

C.I.I.C.S. | ISTITUTO FRANCO GRANONE

CENTRO ITALIANO DI IPNOSI CLINICO-SPERIMENTALE

Fondatore: Prof. Franco Granone

CORSO DI FORMAZIONE IN IPNOSI CLINICA

E COMUNICAZIONE IPNOTICA

Anno 2018

“A ME GLI OCCHI”

Cinema e ipnosi

Candidato:

dott. Antonio Trudu

Relatore:

dott. Massimo Somma

Indice

INTRODUZIONE	3
CINEMA E PSICOANALISI	6
RELAZIONE TRA IPNOSI E CINEMA	11
IL CONTRIBUTO DI RAYMOND BELLOUR	15
ASPETTI NEUROFISIOLOGICI DELLA VISIONE CINEMATOGRAFICA ...	16
STORIA DELLA IPNOSI NELLA CINEMATOGRAFIA INTERNAZIONALI ..	20
VERTIGO DI ALFRED HITCHCOCK	22
BIBLIOGRAFIA	25

INTRODUZIONE

Il felice incontro tra cinema e psicanalisi a cui si deve aggiungere il contributo della semiologia ha illuminato gli studi sul linguaggio cinematografico e ha offerto alla psicanalisi suggestioni e inedite aperture. Da questo matrimonio, pronubo l'apporto semiologico, è nata la confluenza, come vedremo, tra cinema e sogno.

Solo in tempi più recenti si è cominciato a riflettere sul rapporto o meglio la corrispondenza tra cinema e ipnosi e, soprattutto a opera di Raymond Bellour ¹, come la distinzione tra processo di induzione e stato ipnotico possa portare a una miglior comprensione del dispositivo cinematografico.

Partendo come piccola provocazione dalla lettura di un film di Bergman ripercorreremo la confluenza tra cinema e psicanalisi e cinema e ipnosi per considerare anche quanto, oltre la situazione cinematografica (sala, schermo, spettatore) anche elementi grammaticali (sguardo in macchina, carrellate, voce del narratore), rafforzino il potere ipnotico. Quanto poi il cinema così definito possa offrire all'induzione ipnotica mi auguro possa essere oggetto di futuri approfondimenti.



Ansiktet (Il volto, 1958) appartiene al decennio d'oro della filmografia bergmaniana, da *Il settimo sigillo* a *Persona*, film giocato sul tema del doppio e dello specchi, ma a sua volta metafora del processo ipnotico. Ambientato nella prima metà dell'Ottocento, *Il volto* narra la storia di un piccolo gruppo di girovaghi, la compagnia medico-ipnotica del dottor Vogler che

¹ Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, 2009.

viene forzosamente invitata nel palazzo dove trova il console Egerman e la moglie appassionati di magia e il dottor Vergérus che invece si dichiara come un incrollabile positivista e scienziato. Dato che Vogler (che sembra essere muto) non risponde alle sue contestazioni, Vergérus lo sfida a provare su di lui i suoi presunti poteri magici. Ora è il console a sfidare Vergérus: se Vogler riuscirà a mostrare la presenza di forze di cui non si può dare spiegazione, il dottore dovrà ammettere l'esistenza di Dio. Nel piano superiore del palazzo avrà luogo la sfida tra Vogler e Vergérus, tra fede o illusione e scienza, mentre a piano terra amore e magia giocano l'eterna commedia dei sentimenti.

Ventesimo film di Bergman, *Il volto* è stato letto dai più come un'opera sul conflitto tra fede e ragione, non tenendo conto dell'ambiguità che l'attraversa: Bergman è più affascinato dal gioco tra volto e maschera, essere e apparire, più sostanziale alla natura del suo cinema. Bergman infatti pur trattando temi alti propri della cultura scandinava - si vedano i suoi richiami alle opere di Kierkegaard e Strindberg - è in realtà più affascinato dal gioco del cinema, a procedimenti di dislocazione e metaforizzazione. Così il rapporto uomo-dio e il silenzio che lo sottende racconta il rapporto uomo-donna e quest'ultimo rovesciandosi diventa allusivo del problema metafisico. La poetica di Bergman, ben definito dalla "predica" del pittore che sta affrescando un scenario apocalittico sulle pareti di una chiesa nel Settimo sigillo, tende a incantare, impaurire, sedurre, ipnotizzare lo spettatore.

Ciò non toglie peso allo scontro tra ragione e soprannaturale con riferimento alla teoria mesmerista, di cui il dottor Vogler sembra un convinto seguace. Anche qui più che sul dibattito filosofico, Bergman gioca sul rapporto illusione-verità, medico e stregone, io e l'altro in una continua interconnessione sino all'hapax di Vergérus allo specchio che vede accanto a sé l'immagine di Vogler, creduto morto. Del resto i due protagonisti, a cui Bergman non risparmia uno sguardo ironico, non hanno la statura per rappresentare il conflitto alto. Il medico, pieno di sussiego provinciale sbandiera un positivismo qualunquista e con la sua cieca fiducia nella scienza si lascia ingannare e terrorizzare da giochi di mani che appaiono nell'ombra e da piccoli trucchi infantili; da parte sua Vogler è anche un impostore, un poveruomo che si affanna sperando di cavarsela e di guadagnare qualcosa ². Il personaggio dell'illusionista mago non

² "Non ero in buoni rapporti con i miei critici, avevo avuto delle difficoltà con il mio produttore, con il mio teatro e inoltre la mia situazione economica non era delle migliori. Avevo trovato divertente, come una specie di gioco simbolico con me stesso, mettere in ridicolo questa situazione tanto complicata", Dichiarazione di Bergman sul pregresso de *Il volto*

rappresenta il forzato conflitto tra ragione e fede, ma la potenza-impotenza del cinema, realtà e illusione insieme.

Su tutto però emerge il primissimo piano di Vogler e i ripetuti primi piani del suo volto sul quale si espandono, proprio nella loro fissità, gli occhi. La fissità misteriosa di Vogler è ipnotismo autentico! Lo stesso Bergman si confonde almeno nelle sequenze iniziali con entrambi i personaggi fino a una più piena identificazione con il personaggio di Vogler, l'ipnotizzatore che diviene così figura di Bergman regista,

*artisti entrambi in contrasto con la volgarità che li circonda: è il dramma stesso del predicatore e dell'artista creatore che spesso urta contro l'incredulità e le bassezze delle masse (e degli spettatori?). L'ipnotizzatore è una figura riservata e incompresa, quasi ascetica e sofferente di verità difficilmente scomponibile*³.

Si può anche ricordare che i cognomi Vogler (in particolare l'Elisabeth Vogler di Persona) e Vergerus (da Passion fino al malvagio vescovo di Fanny e Alexander) ricorrono spesso nell'opera del regista svedese, creando nello spettatore bergmaniano fedele una precomprensione e una predisposizione alla suggestione ipnotica che il cinema di Bergman produce non casualmente. E sono proprio i primi piani, stilema proprio del regista, veri archivi di anime, scavati dall'immagine ipnotica del cinema a rinforzare il carattere ipnotico del suo cinema. Non dobbiamo cercare in Bergman il filosofo, ma l'artista e godere della creatività della sua intelligenza. Come pochi Bergman ha capito la capacità del cinema di far parlare i volti con la fisica presenza delle cose e le cose con i colori, i deserti, gli ardori dell'anima.

³ Mario Verdone, *Dei misteri nordici di Ingmar Bergman*, in Studi cattolici, 1960.

CINEMA E PSICOANALISI

Non si può non ricordare che il cinema nasce insieme alla psicoanalisi, nell'anno, il 1895, in cui Freud pubblica con Breuer gli studi sull'isteria. Sincronicità dei due eventi? La prima annotazione di tale corrispondenza è di Lou Andreas Salomè che nel 1913 osservava nel suo diario come il cinema riprendesse le nostre facoltà di rappresentazione.

Negli anni '40 Lebovici e Musatti sottolineano come la macchina del film e quella dello spettatore tendono a divenire una sola cosa: "Il film è come un sogno e lo spettatore come un sognatore". Comune carattere di versatilità del film e del sogno, analoga libertà di composizione, uso di condensazione e rarefazione, assenza di uno stretto principio causale (le immagini dei sogni si succedono senza rapporti causali ed è attraverso la successione delle immagini, delle sequenze, non sempre legate da rapporti logici, ma da rapporti di contiguità ed immaginazione, che noi seguiamo l'avanzamento di un film), l'uso di una grammatica spesso coincidente, procedimenti tecnici come il *fondue* o il carrello li usa anche il sognatore.

E la memorizzazione? Anche ricordando un film facciamo gli errori ingenui che facciamo ricordando un sogno? Per lo spettatore spesso film e sogno coincidono (Musatti, nei suoi studi di filmologia, annota la frequenza di lapsus tra sogno e film. Per Musatti il cinema parla più all'inconscio che alla coscienza) e la sala ci avvicina (Baldelli: "condizione ipnoide dello spettatore") a un sonno ben disposto ai sogni.

Da questa assonanza tra film e sogno sono nate fondamentali conseguenze. Innanzitutto la determinazione a promuovere la psicoanalisi a metodo critico, inventariando segni, sintomi, indizi all'interno del film, al fine di cogliere sotto la superficie una verità più profonda. È come l'estensione di una seduta dove il regista è il paziente, il film il materiale, lo spettatore l'analista. Ma l'analisi non investe tanto questo o quel film quanto delle simboliche e dei funzionamenti più generali. Si pensi alle grandi figure proprie del cinema:

- La Maschera, sui volti truccati, negli stereotipi espliciti nelle caratterizzazioni decise, a mostrare l'intreccio tra artificialità del ruolo e verità del corpo;
- Lo Specchio, l'immagine cinematografica mescola il calore di un riflesso del mondo alla freddezza di una superficie di vetro, l'obiettivo;

- La Soggettiva, l'occhio del cinema è un occhio istruito;
- Gli Sguardi, per inglobare lo spettatore nella storia, al di là di una rigorosa ricostruzione dello spazio filmico.

Queste figure interessano l'analisi perché ne incarnano dei motivi preferiti (o delle ossessioni?) e perché mostrano nel corpo del film il funzionamento del cinema e della sua simbolica.

Si aggiungano dispositivi e caratteristiche che sono di pertinenza della analisi e insieme costitutivi del cinema: il buio, l'isolamento, l'esteriorità e il possesso di ciò che appare sullo schermo, il vedere qualcosa che si crede reale sapendo che non lo è: il tutto operato dentro a meccanismi psichici fondamentali nel processo analitico, come **la proiezione**, cioè l'attribuzione ad un personaggio di idee e sentimenti propri e ancor più **l'identificazione** cioè l'assunzione in sé di sentimenti e idee proprie di un personaggio. Il processo di identificazione al cinema potrebbe essere un forte supporto all'analisi perché mentre la proiezione è cosciente l'identificazione è inconscia e rivelatrice di oscure aderenze o ben significativi processi dell'inconscio. Si pensi alla doppia identificazione nel bambino che di fronte ad una sequenza violenta si identifica contemporaneamente con l'assassino e con la vittima.

Christian Metz nel volume *Le signifiant imaginaire*⁴ non solo ha sottolineato che vi sono nel cinema situazioni che si radicano nell'inconscio e che assicurano l'identità dell'apparato cinematografico, ma indirettamente ha suggerito la forte funzione terapeutica del cinema stesso attraverso la individuazione di tre momenti specifici:

- **Identificazione speculare:** il cinema assomiglia a uno specchio (preciso rimando alla fase dello specchio di Lacan autore che ha contribuito alla formazione di Metz), ma li differenzia un particolare, perché c'è una cosa che non si potrà mai riflettere sullo schermo, il corpo dello spettatore. Allora con chi identificarsi? Con i personaggi certo ma ancora con se stesso. Come? Il cinema implica un sapere duplice, anche se unitario. Vedendo un film so che percepisco qualcosa di immaginario e so che sono proprio io a percepire...io so che percepisco realmente e sono proprio io a percepire tutto questo. Identificazione con se stesso come messa in guardia, puro atto di percezione come condizione di possibilità del percepito e affermazione di un soggetto trascendentale;

⁴ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, 1977.

- **Voyeurismo:** desiderio di vedere e sentire che rende possibile il cinema. Passione che sta in piedi se si tiene lontano l'oggetto desiderato anzi si fonda sulla sua mancanza. Lo sguardo blocca l'oggetto ad una buona distanza. Il cinema esibisce i suoi dati solo in effigie, li colloca nell'inaccessibile, in un altrove primordiale, un infinitamente desiderabile sulla scienza dell'assenza. È il meccanismo dell'immagine, intreccio di assenze radicali e di presenze che paiono evidenti, regime scopico fondato non tanto dalla distanza quanto dalla assenza: il film si svolge in un altrove del tutto vicino e insieme radicalmente inaccessibile in cui il bambino vede agitarsi la coppia dei genitori che lo ignorano e lo lasciano solo, semplice testimone la cui partecipazione è inconcepibile (Metz, *Cinema e Psicoanalisi*). Per Metz il cinema quindi ripercorre i nodi fondamentali della vita psichica; per noi il gioco non eludibile dell'identificazione rimanda all'appello degli araldi della soglia vera segnaletica verso la profondità inesauribile dell'inconscio;
- **Feticismo:** oggetto è il cinema come tecnica. Il feticcio è il cinema nel suo stato fisico, *exploit* che sottolinea e accusa la mancanza e cerca di farla dimenticare. In questo senso però il cinema sarebbe più vicino alla *rêverie* che al sogno.

Il cinema è un linguaggio che interpella la nostra persona nella sua integrità, rivolgendosi contemporaneamente sia alla nostra intelligenza, attivata dalla lettura dei codici cinematografici, sia alla nostra emotività, coinvolta dalla seduzione della narrazione. Contemporaneamente il dispositivo cinematografico (spettatore + film + sala) nel buio della sala rimanda al sogno e attiva le immagini mitiche in movimento del nostro inconscio collettivo da cui prendono forma, seguendo il pensiero junghiano, gli archetipi, le cui tracce si possono rinvenire nell'intreccio testuale, nelle sequenze e, persino, in ogni singola inquadratura. Le forme primordiali della psiche lasciano il loro sigillo e attivano le loro energie non solo nelle strutture narrative che riprendono, almeno nel cinema classico, la grande tradizione del romanzo ottocentesco, ma anche nei movimenti della macchina da presa, nella costruzione degli effetti speciali, nella gestione dello spazio (i vari piani, le profondità di campo, e soprattutto il fuori campo...), del tempo (le dissolvenze, le sovraimpressioni, il *flashback*, il *flashforward*...) e in tutto quanto attiene alla grammatica e alla sintassi del cinema, che, ovviamente, in quest'ottica, diventano espressione e traccia di moti psichici inconsci, cessando di essere intesa come un mero

insieme di segni linguistici. Oggi il cinema ordina il racconto come nemmeno la letteratura riesce a realizzare e questo sia per le strutture narrative in genere forti che il film impiega che per il montaggio stesso del film, struttura dove ogni parte è funzionale all'unità del tutto, in un processo di indubbia integrazione. Possiamo dire che lo spettatore entrando in sala, dopo un iniziale smarrimento, attraverso i processi della proiezione e della identificazione, consolida nella visione la sua stessa identità contribuendo al suo processo individuativo. Nel suo insieme il cinema ha costruito e costruisce un immenso magazzino dell'immaginario collettivo, che non abitiamo abbastanza e che può illuminare lo stesso procedimento analitico.



Sigmund Freud, *The Secret Passion* (1962), di John Huston

Messo in opera con Jean Paul Sartre, a cui era stata assegnata la sceneggiatura, il film ha avuto un laborioso travaglio. La sceneggiatura del filosofo francese era di 1100 pagine ⁵, il che avrebbe richiesto un film di più di otto ore. Durante la stesura Huston che si era ritirato con Sartre in un castello tentò anche di ipnotizzarlo, forse per placare l'ipertrofia del suo sceneggiatore.⁶ Huston ripiegò così su due professionisti, Kaufman e Reinhart, che fecero un lavoro più convenzionale. Ne uscì un film di 165 minuti che la produzione ridusse a 140, mutilandolo e snaturandolo a scapito anche dell'illustrazione del rapporto di Freud con Charcot; in Italia poi il film fu ulteriormente rimaneggiato a 120 minuti.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Freud*, 1985.

⁶ Huston aveva ripreso sedute di ipnosi in un ospedale militare che accoglieva soldati traumatizzati al ritorno dal fronte. Il documentario *Let There be Light* (1946) ebbe a sua volta censure e rimozioni da parte delle gerarchie dell'esercito. In seguito Huston imparò la pratica dell'ipnosi che da dilettante operava con successo. In realtà fu lo stesso Sartre che gli chiese di essere ipnotizzato.

Del contributo di Sartre rimane l'idea di condensare nel personaggio di Cecile le storie di Anna O. e di altri pazienti.

Huston racconta gli anni 1895-1900, cioè la nascita della psicanalisi, come una detective story coniugata all'avventura scientifica, anche se il personaggio di Freud non sembra convincente: *questo Freud è ancora un bambino smarrito in un corridoio* (Robert Benayoun). Resta considerevole il registro luminoso con una fotografia che alterna "il romantico naturalismo fotografico del presente con le tonalità nebbiose e sfumate della memoria e la punta secca, in bilico tra l'acquaforte e il grezzo chiaroscuro dei vecchi film muti in pellicola ortocromatica, nelle sequenze oniriche"⁷, per la verità le meno convincenti. In originale è la voce di Huston ad aprire e chiudere il racconto. La presenza del narratore extradiegetico rinforza l'induzione ipnotica propria del film in quanto nel parallelismo tra ipnosi e cinema questa figura del racconto assume la funzione dell'ipnoterapeuta. Un accenno a due sequenze che vanno almeno sottolineate.

Sequenza n. 5. Parigi, a lezione da Charcot. Per l'iconografia Huston si rifa al celebre quadro di Brouillet, Una lezione clinica alla Salpêtrière, che ricostruisce con puntiglio e evocazione insieme. Huston per sottolineare l'attenzione, l'interesse, il coinvolgimento e anche, forse ingenuamente, lo stupore di Freud fa una serie di stacchi sul suo volto. Sappiamo come il primo piano, il piano affezione come lo chiama Deleuze promuove il coinvolgimento e le emozioni dello spettatore più delle altre inquadrature.

Sequenza n. 12. Interno, Freud ipnotizza Karl. La sequenza è fortemente significativa e mostra sia l'efficacia dell'ipnosi sia i limiti dell'ipnotista Freud. Attraverso l'ipnosi emergono nel giovane nobile russo i ricordi traumatici del suo rapporto con il padre che generano in Freud quasi un rigetto, anche qui espresso con piani ravvicinati e con un codice recitativo enfatico, sopra le righe, sia del personaggio di Karl eccessivamente drammatico, sia nella reazione di Freud. La visione attenta della sequenza segna un pregresso che prepara l'abbandono dell'ipnosi da parte di Freud e la nascita della psicanalisi.

⁷ Morando Morandini, *John Huston*, 1996

RELAZIONE TRA IPNOSI E CINEMA

È curioso e certamente significativo che una delle prime corrispondenze tra cinema e ipnosi non sia stata fatta da uno studioso, ma da un grande uomo di cinema. Così annota Eizenstejin nel 1937:

Non è in gioco una volgare analogia con l'ipnosi, ma esattamente gli stessi presupposti con un taglio quantitativo completamente diverso. L'ipnosi consiste nella stessa cosa, e in particolare nel fatto che si trova il modo di neutralizzare temporaneamente gli strati superiori della coscienza...L'ipnotizzato si trova in tal modo in uno stato di completa soggezione a leggi del pensiero e del comportamento che pur dettate dall'apparato mentale, agiscono indipendentemente dai centri superiori...il tratto distintivo di questo processo nell'ambito dell'arte sarà sempre la sua relatività, o meglio il suo agire contemporaneamente su due piani: sia la regressione sino al livello in cui sono possibili i fenomeni propri di questo stadio, sia la conservazione del livello proprio della coscienza ⁸.

L'ipnosi è uno stato modificato di coscienza che favorisce un diverso funzionamento mentale del pensiero razionale, vicino allo inconscio o al pensiero arcaico e infantile, e nel quale domina l'attenuazione del principio di realtà e della nozione del tempo, la scomparsa del pensiero logico e la sospensione del principio di non contraddizione. L'ipnosi determina un tipo di transfert che permette all'ipnotizzatore di entrare in contatto con il soggetto ipnotizzato tramite il suo inconscio promuovendo immagini mentali, fantasie, sensibilità (o extra-sensibilità) o associazioni di idee. In questo stato di coscienza modificata, il soggetto è messo in una condizione di persuasione critica più facilmente rispetto allo stato di coscienza rimanendo in una forma di regressione al servizio dell'Io, vale a dire, il soggetto accetta di indebolire le sue funzioni psichiche solo in una certa misura ed in modo critico.

La vicenda cinematografica realizza la sua influenza psichica attraverso due meccanismi fondamentali, la proiezione e l'identificazione. Attraverso il primo processo, si attribuiscono agli attori idee e aspirazioni che sono dello spettatore, anche se non realizzate. Con il secondo, lo spettatore assimila l'aspetto e i sentimenti dei protagonisti dello schermo. L'identificazione può

⁸ S. M. Eizenstejin. *Teoria generale del montaggio*, 1985.

essere così intensa da indurre gli spettatori, soprattutto se in età evolutiva, a imitare, anche nella vita, gli atteggiamenti e l'abbigliamento dei propri idoli. Gli effetti sul pubblico di questi meccanismi psicodinamici sono la catarsi (*purificazione*) e la **suggestione**. In psicoterapia, il metodo catartico persegue, appunto, l'effetto di una "purificazione" attraverso una adeguata scarica, o *abreazione*, degli affetti patogeni.

Per suggestione si intende, invece, il processo mediante cui una persona viene influenzata al punto da accettare altrui idee, credenze o modi di pensiero. È stato osservato come l'elemento suggestivo sia una componente essenziale del fenomeno ipnotico. La forza suggestiva del film viene esaltata dalla situazione della sala; al buio, come durante il sonno, quando il contatto fisico con l'ambiente è limitato e la persona si trova in una situazione comoda e confortevole. Con l'attenzione concentrata sullo schermo, in virtù di molteplici processi fisici e mentali, lo spettatore si trova in una situazione di "rilassamento paraonirico"; qualcosa di analogo, sia pur lontanamente, a quello che si sperimenta nel sogno. Sia il sogno che il cinema rappresentano, infatti, delle forme di evasione dal mondo reale. Entrambe le situazioni, quella cinematografica e quella onirica, consentono, almeno parzialmente, di allentare la sorveglianza che si esercita su se stessi. Avviene che, per l'effetto catartico, lo spettatore sperimenta un appagamento psichico volto a ristabilire quell'equilibrio che le inconsce pulsioni insoddisfatte tendono ad alterare. D'altra parte, per l'effetto suggestivo, lo spettatore è anche indotto ad accettare più facilmente quegli elementi violenti ed erotici proposti dallo schermo, la cui ricerca potrebbe conseguentemente ritornare, in forme più o meno accentuate, anche nella vita reale. Queste mobilitazioni affettive, evocate dal cinema, costituiscono, fin dai suoi esordi, un problema a cui la società ha tentato di far fronte con l'istituto della censura. Va osservato che buona parte degli effetti che consentono la catarsi, possono promuovere contemporaneamente la suggestione. Non c'è azione catartica senza una profonda identificazione; ma l'identificazione è anche alla base dell'azione suggestiva. La valenza delle due diverse azioni va messa in relazione alle differenti personalità degli spettatori.

Nel processo ipnotico la realizzazione dell'ideoplasia (= idea, immagine mentale in grado di produrre un cambiamento negli atteggiamenti mentali e nei comportamenti), favorisce la visualizzazione di altre immagini o pensieri in libera associazione e, proprio perché avviene in uno stato modificato di coscienza, di particolare recettività, permette al soggetto di colmare alcuni gap esperienziali e ampliare così i processi associativi mentali in grado di condizionare gli

antichi distorti convincimenti con conseguente benessere psicofisico e migliori intenzioni comportamentali col mondo.

Anche uno spettacolo cinematografico è in grado di scatenare nell'individuo ideoplasie ed associazioni, che inducono modificazioni dello stato psicofisico, relative alle immagini proiettate sullo schermo e analogamente all'ipnosi vi è una prevalenza delle funzioni visualizzanti-emotive rispetto a quelle critico-intellettive.

Hitchcock afferma che «la suspense dei suoi film produce nel pubblico dei veri e propri sconvolgimenti emotivi, che hanno sugli spettatori un effetto terapeutico e vitalistico». Come scrive Accotto

Naturalmente non si vuole affermare che uno spettacolo cinematografico abbia la valenza di una seduta di ipnosi o che l'immagine proiettata comporti sempre una modificazione dello stato di coscienza: alcuni film infatti non riescono neppure a catturare l'attenzione dello spettatore, inoltre, non tutti i soggetti rispondono in maniera identica e riproducibile alla visione dello stesso spettacolo ⁹.

È stato però possibile verificare che l'utilizzo del mezzo cinematografico in corso di psicoterapia può attivare nel paziente proficui meccanismi di identificazione con un personaggio, con rielaborazione di contenuti e talvolta vere e proprie modificazioni nel modo di agire che, grazie ad un concorso di fattori, possono stabilizzarsi. In definitiva, nella cinematografia viene riprodotto il meccanismo mediante il quale, le idee dinamicamente attive ed operanti suggerite in stato ipnoidale durante lo stato di coscienza crepuscolare mettono in moto un'attività successiva, cosciente e produttiva andando al cinema spesso ci ritiriamo in noi stessi in un "MONOIDEISMO PLASTICO", separandoci dal mondo esterno, ed entrando in uno spazio virtuale con tutte le caratteristiche evocanti la realtà.

La possibilità creativa che ha un'idea, un pensiero, rappresentato mentalmente, di estendersi e realizzarsi nell'organismo con modificazioni muscolari, percettive ed emozionali. Emerge una visione dell'ipnosi come un particolare modo di essere dell'organismo, attraverso il quale il soggetto riesce a influire sulle proprie condizioni psico-fisiche e dell'ipnotismo come la tecnica che permette di attuare quella condizione, attraverso il rapporto creatosi tra il soggetto e

⁹ Accotto A., *Il tema dell'ipnosi nella storia della cinematografia internazionale*, Tesi di fine Corso, Scuola di Ipnosi Clinica e Sperimentale, Relatore G. Tibaldeschi, a.a. 2001-2002.

l'ipnotizzatore, mediante diverse tipologie di approccio e di comunicazione: verbale e metaforica.

È stato completamente abbandonato il concetto di inganno o malafede, rispecchiando anche nelle pellicole le parole di Granone:

Non basta imparare una tecnica per fare dell'ipnositerapia, come non basta imparare a scrivere per comporre poesie. L'ipnosi è una scienza per i suoi fondamenti biologici, basati sulle vicendevoli correlazioni corpo-mente, ma è un'arte nelle sue applicazioni pratiche del rapporto con il paziente ¹⁰.

¹⁰ Franco Granone, *Trattato d'ipnosi*, 1989.

IL CONTRIBUTO DI RAYMOND BELLOUR

Riprendendo un fondamentale articolo di due studiosi americani ¹¹, Bellour distingue l'induzione dello stato ipnotico vero e proprio. Il processo di induzione si manifesta come forma di regressione che porta a un sonno parziale. Tale è la condizione del bambino che si addormenta cullato dalla madre, o del viaggiatore cullato dal treno. Si rileva così una relativa immobilizzazione del corpo, con effetti inibitori sul piano muscolare e motorio con l'occhio bloccato su un punto fisso, posizione corrispondente a quella dello spettatore nella visione bloccata a cui si consegna. A ciò si aggiunge la monotonia e il ritmo che contribuiscono a creare la dissoluzione delle frontiere dell'io, come nel bambino che durante l'allattamento incorpora il seno della madre, o nello spettatore che, nel processo di identificazione, si fa tutt'uno con il film e la sua storia, divenendone, più o meno inconsciamente parte integrante. Così nell'ipnotizzato la voce dell'ipnotizzatore, che viene interiorizzato dilatando il nuovo stato di coscienza, come avviene nel bambino dove i limiti si ampliano grazie all'interiorizzazione delle immagini genitoriali. Ancora è chiamata in gioco l'identificazione sempre attiva dello spettatore. Si lascia intuire che sia l'ipnosi che il cinema sono mementi sperimentali dello sviluppo.

Va considerato che a differenza del sogno, la determinazione dello stato ipnotico viene dall'esterno, così come accade nello spettatore posto davanti a elementi esterni. Se l'ipnotismo è uno stato di sonno indotto, controllato e adatto alla comunicazione, esso si distingue da sonno, sogno veglia, dando vita a un quarto stadio, che ancora conserva sfumature misteriose. La situazione cinematografica è analoga a quella ipnotica, non simile: lo spettatore è in uno stato che definiamo ipnoide, altrimenti sfuggirebbe al dispositivo, avulso dal mondo altro, sostanzialmente immobile, ma coinvolto nella mente e nell'inconscio, fortemente concentrato. (possiamo ipotizzare un quinto stato?)

¹¹ L.S.Kubie e S. Margolin, The Process of Hipnotism and the Nature of the Hypnotic State, in The American Journal of Psychiatry, vol. 100, 1944.

ASPETTI NEUROFISIOLOGICI DELLA VISIONE CINEMATOGRAFICA

Gli aspetti neurofisiologici caratteristici della visione di un film da parte dello spettatore possono essere meglio compresi alla luce del concetto di stato di coscienza e di stati modificati di coscienza. Paolo Pancheri, in *Cinema e Psichiatria*, spiega che

è forse possibile pensare che la potenza del cinema trasformi temporaneamente il nostro stato di coscienza della veglia in uno stato di veglia sognante al di fuori della cosiddetta realtà quotidiana che siamo costretti a vivere ogni giorno... prendete il film che volete ed osservate. Accade che, soprattutto in alcune particolari scene del film, tutti i canali sensoriali sono polarizzati su quanto avviene sullo schermo con ridotta sensibilità per ogni altro stimolo esterno, la motilità periferica è temporaneamente inibita, ogni attività ideativa è temporaneamente bloccata, l'articolazione della parola è soppressa. Si verifica invece una più o meno intensa attivazione emozionale, in funzione di ciò che viene rappresentato e raccontato sullo schermo. Si verifica, durante la proiezione filmica, una terza condizione "fisiologica" di stato di coscienza, accanto a quella di veglia e a quella del sonno sognante nella fase REM del sonno. Questa terza condizione può essere definita come "veglia sognante", date le sue sconcertanti analogie con il sonno sognante che viviamo in tutte le nostre notti... Il cinema è... un mezzo potente per indurre un'alterazione temporanea dello stato di coscienza che ha strane analogie con gli stati patologici crepuscolari o con le fasi REM di sonno sognante. La polarizzazione dell'attenzione su di un tema dominante (la storia), la scarsa possibilità di interferenza da parte di stimoli interni, l'identificazione carica di emozioni con il personaggio e la passività sembrano essere le caratteristiche soggettive dell'esperienza cinematografica che accomunano questi stati di coscienza. La veglia sognante indotta dal cinema è dunque il terzo fisiologico stato di coscienza accanto a quello di veglia e del sonno sognante ¹².

¹² Paolo Pancheri, *Cinema e Psichiatria*, 2000.

Lo stato di coscienza della realtà quotidiana può essere paragonato ad un film prodotto dal cervello (per mezzo dell'elaborazione sensoriale della realtà esterna) di cui siamo nello stesso tempo protagonisti e spettatori. La monotona ripetitività di questo stato di coscienza che è la vita di tutti i giorni costituisce la spinta fondamentale che porterebbe gli individui a ricercare quel lieve stato modificato di coscienza in cui si entra durante la visione di un film.

La capacità di entrare in uno stato modificato di coscienza è l'espressione di una predisposizione naturale del sistema nervoso. Il sistema nervoso umano ha una propensione naturale ad entrare in uno stato di trance che può essere indotto per mezzo di varie procedure... allucinogeni, anfetamine, marijuana, peptidi oppioidi, lunghe corse, fame e sete, deprivazioni, perdita di sonno, stimolazioni uditive (battiti di tamburo e canti), deprivazione sensoriale, stati sognanti, meditazione e vari traumi del sistema nervoso centrale, come malattie... avvelenamenti... La trance terapeutica per gli individui riduce lo stress, fornisce speranza ed aspettative positive... questa predisposizione neurologica degli esseri umani ad alterare il loro normale stato di coscienza e la facilità ad entrare in uno stato di trance fa parte della condizione umana ¹³.

Gli stati alterati (modificati) di coscienza ASC dunque appaiono come un atavico e primordiale meccanismo naturale della psiche finalizzato a mantenere l'omeostasi psichica, un mezzo con cui la mente cerca di "guarire se stessa". È sufficiente pensare come esempio all'ipnosi etero e autoindotta. In questo caso spostando la propria attenzione su un unico oggetto mentale (monoideismo) ed escludendo progressivamente la realtà circostante, è possibile indurre stati più o meno profondi di trance a fini terapeutici. Oltre a questo effetto di benessere generale di vario grado, è interessante notare che, relativamente al fenomeno dello sciamanismo (ma non solo per esso) l'uso abituale degli ASC potrebbe avere avuto ed avere tuttora l'effetto di stimolare il sistema immunitario in modo tale da conferire agli sciamani una maggiore resistenza alle malattie ambientali.

Vedere un film dunque, con il lieve stato di alterazione della coscienza che ne consegue, avrebbe lo stesso effetto benefico sulla psiche e sul corpo riscontrato nei contesti e nelle situazioni descritti? Probabilmente sì, se ci domandiamo con Pancheri:

¹³ Winkelman M., Dobkin De Rios M., *Shamanism and altered state of consciousness: an introduction*, 1989, 17-23.

Quale può mai essere il segreto, la spiegazione più profonda di un fenomeno di massa come il cinema, nato povero e diventato ricchissimo, nato per pochi eletti ma che nel brevissimo spazio di un secolo ha conquistato gran parte dell'umanità? ¹⁴

In effetti se consideriamo gli ASC come un insieme di fenomeni dalla comune radice biologica, che al di fuori dello stato normale e vigile di coscienza possono comprendere tanto l'estasi mistica quanto il semplice "sogno ad occhi aperti" che tutti noi abbiamo qualche volta sperimentato, non dovrebbe apparire poi tanto strano considerare l'esperienza cinematografica come una sorta di lieve, momentanea "deprivazione sensoriale" capace di innescare quei complessi meccanismi biochimici che possono effettivamente indurre uno stato di benessere.

Lo stato di coscienza che insorge durante la visione di un film può essere inoltre paragonato ad uno stato crepuscolare semplice. Gli stati crepuscolari

... assomigliano alle fasi del sonno sognante (sonno REM) e possono essere considerati come condizioni di "veglia sognante" ¹⁵.

Freud e Breuer li definirono stati ipnoidi e consistono in un restringimento dello stato di coscienza, il che indica una selezione eccessiva verso gli stimoli provenienti dall'esterno. In tal modo gli input ambientali giungono alla coscienza in quantità ridotta (scotomizzazione ed estraneità della realtà). Dante Alighieri che, componendo i suoi versi nella bottega di uno speziale di Firenze, non si era accorto di una banda di musicanti riunitasi sulla piazza antistante la bottega, né aveva sentito i clamori e i suoni di costoro, come riferiscono i cronisti del tempo, era in trance, cioè in uno stato di coscienza ridotto, concentrato in profondità e limitato in larghezza di estensione, ecc., come precedentemente detto.

In conclusione, quindi, la visione di un film può essere inclusa tra le metodologie idonee ad indurre un lieve stato alterato di coscienza finalizzato ad alleviare uno stato di stress derivante da un eccesso o da una carenza di stimoli ambientali. L'isolamento tipico della sala cinematografica, il buio, la riduzione degli stimoli provenienti dall'ambiente circostante, contribuisce a formare un rapporto diretto tra lo spettatore e lo schermo, quasi a configurare una sorta di immaginario cono orizzontale che parte con la sua punta dal viso dello spettatore

¹⁴ Paolo Pancheri, *Cinema e Psichiatria*, 2000.

¹⁵ *Ibidem*.

ed arriva a comprendere con la sua base lo schermo stesso dal quale proviene tutta la realtà che l'individuo vive in quel momento, identificandosi in maniera più o meno cosciente, volontaria e razionale con essa. L'onda emozionale" che investe l'individuo durante la visione di un film, qualunque siano le sue connotazioni, contribuisce in ogni modo a creare quel benefico senso di distacco dalla realtà quotidiana che, benché temporalmente circoscritto alla durata del film, sembra essere la "molla" fondamentale che spinge ciascuno di noi alla fruizione del medium cinematografico. Questo caratteristico coinvolgimento mentale di cui abbiamo chiarito gli aspetti più strettamente neurofisiologici può essere proficuamente utilizzato su un piano più specificamente psicodinamico a scopo terapeutico. Lo "stato di coscienza crepuscolare" o "stato monoideistico" (= stato in cui "una sola idea possiede la nostra mente"), mentre assistiamo alla proiezione di un film, si presenta particolarmente fertile affinché ciò che vediamo sullo schermo si incida profondamente nella nostra mente con una percentuale quattro volte maggiore rispetto alla condizione di monoideismo ¹⁶.

¹⁶ vedi le sperimentazioni di Franco Granone (1989).

STORIA DELLA IPNOSI NELLA CINEMATOGRAFIA INTERNAZIONALE

Nella cinematografia internazionale, dalle origini fino alla prima metà degli anni '60, l'ipnotismo viene rappresentato (tranne qualche rara eccezione) come una sorta di fluido magnetico, uno strumento usato da persone potenti e con pochi scrupoli, per manipolare la volontà delle persone, senza il loro consenso, con la finalità di perseguire scopi illeciti. Nella seconda metà degli anni '60, il tema dell'ipnotismo trova espressione anche nel filone fantascientifico (dall'ipnosi elettronica all'ipnosi finalizzata al rapimento dei terrestri ad opera dei marziani), in un crescendo sempre maggiore di interazione tra realtà e finzione scenica. Va ricordato che il ruolo del soggetto ipnotizzato continua ad essere assolutamente irrilevante e che l'utilizzo dell'ipnosi avviene ancora per scopi negativi.

Con gli anni '70 ed il filone introspettivo di Woody Allen, la relazione tra ipnotista e paziente inizia ad assumere estrema importanza, divenendo condizione indispensabile per la riuscita della terapia. L'ipnotismo pertanto non viene più presentato come strumento di potere, che il paziente subisce in modo passivo, ma come strumento relazionale, utilizzato a scopo terapeutico per investigare la personalità profonda, che permette la rivelazione rapida di contenuti inconsci. È solo dopo gli anni '80 che nella cinematografia il concetto di ipnosi assume la dovuta rilevanza, in tutte le sue applicazioni terapeutiche, mediche e psicologiche. Questo fenomeno avviene in concomitanza con il ridimensionamento del mito della psicoanalisi, che aveva monopolizzato per anni il panorama terapeutico.

La conclusione quindi è che prima degli anni '80 sono stati privilegiati dalla cinematografia internazionale solo gli aspetti più spettacolari del fenomeno e, quindi, prima di quel periodo non vi è stata una corrispondenza temporale tra l'evoluzione delle scoperte scientifiche ¹⁷ e la loro rappresentazione in ambito cinematografico.

¹⁷ Granone, 1989 Granone F.: Trattato di ipnosi, Ed. Utet, Torino, 1989, Vol. 1 e 2. Ristampa a cura del Centro Italiano di Ipnosi Clinica e Sperimentale (CIICS), Selene, Torino, 2009; Mastronardi V.: L'Ipnosi clinica negli anni 2000. In Ipnosi e Psicoanalisi. A cura di Leon Chertok, Armando, Roma, 1998.

VERTIGO (La donna che visse due volte, 1959) di Alfred Hitchcock



Il primo e fondamentale campo d'azione di "Vertigo" è quello sensoriale. Per spiegare questo assunto, vengono in aiuto i titoli di testa realizzati da Saul Bass, su indicazioni di Hitchcock che - segno distintivo dei suoi capolavori americani - li immaginò come un condensato concettuale dell'intero film. Dettagli molto ravvicinati di un volto di donna in bianco e nero: bocca, naso e un occhio nel quale roteano, in serie, spirali colorate. A prescindere dalle numerose implicazioni iconografiche e metaforiche che la figura spiraliforme assume nel corso dell'opera quei vortici policromi - probabilmente ispirati ai disegni di Man Ray per la poesia "La logique assassine" e ai "Rotorelief" contenuti in "Anémic Cinéma" di Duchamp - con il loro movimento ipnotico e incessante, tessono una "rete" che si allarga fino a catturare lo spettatore. Quell'occhio, appartenente a un'entità femminile ignota, è l'occhio dello schermo che, con le sue ammalianti insidie, rapisce chi sta guardando. Difficile immaginare una sintesi grafica più esaustiva del concetto di fascinazione; concetto che non riguarda tanto il mero coinvolgimento emotivo o la partecipazione empatica di chi assiste allo spettacolo, ma si riferisce a un'esperienza totalizzante, una sorta di possessione temporanea da parte del sistema audiovisivo che esige la compresenza di una componente irrazionale (il puro godimento estetico, l'abbandonarsi ai sensi) e una razionale (lo stimolo intellettuale a cercare un senso chiarificatore, una "via di fuga")

La storia racconta di come Scottie, un poliziotto in pensione a causa della sua fobia per il vuoto, venga assunto da un amico per sorvegliare la moglie Madeleine a causa del suo comportamento strano che la porta a imitare nelle vesti e nei discorsi un'antica antenata morta suicida. Scottie, dopo aver salvato una prima volta la donna da un tentato annegamento ed

essersi innamorato di lei, non riesce a salvarla quando, inghiottita dai fantasmi del passato, decide di suicidarsi gettandosi da una torre. Scottie, infatti, frenato dalle vertigini, non è riuscito a salire in cima e, assalito dai sensi di colpa, fugge. Scottie cade in una profonda depressione. Dopo qualche tempo, ossessionato dalla donna perduta, Scottie crede di riconoscere in Judy, una scaltra ragazza dai capelli scuri, la diafana Madeleine e decide di avvicinarla. Judy in realtà è proprio Madeleine. Complice del marito uxoricida, infatti, Judy si era finta Madeleine ma si era innamorata davvero di Scottie. Scottie in realtà ama in lei solo la somiglianza con la donna morta e comincia a trasformarla in lei, facendola vestire, truccare, pettinare come l'altra. Judy, pur consapevole del gioco perverso accetta di lasciarsi trasformare per la seconda volta in Madeleine, per amore. Ma un gioiello antico, indossato per sbaglio, fa scoprire la verità a Scottie che decide di riportare la donna sul luogo del delitto. Salgono insieme in cima alla torre ma qui l'arrivo inaspettato di una suora terrorizza la fragile e disperata Judy che si getta nel vuoto.

Non possiamo certo esaurire quel labirinto polisemico rappresentato da *Vertigo*, uno dei vertici del cinema sul quale si sono esercitati i più diversi approcci critici. Possiamo solo ricordare il tema dell' *amour fou*, nell'intreccio indissolubile di amore e morte e dall'altra il valore metalinguistico del film che come *La finestra sul cortile* indaga l'ontologia del cinema. Né possiamo trascurare la presenza di due miti essenziali alla comprensione e espansione della storia: il mito di Orfeo e Euridice e il mito di Pigmalione¹⁸. A noi interessa in questo contesto rilevare la presenza di componenti ipnotiche che non sembrano essere stata riconosciute: il film racconta infatti una doppia trance del protagonista Scottie, nella prima parte attirato, sedotto, "ipnotizzato" da Madeleine (si vedano i 10 minuti della sequenza del pedinamento in macchina, i lunghi carrelli, l'avvolgente musica); nella seconda tutto preso dal trasformare Judy nel perduto amore (qui è soprattutto la luce a caratterizzare lo stato di trance di Scottie in un gioco sapiente sul verde). Del resto - come abbiamo rivelato - fin dai titoli di testa vediamo catturati dagli occhi della protagonista e avvolti dalla spirale grafica che ci prepara all'immersione nella storia.

Il primo incontro di Scottie con Madeleine conferma anche qui con l'uso di soggettive, con uno straordinario trattenuto e magico carrello in avanti, i primi piani, il doppio profilo di Madeleine l'intento di Hitchcock di avvolgerci.

¹⁸ vedi l'ultimo capitolo, La copia originale in Victor I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione*, 2006.

L'identificazione fra Scottie e lo spettatore non è ovviamente casuale, ma è fortemente voluta dal regista. La maggior parte delle inquadrature del film, infatti, sono delle soggettive di Scottie (il suo occhio vede ciò che vede lo spettatore) e inoltre, come osserva il regista F. Truffaut ¹⁹ durante l'intervista al maestro:



C'è una certa lentezza, un ritmo contemplativo che non si trova negli altri suoi film

Hitchcock conferma:

Esatto, ma questo ritmo è perfettamente naturale, perché raccontiamo la storia dal punto di vista di un uomo emotivo.

Lo spettatore assiste alle peripezie di un altro spettatore che, a sua volta, è fascinosamente catturato dalla visione.

Per concludere le corrispondenze amorose tra cinema e ipnosi sembrano ormai consolidate, processo di induzione e stato ipnotico accomunati. Va solo ricordato come figure grammaticali proprie del cinema rafforzino l'induzione, dalla voce narrante alla soggettiva, al movimento suadente delle carrellate, alla colonna sonora fino al più sfacciato camera look, lo sguardo in macchina, attraverso il quale lo spettatore viene rivelato come effettivo destinatario dell'immagine e forse come vero protagonista o centro del dispositivo.

Ma come definire quel quinto stato a cui rimanda la condizione ipnoide o anche il quarto stato proprio dell'ipnosi. Credo che l'indagine in questi territori, anche per Bellour, ancora misteriosi vada arricchita per conoscere ancora meglio e il cinema e l'ipnosi. A me piace immaginare che questi stadi si avvicinino allo spazio potenziale di Winnicott, dove dall'assenza nasce il simbolo e la creatività, dal buio le storie che incantano la vita e la morte.

¹⁹ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, 1977.

*Angelo: ma ci sarà una piazza, che noi non conosciamo
dove, su tappeto indicibile, gli innamorati
che qui non arrivano mai all' adempimento,
potranno mostrare le alte, ardite figure
dello slancio del cuore, le loro torri di gioia,
le scale che da tanto, dove sempre mancava terreno,
s'appoggiavano soltanto l'una all'altra, tremanti. Oh,
poterlo, dinanzi a innumerevoli taciti morti spettatori d'intorno:
le getterebbero allora, le loro ultime monete, sempre
risparmiate, sempre nascoste, che noi non conosciamo
le monete sempre valide della felicità, alla coppia
che sorride finalmente davvero, su tappeto
placato? ²⁰*

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Elegie Duinesi*, V Elegia.

BIBLIOGRAFIA

- A. Accotto, *Il tema dell'ipnosi nella storia della cinematografia internazionale*, Tesi di fine Corso, Scuola di Ipnosi Clinica e Sperimentale, , Relatore G. Tibaldeschi, a.a. 2001-2002.
- A. Caruso, *Transcelluloide. Dizionario Ragionato di Cinema ed Ipnosi*, 2016
- R. Bellour, *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, 2009.
- S. M. Eizenstejin. *Teoria generale del montaggio*, 1985.
- R. Eugeni, *La Relazione d'Incanto. Studi su Cinema e Ipnosi*, Vita e Pensiero Editrice, 2002.
- F. Granone, *Trattato d'ipnosi*, 1989.
- L.S.Kubie e S. Margolin, *The Process of Hipnotism and the Nature of the Hypnotic State*, in *The American Journal of Psychiatry*, vol. 100, 1944.
- C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1977.
- V. Mastronardi, *L'Ipnosi clinica negli anni 2000. In Ipnosi e Psicoanalisi*, A cura di Leon Chertok, Armando Editore, Roma, 1998.
- V. Mastronardi, Cinematherapy. In *Rassegna di Psicoterapie. Ipnosi. Medicina Psicosomatica. Psicopatologia Forense*, Volume 6, n. 2, Maggio-Agosto 2001 e in "Psichiatria e Mass-media. Prima Conferenza Tematica Nazionale", A cura di: P. Pancheri, A. Siracusano, CIC Edizioni Internazionali, Roma, 2002.
- V. Mastronardi, *Le strategie della comunicazione umana. La persuasione, le influenze sociali, i mass media*, Franco Angeli, Milano, 2002.
- V. Mastronardi, M. Calderaro, *I film che aiutano a stare meglio. Filmtherapy*, Armando Editore Roma, 2010.
- M. Morandini, *John Huston*, Edizione Il Castoro, Milano, 1996.
- K. Gabbard, *Cinema e Psichiatria*, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- J. P. Sartre, *Freud. Una sceneggiatura*, Einaudi, Torino, 1975.

- V. I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 18 maggio 2006.
- T. C. Tart, *Stati di coscienza*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1977.
- R. B. Taylor, *Cultural ways. A compact introduction to cultural anthropology* (1969), Allyn & Bacon, Boston, trad. it. *Elementi di antropologia culturale*, Il Mulino, Bologna, 1972.
- F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 1977.
- M. Verdone, *Dei misteri nordici di Ingmar Bergman*, in *Studi cattolici*, 1960.
- D. Winnicott, *Gioco e Realtà*, Armando Editore, Roma, 1974.