



PRESENTAZIONE

Alessandro Tiberio, laureato presso il DAMS dell'Ateneo di Roma Tre nel 2004, sta concludendo il Dottorato in Storia delle arti visive e dello spettacolo presso l'Università di Pisa. È regista, sceneggiatore e montatore.

Alessandro Tiberio

SINCRONICITÀ E CINEMA

Il curioso caso di Benjamin Button e Un'altra giovinezza

Carl Gustav Jung ebbe occasione di presentare le sue prime osservazioni *über Synchronizität* nel corso di una conferenza a Zurigo nel 1951. L'attenzione rivolta dal padre della psicologia analitica a un fenomeno "esotico" e apparentemente irrazionale come le *coincidenze significative* generò molto presto perplessità che ancora oggi investono il concetto di una certa oscurità e indeterminatezza, tanto da renderlo uno dei massimi esempi di quella volontà tipicamente junghiana di conferire dignità scientifica all'analisi di aspetti che sembrano resistere a qualsiasi interpretazione rigorosamente scienziata.

Oltre ai contributi di una delle più autorevoli colleghe/eredi di Jung, Marie-Luise Von Franz, il concetto di sincronicità ha stimolato negli ultimi decenni una produzione di opere a carattere psicologico e scientifico che rinnovano la fertilità di un territorio di analisi dall'estensione sempre più ampia, ipotizzando scenari concettuali che permettano una riflessione pienamente sincretistica tra fisica, metafisica, antropologia e psicologia attorno al concetto di Tempo.

La recente distribuzione del film *Il curioso caso di Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008) di David Fincher e il confronto con la di poco precedente opera di Francis Ford Coppola *Un'altra giovinezza* (*Youth Without Youth*, 2007), sebbene, come mostreremo, in senso speciale¹, possono fornire alcuni interessanti spunti per valutare l'attinenza del concetto di sincronicità in ambito estetologico e in particolare nella riflessione sul cinema, forma d'arte che forse più di ogni altra trova nella significazione temporale la propria specifica pregnanza semantica. In quest'ottica, i due film consentono un'analisi comparativa i cui corollari assumono particolare interesse alla luce della grande opera di Gilles Deleuze dedicata al cinema, il dittico *Image-Mouvement* e *Image-Temps*, proponendone tuttavia una possibile diversa prospettiva di interpretazione.

I - Nella celebre conferenza del 1951², Jung presentò in forma programmaticamente sintetica le argomentazioni sulla sincronicità che sarebbero state poi spiegate e descritte dettagliatamente nel saggio dell'anno seguente dal titolo *La sincronicità come principio di nessi acausalit*³. È interessante segnalare che il testo venne pubblicato in uno stesso volume⁴ assieme a uno

1 Intendiamo dire che i due titoli qui proposti non costituiscono necessariamente casi prototipici di film "sincronistici" – un esempio prototipico e aproblematico altrettanto recente sarebbe costituito dall'ultimo film di Danny Boyle, *The Millionaire* – ma proprio per la loro problematicità consentono un'analisi più articolata, stimolando prospettive di maggiore complessità.

2 C.G. Jung, *La sincronicità*, in Id., *Opere*, a cura di Luigi Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 2007, vol. VIII, pp. 539-550.

3 C.G. Jung, *La sincronicità come principio di nessi acausalit*, ivi, vol. VIII, pp. 447-538.

4 C.G. Jung/W. Pauli, *Naturerklärung und Psyche*, «Studien aus dem C.G. Jung-Institut», 1952, vol. IV.

scritto del fisico premio Nobel Wolfgang Pauli intitolato *L'influsso delle immagini archetipiche sulla formazione delle teorie scientifiche di Keplero*⁵. Nel 1931 Pauli venne presentato al prof. Jung da C.A. Meier, cui si era rivolto per una terapia; Jung condusse solo poche sedute con Pauli, affidandolo ai colleghi e allievi Meier e Rosenbaum, ma tra i due ebbe inizio un intenso scambio amicale e intellettuale che si protrasse per quasi trent'anni, influenzando in profondità le direttrici di ricerca di entrambi gli scienziati. Non ci dilungheremo qui in una disamina della portata delle loro reciproche influenze, di cui è illuminante testimonianza uno scambio epistolare straordinariamente intenso e prolungato⁶, ma basti sottolineare la corrispondenza "archetipica" tra la dinamica psichica della *coincidentia oppositorum*, termine mutuato da Niccolò Cusano con cui Jung indica uno dei traguardi essenziali del *processo di individuazione*, e la teoria del *Principio di esclusione* che fruttò a Pauli il premio Nobel per la fisica nel 1945⁷. Gli interessi dei due grandi scienziati convergevano essenzialmente verso due tesi implicite: su un piano ermeneutico vi è il comune riconoscimento di una irriducibile interdipendenza tra la descrizione scientifica dei fenomeni fisici e le strutture archetipiche dell'inconscio, tesi particolarmente chiara nel saggio di Pauli; su un piano ontologico affiora l'intuizione di una più profonda interconnessione tra fenomeni psichici e fisici che Jung⁸ intende, secondo una prospettiva leibniziana, come manifestazioni complementari e simmetriche di un principio di realtà olistico, cui lo psicologo si riferisce tramite i concetti di *unus mundus*, mutuato dall'alchimista belga Gerhard Dorn, allievo di Paracelso, di *àpeiron*, dalla metafisica di Anassimandro di Mileto e di *pleroma*, con esplicito riferimento alla tradizione gnostica alessandrina⁹.

Nell'ottica dell'analisi proposta nel presente articolo, e per le conseguenti necessità di estensione, ci limitiamo a isolare, con massima approssimazione, alcune proprietà fondamentali dei fenomeni sincronistici secondo l'elaborazione junghiana: 1. Come indica il termine stesso, la sincronicità si configura come punto di coincidenza, o intersezione, tra due (o più) temporalità indipendenti; come osserverà Marie-Louise Von Franz in una conferenza del 1969 dedicata al tema¹⁰, il fenomeno sincronistico implica l'assorbimento della modalità temporale lineare, archetipo di *Chronos*, in un istante dalla peculiare pregnanza semantica, *Kairos*. 2. Tale coincidenza non è prodotta come effetto di un ordinamento causale: la connessione tra gli agenti che partecipano all'evento sincronistico non può essere descritta

5 W. Pauli, *Der Einfluss archetypischer Vorstellungen auf die Bildung naturwissenschaftlicher Theorien bei Kepler*, in W. Pauli, *Psiche e natura*, tr. it. a cura di M. Bruno/L. Benzi, Adelphi, Milano 2006, pp. 57-121.

6 C.A. Meier (a cura di), *Il carteggio Pauli-Jung*, tr. it. a cura di F.P. Ranzato, Il minotauro, Roma 1999.

7 Cfr. M. Teodorani, *Sincronicità. Il legame tra Fisica e Psiche da Pauli e Jung a Chopra*, Macro Edizioni, Diegaro di Cesena 2006.

8 Risulta assai significativa l'attenzione raccolta da Jung ai celebri esperimenti di "parapsicologia" condotti da Rhine tra gli anni '30 e '40, ampiamente discussi in entrambi i saggi dedicati alla sincronicità.

9 Tale riferimento compare solo nel trattato *Septem sermones ad mortuos* (*Sieben Reden an die Toten*) scritto da Jung nel 1916 con lo pseudonimo di Basilide, autore gnostico del II secolo. Il testo, di una complessità quasi ermetica, vide la luce in seguito a un lungo periodo di profondi sconvolgimenti nella vita psichica dell'autore, anticipando in forma germinale alcune delle tesi fondamentali del pensiero junghiano.

10 Cfr. M.-L. Von Franz, *On Divination and Synchronicity. The Psychology of Meaningful Chance*, in «Studies in Jungian Psychology», 1980, 3.

secondo una legge di causa-effetto, ma solo in termini di probabilità¹¹. 3. Sebbene sfuggano al principio di causalità, gli eventi sincronistici non sembrano tuttavia essere frutto esclusivo del caso, proponendo l'ipotesi di un ordinamento basato su un "collegamento trasversale significativo"¹² spesso corrispondente a uno stato di intensa attivazione (*costellazione*) archetipica; tra i numerosi aneddoti esposti da Jung, uno dei più esemplari si riferisce alla seduta con una paziente particolarmente refrattaria ad allentare le proprie difese razionali, il cui progresso terapeutico sembrava ormai destinato alla stasi: mentre la donna descriveva un sogno caratterizzato dalla presenza di uno scarabeo, nell'iconografia egiziana simbolo di trasformazione e rinascita, lo psicologo osservò uno scarabeide (*Cetonia Aurata*) posarsi sulla finestra e, mostrandolo alla paziente, ingenerò in lei un processo di trasformazione qualitativa della vita psichica, attraverso una più aperta comunicazione con l'inconscio. 4. Come implicito nell'aneddoto appena riportato, la percezione della sincronicità produce un effetto *nouminoso* che, attraverso la produzione di un potenziale "neghentropico"¹³, genera un ulteriore livello di significazione da cui consegue un passaggio di stato (coscienziale nel caso della paziente junghiana) in uno dei fattori dell'evento sincronistico. 5. In conclusione al saggio del 1952, Jung giunse a indicare la sincronicità come elemento complementare alla triade classica di spazio-tempo-causalità, proponendo uno schema quaternario che «soddisfa da un lato i postulati della fisica moderna, dall'altro quelli della psicologia»¹⁴. Il riconoscimento di un rapporto "ierogamico"¹⁵ tra i fattori dell'evento sincronistico¹⁶ e la conseguente ipotesi di omogeneità compartecipativa tra piano psichico e piano fisico presuppongono come *tertium comparationis* un piano di risonanza significativa, corrispondente, in termini junghiani, alla dimensione meta-temporale dell'*unus mundus*, l'inconscio collettivo popolato dagli archetipi.

Jung distingue inoltre tre diverse "classi" di sincronicità in base ai diversi gradi di contingenza tra i fattori sincronistici: 1. Contemporaneità e contingenza tra i fattori: come nell'esempio dello scarabeo, la sincronicità si verifica come coincidenza nel tempo e nello spazio producendo un effetto di significazione immediato; 2. Contemporaneità ma non contingenza dei fattori: la sincronicità si realizza come contemporaneità, ma al di fuori della

11 In quest'approccio Jung manifesta un esplicito debito nei confronti dell'interpretazione della meccanica quantistica proposta dalla "scuola di Copenhagen" di Bohr e Heisenberg, cui anche Pauli era profondamente legato.

12 C.G. Jung, *La sincronicità come principio di nessi acausali*, cit., p. 457.

13 Se la materia dell'universo, come risulta dal secondo principio della termodinamica, tende a dissipare energia, producendo un aumento di entropia, Jung ipotizza che gli archetipi dell'inconscio collettivo, assimilati a dei "motori psichici", compensino tale perdita producendo una forte carica di energia potenziale sul piano psichico, seguendo un principio di entropia negativa che tende, per contrasto, alla determinazione di stati ordinati. Cfr. M.L. Von Franz, *On Divination and Synchronicity*, cit., p. 105.

14 C.G. Jung, *La sincronicità come principio di nessi acausali*, cit., p. 533.

15 La ierogamia costituisce la forma del "matrimonio sacro" o "unione mistica" tra divinità maschile e femminile, o tra principio trascendente (*hieros*, maschile) e principio materiale (*gamos*, femminile). In ambito alchemico il processo di fusione tra metalli "maschili" e "femminili" costituisce una delle fasi fondamentali per la produzione della pietra filosofale, corrispondente alla presa di coscienza della *correspondentia* ermetica tra macrocosmo e microcosmo ("Come in cielo, così in Terra"). Secondo Jung, che introdusse il concetto di ierogamia a partire dal trattato del 1912 *La libido. Simboli e trasformazioni*, i fenomeni sincronistici manifestano quindi l'unione ierogamica tra piano psichico e piano fisico.

16 M.L. Von Franz, *On Divination and Synchronicity*, cit., p. 106.

reciproca sfera di percezione, rimandando l'istanza significativa a una successiva fase di verifica (è il caso di alcune forme empatiche o telepatiche, come visioni o sensazioni che corrispondono a distanza alla perdita di un caro o ad avvenimenti particolarmente significativi); 3. Né contemporaneità né contingenza, come nel caso generale delle forme profetiche o di premonizione; anche in questo caso la significazione può avvenire solo in seguito a una verifica successiva¹⁷.

II - Abbiamo scelto di proporre un'analisi dei films *Il curioso caso di Benjamin Button*, diretto da David Fincher e tratto da un racconto di Francis Scott Fitzgerald, e *Un'altra giovinezza*, diretto da Francis Ford Coppola e tratto dal romanzo di Mircea Eliade, poiché entrambi tematizzano già negli assunti dei rispettivi protagonisti una esplicita conflittualità di piani temporali: Benjamin Button nasce vecchio e cresce ringiovanendo progressivamente fino a morire in uno stato neonatale; il settantenne Dominic Matei, protagonista del testo di Eliade/Coppola, viene colpito da un fulmine che lo rigenera fermandone l'età biologica intorno ai 35 anni, mentre la sua conoscente e amante Veronica, anch'essa colpita da un fulmine, diviene medium di un viaggio storico-linguistico a ritroso fino alle origini del linguaggio. Entrambi i film sono introdotti dall'evidente distorsione dell'icona temporale per eccellenza, l'orologio: Benjamin Button presenta un prologo diegeticamente autonomo e semanticamente programmatico in cui un orologiaio, Mr. Gateau, costruisce per la stazione ferroviaria un orologio le cui lancette scorrono in senso antiorario, sublimando così il lutto per il figlio deceduto come soldato; Coppola antepone ai titoli del suo film un flusso di immagini di orologi che si liquefanno e si dissolvono perseguendo un equivalente cinematografico de *La persistenza del Tempo* di Dalì. Già da queste prime immagini vediamo dunque presentate due diverse concezioni della Temporalità: nel caso di Coppola vi è una totale deformazione, un caotico ribollire che scompone l'orologio in forme/segni progressivamente decontestualizzati e astratti, mentre l'orologio di Gateau, pur mantenendo integra la struttura sequenziale e vettoriale della "durata", ne modifica il verso, realizzando una interessante icona di assorbimento e annullamento del tempo. È prioritario evidenziare come tuttavia il film di Fincher rinunci a sviluppare il proprio assunto concettuale: il "conflitto" temporale di Button si riduce a una mera bizzarria fisiologica e, differenziandosi (secondo noi autolesionisticamente) dal racconto di Fitzgerald¹⁸, la sceneggiatura di Eric Roth non propone alcuna rilevante antinomia rispetto agli altri soggetti temporali del film. Al di là del trucco fisico, la vita e gli eventi del Button cinematografico risultano del tutto conformi alla linearità temporale storica, relegando la portata degli elementi antinomici a un'analessi che malgrado l'estensione si presenta stereotipata (i passaggi temporali corrispondono alla lettura di un libro di memorie) e dai corollari privi di complessità (l'unico effetto semantico prodotto dalla lettura è l'agnizione sull'identità paterna del personaggio interpretato da Julia Ormond).

17 Cfr. C.G. Jung, *La sincronicità*, cit., p. 545.

18 Il racconto, sebbene svolto secondo una vettorialità temporale tradizionale, evidenzia continuamente, soprattutto nelle relazioni tra i personaggi, l'attrito tra tempo fisiologico del protagonista e tempo storico condiviso e in tal senso contiene molti episodi efficacemente ironici, come l'iniziale ostinazione del padre a vestire il vecchio Benjamin con abiti da neonato, l'"inspiegabile" affinità comunicativa tra l'infante e suo nonno, l'impossibilità del valoroso soldato dalle fattezze adolescenziali nell'ottenere la promozione di grado, etc.

L'adattamento di Eric Roth si pone quindi in antitesi rispetto al racconto di origine: Fitzgerald enfatizza, in senso ironico, l'impossibilità di Benjamin Button a "sincronizzarsi" con le regole e gli stereotipi del tempo storico, l'interesse di Roth è invece quello di dimostrare come persino una tale diversità biologica e temporale non costituisca un impedimento alla conduzione di una vita "normale". La versione cinematografica di Benjamin Button non è quindi un esperimento di racconto "a ritroso"¹⁹, quanto piuttosto di racconto sincronistico. Molti sono infatti gli episodi sincronistici che costellano il film ed è interessante rilevare come proprio da essi si sprigioni un sottotesto escatologico dalla cupezza mortuaria, connotando il protagonista in senso archetipico come "angelo della morte". In questo senso la scena in cui il "giovane" Benjamin viene condotto in chiesa e compie i suoi primi passi grazie all'imposizione delle mani del reverendo, ci permette di identificare una categoria di sincronicità che potremmo definire *connotativa*; l'improvviso malore che coglie il reverendo, stramazandolo a terra, mentre Benjamin si alza goffamente dalla sedia a rotelle tra gli applausi meravigliati dei fedeli non produce alcun effetto diegetico rilevante: non verrà mai esplicitato se il reverendo sia effettivamente morto, né alcuno dei personaggi, al di là della matrigna "miracolosamente" resa fertile, farà mai riferimento all'evento; l'episodio adempie alla sola funzione di amplificare il senso di affinità del protagonista con la morte, senso già marcato dal suo nascere "in punto di morte", peraltro causando il decesso della madre, e dall'infanzia trascorsa con la diretta e continua esposizione ai trapassi degli ospiti che abitano la casa/ospizio ove è allevato. È inoltre opportuno notare come questa forma di sincronicità connotativa demandi l'attribuzione di significato all'esclusiva dimensione spettatoriale, dunque totalmente extra-testuale. Un esempio analogo di sincronicità connotativa è costituito dalla scena in cui, dopo aver assistito alla morte del capitano Mike, Benjamin vede librarsi in aria un colibrì, animale prediletto dall'amico, che lo portava come tatuaggio, nonché in molte culture simbolo dell'anima liberata di un defunto guerriero, animale che Daisy, "donna del destino" amata da Benjamin per tutta la sua vita, intravedrà subito prima di morire fuori dalla finestra dell'ospedale; anche questo episodio non produce alcun incremento diegetico, limitandosi a sancire il legame affettivo, "animico", tra i due personaggi. L'atto di significazione, tuttavia, è in questo caso condiviso dal protagonista, che contempla commosso l'animale prima che si liberi scomparendo definitivamente nel cielo.

Di natura completamente diversa sono gli inserti sincronistici dell'anziano abitante della casa/ospizio che racconta ripetutamente di essere stato colpito sette volte da un fulmine; sebbene anche in questo caso le coincidenze non costituiscano alcuna evidente trasformazione nel complesso narrativo, tuttavia è il relatore stesso a offrirne l'esplicita interpretazione, confessando a Benjamin che proprio grazie a essi è stato in grado di comprendere il valore della vita.

La ricostruzione dell'incidente stradale a Parigi, che costringerà Daisy ad abbandonare le luci della ribalta, costituisce l'unico esempio di esplicita enunciazione sincronistica: le immagini e la voce fuoricampo di Benjamin non descrivono l'evento in modo diretto, ma

19 Per un'esemplare ricognizione sulle strategie di "backwards narration" si segnala il saggio di Seymour Chatman recentemente pubblicato sul numero di Gennaio 2009 della rivista «Narrative». In particolare risulta efficacemente chiarificatrice la disamina degli elementi antinomici accumulati nel romanzo "a ritroso" di Martin Amis *La freccia del tempo*. Cfr. S. Chatman, *Backwards*, in «Narrative», 2009, 1, pp. 31-55.

attraverso le possibili alternative di concatenamenti temporali tra le concause che avrebbero potuto virtualmente evitare il determinarsi dell'incidente. Questo evento, la cui valenza sincronistica è esplicitamente riconosciuta ed enunciata, costituisce inoltre il *turning point* che determina la realizzazione del sogno d'amore del protagonista con l'agognata Daisy; in questo caso l'atto di significazione risulta completamente integrato nel piano diegetico, offrendo un ulteriore importante elemento a favore dell'interpretazione del protagonista in chiave archetipico-escatologica.

Un'ultima sincronicità dalla marcatura apocalittica caratterizza il livello di racconto-cornice che apre e sostiene il film: Daisy, giunta alla fine dei suoi giorni, sta attendendo la morte in un ospedale di New Orleans proprio nel giorno del tragico passaggio dell'uragano Katrina; la corrispondenza tra la morte dell'eroina e la catastrofe naturale assolve l'intento di attribuire al film un carattere pienamente epico, sollecitando, attraverso la compartecipazione simbolica tra macrocosmo e microcosmo, quel sentimento del *nouminoso*, in questo caso evidentemente affine al *sublime* burkeiano, che costituisce la specificità dell'esperienza sincronistica junghiana.

III - Gli esempi riportati ci consentono già di individuare alcune diverse varietà di complessi sincronistici. In linee generali, parafrasando l'analisi junghiana, possiamo riconoscere i seguenti elementi costitutivi: al complesso sincronistico partecipano almeno due "fattori" le cui causalità, tra loro indipendenti e autonome, intessono una relazione significativa trovandosi a condividere un determinato istante temporale; il riconoscimento della coincidenza significativa presuppone un piano di riferimento semantico (o di risonanza) in base al quale sancire la relazione, il *tertium comparationis* grazie al quale uno o più "agenti" possano compiere un atto di significazione, appunto l'attribuzione di significato che distingue la sincronicità dalla semplice sincronia; l'ultimo elemento è infine costituito dal destinatario dell'effetto semantico prodotto dalla sincronicità, ovvero il piano o l'elemento in cui si verifica la "trasformazione" di senso determinata dall'evento sincronistico.

La classificazione presentata da Jung si basa sui diversi rapporti di contingenza o differimento dei piani spaziale e temporale tra gli elementi del complesso sincronistico, ma, come suggerito implicitamente nella precedente disamina, in una prospettiva narrativa è opportuno aggiungere anche distinzioni in base alla distanza dalla dimensione diegetica.

Tra gli esempi di Benjamin Button possiamo quindi distinguere:

- sincronicità connotativa determinata da due fattori diegetici in relazione di contemporaneità e contingenza spaziale (Benjamin e il reverendo); il piano di risonanza semantica è diegetico (il malore del reverendo è constatato da tutti gli astanti), l'atto di significazione e la destinazione dell'effetto semantico sono extra-diegetici (solo lo spettatore può riconnettere diverse coincidenze come connotative in senso archetipico e "mortifero" del protagonista).
- sincronicità connotativa determinata da fattori diegetici in relazione differita spazialmente e temporalmente (il colibri e il defunto capitano Mike); il piano di risonanza è diegetico (Mike ha menzionato in precedenza il colibri), l'atto di significazione è contemporaneamente diegetico ed extra-diegetico (Benjamin contempla commosso il colibri) mentre non vi è alcun effetto semantico sul piano diegetico.
- sincronicità attiva determinata da una pluralità di fattori diegetici (i vari personaggi che concorrono al verificarsi dell'incidente di Daisy) in differenti gradi di relazione temporale

e spaziale; il piano di risonanza e l'atto di significazione sono entrambi diegetici così come l'effetto prodotto dal complesso (il realizzarsi della relazione amorosa tra i due protagonisti). - sincronicità determinata da fattori in relazione di contemporaneità e contingenza spaziale (l'uragano Katrina che accompagna il trapasso di Daisy); piano di risonanza, atto di significazione ed effetto semantico possono essere riconosciuti come condivisi sia dall'interno che dall'esterno della diegesi (sebbene solo lo spettatore abbia la certezza del verificarsi della calamità, l'ultima immagine efficacemente iconica dell'orologio "allagato" rappresenta una diegettizzazione implicita dell'evento).

IV - L'operazione di adattamento svolta da Coppola nei confronti del romanzo di Mircea Eliade è invece condotta secondo una prospettiva di fedeltà quasi assoluta. Lo script dell'autore californiano illustra le pagine di un'opera narrativa anomala e sperimentale, summa sintetica e appassionata del pensiero del filosofo e antropologo romeno, riportandone alla lettera persino i dialoghi e sacrificandone solo brevissimi passaggi. Come contributo, il cineasta Coppola amplia la portata e la suggestione del tema del "doppio", sia nella rappresentazione della componente schizofrenica di Dominic Matei (Tim Roth), mediante soluzioni specificamente visive come l'abbondante ricorso a superfici speculari, sia nell'amplificazione del tema karmico e metempsychotico che caratterizza il personaggio di Veronica (Alexandra Maria Lara) che nel film, per pura coincidenza visiva, si rivela doppio/reincarnazione dell'amante perduta del protagonista, Laura²⁰. *Un'altra giovinezza* si fonda su un evento sincronistico: l'anziano professore Dominic Matei, appena giunto a Bucarest da Piatra Neamt, mentre attraversa una strada viene colpito in pieno da un fulmine; guarendo miracolosamente, le sue ustioni svelano un corpo totalmente rigenerato, fermo a un'età biologica di circa trent'anni. Questo complesso sincronistico rappresenta in modo perfettamente didascalico la formulazione elaborata da Jung: come verremo a sapere successivamente nel testo, Matei si è recato a Bucarest per consumare un rito suicida con la stricnina, intenzione che rispetta la condizione junghiana di uno stato di "costellazione" archetipica con un conseguente elevato potenziale "neghentropico". In questo caso il complesso sincronistico si presenta integrato in ogni sua componente nella diegesi, che ne costituisce lo sviluppo fino all'estinzione del suo effetto con la dinamica del "ritorno" rituale. Altrettanto prototipica è la seconda sincronicità del film, generata in rapporto speculare con la prima: dopo un fortuito incontro con il rigenerato Matei, la giovane Veronica viene colpita da un fulmine che le causa continue "possessioni" da parte di una pletora di personalità che dispiegano un processo karmico regressivo. È opportuno rilevare che questo secondo evento sincronistico non viene rappresentato direttamente, né nel film né nel romanzo, ma viene dedotto dal protagonista con una forma di premonizione intuitiva, risolta cinematograficamente con la ripetizione del particolare dell'ombrello carbonizzato, marcatura visiva che caratterizza entrambi gli incidenti meteorologici. Sebbene non rispetti fedelmente le condizioni di Dallenbach, la relazione tra i due complessi sincronistici mostra chiaramente delle caratteristiche abissali; anzi, potremmo dire che essi sono legati da un rapporto *frattale*: esplicitando il ruolo di Veronica come "doppio"

20 In quest'operazione non si può non notare l'affinità con un altro capolavoro di Coppola, il fedelissimo "tradimento" del *Dracula di Bram Stoker*, fondato, a differenza del romanzo, sul romantico riconoscimento metempsychotico del dittico femminile Mina/Erzebeth, ipotetica moglie del principe Vlad III°.

di Laura, l'intera sezione narrativa della convivenza con Dominic risulta uno svolgimento in termini di maggiore complessità della precedente relazione Laura/Dominic. Le capacità medianiche di Veronica promettono infatti a Dominic di portare a compimento l'ambiziosa ricerca "di una vita" fino alle origini del linguaggio, fino al tempo elementare dei suoni disarticolati e inumani, e per questo inudibili e indescrivibili, ossessione intellettuale che, come veniamo a sapere tramite brevi inserti analettici, ha costretto la precedente incarnazione Laura ad abbandonare il suo compagno. Veronica diviene infatti vittima di un inatteso effetto collaterale: il suo corpo invecchia improvvisamente, come se la vicinanza di Matei e gli eccessi dei viaggi storico-linguistici fossero causa di una consunzione della propria temporalità biologica. Secondo una prospettiva karmica, questa volta è Dominic ad affermare l'esigenza del distacco tra i due, soluzione che, ne sarà egli stesso testimone, consentirà alla donna di reintegrare la propria naturale temporalità.

Questa tensione verso un *illud tempus* primordiale²¹, istante di completa concentrazione della temporalità storica e delle sue emanazioni – l'accademico Dominic è costantemente vessato dall'accusa di perseguire un vano sincretismo interdisciplinare – suggerisce la misura in cui il protagonista di *Un'altra giovinezza* possa essere considerato la personificazione drammaturgica delle tesi espresse da Eliade in un fondamentale testo "giovanile" del 1949, *Le mythe de l'éternel retour*; in esso Eliade mostra come le infinite forme rituali ascrivibili all'archetipo dell'eterno ritorno attestino la necessità arcaica di rigenerare, e così trascendere, il Tempo tramite una *mimesis* dell'atto cosmogonico²², riaffermando la libertà umana di poter intervenire sullo stesso stato ontologico dell'universo²³. Grazie all'evento sincronistico, Dominic Matei diviene il prototipo di un nuovo stadio evolutivo umano superiore *all' Homo sapiens*, l'uomo post-storico, o meglio *anistorico*, capace di redimere il Tempo dalle colpe della sua storicizzazione²⁴ – e per questo viene braccato dai nazisti, "colpevoli storici" per eccellenza. L'uomo del futuro, "se lo vuole", accede alla totalità della conoscenza umana, poiché consapevolmente partecipa dell'inconscio collettivo, ed è capace di modificare l'ambiente fisico, poiché in sé e attraverso di sé egli è riuscito a reintegrare il Tutto²⁵. Questo senso di stato primordiale indifferenziato è tradotto cinematograficamente da Coppola grazie a un sapiente gioco di sovrimpressioni tra le immagini diegetiche – in cui la simmetria di inquadrature dichiaratamente pittoriche si alterna a "sbollature" fortemente espressionistiche – e immagini astratte, liquide e corpuscolari, realizzando anche raffinate suggestioni fotografiche tramite il frequente movimento delle fonti di illuminazione o filtrando la luce attraverso fluidi di varia densità.

21 Cfr. M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris 1949, tr. it. *Il mito dell'eterno ritorno*, a cura di G. Cantoni, Borla, Roma 2007, p. 29.

22 In questo aspetto le tesi di Eliade suggeriscono un'ulteriore punto di tangenza dell'esperienza sincronistica con la categoria classica del *sublime*. Sulla relazione tra *sublime* e *istante cosmogonico* si veda soprattutto il saggio di Baldine Saint Girons, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Edima, Paris 1993, tr. it. a cura di C. Cali/R. Messori, Aesthetica edizioni, Palermo 2003.

23 M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, cit., p. 155.

24 Si confrontino a questo proposito le riflessioni dalla forte pregnanza etica contenute in ivi pp. 143-153.

25 Lasciamo implicito il riferimento a un altro fondamentale testo eliadiano utile ad approfondire le tesi sul carattere anistorico del Tempo e sulla *coincidentia oppositorum*: M. Eliade, *Mitul Reintegraru*, tr. it. *Il mito della reintegrazione*, a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano 1989.

È proprio l'azione del Ritornare a fornire l'unica giustificazione all'epilogo apparentemente arbitrario del testo: dopo essersi separato dal suo *enantiodromo*²⁶ Veronica/Laura, Dominic Matei, che ha viaggiato attraverso l'Europa senza mai ripercorrere uno stesso tratto, "torna" *ad originem* nello stesso caffè Select di Piatra Neamt da cui ha preso avvio il racconto²⁷; in questo rito del Ritorno, passato e presente vengono a coincidere – all'*esterno* del caffè siamo nel 1969, mentre all'*interno* gli amici e colleghi ritrovati affermano di vivere nel 1938 – restituendo al corpo del protagonista la sua vera età biologica di ultracentenario. La morte si dà quindi come forma "qualsiasi" ma necessaria del rito ciclico del Tempo²⁸, esperita e "compresa" all'interno dell'esperienza vitale *anistorica*; è nella morte, o "oltre" la morte, come suggerisce la presenza della voce fuoricampo finale, che Dominic Matei può veder compiuta la propria volontà di trascendenza temporale, il raggiungimento della piena eternità, completando la trinità delle *Rosa*, forma che richiama la struttura frattale del mandala, junghianamente concepito come *coincidentia* tra la pluralità degli archetipi nell'unità dell'archetipo primigenio del *Sé*²⁹, nonché simbolo tradizionale della rinascita mistica e della reintegrazione nel centro cosmico³⁰.

V - Quale "forma" del Tempo è dunque implicita nel concetto di sincronicità? Lo svolgimento di questa problematica richiederebbe un campo di ricerca vastissimo e dall'estrema complessità, pertanto in questa sede ci limiteremo a valutarne alcuni perimetri suggeriti da Jung, dalla sua allieva e collaboratrice Marie-Louise Von Franz, e dall'opera pionieristica (e visionaria) dei fisici quantistici David Bohm e David Peat, quest'ultimo autore di un testo divulgativo sulla sincronicità che costituisce un primo esemplare tentativo di approccio interdisciplinare al problema³¹.

La definizione junghiana di sincronicità come "atto di creazione *nel* tempo" implica la concezione di una temporalità trascendente che, sebbene concepita in senso non-lineare come "campo", emancipandosi così dal meccanicismo newtoniano/cartesiano, si presenta ancora in una dimensione aprioristica. In una sintetica prolusione del 1978 dedicata al Tempo³², Marie-Louise Von Franz sottolinea l'affinità della concezione junghiana del tempo con la *durée* bergsoniana: rispetto al tempo della materia, che è ordinato in forma di successione secondo un principio causale, il tempo psichico si presenta come forma complementare in cui la triade tradizionale di passato-presente-futuro dimostra la sua piena relatività rispetto alla pura coscienza. Nella teoria di Bergson, esemplificata nella geometria del "cono ro-

26 Jung mutuò il termine dagli scritti di Eraclito per connotare gli elementi di una relazione di complementarità secondo una prospettiva di monismo dialettico. Uno degli esempi cui l'autore fa maggiormente riferimento sono gli *enantiodromi* essenziali del pensiero cinese, *Yin e Yang*.

27 Rispetto al romanzo di Eliade, la sceneggiatura di Coppola chiarisce più esplicitamente questa dinamica, aggiungendo una sorta di prologo che presenta il protagonista proprio all'interno del locale.

28 «È necessario che la vita umana si consumi completamente per esaurire tutte le possibilità di creazione o di manifestazione» afferma M. Eliade nel celebre *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1949.

29 Cfr. M.-L. Von Franz, *On Divination and Synchronicity*, cit., p. 76.

30 Sul simbolismo del "centro" e della rosa si veda anche M. Eliade, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1959, tr. it. a cura di M. Giacometti, Jaca Book, Milano 1981.

31 F.D. Peat, *Synchronicity. The Bridge Between Matter and Mind*, Bantam Books, New York 1987.

32 M.-L. von Franz, *Time. Rhythm and Repose*, Thames & Hudson, London/New York 1997.

vesciato” presentato in *Materia e memoria*³³, il tempo non si esaurisce in una grandezza frazionabile in parti – o istanti – reciprocamente indipendenti e distinte, secondo il principio spaziale imposto dalla fisica classica, quanto piuttosto diviene un’unità indistinta che si comporta come infinito flusso oscillante tra forme di massima concentrazione (percezione) e distensione (memoria) in base alla densità dei rapporti causali tra i dati. Le “punte di presente” della percezione attualizzata e le “falde di passato” della pura virtualità della memoria sono dunque i due estremi temporali *al cui interno* la realtà coscienziale umana si sviluppa come “durata”. Jung propone di aggiungere a questa diade il concetto di sincronicità come forma di massima concentrazione temporale non più determinata da rapporti di causa-effetto, ma da coincidenze e risonanze archetipiche che determinano la creazione/percezione di significati. Il piano della memoria postulato da Bergson può essere fatto corrispondere alla nozione junghiana di inconscio collettivo, l’*unus mundus* della piena virtualità delle costellazioni archetipiche, in cui il Tempo si esprime attraverso un’eterna ciclicità³⁴, in profonda analogia con l’idea dell’*illud tempus* arcaico/rituale celebrato da Eliade, che completa, compensa e comprende la modalità vettoriale del tempo storico. Si nota come in tali concezioni, in aperta opposizione e condanna alla mentalità scienziata sviluppata in Occidente, il Tempo permanga implicitamente caratterizzato da un’ontologia aprioristica di campo *al cui interno* gli elementi stabiliscono relazioni causali o sincronistiche; è tuttavia proprio dall’ambito scientifico della fisica quantistica che inizia a emergere un’ipotesi interpretativa che tende a spodestare il Tempo dalla sua posizione di assolutezza aprioristica.

Sollecitato da alcune contraddizioni apparentemente inconciliabili contenute nell’interpretazione della meccanica quantistica proposta dalla “scuola di Copenhagen” di Bohr e Heisenberg, nonché dalla paradossalità di alcuni suoi postulati sperimentali – sono “archetipiche” in questo senso le conclusioni del celebre esperimento di Einstein, Podolsky e Rosen³⁵ – il fisico americano David Bohm ha ipotizzato l’esistenza di un campo di *potenziale quantico*, successivamente riformulato come *ordine implicato*, attraverso cui superare i limiti dell’interpretazione causale della fisica quantistica e poter fornire un modello capace di descrivere in modo coerente non solo le intime strutture della materia, ma, in contesti diversi ma coerenti, anche quelle della psiche e della collettività³⁶. Oltre alle note forze elet-

33 H. Bergson, *Matière et Mémoire* (1896), in *Œuvres*, Edition du Centenaire, PUF, Parigi 1991; tr. it. *Materia e memoria*, Laterza Roma-Bari 1996.

34 A questo proposito Jung fornisce un’approfondita disamina delle forme mantiche relative all’astrologia e dell’antico oracolo cinese I-King. Cfr. C.G. Jung, *La sincronicità come principio di nessi acausalì*, cit., pp. 480-505. Si vedano anche le prefazioni di Jung alle edizioni italiana e inglese de *I-King. Il libro dei mutamenti*, tr. it. a cura di L. Agresti/G. Mantici, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1995, pp. 7-26.

35 Conosciuto anche come “paradosso EPR”, quest’esperimento “ideale” (solo teorico) fu proposto nel 1935 in un articolo intitolato «*La descrizione quantistica della realtà fisica può ritenersi completa?*»; esso dimostra come una misura eseguita su una parte di un sistema quantistico (nella esemplificazione di Bohm, lo spin di una coppia di elettroni) possa influenzare *istantaneamente* un’altra parte dello stesso sistema quantistico, legata alla prima dal fenomeno di *entanglement* (accoppiamento) quantistico. Questo effetto è noto come “azione istantanea a distanza” e venne proposto da Einstein per dimostrare come l’interpretazione di Copenhagen si rivelasse incompatibile con il postulato alla base della relatività ristretta, che considera la velocità della luce il limite assoluto al quale può viaggiare un qualunque tipo d’informazione.

36 Per necessità di sintesi, in questa sede non abbiamo modo di indagare la vasta portata delle tesi propo-

tromagnetiche che agiscono sulle particelle elementari in base alla loro carica elettrica (e alla forte o debole intensità delle reazioni nucleari), Bohm teorizza l'esistenza di un *potenziale quantico* che, a differenza di tutte le altre forze naturali, si comporta in modo del tutto indipendente dai contesti locali e temporali. Il *potenziale quantico* non si esplica in un'azione meccanica, ma rappresenta un campo morfico che organizza le forme di interazione tra le "parti" mediante un reciproco e complesso passaggio di informazioni che informa anche la "totalità" di esse. Dato che tale potenziale implica una continua azione di "aggiornamento" dell'informazione prodotta dalla reciprocità delle interazioni tra le parti e l'ambiente, con un conseguente aumento esponenziale di complessità, Bohm propone di concepire questo sistema nella sua totalità introducendo la dualità complementare di *ordine implicato* (campo morfico) e *ordine esplicito* (campo percettivo); l'*ordine implicato* si presenta come *unus mundus* omnicomprensivo e indifferenziato, un campo di informazione attiva che si *esplica* in una gerarchia di livelli di interazione dall'infinita complessità, producendo come risultanti gli ordini dell'energia, dello spazio e del tempo – che a loro volta tendono nuovamente a *implicarsi*. A differenza della concezione meccanicistica newtoniana – che in parte permane anche nella relatività einsteiniana – che assume corpi o particelle come entità distinte e indipendenti che interagiscono reciprocamente tramite forze connotate localmente e temporalmente, a livello di *ordine implicato* le strutture si sviluppano l'una attraverso l'altra, *l'una è l'altra*.

Nel suo testo sulla sincronicità, il canadese David Peat sottolinea come la teoria bohemia implichi che le nozioni di spazio e tempo siano concepite come derivazioni dei concetti archetipici di processo e cambiamento, a loro volta determinati secondo un principio acausale e atemporale (eterno) di creazione di significati. La percezione e la coscienza della sincronicità costituirebbero dunque l'accesso a "una sorgente creativa dal potenziale infinito, la matrice stessa dell'universo. Essa mostra come mente e materia non siano aspetti separati e distinti della natura" poiché reciprocamente determinantesi in relazione a un *ordine implicato* di creazione di significati³⁷.

VI -Infine risulta lecito chiedersi in quale relazione si situino le osservazioni presentate sulla sincronicità all'interno della riflessione estetica sul cinema e in particolare rispetto alla teoria deleuziana del rapporto tra Tempo e cinema³⁸. Ispirandosi alle grandi tesi sul tempo di Bergson, Deleuze distingue, sia a livello tassonomico che storico, due concezioni fondamentali dell'immagine cinematografica: l'immagine-movimento, caratteristica del cinema narrativo classico, è determinata da concatenamenti interni dominati da stretti rapporti di causa-effetto e propone dunque un'esperienza temporale spazializzata in cui eventi e immagini si *succedono* come blocchi coerenti ma distinti; l'immagine-tempo, che storicamente inizia a imporsi attorno al dopoguerra con le sperimentazioni di Welles, dei maestri del neo-realismo italiano

ste da David Bohm, e da lui sviluppate in contesti sincretici che spaziano dalla fisica alla metafisica, dall'etica all'estetica. In particolare i concetti citati di *potenziale quantico* e *ordine implicato* costituiscono il nucleo argomentativo del testo bohiano fondamentale: D. Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London 1980.

37 Cfr. F.D. Peat, *Synchronicity*, cit., pp. 228-241.

38 G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983; tr. it. *L'immagine-movimento* a cura di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984 e G. Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, Paris 1985; tr. it. *L'immagine-tempo*, a cura di L. Rampelli, Ubulibri, Milano 1989.

I Immagini e filosofia

e della *nouvelle vague* francese, esprime invece il Tempo nella sua dimensione del *durare* attraverso l'accumulazione di situazioni *ottico-sonore pure* che suggeriscono la percezione della piena virtualità temporale che, secondo Deleuze, costituisce la profonda specificità della forma d'arte cinematografica.

I complessi sincronistici che abbiamo tentato di analizzare a partire da *Benjamin Button* e *Un'altra giovinezza* sembrano tuttavia porsi problematicamente rispetto a entrambe le immagini deleuziane. Nella sincronicità vi è infatti l'indubbia accumulazione di concatenamenti che tuttavia, non rispettando un ordine di successione causale, non risulta coerente con le caratteristiche dell'immagine-movimento; d'altra parte proprio tali concatenamenti acausali, che possono quindi corrispondere anche a relazioni tra elementi *ottico-sonori puri*, caratterizzano la sincronicità in senso oppositivo rispetto all'esperienza della pura *durata*, intensificando il continuo passaggio di attenzione tra i singoli accadimenti e il loro contesto generale stimolando l'emergenza di nuovi potenziali di significazione. I complessi sincronici assumerebbero quindi un ruolo di terzità rispetto alle due classi deleuziane, trascendendo paradossalmente il Tempo che, sebbene ontologicamente intrinseco all'esperienza cinematografica, si limita a svolgere un ruolo più o meno indeterminante di strumento configurativo, subordinato e conseguente ai processi di significazione implicati. Si potrebbe dunque postulare una "Immagine-significato"?