

LA CLINICA DELLE IMMAGINI. CINEMA, EROS, VAMPIRI E PSICOANALISI di Enrico David Santori

Nell'estate del '68 avevo tredici anni e, lasciato per la prima volta solo, per le vie di Milano, avevo scoperto *L'ora del lupo* in un cineclub. Era in svedese con i sottotitoli in italiano, in bianco e nero. Il film era soltanto dell'anno prima, ma – me ne sono reso conto più tardi – a me sembrava molto più vecchio. In effetti, avrebbe potuto avere cent'anni come due giorni, e si situava esattamente al centro di ciò che più mi affascinava, della magia che più mi attirava verso il cinema. E anche se non sapevo nulla, sapevo che il centro era quello, perché vi vedevo, nudo, in piena luce, ciò che altrove potevo solo indovinare, ciò che altre volte spuntava soltanto attraverso l'opacità. Lì c'era tutta la forza dei film muti, quelle immagini allucinate d'altri tempi, quelle visioni che trovano nel mistero l'irresistibile forza che permette loro di iscriversi quanto più profondamente in noi con l'auto-revolezza delle creazioni del nostro proprio inconscio¹.

Il cinema, figlio prematuro della fotografia ed erede diretto della pittura, è la più erotica fra le arti. Il cuore voyeuristico che lo anima e lo alimenta, lo porta per sua natura a penetrare il velo dell'intimità arrivando sempre fin dentro i personaggi che lo abitano. Questo perché il cinema è fatto di immagini, immagini in movimento, è materia viva ma incorporea. Il cinema è fatto della stessa sostanza della psiche. La nostra psiche è fatta di immagini dove le esperienze si imprimono e si distorcono in quelle originali storie che sono i ricordi. Ognuno di noi è poi regista della propria mente e traccia trame più o meno volontarie dell'originale film che è la sua vita. Per questo ci è così facile aderire all'immagine, perché l'immagine è il nostro più antico e autentico linguaggio: è il linguaggio dell'inconscio.

La psiche consiste essenzialmente in immagini, e noi dobbiamo sognare il mito insieme ad essa² poiché, per Jung, la verità individuale, ovvero cosa si è per la propria visione interiore, può essere ricercato soltanto nel mito ed espresso solamente attraverso una storia³. È per questo che siamo alla continua ricerca di storie, e nella nostra quotidiana fuga dalla vita ci ritroviamo a sostare in luoghi come un libro, un film o sulla poltrona dello psicoanalista, sorprendendoci ad emozionarci nell'affannosa ricerca di una trama che sia la nostra.

Tra i luoghi delle storie è il cinema quello che preferisco, e lo preferisco per la specifica natura del suo linguaggio. Poiché il cinema non ha una grammati-

ca o una sintassi codificate, ogni volta che nel mondo una telecamera viene accesa si crea accesso ad uno spazio *altro*, e d'incanto nasce una storia. «Tra l'incapacità delle immagini e dei suoni di articolare un discorso anche rudimentale e la loro formidabile capacità di raccontare, non c'è niente. Non c'è proprio nulla in mezzo. Poiché non ha lingua, il cinema *può solo parlare raccontando*»⁴; e raccontare per immagini. Ma dentro ogni racconto fatto d'immagini c'è sempre un segreto che può essere ricercato esplorando i territori del mito. All'interno del cinema si può rinvenire un mito che lo investe di forza e potere, dentro il suo mistero alberga una divinità: Eros.

Eros si trova iscritto in una particolare circolarità mitologica. All'interno dell'orfismo gioca un ruolo primordiale e universale, tanto sul piano della teogonia quanto su quelli della cosmogonia e dell'antropogonia. Al contrario, nella rimanente tradizione greca, Eros appare inscindibile da Afrodite alla quale fa da scorta sotto forma di angioletto arciere. Questa esclusiva e subordinata vicinanza ha permesso, in tutta la poesia alessandrina, di far discendere il primo dalla seconda, così vari poeti fanno di Eros il figlio di Afrodite e di varie ascendenze paterne. Ma la precedente tradizione orfica vuole la dea discendere, indirettamente, dall'azione di Eros stesso.

Nella Teogonia infatti Eros è la terza divinità primordiale dopo Caos e Gea, e la sua attività universale si estende tanto agli uomini quanto agli dei. Tuttavia le prime generazioni avvengono senza il suo intervento che si manifesta soltanto a partire dell'unione di Gea con Urano. Il suo impulso è così forte che fa nascere un legame talmente stretto e intenso fra le due divinità da arrestare il processo di creazione in corso e favorire un movimento a ritroso verso il Caos. Si rende allora necessario il gesto di Crono, il più giovane e il più temibile dei loro figli, che, per arrestare le continue copule dei genitori, trancia il fallo del padre permettendo ai fratelli, nascosti da Urano sotto il seno di Gea, di venire alla luce sbloccando di nuovo il corso delle generazioni. Ma questo gesto non sarà privo di qualche effetto accidentale. Esiodo ci racconta che Crono, tranciato il fallo di Urano, lo getta subito a caso dietro di lui. Il membro divino finisce in mare e viene trasportato a largo dalle correnti mentre una bianca schiuma si sparge per le acque e le feconda. Da questa schiuma marina, dall'*aphros*, nasce, già adulta, una fanciulla di *venerabile* bellezza. Subito Eros, causa originaria di questa nascita, abbagliato dalla vista di quell'immagine impressa dal Botticelli nell'immaginario collettivo dove una fanciulla, nuda, emerge dal mare e su una conchiglia è spinta a riva dalle divinità dei venti fra una pioggia di rose, le fa corteo subordinandosi a lei e inaugurando, di fatto, la successiva tradizione greca.

Se il gesto di Crono può essere paragonato al gesto di Eva di nutrirsi dell'albero della conoscenza del bene e del male⁵, Afrodite può essere considerata il perno attorno al quale ruota il mito di Eros che *da suo Fattore, si fa sua fattura*. Questa ciclicità, questo cerchio divino, ci ricorda un altro percorso mitico: il viaggio di trasformazione della divinità cristiana dal Dio distante e temibile dell'Antico Testamento incapace per Sua natura di comunicare con gli uomini, nell'incarnazione di Questi nel corpo del proprio Figlio per opera dello Spirito, al fine di donare agli uomini la salvezza e diffondere la Sua Parola. Il Padre Eterno, il Creatore, si fa creatura in Cristo nel grembo della Vergine. Maria, la più incantevole

delle creature, è il mezzo attraverso il quale filtra agli uomini l'Espressione dell'Amore Divino. Ma la Madonna è pure la via per il percorso inverso, un transito attraverso il quale gli uomini accedono a Dio: così Dante per intercessione di Maria può guardare l'Eterna Luce e le chiese di tutto il mondo risuonano del continuo snocciolare dei rosari ad invocazione della *Ianua Caeli*. La Madonna, contatto indiretto con il divino Amore, è di fatto una via d'accesso per l'aldilà, quell'aldilà irradiato dalla Grazia di Dio. Ma esiste un altro aldilà, un aldilà al di fuori di questa grazia, il medesimo luogo che nelle culture più diverse di epoche tra loro lontanissime⁶ è popolato da identiche figure, spettri, ombre e fantasmi, i *dèmoni* pagani diventati *demòni* nell'era cristiana.

Nel particolare contesto della coscienza greca Eros si pone principalmente proprio come figura dell'aldilà⁷, un aldilà che per i greci è *metaxy*, una regione intermedia tra il divino e l'umano, una terra di mezzo, un territorio di confine abitato dallo stesso popolo che abita la psiche⁸. È il regno delle immagini, il territorio stesso dell'anima, quel territorio che, nel nostro discorso, diventa lo specifico spazio del cinema. Questa intercapedine è il luogo dove il cinema è, dove la *res* cinematografica, conservata ma intrappolata sulla pellicola, prende forma aspirando ad esistere. Ciò che succede al cinema è che le immagini hanno una vita propria e ci guardano, e il telo dello schermo è quel filtro di confine tra la realtà della sala e la realtà della proiezione, tra il pensiero e le immagini, tra la relatività della coscienza e la relatività dell'inconscio. Noi siamo allo stesso tempo al di qua dello schermo ma dentro la narrazione, riflettiamo quelle figure stando con le immagini. Ed è proprio in quel momento lì, nel momento in cui entriamo nella narrazione e ci abbandoniamo alle immagini, nel momento stesso in cui permettiamo a quei fantasmi di esistere donando noi vita, che si crea spazio interno e il tempo si dilata. È in quel momento lì che il mondo psichico viene posto in atto e noi possiamo affermare di essere in un certo senso interi, completi. È durante questo pellegrinaggio verso il dominio della psiche che possiamo avvertire la curiosa sensazione di essere come tornati a casa e di venire trasportati in quel magico periodo della nostra vita, la primissima infanzia, di cui non conserviamo alcuna memoria⁹.

«Un regista ha detto una volta che quando si era sentito veramente uno spettatore (nel senso di un corpo che assorbe i film, se ne nutre e li riceve con tutto se stesso), si era sentito come qualcuno che, invece di riflettere "sui" film, li rifletteva. Come se fosse un altro schermo sul quale i film si proiettavano»¹⁰. Non è certamente solo una coincidenza linguistica che sia nel linguaggio cinematografico che in quello psicoanalitico viene utilizzato lo stesso termine di *proiezione*. Scrive Neumann¹¹:

come nel cinema, dove sul piano di proiezione costituito dallo schermo appare un'immagine posta alle spalle dello spettatore, così i contenuti dell'inconscio vengono proiettati del tutto indirettamente, come contenuti del mondo esterno, e non vengono sperimentati direttamente come contenuti dell'inconscio. Così un demone non rappresenta una parte dell'uomo, ma un essere presente e attivo nel mondo esterno. Accanto a quello "esterno" esiste anche un "piano di proiezione interno", sul quale si rispecchiano i contenuti dell'inconscio. In quanto fenomeni "interiori", essi

non vengono attribuiti al mondo esterno, ma mantengono, come nel sogno, il loro carattere proiettivo. Per questo motivo anche il mondo dei sogni appare all'lo del sognatore come un esterno, e i contenuti del "piano proiettivo interno" sono *de facto* "contenuti psichici", che vengono esperiti dall'lo del sognatore come contenuti estranei, attraverso la proiezione.

Le parole di Neumann fotografano con straordinaria efficacia quello che avviene in una sala cinematografica durante la visione di un film: sono presenti, contemporaneamente, diversi piani di proiezione: uno "esterno" che si serve della materia – pellicola, proiettore e schermo – e degli oggetti – interni ed esterni –, e uno "interno" che, come nel sogno, si serve dell'inconscio nelle stanze della psiche. La tela bianca della sala cinematografica può essere allora considerata come una Madonna-Afrodite sulla quale si giocano vari piani di proiezione e che ci mette in contatto diretto con il Divino, quell'Eros che è dentro di noi e al di là dello schermo.

Eros ha diverse connessioni che si rifanno esclusivamente a un principio maschile e viene associato come elemento al fuoco, simbolo di calore e fonte di luce. Afrodite invece è legata come elemento all'acqua ed è simbolo del principio femminile¹². La dea rappresenta anche un aspetto parziale e contrario all'elemento apollineo dell'eros orfico, il suo opposto che, se non integrato, frena, blocca, ostacola il fluire dell'amore verso gli esseri umani, poiché è da costei che questo è governato. Afrodite quindi è allo stesso tempo filtro ma anche schermo – per noi schermo cinematografico – ostacolo. Ed è proprio questo il ruolo specifico che la dea riveste in un'altra importantissima trama che riguarda Amore: la storia di Eros e Psiche.

Nella favola di Apuleio, Afrodite si pone manifestamente come impedimento fra l'unione dei due amanti e solo dopo dure prove Psiche, trasformata, potrà accedere ad Eros, poiché insiste sulla precedenza da dare all'amore e per Amore mette a repentaglio la propria vita. Così facendo attiva quella conversione che le permette di superare le prove, attraversare l'ostacolo e raggiungere Eros.

Si può pensare allora al fascio di luce che dal proiettore penetra lo schermo come l'aspetto di un Eros psicopompo, principio di una creatività maschile che feconda il femminile, lo schermo-Afrodite che, gravido di immagini, le raccoglie, le cattura e dà loro forma; ma le trattiene. Il crogiuolo di immagini che nasce è una culla per l'immaginale che crea spazio per quella regione intermedia, quello *metaxy*, che è lo spazio proprio del cinema e il regno stesso della realtà psichica: un giardino per le passeggiate dell'anima.

«Al cinema, fantasticare significa interpolare le immagini della propria mente con quelle del film, *sciogliere il film dentro i propri sentimenti* in un atto che ha qualcosa di indubbiamente misterioso e un suo indiscutibile senso di potere»¹³. È il mistero e il potere del mito. Ogni volta che ci troviamo seduti in una sala cinematografica e la proiezione ha inizio ci troviamo immersi in un mito. È per questo che avviene qualcosa di *numinoso*, è Eros stesso che attraverso di noi ritorna a se stesso, è un viaggio individuale verso il regno della nostra prima patria, quella delle immagini, quella dell'inconscio. È l'amore di Eros che è rivolto verso Psiche, ma spetterà alla psiche di ogni individuo mettersi in cammino per incontrare Amore¹⁴.

Il movimento erotico che permea la proiezione cinematografica non è forse molto vicino a ciò che succede nell'ambito della terapia analitica? Non è forse l'analisi "nient'altro" che una sosta all'interno della propria psiche – che abbiamo detto essere sostanziata principalmente da immagini – in un particolare "contenitore erotico"?

Non voglio certo affermare che l'andare al cinema possa essere una sorta di psicoterapia a basso costo¹⁵, voglio soltanto suggerire che la "magia" del cinema e i "tarocchi" della psicoanalisi poggiano, pressappoco, sugli stessi pilastri, e che lo psicologo e il cineasta sono artisti con le mani imbrattate della stessa pasta: una creta invisibile modellatrice di immagini.

Per Hillman la psicoterapia consiste essenzialmente in una educazione all'attività immaginativa, questo perché la mente non sarebbe fondata sulle microstrutture del cervello o del linguaggio, ma sulla sua stessa attività narrativa, sul suo "fare fantasia". Questo "fare", per l'autore americano, è *poiesis*, ovvero un'attività necessaria ma del tutto fine a se stessa, la medesima che sostanzia e muove ciascuna arte. Ma se il fare Anima è un fare Anima con l'immagine, un luogo privilegiato potrebbe essere proprio il cinema per la specifica natura del mezzo stesso. Pensiamo per un attimo alla meraviglia visionaria dei film muti, quelle immagini allucinate d'altri tempi che Olivier Assayas ricorda nell'introduzione.

Ai tempi in cui ha abdicato al sonoro il cinema muto aveva raggiunto una sua maturità, era una forma espressiva completa che non soffriva affatto la mancanza dei suoni, tanto che le didascalie stavano scomparendo. Se proviamo oggi a vedere un film muto, superato lo sgomento iniziale di un linguaggio antico, desueto e lontano, lo stesso sgomento che avremmo nel leggere un libro in un italiano obsoleto e d'altri tempi, una volta entrati nella narrazione la meraviglia è assoluta, l'andamento regolare, e non ci sentiamo orfani di nulla. Fellini soleva dire che uno dei film che amava di più è *Luci della città* di Chaplin (1931), ed è un film muto¹⁶. Per Truffaut il più bel film della storia del cinema è *Aurora* di Murnau (1927), ed è un film muto. Bergman sostiene che uno dei film più importanti della sua vita è *Ingeborg Holm* (1913), e il primo film ad averlo influenzato è *Il carretto fantasma* (1921), entrambi di Victor Sjöström, entrambi film muti. A proposito del muto Bergman dice¹⁷:

sono cresciuto con il cinema muto e, sembra banale a dirsi, ma il muto stava per diventare un'arte, perché l'arte cinematografica faceva vedere la più straordinaria scena di teatro: il volto umano. Il volto umano nel cinema muto... un volto, un'ombra sullo schermo, che all'improvviso si volta e ti guarda... È la cosa più importante dell'arte del cinema. Puoi vedere gli occhi, le migliaia di piccoli muscoli, la pelle, il naso. E non sei disturbato dal suono, puoi essere tu stesso creatore...

È proprio in questa possibilità individuale di creare lasciata allo spettatore che sta la forza smisurata dell'arte del cinema, nella sua stessa attività narrativa. L'immenso potere del mezzo cinematografico si alimenta in quel pozzo incredibile e meraviglioso di immaginazione dove ognuno può coltivare la propria abilità immaginativa sostando, e imparando a vivere, fra le immagini. Questo

percorso nell'immaginale è un viaggio in un territorio che ci appartiene ma dal quale siamo esuli, è l'inutile tentativo di appropriarci di quelle storie all'interno delle quali gli Dei, direbbe Hillman, si mostrano ancora¹⁸. È lo sforzo verso la deletteralizzazione della dimensione prosaica dell'anima che ci rende tutti malati di coscienza e pazienti delle immagini nella clinica dell'immaginazione. Scrive Artaud¹⁹:

questo mostra a qual punto il cinema restituisce il puro lavoro del pensiero. Così, lo spirito riconsegnato a se stesso e alle immagini, infinitamente sensibilizzato, applicato a non perdere nessuna delle ispirazioni del pensiero sottile, è pronto a ritrovare le sue funzioni primarie, le sue antenne rivolte verso l'invisibile, a tentare una resurrezione dalla morte.

Una resurrezione dalla morte dell'anima che riposa imprigionata nel sarcofago della coscienza.

È universalmente noto come cinema e psicoanalisi esordiscano negli stessi anni: i fratelli Lumière aprirono la loro sala cinematografica londinese nel 1896 e la *Traumdeutung* fu pubblicata il 4 novembre del 1899 anche se l'editore Franz Deuticke la datò 1900.

Tra le due date, il 1897, si inserisce la pubblicazione di uno dei romanzi più famosi di tutti i tempi: *Dracula* di Bram Stoker. Questo testo si pone al centro, e in stretta relazione, tanto col cinema quanto con la psicoanalisi. Da un lato il cinema è diventato la legittima dimora del vampiro, tanto che Skal afferma che «Dracula non è nato ad Hollywood, ma l'ha raggiunta con inesorabile rapidità»²⁰, e gli psicoanalisti, introdotti da Ernest Jones con il suo saggio *Sull'Incubo* (1929), hanno versato fiumi d'inchiostro sul romanzo di Stoker restituendo, come sempre accade in questi casi, non un solo Dracula, ma molti Dracula.

Attualmente, l'attribuzione della funzione "vampiresca" alla psicoanalisi in senso figurato di *parassita, terrificante e usuraia*, è un sentimento comune largamente diffuso e ampiamente documentato in varie pubblicazioni, alcune delle quali diventate veri e propri casi letterari come il *Livre noir de la psychanalyse* o *Marilyn Monroe e altri disastri della psicoanalisi*. Personalmente ritengo che, non in senso figurato di parassita, terrificante e usuraia, ma in un'accezione puramente simbolica, la psicoanalisi possa essere considerata come un'attività "vampiresca" esercitata da individui che risorgono²¹ continuamente a una vita *altra*, oscura, notturna. È infatti soprattutto di notte, nei sogni, che l'inconscio lavora e si manifesta, è al buio che le fantasie prendono forma e l'immaginazione fermenta, ed è nella notte più buia e più profonda che Psiche trovò l'estasi con Amore²².

Se si guardano le numerosissime pellicole che hanno i vampiri per protagonisti²³ si può notare come tutte siano pervase da una fortissima carica erotica. Lotte Eisner, storica cinematografica di film sperimentali, evidenziò l'intensa tensione sessuale sulla quale è costruito *Nosferatu* (1922), la madre di tutte le pellicole del genere, giustificandola come una sorta di tentativo di Murnau di dar espressione al tormento della propria alienazione omosessuale. Ma se ci si sposta solo un poco dalla *teoria della libido* si può facilmente riconoscere come la seduzione del vampiro è un'attrazione universale, una sorta di passione

per una figura demoniaca alla quale poter donare il proprio sangue, e affidare la propria anima, affinché ci conduca e ci guidi nell'oscuro regno della notte. La gran parte dei saggi psicoanalitici sull'argomento mette giustamente in campo il concetto di *perturbante*, ma io credo che il segreto di questa attrazione potrebbe essere racchiuso nella simbologia del *morso del vampiro*, un morso che, volendo, non uccide, un morso che sottrae a una vita diurna iniziando a una vita notturna, un morso che riproduce altri vampiri, altre creature delle tenebre. Dracula è il non-morto, nel suo corpo non c'è vita eppure egli non può morire, vive nell'eternità dell'ombra di una morte simulata quasi in un continuo allenamento ad una morte definitiva che sembra non poter arrivare mai.

Cosa c'è allora di così erotico e seduttivo in quel morso che può donare ombre e oscurità?

Le vittime del *morso di trasformazione* sono in genere vittime volontarie che si consacrano agli aguzzi incisivi del vampiro offrendo gratuitamente il proprio collo. Chi intraprende un percorso analitico è un individuo che porta dentro di sé un forte vissuto di esclusione, un forte sentimento di morte, è un individuo che si pone domande che lo esulano dalla luce di una coscienza diurna, luce dalla quale si trova costretto a nascondersi. Scrive Carotenuto²⁴:

quando sceglie di intraprendere un trattamento analitico, un uomo sente con disagio di essere arrivato a un punto in cui quell'elemento di diversità dagli altri, quel suo inizio di differenziazione, quella sua tendenza al distacco sono diventati così forti da fargli percepire vivamente la sensazione di essere escluso dal mondo.

Mina, nel momento in cui il conte Vlad ha una esitazione nello sferrare il morso che la sottrarrà definitivamente alla vita diurna, lo implora dicendo «portami via da tutta questa... morte». Nel *De brevitate vitae*²⁵ Seneca sostiene che piccola è la parte di vita che l'uomo riesce a vivere, tutto lo spazio rimanente non è vita, è tempo. Seneca chiama tempo ciò che non è vita, Mina lo chiama morte. Ma ciò che è interessante è la possibilità di poter creare spazio tra vita e morte, è la possibilità, per dirla con Seneca, di entrare in uno spazio che sospenda il tempo, e questo spazio, se c'è, è lo spazio analitico, è il territorio di chi non è vivo ma non è neanche morto, è il regno dei vampiri, è il dominio della psicoanalisi, nelle stesse parole di Hillman «quasi un eros fra morenti». Vampiri e psicoanalisti diventano così figure che ci costringono a confrontarci con misteri primordiali quali la morte, il sangue²⁶, l'amore e i loro reciproci legami, e diventano ancor più uniti nella sottile simbologia che li vede invisibili allo specchio.

Una delle funzioni comunemente attribuite al terapeuta è quella del *rispecchiamento*, dove il professionista è chiamato a riflettere l'"immagine" della persona che ha davanti non interferendo affatto su quella figura, mentre, come è noto, una delle caratteristiche del pallido conte è proprio quella di non avere la possibilità di vedere la propria immagine riflessa. Ma quale è l'essenza di una così precisa simbologia? Thomas Wolf sostiene che il risultato a cui Stoker perviene è di farci comprendere, attraverso la nostra esperienza, perché si dice che il vampiro sia invisibile allo specchio: egli c'è, ma noi non lo riconosciamo,

dal momento che il nostro stesso viso lo cela. Il medesimo risultato che si dovrebbe attribuire ad ogni terapia ben riuscita: comprendere, attraverso l'esperienza, che lo psicoanalista c'è, ma noi non lo riconosciamo dal momento che ce lo abbiamo dentro, guai se, sbirciando oltre lo specchio, lo trovassimo rannicchiato lì dietro. Ma durante il processo di incorporazione analitico importante sarà ingoiare il vampiro, non l'analista, poiché è proprio l'"analista interno", quello che ha una poltrona nella nostra mente²⁷, che attraverso il morso dell'analisi dovremmo spodestare, quell'analista interno che abbacinandoci con la luce dell'lo ci ha reso ciechi alle più profonde richieste dell'inconscio. Per questo è necessario il *morso di trasformazione* poiché «la funzione del vampiro è proprio quella di oltrepassare in entrambe le direzioni confini che dovrebbero essere sicuri: quelli tra gli esseri umani e gli animali, gli esseri umani e Dio, e quelli tra uomo e donna»²⁸. È solo oltrepassando questi confini, è solo confrontandosi a viso aperto con l'Ombra, che si entra nei territori della psiche. È solo intraprendendo un *viaggio alchemico contronatura* che si può accedere al regno di Ade e avviare la trasformazione che per Jung «porta sempre dall'infimo al supremo, dall'infantile animale-arcaico all'*homo maximus* mistico»²⁹, in un viaggio che attraverso il passaggio per Eros³⁰ è sempre un percorso di morte e rinascita, morti e rinascite, e quotidiane resurrezioni.

Per questo con una certa serenità ci sentiamo di affermare, con Hillman, che la psicoterapia, nel senso comune della cura, è assolutamente inutile. Il merito della psicoanalisi sta nell'opportunità che questa offre di aprire una finestra sul buio dell'inconscio, indicando la possibilità di muoverci e orientarci nella notte, evitando con cura le luci troppo intense di una coscienza polarizzata. La via per una resurrezione dalla morte della coscienza a vantaggio di una vita eterna nei chiaroscuri dell'anima. Ma vivere nell'anima altro non è che portare l'anima nella vita, con tutte le sue ombre e le sue deformità, e «allora anche la vita, non soltanto l'analisi, diviene un luogo adatto per fare anima»³¹.

Esiste un luogo, come l'analisi, che è più favorevole di altri luoghi, un luogo dove anima si fa incessantemente, un luogo dove tutti, pur non avendone una, hanno la possibilità di sentirsi a casa, un luogo dove anche ai vampiri è concesso di levare lo sguardo e tornare a mirare l'alba. Questo luogo è un luogo fatto di più luoghi, ma questi luoghi hanno un unico nome: cinema.

Al cinema, come racconta Neal Jordan (1994)³², anche ai vampiri è concesso di guardare, seppur solo riflessa su uno schermo, la luce del sole. Questa immagine suggerisce una possibile motivazione all'attrazione che da sempre muove gli psicoanalisti verso il cinema, il luogo dove «si può vedere, nitido, in piena luce, ciò che altrove si può indovinare soltanto attraverso l'opacità». Nel *"Dracula" di Bram Stoker* di Coppola (1992), il primo incontro di seduzione tra Mina e il conte Vlad avviene, non a caso, proprio all'interno di un cinematografo, e precisamente dietro lo schermo durante la proiezione. In questa scena è svelata la disillusione di ogni realtà così come la conosciamo. Filmando i protagonisti all'interno del fuoco incrociato delle varie proiezioni – cinematografica, erotica, analitica – vengono messe in discussione la comune polarità di reale e illusorio, credenza o scetticismo, conscio e inconscio, vita o morte. È esattamente, questo, il medesimo luogo dell'analisi. È il luogo dove Eros,

l'Eros cosmogonico e l'eros individuale, si incontrano dalle parti di Afrodite³³. È il luogo dove si *giocano* le prove di Psiche nel suo viaggio verso Amore. È il luogo dove si costruiscono identità attraverso proiezioni, identificazioni e identificazioni proiettive. È il campo di battaglia delle emozioni.

È un campo emozionale quello che si crea all'interno del *setting*³⁴, fuori da quel campo c'è solo riflessione, pura logica dell'introspezione, l'abusato equivoco che lo scopo della psicoterapia sia il diventare consci. Ma scopo della terapia non è diventare consci, è *diventare*, "nietzscheanamente", *ciò che si è*. Per questo l'azione polarizzante di una apollinea *squadra della luce* alla continua ricerca di un cuore da impalare nulla può per un vero processo di trasformazione analitico per il quale è necessario il morso di un *vampiro omeopatico* poiché «se manca l'interazione *illogica*³⁵ con la distruzione erotica, la psiche rimane vergine»³⁶. È da qui che prende le mosse la necessità di "fare fantasia", è qui che dimora la *poiesis*, l'arte della terapia³⁷.

Jean-Luc Godard una volta ha detto che «il cinema non è né arte né vita, ma qualcosa fra le due». Probabilmente aveva ragione. Ma se il cinema – e a sproposito se aveva ragione Godard – è comunemente considerato la decima arte, la psicoanalisi è l'undicesima. E fra le due non c'è soluzione di continuità. Ma qual è il punto esatto nel quale queste si incontrano?

Per Giorgio Antonelli³⁸ affinché sia possibile l'analisi è necessario che ci sia *terzo stato*, ovvero il nome che Juvet ha dato alla dimensione del sogno riferibile al concetto di "comune *trance* quotidiana" di Milton Erickson. Per Glen e Krin Gabbard³⁹ durante la proiezione di un film si verifica la "terza" condizione fisiologica della coscienza definibile come "veglia sognante".

Si può allora affermare che cinema e psicoanalisi si incontrano nel sogno.

Sicuramente ciò che succede al cinema durante la proiezione di un film e ciò che succede nel *setting* durante l'analisi hanno molti punti in comune. La stretta parentela tra le due "arti del narrare" va ricercata nelle matrici stesse che la caratterizzano: entrambe vivono di Eros, entrambe modellano immagini, entrambe raccontano storie.

¹ O. ASSAYAS, *Itinerario bergmaniano* (1990), in O. ASSAYAS – S. BJORKMAN, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994, p. 71.

² J. HILLMAN, *Le storie che curano*, Cortina, Milano 1984, p. VI.

³ C.G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni* (1961), Rizzoli, Milano 1998, p. 27.

⁴ M. SESTI, *In quel film c'è un segreto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 47.

⁵ Entrambi i gesti simboleggiano l'origine della coscienza, in entrambe le situazioni i protagonisti vengono *ipso facto* gettati *nel tempo* e la loro condizione muta radicalmente e senza appello: Crono succede in tutto e per tutto al padre, sia nel regno che nell'esclusione della prole, Eva partorirà, sulla Terra, i suoi figli con dolore.

⁶ «Quello che per i persiani è *barzakh*, per i tibetani *bardo*, per i greci *metaxù*, per Ugo da San Vittore *medium*, per Sinesio *koinós horós*» (G. ANTONELLI, *Resurrezioni minori*, in "Giornale storico di psicologia dinamica", n. 49, aprile 2001, p. 251).

⁷ J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi* (1972), Adelphi, Milano 2003, p. 82.

⁸ «Questo *metaxy*, questa regione intermedia, oggi può essere appropriatamente descritta come il *regno della realtà psichica*» (ibidem).

⁹ «Rapito dall'esperienza globale del cinema, lo spettatore ritorna dunque nel grembo acquatico iniziale, lo stesso che con tutta probabilità l'infante esperisce anche dopo il parto, quando è ormai contento nella situazione primaria di *holding* dei primi mesi di vita extrauterina» (S. CARTA, *Sull'esperienza dello spettatore*, in L. DE FRANCO – M. CORTESE, *Ciak, si vive*, Edizioni Magi, Roma 2004, p. 101).

¹⁰ M. SESTI, *In quel film c'è una segreto*, cit., p. 18.

¹¹ E. NEUMANN, *La Grande Madre* (1974), Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1981, pp. 30-31.

¹² J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, cit.

¹³ M. SESTI, *In quel film c'è una segreto*, cit., p. 19.

¹⁴ «Il film, con le sue immagini in movimento e le sue trame, presta le proprie forme percettive affinché lo spettatore possa formulare pensieri ancora non pensati, latenti nella sua mente; esso dunque può aiutarlo a elaborarli compiutamente» (S. CARTA, *Sull'esperienza dello spettatore*, cit., p. 97).

¹⁵ Anche se negli ultimi anni numerose sono le pubblicazioni su Cinema-terapia, una pratica che inizia ad avere, con esiti diversi e con molti meriti, una certa diffusione.

¹⁶ In realtà *Luci della città* tecnicamente è un film sonoro che esclude le parole.

¹⁷ O. ASSAYAS, *Itinerario bergmaniano*, cit., p. 25.

¹⁸ Per Dei si intende le storie supreme che costituiscono i modelli fondamentali del nostro agire, credere, conoscere, sentire e soffrire. Archetipi li chiamerebbe Jung.

¹⁹ A. ARTAUD, *La conchiglia e il pastore*, "Chaiers de Belgique", n. 8, 1928, in Id., *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, pref. e cura di G. Fofi, trad. it. di M. Bertolini ed E. Fumagalli, minimun fax, Roma 2001, p. 69.

²⁰ D.J. SKAL, *Hollywood Gotic: The Tangled Web of 'Dracula' from Novel to Stage to Screen*, W.W. Norton & Co, New York 1990, p. 4.

²¹ G. ANTONELLI, *Resurrezioni minori*, cit.

²² Ed è al buio della sala cinematografica che i film vengono proiettati.

²³ Finora sono stati prodotti circa 3000 film sui vampiri o su soggetti affini.

²⁴ A. CAROTENUTO, *La nostalgia della memoria* (1988), Bompiani, Milano 1999, p. 79.

²⁵ L.A. SENECA, *La brevità della vita*, Rizzoli, Milano 1995, p. 43.

²⁶ Le emozioni.

²⁷ J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, cit.

²⁸ K. GELDER, *Incontri col vampiro* (1994), Red Edizioni, Como 1998, p. 111.

²⁹ C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia* (1944), Boringhieri, Torino 1981, p. 141.

³⁰ «Eros è il vero e unico agente di trasformazione, l'unico che può riscattare la nerezza in cui si trova l'anima, che può redimere la sua inferiorità elevandola ad una perfezione divina. L'eros demoniaco porta in sé la scintilla divina, la luce brilla attraverso l'opacità della carne. È di quest'eros, principio cosmogonico, che Jung celebra il mistero» (A. CAROTENUTO, *Le rose nella mangiatoia*, Cortina, Milano 1990, p. XII).

³¹ J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, cit., p. 17.

³² *Intervista col vampiro*, Usa 1994, col., 122'.

³³ Le parti dell'Anima.

³⁴ «Il terapeuta è in analisi quanto il suo paziente, dal loro incontro nasce un rapporto, una dimensione circolare e duale che implica un coinvolgimento e una partecipazione emotiva per entrambi i membri della coppia analitica». (A. CAROTENUTO, *La nostalgia della memoria*, cit., p. 176).

³⁵ Corsivo mio. Ovviamente illogica nel senso della coscienza: «la nostra tesi secondo cui è l'eros piuttosto che il *logos* a creare la psiche» (J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, cit., p. 85). «Lo strumento principale del percorso individuativo è la funzione simbolica, che ha il compito di congiungere ciò che la coscienza divide, integrando cioè quegli statici dualismi creati dal Logos» (A. CAROTENUTO, *La nostalgia della memoria*, cit., p. 79).

³⁶ J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, cit., p. 95.

³⁷ «E questo lavoro poetico sulla materia immaginale ha un valore profondamente terapeutico, sia quando entra nel *setting* analitico a due, e sia quando partecipa di quello di gruppo» (S. CARTA, *Sull'esperienza dello spettatore*, cit., p. 100).

³⁸ G. ANTONELLI, COSA G. ANTONELLI, *Cosa è uno psicoterapeuta*, in "Giornale Storico del Centro Studi di Psicologia e Letteratura", n. 2, Aprile 2006, p. 18.

³⁹ G. GABBARD & K. GABBARD, *Cinema e psichiatria*, Milano, Cortina 2000, p. XI.