svizzera di Jung, accogliendo *in toto* il pensiero del maestro, distingue il *Sé* dall'*ego*<sup>54</sup>. Condizione necessaria e imprescindibile per procedere nel *processo di individuazione* è l'apertura di un canale di comunicazione tra il conscio e l'inconscio e, quindi, tra l'*ego* ed il *Sé*. Secondo la psicologia del profondo, il dialogo tra le due sfere della psiche si compie grazie all'interpretazione dei simboli, che si esprimono nei sogni. E i sogni – come si avrà modo di approfondire in seguito – presentano numerose affinità e corrispondenze con le immagini cinematografiche. Ma, per 'com-prendere' la complessità che caratterizza tutte le epifanie simboliche (siano esse oniriche o artistiche), è necessario distanziarsi prima dalla ragione e poi penetrare negli spazi oscuri dell'inconscio. Appare evidente che si tratta di un movimento di allontanamento e di avvicinamento molto simile allo spostamento ottico che permette di svelare l'enigma anamorfico. In entrambi i casi la giusta distanza pare essere il requisito indispensabile per giungere a una percezione rivelatoria. La prospettiva logica e razionale, quando sottrae all'interpretazione la profondità dell'irrazionale, svuota il simbolo di significato, lo riduce a un semplice segno e smarrisce il potenziale divinatorio custodito nella sua essenza totalizzante. Il simbolo è imprevedibile con la mente così come l'immagine anamorfica è inafferrabile con l'occhio: ambedue devono essere guardati dalla precisa angolazione, se si vuole percepire la loro ricchezza espressiva.

Il riferimento classico per gli studi sull'anamorfose è Jurgis Baltrušaitis<sup>55</sup>. Dalle sue ricerche emerge che la parola *anamorphosis* viene usata per la prima volta a metà Seicento dal gesuita tedesco Gaspar Schott nell'opera enciclopedica *Magiæ universalis naturæ et artis*. Schott analizza questo fenomeno in *Magia Anamorphotica*, che occupa una parte importante del trattato.

È curiosa la relazione che lega l'aggettivo al sostantivo, sia nel titolo del capitolo (*Magia Anamorphotica*) sia nella denominazione dell'opera (*Magiæ universalis naturæ et artis*), nella quale lo studio sull'anamorfose è inserito. È evidente che, in entrambi i casi, appare il sostantivo *magia*. Ma, nel primo caso, il termine *magia*, usato al singolare, rimanda solo in parte al significato segreto

---

<sup>53</sup> M. L. von Franz, *Il processo di individuazione* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 147.

<sup>54</sup> Cfr. op. cit., p. 146. Secondo la psicoanalisi junghiana l'*ego* attiene alla parte conscia della psiche, quindi «comprende solo una parte ridotta della psiche totale» (*ibidem*).

<sup>55</sup> Per approfondimenti sull'anamorfose J. Baltrušaitis, *Anamorfose o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, trad. it., Adelphi, Milano, 1978.

e misterioso del fenomeno. Vuole sottolineare soprattutto l'impatto sorprendente ed esilarante che l'anamorfo si esercita sul pubblico. In questo contesto, dunque, il sostantivo intende mettere in evidenza l'aspetto scientifico, tecnologico e, in particolare, ottico del processo.

Nel secondo caso, invece, al nome *magiæ*, usato al plurale, si riferisce l'attributo *universalis*, a sua volta connesso ai sostantivi '*naturæ*' e '*artis*'. Concordanza grammaticale che pare confermare la presenza universale dell'occulto nella natura – intesa come insieme di fenomeni fisici e ottici – e nell'arte. La magia, in questo contesto, è intesa come una proprietà originaria, insita nel creato. Il legame sintattico attesta la presenza spontanea, quindi naturale, di elementi magici ed esoterici nel mondo. Presenze che non possono essere giustificate da spiegazioni di ordine scientifico. Insomma, il vincolo linguistico sembra confermare l'intervento imprescindibile dell'irrazionale nel razionale. Interpretazione ulteriormente avvalorata dall'inclusione del capitolo sull'anamorfo si nel più ampio trattato di magia naturale. In altre parole: la magia anamorfica, frutto di esperimenti scientifici e di elaborazioni tecnologiche, fa parte ed è contenuta nelle *Magiæ universalis naturæ et artis*. È come se l'autore dichiarasse che il sottoinsieme delle logiche razionali, è compreso – e pure sottomesso – nell'insieme più vasto delle energie del profondo, dove la magia, e con essa tutto ciò che è inspiegabile e irrazionale, è parte dell'ordine naturale delle cose. Ed è, forse, questo il motivo per cui le immagini anamorfiche generano sempre tanta meraviglia e tanto stupore: toccano le corde primitive della psiche, rinviano alle regioni segrete dell'inconscio e rimandano all'infanzia dell'umanità.

E ora una breve riflessione sull'utilizzo degli obiettivi e delle lenti anamorfiche nel cinema. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta vengono introdotti i formati cinematografici panoramici, in particolare il *cinemascope*. Una tecnologia che si propone di mantenere le proporzioni originarie tra gli elementi costitutivi di ogni singolo fotogramma. Infatti, le immagini, proiettate sugli schermi di grandi dimensioni, si modificano, spesso si deformano e, conseguentemente, peggiora la qualità della visione. Si avverte, dunque, la necessità di ampliare le possibilità percettive. A questo scopo si ricorre, in fase di ripresa, all'uso di obiettivi anamorfici che comprimono, deformando le immagini, e, in fase di proiezione, all'utilizzo di lenti anamorfiche, che riportano le immagini alle loro dimensioni naturali. In questo caso è il doppio movimento di contrazione e di espansione dell'immagine ad attivare l'analogia con il simbolo. Infatti, per intuire la ricchezza dell'immagine simbolica occorre, in un certo senso, prima restringere le prospettive del visibile e poi dilatarle sullo

schermo dell'invisibile. Operazioni che traggono – nella tecnologia, come nell'esegesi simbolica – loro forza dai territori magici della natura.

Concludiamo con l'esame delle radici etimologiche del termine. Anamorfosi deriva dal greco *aná* e *morphé* e significa letteralmente *all'insù, all'indietro, ritorno verso la forma*. Anche nell'etimo è inscritto il movimento di arretramento più volte evidenziato. In un'ottica simbolica tale retrocessione pare essere un altro rinvio alle regioni profonde dell'inconscio collettivo, dimora delle figure archetipiche, le sole in grado di conferire visibilità simbolica ai bisogni della psiche. Allora, a ben guardare, nei rapporti di derivazione della parola non si allude semplicemente a una retrocessione prossemica, ma, soprattutto, a un distanziamento dal conscio. Insomma, un appello allo sguardo ad abbandonare i territori della ragione per immergersi negli abissi delle acque inconscie. È lì che si esprimono le *magiae naturalis*, le sole in grado di svelare sia il mistero della percezione, sia quello della conoscenza.

Da questa prospettiva interpretativa, emerge chiaramente che nell'anamorfosi è custodito un potenziale espressivo trascendente, che va e che si pone oltre la percezione immediata. Le immagini anamorfiche, come il simbolo, sono contrassegni visibili di qualcosa d'invisibile. E in quanto tali, il loro svelamento è condizionato sempre dalla scelta della mediazione appropriata, perché, come si è visto, non tutti gli specchi, i riflessi e le distanze si equivalgono.

Ma occorre sempre tenere l'occhio socchiuso e la ragione assopita per arrivare alle soglie della verità, quella percettiva come quella simbolica.

### **Percezioni oniriche**

Il cinema, sin dalle sue origini, è stato definito una *fabbrica di sogni*. Quasi una sorta di macchina ipnagogica artificiale capace di produrre mercanzia onirica, vendibile al prezzo di un biglietto d'ingresso. Allora i sogni, in questo modo materializzati, si pongono essenzialmente l'obiettivo di soddisfare i desideri spettatoriali. Collocati al centro del *business* e del *marketing*, vengono così ridotti a pura merce, da dare in pasto agli occhi di un pubblico affamato di illusioni. Ma l'esame dell'immagine cinematografica, intesa come un mero oggetto di scambio, in questo contesto analitico, risulta marginale, perciò non sarà affrontato nello specifico.

Ciò che importa è piuttosto analizzare i risvolti onirici del testo filmico, facendo inizialmente breve cenno ai rapporti che intercorrono tra la percezione e la psicologia. Si focalizzerà, in seguito,

l'attenzione sui nessi e sui rapporti che mettono in relazione lo schermo con la dimensione inconscia dello spettatore.

Dello studio delle dinamiche psico-percettive si è occupata la psicologia della forma<sup>56</sup>. Secondo la teoria della *Gestalt* le immagini assumono configurazioni complesse, che non possono essere né spiegate né descritte con un semplice elenco delle loro parti costitutive. Nella percezione, infatti, 'il tutto è più della somma delle singole parti'<sup>57</sup>. La percezione di immagini chiama sempre in causa meccanismi articolati, dove sia il corpo sia la mente dello spettatore assumono un ruolo attivo. Al cinema le variabili e le interazioni psico-percettive si moltiplicano. Non solo perché le immagini si susseguono le une alle altre a ritmo incessante, ma anche perché le condizioni ambientali della sala (il buio e l'interruzione dei rapporti interpersonali) e psicologiche degli spettatori (i processi d'identificazione, di proiezione e di compensazione che saranno esaminati in seguito nello specifico) determinano una sorta di *somnium fictum*, assimilabile allo stato di semicoscienza e di semiveglia del sogno, chiamato da Musatti 'stato oniroide'.

Detto questo, occorre tenere sempre ben presente che il prodotto filmico è un'opera di finzione. È importante, infatti, mantenere separato il piano della visione onirica da quello della visione cinematografica. Il sogno resta un'esperienza intima, autentica e originale e, in quanto tale, è impossibile da riprodurre per mezzo della tecnologia, se non ricorrendo a metafore e a soluzioni stilistiche studiate *ad hoc*.

I registi hanno da subito avvertito la difficoltà di raccontare il sogno nella pratica cinematografica. Numerosi sono gli espedienti utilizzati dai vari autori per mettere in scena l'esperienza onirica. Tra le tecniche di ripresa prevale il primissimo piano sul volto del sognante, a cui segue una sequenza, in *flashback*, che narra il sogno. Ma gli artifici stilistici a cui si è ricorsi sono davvero tanti e vanno dalle sovrimpressioni alle dissolvenze incrociate, dall'uso dei grandangolari al passaggio dal colore al bianco e nero. Frequente è il ricorso a procedimenti ottici. Tra questi i più utilizzati sono le sfocature e gli effetti *flou*, che rendono i contorni delle immagini evanescenti, dando allo spettatore la sensazione di trovarsi in una situazione di semiveglia.

---

<sup>56</sup> Per approfondimenti sulla psicologia della *Gestalt* o psicologia della forma in relazione ai processi cognitivi e alla psicologia dell'arte sono un riferimento importante i seguenti lavori: R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2007; R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it., Einaudi, Torino, 1969; R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, trad. it., Einaudi, Torino, 1974.

<sup>57</sup> Questa è considerata la massima che sintetizza il pensiero della psicologia della forma.

Ingmar Bergman spiega così la differenza tra ‘filmare un sogno’ e ‘raccontare una storia che diventa un sogno’: «È molto facile e molto difficile mostrare dei sogni al cinema. Credo che, se uno decide di filmare un sogno, e si dice: “Voglio rappresentare un sogno, voglio crearlo con la cinepresa e con tutti gli altri mezzi tecnici disponibili”, non ci riuscirà mai. Ma se, invece, racconta semplicemente la sua storia, questa può rivelarsi un sogno meraviglioso». Con queste parole il regista svedese, da un lato, pare riconoscere l’impotenza tecnologica nel riprendere e nel creare sogni e, dall’altro, sembra avvertire la presenza di un legame profondo, quasi ontologico, tra la vita e il sogno e tra il sogno e il cinema. Su questa serie di relazioni vale la pena soffermarsi. Ma per comprendere la complessità delle corrispondenze che legano il cinema al mondo onirico, è opportuno riprendere e riflettere nuovamente sul concetto di percezione. Le narrazioni cinematografiche assumono – come insegna la psicologia della *Gestalt* – configurazioni complesse e differenti per ogni spettatore. La visione filmica resta, dunque, un’esperienza unica e originale per ciascun astante. Proprio nell’interrelazione psico-percettiva personale, si esprime il potere creativo del cinema e dell’immagine-cristallo – di cui si è parlato diffusamente nella prima parte della trattazione –, e che presenta molte analogie con le manifestazioni oniriche. Ciò significa che durante la visione lo spettatore vede, nei e tra i riflessi delle vicende narrate, le sagome delle forme archetipiche di cui ha bisogno la sua psiche per procedere nel *processo di individuazione*. Avviene qualcosa di simile a ciò che accade di notte, quando, nel sonno, affiorano dagli anfratti profondi dell’inconscio le immagini-guida che suggeriscono, con il linguaggio criptico, ma illuminante del simbolo, il percorso che ognuno deve intraprendere per giungere al nucleo del Sé, dove le tensioni oppostive si risolvono in un perfetto equilibrio. In questo senso, si ricomponde la circolarità relazionale cinema-sogno-vita di cui parlava Bergman: il cinema cattura i riflessi dei sogni degli astanti, per poi restituire loro le immagini archetipiche che, se identificate e riconosciute, posseggono in *nuance* il potere di comunicare ciò di cui necessita l’esistenza di ciascun spettatore per pervenire alla compiutezza psichica.

Sui parallelismi tra la fruizione filmica e il vissuto onirico abbondano gli studi di impronta prevalentemente freudiana. Secondo Cesare Musatti – il padre della psicoanalisi italiana, di cui si è

già fatto brevemente cenno – i film hanno la capacità di parlare direttamente all'inconscio<sup>58</sup>. Durante la visione, infatti, si allentano i vincoli razionali e il pubblico viene calato in uno stato di semioscienza, simile a quella del sogno, definito da Musatti 'stato oniroide'. I sogni, nell'ottica freudiana, rendono manifesti i desideri inconsci, che sono disapprovati e soffocati dalla coscienza. Sono proprio questi contenuti, rimossi durante lo stato di veglia, a causare disagi e problemi psichici. Allora, se durante la visione cinematografica il pubblico si trova in una condizione simile a quella onirica, è evidente che la maggioranza degli psicoanalisti di scuola freudiana riconosca e conferisca alle immagini filmiche un forte potere diagnostico. Ma il cinema non è né uno strizzacervelli né un laboratorio di analisi in grado di fornire anamnesi di ordine psichico o psichiatrico<sup>59</sup>. Anche se la diagnosi fosse perfetta, si potrebbe obiettare che riconoscere e dare un nome alla malattia non significa obbligatoriamente averne trovato la cura. Inoltre le immagini filmiche, al di là delle valutazioni e degli accertamenti di ordine medico, forniscono sempre allo spettatore una grande opportunità di conoscenza personale, a prescindere dalle patologie reali o presunte. Questi i motivi per cui si è scelto di accogliere i presupposti teorici della psicologia analitica.

Assumendo l'ottica junghiana, dunque, si intende dimostrare che le affinità tra cinema e attività onirica non si esauriscono nelle pratiche diagnostiche. Importanti analogie si possono riscontrare, infatti, sia nelle modalità di fruizione sia in quelle di narrazione.

Per quanto riguarda le modalità di narrazione, si riscontra una forte equivalenza nella gestione del tempo e dello spazio. Nel cinema, come nel sogno, saltano le coordinate spazio temporali. Entrambi i racconti, infatti, trasgrediscono le regole della continuità e della contiguità.

Il prima e il dopo si confondono, mischiandosi e fondendosi. Alla temporalità lineare si sostituisce una temporalità ciclica, di ordine quasi mitico. Nel racconto filmico la sequenzialità è solo apparente perché è sempre mediata dal montaggio. L'intervento della tecnologia non è privo di conseguenze sul piano percettivo e psichico. Lo spettatore avverte, a livello subliminale, i 'salti

---

<sup>58</sup> Per approfondimenti C. Musatti, *Trattato di psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977 e *Scritti sul cinema*, a cura di D. F. Romano, Testo & Immagine, Torino, 2000.

<sup>59</sup> Per approfondimenti I. Senatore: *L'analista in celluloide. La figura dello psicoterapeuta al cinema*, Franco Angeli, Milano, 1994 e I. Senatore: *Curare con il cinema*, Centro Scientifico Editore, Torino, 2001. Sulla rappresentazione della figura dello psichiatra al cinema vedi *Al cinema con lo psichiatra* in "D.I.S" Rivista di scienza e arte della salute, Anno III, Numero I (Marzo-Aprile), 1995.

temporali', anche quando le relazioni di consequenzialità sono formalmente rispettate, come accade nel cinema hollywoodiano classico degli anni Trenta o nella commedia all'italiana di metà anni Cinquanta. Per non parlare poi del cinema moderno e contemporaneo, nel quale le barriere temporali vengono volutamente infrante. Film come *Mulholland Drive* di David Lynch inducono lo spettatore a esercitare una sorta di percezione nomade, sciolta da ogni ordine logico e razionale. Spesso la visione di pellicole di questo genere risulta faticosa, se non che, addirittura, irritante e sgradevole. Il pubblico, infatti, è abituato, quasi addomesticato, a sottostare alle rigidità sistematiche. Perciò ogni tentativo di liberare i flussi percettivi dalle catene della ragione lo sconvolge e lo destabilizza. Ma l'affrancamento dal consuetudinario dominio del conscio sull'inconscio resta condizione imprescindibile per liberare il potere onirico e simbolico contenuto nelle immagini che scorrono sullo schermo. Bernardo Bertolucci condivide le affinità temporali di cui si sta parlando e lo ribadisce affermando: «Il tempo dei miei film, anzi di tutti i film, è molto vicino a quello dei sogni. Mi sembra che tutto il cinema sia fatto della stessa materia dei sogni».

Un discorso analogo vale per la gestione dello spazio. Nel cinema, come nei sogni, si frantuma la contiguità spaziale. Non reggono le relazioni di prossimità e si sciolgono i confini spaziali, sino a diventare trasparenti. Nei film classici la transizione da un luogo all'altro è mediato dall'uso di dissolvenze incrociate o di *flash cut*. Nei sogni e nel cinema contemporaneo – ad esempio in quello lynchiano di cui si è accennato –, valgono i principi irrazionali dell'ubiquità e della discontinuità. Qui gli scarti e i vuoti ambientali diventano spunti e occasioni per aprire scenari inaspettati, dove si esprime il potere creativo e sovversivo dell'incognita e del mistero.

Passiamo ora all'esame delle modalità di fruizione. Si possono individuare potenti simmetrie nei presupposti stessi della visione, sia essa onirica o filmica. La condizione del sogno è il sonno: calano le palpebre, si arrestano i contatti con la realtà, la pupilla volge lo sguardo verso le zone oscure della psiche e la ragione sospende la supremazia sull'inconscio. Avviene qualcosa di analogo durante la proiezione cinematografica: si spengono le luci, si interrompono le relazioni con l'ambiente circostante e lo spettatore instaura un rapporto personale, riservato, intimo con le immagini che scorrono sullo schermo lattiginoso. In entrambi i casi si tratta di esperienze solitarie, nelle quali il sognatore – addormentato o desto che sia – instaura un contatto profondo con la

dimensione irrazionale, che si esprime con l'archetipo della *Grande Madre*<sup>60</sup>. È una figura simbolica dall'enorme potere ambivalente (salvatrice e distruttrice, nutrice e divoratrice) come, del resto, accade per l'inconscio, che è da essa personificato. Il simbolo della *Grande Madre* emerge dal buio della sala cinematografica e agisce nutrendo di immagini gli occhi affamati degli spettatori. Indossa i panni bianchi dello schermo, sul quale imprime le forme dei fantasmi del pubblico. Che tali spettri si muovano in spazi reali o fantastici, vicini o lontani, familiari o esotici poco importa. Lì, seduti, con le pupille dilatate, gli spettatori sono messi al cospetto delle loro ombre e delle loro paure. E sono proprio quelle ombre e quelle paure, nell'ottica psicoanalitica junghiana, a fornire a ciascuno di loro le indicazioni per procedere nel *processo di individuazione*.

Si è finora ragionato sulle equivalenze tra la visione cinematografica e il sogno. Vi sono però tra le due modalità ricettive profonde discrasie, che non possono essere taciute.

La prima divergenza, e anche la più evidente, è la seguente: il sogno è una manifestazione spontanea dell'inconscio; lo spettacolo filmico, invece, è progettato e costruito a tavolino, dal produttore e dal regista insieme. Ma il pubblico non è un soggetto passivo. A sostegno della teoria dello *spettatore attivo* Lebovici afferma: «Il film suscita un'adesione empatica lontana dalla semplice passività e vicina semmai, ad un certo stato di comunione rilassata che ricorda il rapporto che il sognatore ha con il suo corpo. Lo stato di leggero stordimento con cui lo spettatore lascia il cinema è analogo al semisonno del sognatore che rifiuta di lasciare il suo sogno e ama prolungare in una *rêverie* i diversi episodi»<sup>61</sup>. Nella *visione creativa*, dunque, secondo lo psicanalista francese, confluiscono le dinamiche identificative e proiettive degli astanti. È come se sullo schermo operassero due ordini e due regimi proiettivi differenti, ma complementari, legati da un sottile e invisibile *fil rouge*. Al primo regime, cioè a quello della proiezione della pellicola, si sovrappone direbbe Jung, il secondo, ossia quello riferito alle immagini che personificano le ansie, le paure e le incertezze di ogni singolo spettatore. Sono queste le rappresentazioni archetipiche dell'*ombra*, dell'*anima* o dell'*animus*. La loro lettura e la loro 'com-prensione' rende la visione filmica un fatto privato, e, insieme, un atto fecondo, così come lo è l'esperienza onirica. Anche se 'i luoghi'

---

<sup>60</sup> Per approfondimenti sull'archetipo della *Grande Madre*: E. Neumann, *La grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, trad. it., Astrolabio, Roma 1981 e E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, trad. it., Astrolabio, Roma, 1978.

<sup>61</sup> S. Lebovici, *Psychoanalyse et Cinéma* en "Revue internationale de filmologie", vol. II, n° 5, Paris, 1948.



(schermo o sogno), le modalità (cinematografiche o oniriche) e le motivazioni di produzione (tecnologiche o psicologiche) delle immagini cambiano, i film, come i sogni, offrono la possibilità di vedere le forme degli archetipi che fermentano nella psiche e di ascoltare le voci dell'inconscio. Intenderle e interpretarle non è facile. Ma vale la pena provarci se si vuole giungere alla meta del Sé.

Si segnala un'altra discordanza, questa volta nella materia stessa di cui sono fatte le immagini. Il film è un'immagine reale prodotta da un processo razionale, mentre il sogno è un'immagine mentale generata da energie pulsionali. Su ciò nulla da eccepire se non che – come sostenuto nelle premesse – anche nelle tecniche circolano e agiscono, in sottofondo, forze irrazionali, specialmente nelle creazioni artistiche, a cui il cinema appartiene a pieno titolo. A ciò si aggiunge il fatto che le narrazioni cinematografiche rimandano sempre non alla realtà in sé, ma a un'illusione di realtà, persino nei documentari. Basti pensare al processo di produzione cinematografica, alle scelte stilistiche e alle operazioni di montaggio o anche semplicemente alla selezione delle inquadrature, i cui confini conferiscono senso e significato alle immagini in relazione alla porzione di spazio catturata, al di là del soggetto ripreso. Ma è proprio l'apparenza di realtà a dare allo spettatore la sensazione 'di sognare a occhi aperti'. In questa premessa posturale dello sguardo s'insinuano e attecchiscono i fantasmi inconsci degli spettatori, che mettono in relazione la sostanza visibile e tangibile dell'immagine filmica con quella invisibile e impalpabile della psiche.

Come sottolinea Gillo Dorfles nella prefazione del libro *Arte e percezione visiva* di Rudold Arnheim, non c'è scissione tra i dati della percezione e quelli dell'immaginazione<sup>62</sup>. A ciò si aggiunge che il cinema si contraddistingue, rispetto alle altre espressioni artistiche, per la forte pregnanza emotiva che lo caratterizza. Per questo le modalità d'interazione tra la psiche e l'immagine filmica risultano straordinariamente articolate. In tali dinamiche vengono chiamati in causa processi complessi, che sono stati studiati da molteplici prospettive metodologiche e da ricercatori provenienti da diverse scuole di pensiero.

Si esamineranno ora, nello specifico, i processi d'identificazione, di proiezione e di compensazione. La differenza sostanziale tra l'identificazione e la proiezione risiede nella direzione dell'energia psichica. Nel primo caso è il pubblico ad assorbire le vibrazioni emotive dei personaggi del film,

---

<sup>62</sup> Cfr. G. Dorfles, *Prefazione* in R. Arnheim, *Arte e percezione*, *op. cit.*, p. 12.

nel secondo caso, invece, è lo spettatore a trasferire le proprie dinamiche interiori sui protagonisti o sulle situazioni narrate. La linea di confine tra i due processi è sottile perché entrambi agiscono a livello inconscio. Assumendo la prospettiva analitica junghiana, si può comunque evidenziare una radicale difformità. Nel processo d'identificazione agisce, in prevalenza, l'inconscio personale poiché s'instaura, tra l'astante e il personaggio principale – non si escludono comunque identificazioni laterali anche con gli interpreti secondari – una sorta di fratellanza sentimentale, alimentata dalla condivisione, reale o illusoria, di esperienze e di vissuti personali. Nel processo proiettivo si riscontra, invece, il predominio dell'inconscio collettivo<sup>63</sup>. Così le immagini cinematografiche perdono gran parte della loro specificità contestuale e si fanno esse stesse schermo. Uno schermo sul quale vengono proiettate e prendono forma le immagini archetipiche originarie, che assolvono a funzioni compensatrici e, dunque, equilibratrici della psiche. Gli archetipi, pur essendo espressioni primordiali universali, emergono e prendono forma in momenti e in situazioni particolari della vita. Così, ciascuna individualità psichica trasferisce, nell'intreccio audio-visuale del film, le immagini che meglio esprimono la situazione psicologica non solo personale, ma anche contingente. In questo senso, le figure, che prendono vita durante la visione cinematografica, contengono, in germe, i messaggi e i suggerimenti simbolici utili per compensare eventuali carenze psichiche e per consolidare potenziali risorse personali. L'essenza archetipica delle immagini proiettive, la loro interpretazione e la loro potenziale azione psichica equilibratrice, le rende equiparabili alle epifanie oniriche. A proposito della funzione compensatrice dei sogni Jung scrive: «... il sogno è un normale fenomeno psichico che trasmette reazioni inconsce o impulsi spontanei alla coscienza»<sup>64</sup>. E aggiunge: «La funzione generale dei sogni consiste nel restaurare il nostro normale status psicologico attraverso la produzione di materiale onirico che ristabilisce, con una sottile operazione, il nostro totale equilibrio psichico»<sup>65</sup>. Quanto espresso dal padre della psicologia del profondo pare essere un invito alla *visione attiva*, filmica o onirica che sia.

Ma riconoscere le figure che emergono dall'inconscio non è un'impresa semplice, anche perché – si ricorda – , vi è un folto sottobosco emotivo che, oltre a sostenere e a sostentare l'immagine,

---

<sup>63</sup> Nell'inconscio collettivo risiedono quelle «forme mentali la cui presenza non può essere spiegata da alcun elemento della via individuale... e che si rivelano come dati primordiali, innati ed ereditari della mente umana» (C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio* in C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit., p. 51).

<sup>64</sup> Op. cit., p. 50.

<sup>65</sup> Op. cit., p. 30.

potenzia l'azione simultanea e congiunta dei processi di identificazione e di proiezione. Per spiegare la portata delle energie psichiche messe in circolo dall'emotività, ricorriamo, ancora una volta, alle parole di Jung: «Quando c'è solo l'immagine si tratta di una notazione di scarso rilievo, ma quando è implicata l'emozione, l'immagine acquista un carattere numinoso (o un'energia psichica): essa diviene dinamica e deve produrre conseguenze di qualche rilievo»<sup>66</sup>.

Sulla base di quanto detto, il film assume i tratti di una specie di documentario della psiche. Ma non è facile rinvenire i messaggi scritti nella miscela labirintica di immagini (reali e archetipiche) che si generano le une nelle altre, in un gioco di specchi e di riflessi, dai quali è impossibile orientarsi con il solo uso di strumenti razionali. È necessario, innanzitutto, interpretare il linguaggio simbolico con il quale entrambe le immagini si esprimono e comunicano. Un linguaggio fatto di analogie, più che di somiglianze; costruito sulle traslazioni e sui ribaltamenti (di senso e di significato), più che sulle simmetrie e sulle corrispondenze. E poi occorre esercitare un approccio percettivo primitivo, che non si fermi all'apparenza descrittiva, ma che sappia cogliere più attributi in simultanea. Una percezione che avverta, assieme, le presenze nei vuoti e i vuoti nelle presenze. E questo vale per i sogni come per i film. Jung parla di *partecipazione mistica*<sup>67</sup>, facendo riferimento all'approccio conoscitivo dei popoli primitivi, quando le voci dell'inconscio non erano ancora soffocate dagli imperativi razionali. All'uomo moderno è rimasto lo strumento dell'intuizione per aderire ai suoni, ai colori, alle luci e alle ombre sia delle immagini che scorrono sullo schermo cinematografico, sia di quelle che si muovono nelle profondità della psiche. L'adesione è, insomma, la condizione imprescindibile per 'com-prendere' la complessità di cui sono fatte *tutte* le immagini.

La sala di proiezione pare creare le condizioni ambientali favorevoli per una visione immersiva, che implichi un arretramento della coscienza e un avanzamento nei recessi inconsci. Nel buio della sala «le cose non hanno gli stessi netti contorni che esse possiedono nelle nostre società 'razionali'»<sup>68</sup> e, nelle sfumature, è possibile cogliere ciò che la dea ragione troppo spesso impedisce allo sguardo di vedere. La facoltà del cinema di liberare le forze dell'inconscio viene teorizzata dal surrealismo<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> *Op. cit.*, p. 79.

<sup>67</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 27.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Il surrealismo è un movimento artistico e culturale, fondato dal poeta e saggista francese André Breton, promotore del *Manifesto surrealista* pubblicato a Parigi nel 1924. Il movimento si pone l'obiettivo di liberare l'attività artistica e

Buñuel, il regista che meglio interpreta il movimento artistico-culturale in ambito cinematografico, dichiara: «Il cinema è lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto, l'incursione attraverso la notte dell'inconscio: le immagini, come nel sogno, compaiono e scompaiono fra dissolvenze e oscuramenti; il tempo e lo spazio si fanno flessibili, si contraggono e si dilatano a volontà, l'ordine cronologico e i valori relativi della durata non corrispondono più alla realtà». L'autore spagnolo, di formazione freudiana, fonda l'intera sua opera su una critica severa, spesso spietata, alla società e alla cultura borghese, che si illude di spiegare, alla luce della sola ragione, anche i moti dello spirito. Una critica rivolta alle formalità imposte dalle maschere delle convenzioni, che disgregano le personalità, rendendo gli individui orfani di se stessi. Buñuel denuncia la perdita dell'autenticità e lo smarrimento del centro esistenziale, che è possibile recuperare solo imparando a individuare le ombre nella luce. Un'evidente allusione alla *percezione primitiva* di cui parla Jung e, insieme, un esplicito invito a spezzare le catene di luce che rendono spesso l'uomo schiavo di se stesso.

Per concludere, una breve annotazione sul risveglio, dal sogno come dal film.

A titolo di esempio, nel cinema classico il termine della pellicola è siglato dalla scritta *The end*<sup>70</sup> o da un fermo immagine sul quale scorrono i titoli di coda. Ma altri e numerosi sono gli espedienti tecnici sperimentati, nella storia del cinema, dai vari autori. La scelta della sequenza iniziale e finale di un film è sempre stata oggetto di tanta attenzione da parte di tutti i registi – indipendentemente dalle scuole di pensiero e dalle correnti artistiche di appartenenza – per motivi di ordine simbolico. Le immagini dell'*incipit* e quelle dell'*explicit*, infatti, rimandano, rispettivamente, ai simboli della nascita e della morte. La conclusione della pellicola, tuttavia, non sancisce mai una perdita definitiva. Dalla morte del film, come da quella del sogno, è possibile risorgere a nuova vita, ma a una condizione: impedire sia alle luci elettriche sia a quelle razionali di offuscare le forme che si sono mosse nelle oscurità.

---

letteraria dalle costrizioni e dagli schemi della ragione. In letteratura si sperimenta la *scrittura automatica*, esperienza che lascia libero corso al flusso del linguaggio così come viene suggerito dall'inconscio, bandendo ogni attenzione alle regole della grammatica e della sintassi. In pittura – Mirò, Ernst, Magritte, Dalì... – il protagonista è il sogno. Dalì collabora con Buñuel e con Hitchcock nella costruzione della vicenda onirica del protagonista nel film *Io ti salverò* (*Spellbound*).

<sup>70</sup> Sul legame tra cinema e morte e, quindi, sul vissuto della fine di un film come morte simbolica cfr. Relazione *La morte attraverso il cinema*, Convegno: *La perdita e le risorse della famiglia*, Roma, 2002.

L'oscurità, si è visto, rimanda alla sfera inconscia e pulsionale della psiche che – secondo la psicologia del profondo e gli studi antropologici dell'immaginario collettivo di Durand <sup>71</sup>, – rinvia alle costellazioni simboliche del femminile. Infatti, le immagini che emergono dal buio (sia del cinema sia dei sogni) rimandano all'archetipo della *Grande Madre*. Federico Fellini, che conosce bene il pensiero junghiano, dichiara: «Come in un ventre materno, stai al cinema fermo e raccolto, immerso nel buio, aspettando che dallo schermo t'arrivi la vita. Al cinema bisognerebbe andare con l'innocenza del feto». Allora, così come l'embrione si alimenta del sangue dell'utero materno, allo stesso modo il pubblico si nutre delle immagini che stillano, come latte, dalle grandi mammelle dello schermo: la *Grande Madre*, personificazione dell'inconscio. Al termine del film: il risveglio coscienziale, metafora del venire al mondo. L'attimo della separazione, come il momento del parto, è sempre un po' doloso. Ma il distacco non coincide affatto con l'abbandono. A condizione che il nutrimento, ricevuto nell'oscurità inconscia del femminile, seguiti a sostenere il corpo e lo spirito. Infatti, quel cibo racchiude in sé non solo il germe che conferisce forza all'*Io*<sup>72</sup>, ma anche la linfa che conduce alle porte del *Sé*. Nell'equilibrio psichico del *Sé* si esprime l'autentica *sovranità* dell'uomo. Una sovranità che non può evitare di cibarsi del *potere* delle immagini archetipiche materne, così come il sultano Shahriyar non poteva rinunciare al nutrimento delle storie raccontate ogni notte, per mille e una notte, dalla sua principessa Shahrazad.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.