

A cura di Anna Mendicini

La luce delle immagini in ombra.

Intervista a Giuseppe Tornatore♦

Chiara Tozzi*

Ricevuto e accolto il 9 maggio 2025

Riassunto

Siamo onorati di proporre la seguente intervista dell'analista junghiana Chiara Tozzi al celebre regista Giuseppe Tornatore.

Attraverso la presentazione del processo dell'Immaginazione Attiva di Jung fatta da Tozzi a Tornatore, possiamo cogliere la corrispondenza tra il metodo junghiano di confronto con i contenuti inconsci e il peculiare approccio di Tornatore nel creare storie, sceneggiature e film. Le generose e illuminanti riflessioni di Tornatore ci introducono non solo di fatto nel suo ufficio, ma ci permettono anche di accedere al suo variegato mondo immaginativo e al suo rispetto e apertura verso l'inconscio. Giuseppe Tornatore è un regista e sceneggiatore italiano la cui carriera copre un arco di oltre 30 anni. È particolarmente noto per il suo film premio Oscar *Nuovo Cinema Paradiso* (1988). Tra gli altri suoi film e documentari si annoverano *Il camorrista*

♦ Questa intervista di Chiara Tozzi è stata originariamente pubblicata come “The Lighting of Shadow Images. Interview with Giuseppe Tornatore” sul *Journal of Analytical Psychology*, 70 (2): 319-326. DOI: 10.1111/1468-5922.13078.

* Psicologa analista e didatta AIPA/IAAP, scrittrice, sceneggiatrice e docente di sceneggiatura. È docente di Immaginazione Attiva presso l'AIPA, e IAAP *Visiting Professor* e *Supervisor* presso diversi IAAP *Developing Groups*. Tiene conferenze in ambito internazionale. È *Artistic Director* del *Mercurius Prize*, premio junghiano internazionale con sede a Zurigo per “Film di particolare significato psicologico e sensibilità ai diritti umani”. Dal 2021 ha portato avanti, con il supporto della IAAP, una ricerca internazionale sulla Immaginazione Attiva. Il risultato di questa ricerca è stato pubblicato nel 2024 da Routledge in un libro in due volumi: 1. *Active Imagination in Theory, Practice and Training. The Special Legacy of C.G. Jung*; 2. *Interdisciplinary Understandings of Active Imagination. The Special Legacy of C.G. Jung*.

Via Giuseppe Revere 10, 00152 Roma. E-mail: chiarat652@gmail.com

Studi Junghiani (ISSNe 1971-8411), vol. 32, n. 1, 2025

DOI: 10.3280/jun61-2025oa20559

(1986), *Una pura formalità* (1994), *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), *Malena* (2000), *La migliore offerta* (2013), e *Ennio* (2021). A Tornatore, celebre anche per la sua lunga collaborazione con il premio Oscar Ennio Morricone, si deve il merito di aver rivitalizzato il cinema italiano.

L'intervista a Tornatore è stata realizzata dall'analista junghiana Chiara Tozzi, sceneggiatrice e docente di sceneggiatura, ed è tratta dal suo documentario *La luce delle immagini in ombra*. Il documentario *La luce delle immagini in ombra* è stato proiettato nel giugno 2023 a Belgrado nell'ambito della conferenza *Film and Analytical Psychology*, a cura della Serbian Analytical Society (SAS) e della International Association of Analytical Psychology (IAAP) e a dicembre 2023 Roma nell'ambito del Convegno *Jung in Italia - Psiche, Arte, Cinema e Letteratura*, a cura dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA) e del Centro Italiano per la Psicologia Analitica (CIPA).

Parole chiave: *Immaginazione Attiva, confronto etico, sceneggiatura, film e psicologia analitica, linguaggio simbolico, atteggiamento di Immaginazione Attiva.*

Abstract. *The Lighting of Shadow Images. Interview with Giuseppe Tornatore*

We are honored to offer the following interview between acclaimed filmmaker, Giuseppe Tornatore and Jungian analyst Chiara Tozzi. As Tozzi introduces Tornatore to the process of Jungian Active Imagination, we observe the correspondence between Jung's method of engaging unconscious contents and Tornatore's unique approach to creating stories, screenplays, and films. Through his generous, insightful musings, we are invited not only into Tornatore's physical office but gain access to his highly developed imaginative world with its respect for and receptivity to the unconscious. Giuseppe Tornatore is an Italian screenwriter and director whose career spans over 30 years. He is best known for the Academy Award-winning film, *Cinema Paradiso* (1988). Other films and documentaries include, *The Professor* (1986), *A Pure Formality* (1994), *The Legend of 1900* (1998), *Malena* (2000), *The Best Offer* (2013), and *Ennio - The Maestro* (2021). Tornatore has been credited with revitalizing Italian cinema and is also known for his long-standing collaboration with award-winning composer, Ennio Morricone. The interview from her documentary, *The Lighting of Shadow Images. Interview with Giuseppe Tornatore*, was conducted by Jungian analyst, screenwriter and professor of screenwriting, Chiara Tozzi. *The Lighting of Shadow Images* was screened in 2023 in Belgrade at *The Film and Analytical Psychology Conference* sponsored by The Serbian Analytical Society (SAS) and the International Association for Analytical Psychology (IAAP) and in Rome during the conference, *Jung in Italy - Psyche, Art, Cinema, Literature*, organized by The Italian Association for Analytical Psychology (AIPA) and the Italian Centre for Analytical Psychology (CIPA).

Key words: *Active imagination, ethical confrontation, screenplay, film and analytical psychology, symbolic language, attitude of Active Imagination.*

L'approccio più consueto per gli analisti junghiani (ma anche per gli psicoanalisti freudiani) nel rapportarsi a cinema e film consiste nell'analizzare, interpretare e amplificare le opere cinematografiche per esplorarne i contenuti, le tematiche archetipiche e gli aspetti simbolici. Diversamente da ciò, la mia ricerca sul confronto tra l'Immaginazione Attiva e il linguaggio cinematografico si concentra sull'inversione di questo processo. Ovvero sul far sì che siano piuttosto le opere, le immagini e i cineasti stessi ad esprimersi, invece di essere noi analisti ad analizzare, interpretare e amplificare le opere cinematografiche. È anche per questo che ho deciso di realizzare una video-intervista in cui il regista premio Oscar Giuseppe Tornatore avesse la possibilità di confrontarsi per la prima volta con l'Immaginazione Attiva junghiana. L'intervista è stata effettuata a Roma in un giorno di agosto del 2019, nella sala proiezioni dell'ufficio di Tornatore.

Stiamo per entrare nell'ufficio di Giuseppe Tornatore. Impossibile non essere emozionati e colpiti dagli oggetti che incontriamo e che vediamo: manifesti e volantini dei film di Tornatore, vecchi proiettori cinematografici, foto e oggetti di scena, targhe, premi e immagini di personaggi che hanno fatto la storia del cinema e molto altro ancora.

Per Carl Gustav Jung “un termine o un'immagine sono simbolici quando significano più di quanto denotino ed esprimano” (Jung, 1961). E gli oggetti e le immagini che troviamo in queste stanze, sono fortemente simbolici. Ognuno di essi riesce a condensare la passione, il valore e il significato del “fare cinema”. Ma non solo: questi oggetti e queste immagini rimandano anche ad altro, ovvero a qualcosa di individuale e di collettivo. Senza bisogno di spiegazioni, questi oggetti e queste immagini parlano direttamente al nostro inconscio più che alla nostra coscienza.

Proprio come fa il cinema.

E oggi sono qui, con Giuseppe Tornatore, per parlare della correlazione fra la psicologia analitica e il cinema. Per farlo, ho deciso di chiedergli qualcosa sul suo modo di intendere il cinema e di fare film, raffrontando il suo modo di lavorare alla Immaginazione Attiva, ovvero al metodo secondo Jung elettivo per incontrare l'inconscio. Un metodo, o meglio ancora un atteggiamento, che sembrerebbe avere molto a che fare non solo con il cinema in senso lato, ma anche con la scrittura della sceneggiatura prima e con la realizzazione del film poi.

C.T. Innanzitutto, grazie Giuseppe per averci accolto in questo tuo spazio, nella sala di proiezione del tuo ufficio, e per offrirci questa speciale possibilità.

Conosci o sai già qualcosa della Immaginazione Attiva di Carl Gustav Jung?

G.T. So qualcosa, ma solo vagamente.

C.T. Partirò dunque descrivendoti le quattro fasi in cui si articola l'Immaginazione Attiva, secondo la descrizione data da M.L. von Franz (1978). E ti porrò delle domande per verificare un'eventuale correlazione tra il tuo modo di fare cinema e l'Immaginazione Attiva.

La *prima di queste fasi* è quella che può essere definibile come un *lasciar accadere*. Uno svuotamento della propria mente che Jung descrive come “il fare nel non-fare”. Un abbandono ricettivo, una disposizione all'apertura verso le immagini, non condizionata da interferenze della coscienza.

Trovi qualche affinità fra tutto questo e il modo con cui ti disponi alla creazione di un'idea e di un soggetto da cui fare un tuo film?

G.T. Mi ci ritrovo totalmente. Sì, spesso le idee migliori arrivano proprio quando riesci davvero, inconsapevolmente piuttosto che consapevolmente, a svuotare la mente da tutto il bagaglio di idee incompiute, spunti e suggestioni che ti porti dietro e che si sono accumulati nel corso della tua vita. È difficile svuotare la mente. Quando capita, e ripeto, capita senza volerlo, allora lì arrivano quelle che comunemente vengono definite “folgorazioni”. Ma è proprio così che ti arriva l'idea: con una semplicità e una chiarezza che da quel momento in poi ti guideranno verso il fulcro di quell'idea, fornendoti la forza per darle corpo e concretizzarla. È un processo importantissimo. E talvolta tutto questo si verifica non solo quando riesci a svuotarti, ma anche quando vivi una sorta di rassegnazione. Quando hai la sensazione che tutto quello su cui stai lavorando e affinando i tuoi pensieri, non serva a niente. Così, a un certo punto lasci perdere, lasci la presa, ti abbandoni. Ed è proprio allora, quando non lo vuoi più, quando non ci stai più pensando né sperando, che arriva qualcosa. Poi in seguito, se ti capita di ripensarci, scopri che ciò che misteriosamente è arrivato non è affatto estraneo a tutto ciò che andavi inseguendo in precedenza. È come una meravigliosa forma di sintesi, che avviene naturalmente nella tua mente, ma che ti si rivela solo nel momento in cui, in qualche modo, molli la presa. È un meccanismo misterioso, ma affascinante. E io lo riconosco.

C.T. E quanto dici pare corrispondere proprio a ciò che Carl Gustav Jung descrive riguardo a questo atteggiamento di abbandono, svuotamento e ricezione, del tutto difforme da una ricerca intenzionale. La tua esperienza appare davvero affine e illuminante.

Veniamo adesso alla *seconda fase* del processo di immaginazione attiva: ovvero a quando, secondo Jung, si passa ad accogliere consapevolmente

anche ciò che è irrazionale e incomprensibile. A questo punto le immagini esaminate dalla coscienza diventano vive, si animano, si modificano.

Puoi dirci qualcosa riguardo al tuo processo creativo, quando le immagini per un tuo film iniziano ad animarsi?

G.T. Certo! Questa fase è quasi l'opposto della precedente.

Ho avuto nella mia vita la fortuna e il privilegio di conoscere anche questa seconda fase, nel senso di trovare una chiave attraverso cui ciò che dal punto di vista psicologico potremmo definire "logico", attraverso il linguaggio del cinema appare completamente irrazionale, illogico, metafisico, folle, irragionevole. Mi è capitato per la prima volta riguardo al film *Una pura formalità*, dove la ricerca razionale di qualcosa che mi entusiasmava, mi ha portato a confrontarmi con tematiche che non avevano nulla di razionale. Mi interessava lo studio dei meccanismi di rimozione che aiutano l'essere umano a sopravvivere agli eventi più drammatici della propria esistenza. Analizzando questi sistemi mi ero avventurato nell'impresa di valutare cosa avrei potuto immaginare applicando il concetto di rimozione all'esperienza più drammatica che l'essere umano possa vivere, ovvero il suicidio. Ecco, qualunque esperienza scioccante, noi la rimuoviamo. E io avevo arbitrariamente stabilito una legge, che non so se esista ma che nella mia immaginazione esisteva, che fissava un rapporto di diretta proporzionalità tra la gravità del trauma da rimuovere e la velocità della rimozione. Questo mi aveva portato, proprio avventurandomi in questo ragionamento, all'idea che il suicidio fosse rimosso in un tempo talmente veloce da essere inferiore al lasso di tempo che separa la vita dalla morte. Generando quindi nell'esperienza del suicida un arco di tempo infinitesimale, più piccolo di quello spazio temporale che già i grandi scrittori avevano intuito, come ad esempio Dostoevskij, che separa la coscienza di essere vivi dalla mancanza di coscienza, ovvero dall'essere morti. In questo lasso di tempo così piccolo e incommensurabile, il suicida ha già rimosso di essersi suicidato, quindi non lo sa. Ecco, questa fu la "follia" che mi portò a immaginare un lungo interrogatorio in cui un commissario di polizia deve aiutare uno scrittore sospettato di omicidio a scoprire infine non solo che in realtà egli è un omicida, ma anche che è la vittima dell'omicida. Quindi talvolta il dare spazio, tenere la porta aperta della propria mente a ciò che ci può sembrare assolutamente fuori da ogni regola, fuori da ogni raziocinio, può rivelarsi fonte di immaginazione o di visionarietà straordinaria. Ed è quello che è successo a me in quel caso. Posso dunque dirti che sì, mi riconosco per questo nella seconda fase dell'Immaginazione Attiva di Jung.

C.T. Ho amato e amo tanto quel film e mi trovo totalmente d'accordo con questo tuo affascinante parallelismo.

La *terza fase* dell'Immaginazione Attiva è invece quella *della registrazione del modificarsi*, così la definisce Jung, e consiste nell'oggettivare i contenuti immaginari, dando loro un'espressione attraverso modalità diverse, come ad esempio la scrittura, la pittura, la scultura, la musica, la danza... Questa fase a me pare rapportabile certamente alla stesura di una sceneggiatura, così come al vero e proprio girare un film.

Cosa puoi dirci riguardo al tuo passare dall'immaginazione alla scrittura e poi alle riprese del film?

G.T. Posso intanto dire che senza dubbio questo processo è comune e frequente tra chi si occupa di cinema, più dei due stadi precedenti che, a mio avviso, costituiscono casi eccezionali. Però, in genere, quando sei entrato dentro a un'idea che è già sviluppata nella tua mente, al punto da assumere la forma di una storia punteggiata di personaggi che via via nascono dentro di te in virtù della tua esigenza di costruire storie, scatta inevitabilmente un processo di immaginazione costante, che include certamente le fasi della tua giornata in cui coscientemente lavori, scrivi, butti giù l'idea di un personaggio o più personaggi, abbozzi la scaletta della storia e poi cominci a svolgerla e a svilupparla. Ma questo processo immaginativo va oltre e si sviluppa anche nei momenti in cui non stai lavorando a quella storia.

Intendo dire che dall'istante in cui una storia e dei personaggi si impadroniscono in qualche modo non solo della tua immaginazione, ma anche della tua volontà di andare avanti su quel fronte narrativo, quella con l'immaginazione diventa una convivenza costante. Tu scrivi e già immagini delle situazioni, le vedi. Vedi anche il clima, la luce. Talvolta senti certi suoni e certi effetti, sia realistici che immaginari. Ti vengono anche delle suggestioni musicali. E ancora, ti arrivano già dei frammenti di dialogo. Data una storia, dato un personaggio, ti può venire in mente un dialogo, una battuta che al momento non sai dove potrà essere collocata, ma che senti possa avere un'attinenza straordinaria e formidabile con quel contesto che pian piano comincia ad avere corpo. Ma questo processo di immaginazione procede anche mentre pranzi, ceni, sei in taxi o per strada. È costante. E ti regala continuamente suggestioni visive e sonore, di situazioni, di visioni e di ambienti. Cominci a vedere un ambiente dove forse si svolgerà un momento importante della tua storia, una scena madre che forse ancora non sai se sarà all'inizio o alla fine o magari la scena di snodo della storia, quindi a metà, a un terzo o a due terzi. E questo processo immaginativo non si esaurisce mai.

Quando sembra che sia finito, cioè quando finisci di scrivere la sceneggiatura e l'hai revisionata più volte e ti persuadi di essere arrivato davvero alla forma definitiva, hai la sensazione che il processo immaginativo si sia esaurito e pensi che non ti serva più... poi scopri che non è così. Il processo

di immaginazione continua. Continua mentre cominci a parlare con i produttori, con i finanziatori, quando cominci a parlare con i tuoi collaboratori, quando racconti la storia ai coproduttori o al funzionario di una compagnia televisiva che forse finanzia il film. E talvolta anche proprio a seguito della loro reazione, la tua immaginazione ti corregge. Magari è un'idea che ti sembra fortissima e perfetta, ma dalla reazione di qualcuno capisci che può essere ancora perfezionabile. Quindi diventa un caleidoscopio di provocazione immaginativa straordinario. Al punto da poter diventare per te anche la perdizione. Puoi perdere l'orizzonte, puoi perdere la bussola. Ma se il tuo rapporto con quella storia è sano e forte, ed è stato sano e forte fin dall'inizio, questa consapevolezza ti aiuta a mantenere la direzione e a saper discernere quanto di questo processo immaginativo l'impazzimento ti potrebbe far perdere. E allora ecco che riesci a capire cosa è giusto e cosa è sbagliato, cosa ti serve e cosa è inutile. Però è un processo infinito. Persino quando ormai le immagini sono vive, lì davanti a te, davanti alla macchina da presa, e i personaggi hanno preso corpo, hanno un colore, hanno un carattere, un modo di camminare e di parlare, e quella famosa battuta che ti aveva un giorno folgorato ha preso miracolosamente una sua collocazione... anche allora può capitare che tu arrivi a comprendere che si può fare anche diversamente, che si può cambiare strada. Un po' come diceva Flaiano, che una volta affermò: nel cinema, quando ti viene una buona idea, fai il contrario.

C.T. Tutto questo è davvero particolarmente interessante, anche perché si ricollega alla definizione di Immaginazione Attiva data da un celebre epigono di Jung, Gerhard Adler, che definì l'Immaginazione Attiva come un *atteggiamento* piuttosto che come una tecnica (Adler, 1948). Qualcosa che pare assai affine a quanto tu stai affermando.

G.T. Sì, certo. Ma ciò che accade nel processo creativo, lo fai inconsapevolmente. Secondo me accade forse proprio perché sei all'oscuro della teoria di Jung a riguardo. Poi magari un giorno ti leggi un suo saggio e lo comprendi proprio perché ci ritrovi esperienze che hai vissuto personalmente. E forse questo è il rapporto più felice con i saggi e le teorie di grandi autori, ricercatori e studiosi, come C.G. Jung: leggerli e capirli perché ti ci ritrovi. E ti ci ritrovi perché alcune di quelle esperienze le hai già vissute primitivamente, senza intellerle attraverso un'impostazione teorica, che sia di Jung, di Adler o di altri.

C.T. Ed è proprio a questo che si interessa la mia ricerca: ovvero, alla possibilità di riscontrare delle correlazioni tra l'Immaginazione Attiva ed altri ambiti, naturali e spontanee in quanto provenienti dalla stessa matrice, quella da Jung definita come inconscio collettivo.

E arriviamo adesso, in questa esplorazione, alla *quarta e ultima fase* della Immaginazione Attiva: ovvero al momento in cui si entra nel vivo di *un vero e proprio dialogo con l'inconscio*, attraverso *un confronto etico* con qualunque cosa l'immaginazione abbia prodotto precedentemente (von Franz, 1978). Questa è probabilmente la fase che più differenzia la metodologia junghiana da altri modelli psicoterapeutici, così come dagli esercizi di meditazione. L'Io cosciente dialoga con le immagini inconse, eticamente. Dando valore e rispettando le immagini, l'Io cosciente prende una posizione. Opera una scelta.

Cosa può significare per te il confronto etico sia con i personaggi che con il contenuto di un tuo film?

G.T. Beh, qui l'orizzonte si allarga. E sento che questa concezione di Jung sia, nella sua essenza, sconfinata. Non le trovo una corrispondenza immediata con l'esperienza cinematografica. O meglio, trovo che la includa. Ma include anche mille altre esperienze proprie dell'essere umano. E siccome chi fa cinema è anche un essere umano, la questione etica va in qualche modo oltre la semplicità di innamorarsi di certe storie per poi trasformarle in film. Il dialogo con te stesso, fra la tua consapevolezza e il tuo inconscio, è un rapporto molto complesso che segna la tua esistenza costantemente, sia nei momenti in cui questo rapporto riesce a produrre immagini, prodotti narrativi e figurazioni, o semplicemente riguardo a un certo modo di comportarsi. Ma può anche non produrre niente di tutto questo. È sconfinata questa esperienza, questo ambito. Ma visto che tu mi provochi sul cinema, ti rispondo che sì, tutto questo c'è continuamente, in tutto il percorso creativo. Potrei dire dunque che per il mio modo di vedere, ciò che avviene in questa quarta fase non solo vada oltre le prime tre fasi, ma le inglobi, perché questo processo si può trovare anche nelle prime tre fasi.

Quando mi viene un'idea, che lì per lì mi affascina, già allora mi chiedo se sia giusto o meno che quella storia esista. Se sia giusto che gli altri la conoscano. Se possa fare bene o male, se possa avere un effetto di consolazione rispetto a certe condizioni dell'essere umano. Se possa allietare una certa sofferenza e se serva ad arricchire l'esperienza della conoscenza. Insomma, mi chiedo già se quella idea possa avere una funzione etica. E se trovi che questa funzione non ci sia, o peggio ancora realizzi che c'è, ma che ha una valenza negativa, malefica, allora entri in crisi. E inizi a chiederti: lo devo fare o non lo devo fare? È giusto o non è giusto? Perché cominci a giudicare, il che rappresenta un percorso pericolosissimo. È un dialogare con sé stessi costante e irregolare, che avviene nei momenti più inaspettati, e talvolta a tradimento, facendoti scoprire impreparato a rispondere alle domande che il tuo inconscio ti pone. Talvolta non sei pronto e devi studiare, devi

pensare, devi approfondire, devi elaborare. I tuoi personaggi, che ti sei scelto come compagni di viaggio per un po' di anni del tuo percorso di vita, ti pongono interrogativi ai quali tu stesso talvolta non sai rispondere. Il che produce quei momenti che ci sembrano di smarrimento.

C'è sempre un momento in cui quella storia, quel mondo di immagini che ha cominciato a crearsi, sembra abbandonarti.

Ci sono giorni in cui questo mondo ti accoglie col sorriso dicendoti buongiorno e ci sono invece momenti in cui questo mondo ti volta le spalle e sembra dichiararti la sua più cruda estraneità.

Io lo vivo così. Puoi affrontare questi momenti proprio attraverso il porti domande e il cercare di trovare risposte, aiutandoti con la riflessione e con il riferirti anche alle esperienze di altri, cosa questa, importantissima. Studiare, approfondire, tentare strade diverse, dare più risposte, anche se contraddittorie, può aiutarti a trovare un equilibrio che ti faccia sentire in una posizione agevole, psicologicamente parlando, tra te e quel che scegli di raccontare. Il che non vuol dire che questa posizione debba essere necessariamente positiva. Un film a volte è anche una grande provocazione, un grande shock: così lo è *Una pura formalità*, così lo sono altri film. Ma anche in quei casi, e anzi soprattutto in quei casi, devi trovare un equilibrio tra te stesso e ciò che stai raccontando.

Per fare un esempio immediato, il primo film che ho realizzato era un film sulla camorra, sulla criminalità. Ed io sapevo che in genere quando si raccontano queste storie, anche se non vuoi, finisci per mitizzare la figura del criminale. È sempre stato così. E questo io non lo accettavo, sia come persona che si occupava di politica, sia come persona che aveva un senso civico molto forte, soprattutto in quegli anni. Ce l'ho ancora adesso, ma da giovane ancor di più. E quindi mi sentivo a disagio. Volevo raccontare una storia che da un certo punto di vista servisse per dare agli altri la possibilità di conoscere meglio un mondo che dobbiamo combattere. Dall'altro lato, però, correvo il rischio di mitizzare proprio il personaggio che volevo utilizzare per dare agli altri uno strumento civile e conoscitivo per combatterlo. Mi trovavo quindi in una situazione paradossale. E mi ricordo che questo mi portò a inventare un anti-personaggio, un anti-mito, che sarebbe servito per operare un ribaltamento nel personaggio e renderlo perdente nel suo stesso terreno. In quel caso questo mio confronto con me stesso mi portò a cambiare la storia per determinare un ribaltamento fatale, un fatale errore in questo personaggio, nel quale errore il personaggio si giocava tutte le carte che poteva avere per diventare un mito. Era un po' un depistare l'inevitabile processo di mitizzazione, spostando l'attenzione verso un personaggio minore e lasciando al personaggio più significativo la cenere del percorso che avrebbe portato a un risultato opposto a quello che io volevo.

Quindi il dialogo con se stessi è certamente fondamentale anche nel cinema, forse è anche banale dirlo.

Ma è fondamentale, sempre. Sei in un contesto in cui sei chiamato a comportarti in un certo modo e lì scatta un confronto con te stesso profondo, che talvolta può produrre una decisione saggia, che farà del bene a te e agli altri. Ma talvolta invece quella scelta potrebbe rivelarsi un errore, facendo solo apparentemente bene a te e agli altri ma rivelandosi in realtà un disastro assoluto e determinando un dramma per te e per gli altri. O, caso ancor peggiore, potrebbe determinare il bene per te ma non per gli altri, cosa che forse è lo scenario più malaugurato, almeno per il mio modo di vedere.

Comunque sia, quest'ultima delle quattro fasi mi sembra sì quella più complessa e meno contornabile, ma anche la più attraente. Mi sembra proprio la chiave di volta, non solo per chi immagina storie, ma per lo sviluppo del proprio esistere e per il rapporto con il mondo e con tutto ciò che l'umanità ha saputo creare in termini di immaginazione, di storie, di conquiste esistenziali e conquiste conoscitive per l'essere umano, che peraltro continua a restare l'elemento più misterioso del nostro universo.

C.T. E infatti, come ti accennavo poco fa, sia l'Immaginazione Attiva di per sé, in quanto metodologia terapeutica e individuativa specifica della psicologia analitica junghiana, sia il confronto etico che si attiva nella quarta fase della Immaginazione Attiva stessa, sono ciò che davvero differenziano significativamente l'approccio di Jung da altri approcci psicologici e psicoterapeutici, perché portano la persona a un confronto che si sviluppa su due livelli, come per altro dici anche tu: uno è quello dell'Io cosciente con ciò che accade nel mondo esterno e l'altro dentro di sé, con i contenuti e le azioni che le proprie immagini interne possono rappresentare. E ciò che ci hai raccontato adesso riguardo alla costruzione del tuo film *Il Camorrista* mi sembra davvero interessante: perché hai trasferito il tuo conflitto etico personale all'interno della storia, facendo avere questo confronto tra i personaggi. E dato che poi i personaggi vanno a rappresentarsi sullo schermo, lo schermo riporta a noi spettatori la rappresentazione e la risoluzione di quel conflitto.

G.T. D'accordo. Ma tieni conto che io ho raccontato quell'esperienza perché era la più banale e la più semplice da portare come esempio. Io credo che in questa sfera di approfondimento sviluppata e proposta da Jung, l'orizzonte sia ben più complesso. Quando Jung parla di etica e di confronto con se stessi in chiave etica, non credo voglia riferirsi solo alla ricerca di cosa sia giusto e di cosa sia sbagliato. Questo forse è il livello più semplice e più elementare della questione. Ma il confronto etico proposto dalla quarta fase mi pare davvero più complesso. E include senza dubbio, secondo me, oltre a quelle prime

tre fasi, tutti gli aspetti più misteriosi della nostra esistenza e del rapportarci con noi stessi e con gli altri. L'esempio che ho fatto io è l'esempio del cineasta. È un esempio terra terra. Mentre forse in quell'enunciato del confronto etico si può riconoscere, rapportandolo ad altre sfere dell'esperienza umana, quanto sia assolutamente intelligente e profondo il tipo di approccio che propone Jung.

Non so perché, ma adesso mi viene in mente qualcosa che apparentemente non c'entra niente. Ma ha comunque a che fare con l'etica, con l'immaginazione e con il rapporto con noi stessi e con gli altri.

Una volta un grande regista che ho avuto il privilegio di conoscere, Billy Wilder, al momento di salutarci mi disse: "Lo vuoi un consiglio?"

"Sì, magari!"

"Quando ti capiterà di mettere in scena un personaggio che sta vivendo un momento tremendo o meraviglioso della sua vita, inquadralo sempre di spalle".

Io sulle prime non capii e chiesi: "Ma perché?"

"Perché non sarai mai capace, neanche con il più grande attore del mondo, di rappresentare il suo dolore così come il pubblico saprà immaginarselo vedendolo di spalle".

È così.

Anche la rappresentazione della felicità è ridicola. Tutte le volte che inquadri un personaggio che debba esprimere di stare vivendo qualcosa di straordinariamente positivo, è sempre ridicolo. Se lo racconti per ellissi, il pubblico lo saprà *immaginare* molto meglio di come tu riesca a metterlo in scena.

Vedi dunque quanto siano complessi il nostro modo di relazionarci con noi stessi e con la nostra immaginazione, così come con noi stessi attraverso la nostra visione etica su ciò che pensiamo, che vogliamo fare, che riusciamo a fare o che non riusciamo a produrre. E poter riflettere su questo è davvero molto bello e interessante.

C.T. Questo ci riconduce a quanto dicevo introducendo questa intervista, ovvero all'importanza delle immagini simboliche. Jung sostiene che l'immagine è simbolica quando descrive più di quanto rappresenti. E questo esempio che ci hai portato, fornito a te da Wilder, mi sembra rappresenti in modo emozionante proprio l'intento di non saturare completamente un'immagine di significato, mantenendole incompiutezza e misteriosità per renderla simbolica, e dunque effettivamente capace di trasmettere qualcosa in profondità.

G.T. Sì. Talvolta un'immagine può essere prigioniera di un limite semantico, di un limite costituito proprio dal suo significato. Ma può essere

elaborata in modo tale da consentirle di sprigionare mille possibilità di significato. Questo fa parte del mestiere di chi crea immagini. Per continuare a citare Billy Wilder, una figura umana vista in pieno volto può senza dubbio risultare straordinaria, abbiamo molti magnifici esempi a riguardo. Non si finirà mai di dibattere sulla bellezza e sul mistero della Gioconda. Ma su una figura di spalle, della quale tu conosci degli elementi, delle coordinate esistenziali, si può scrivere altrettanto a lungo di quanto non si scriva e si continuerà a scrivere sull'espressione che Leonardo ha voluto regalare alla Gioconda. Quindi, un'immagine può significare una sola cosa e ne può significare infinite: questo in base al rapporto che l'autore di quell'immagine ha avuto con i vari processi creativi, con se stesso, con la propria immaginazione, con il proprio inconscio e in base a come viene rapportato tutto questo al percettore dell'immagine. Diventa un gioco di specchi. E quello che dice Jung è che si può rispecchiare poi misteriosamente anche nel tempo e nella collettività. Credo che questo processo lui lo abbia approfondito quando parla di sincronicità.

C.T. Io ti ringrazio davvero tantissimo, Giuseppe, perché tutto ciò che ci hai detto offrirà sicuramente materiale prezioso e significativo, non solo a tutta la comunità junghiana, ma anche a chiunque altro. Tutto quello di cui ci hai parlato e le risposte che ci hai dato, aprono anziché chiudere. Quindi sono risposte simboliche: non sono viste di faccia, ma di spalle.

G.T. Speriamo!

C.T. Grazie, Giuseppe.