

ELZEVIRO

La mente va al cinema

In un libro del 1918 si preconizzano temi della psicologia delle folle, svolta con un attualissimo approccio cognitivo

Emiliano Morreale

Da diversi anni ormai, i primi teorici del cinema sono tornati di moda. Sarà che, tra digitale e nuove modalità di visione, il cinema dà l'impressione di essere giunto alla fine della propria parabola (o, quantomeno, a un cambiamento tanto radicale da imporre un cambio di nome). Certo è che oggi torniamo a guardare con stupore a quei teorici che per lungo tempo sono sembrati "primitivi", e impariamo a inserire i loro discorsi in una rete di saperi che va ben oltre la riflessione sul cinema. Nel far questo, si è riscoperta anche una tradizione anglosassone ignorata. Nel 2006 era uscita la prima edizione italiana di *L'arte del film* (1916) di Vachel Lindsay, affascinante figura di poeta-profeta-critico; quattro anni fa è stato ritradotto, in eccellente edizione critica, *The Photoplay* (1915) di Hugo Munsterberg; oggi arriva un altro testo importante, *L'arte di fare film* di Victor Oscar Freeburg del 1918 (Diabasis, Parma, pagg.236, € 26,00).

A curarlo è Michele Guerra, che da tempo si interessa anche al rapporto tra cinema e neuroscienze. Non è un caso, perché vari spunti in questa direzione si trovano nel testo di Freeburg. Il quale ha un'origine pratica, come manuale per un corso universitario di "Photoplay Composition" favorito dall'interesse di produttori come Adolph Zukor e Jesse L. Lasky, a caccia di soggettisti e sceneggiatori. Ma Freeburg supera i limiti del manuale per sceneggiatori costruendo un testo di estetica, e modella il suo "cinema composer" ideale guardando più ai modelli della pittura e della musica che a quelli della letteratura, senza dimenticare i materiali su cui si opera: la suspense, il ritmo, i divi ("le storie passano, ma i divi restano", afferma un suo aforisma folgorante). Per guidare il pubblico la leva, secondo Freeburg, è l'immaginazione, che deve stimolare non solo "gli occhi del corpo" ma "gli occhi della mente".

Come nota Guerra, il tema della suggestione si nutre anche di una influente metafora, quella dell'ipnotismo. E il discorso di Freeburg "oscilla tra l'affrancamento dall'idea di cinema come forma di intrattenimento massificata e il desiderio di capire come nobilitare queste masse attraverso opere d'arte in grado di coinvolgerle completamente sia a livello affettivo che razionale". Da qui un percorso duplice: studio degli effetti del cinema sullo spettatore empirico, e sua analisi sociale sotto il segno della psicologia delle folle. Allo stesso modo, le emozioni generate dal cinema nello spettatore sono di due tipi: una *social emotion* e una *self-emotion* (simile al sentimento kantiano del sublime): ma quella finale, davvero nuova sembra essere una sintesi delle due: una *art emotion*, "quell'emozione che arriva dal mezzo stesso, piuttosto che dal soggetto trattato": un punto, chiosa Guerra, in cui Freeburg anticipa ancora una volta certi temi delle teorie cognitive. La ricchezza delle riflessioni del primo '900 vale però anche per l'Italia.

Un libro recente di **Silvio Alovisio**, uno dei nostri maggiori studiosi di cinema muto, apre una finestra su un mondo sorprendente. È tutto l'ambito delle "scienze della mente", tra psicologia, psichiatria, antropologia, neurologia, che tra Otto e Novecento si trovano davanti al nuovo mezzo. L'occhio visibile. *Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento* (Kaplan), nonostante il tema in apparenza specialistico, è uno dei libri di cinema italiani più appassionanti degli ultimi tempi. Il suo approccio non è soltanto storico, ma epistemologico in senso ampio, teso a ricostruire i saperi con cui il cinema si trova a interagire, e anche "l'impossibilità di stabilire una rigida distinzione tra le diverse culture scientifiche": nell'antologia in appendice, oltre a psicologi troviamo neuropatologi, fisiologi o oftalmologi, e spesso i singoli autori si muovono tra psicologia, neurologia, antropologia criminale.

Le due linee di ricerca dell'epoca sono quella "teorico-sperimentale legata allo studio dei processi della percezione", e quella sulle "implicazioni psico-sociali del nuovo medium", ma la demarcazione non è sempre facile. Anche perché, nota Alovisio, "le nascenti scienze sociali

traevano una parte significativa del loro armamentario teorico dalle scienze della mente". Uno dei padri del positivismo italiano, Roberto Ardigò, in *L'unità della coscienza* (1898) già usa il cinema come esempio di come il movimento, che ci appare continuo, sia in realtà divisibile in istanti, e questa metafora ritorna nel tardo-positivista Cosmo Guastella: «non è il meccanismo del nostro pensiero che è cinematografico, è la realtà stessa che è cinematografica: al cospetto del divenire reale dei fenomeni noi proviamo la stessa illusione che al cinematografo; crediamo di vedere il continuo, mentre non vediamo che il discreto». Lo psicologo Pasquale Rossi (nel 1899!) parla delle "scariche simpatetiche" diffuse dal cinema nel pubblico, grazie alle quali "noi viviamo del mondo affettivo altrui", e Mario Ponzio studia la persistenza del cinema nella memoria, e il suo costituire, nel ricordo, una "pseudologia fantastica" che si frammischia alla vita reale.

Dall'altro lato c'è il filone psichiatrico, teso a identificare i rischi del cinema, specie sui soggetti "deboli": classi lavoratrici, donne, bambini. Anche qui, come in Freeburg, emerge la figura inquietante della folla, e anche qui il punto difficile è capire se esista, e chi possa essere, il "cervello" di quella folla degli spettatori. Torna la metafora dell'ipnosi, ma non si sa chi sia l'ipnotizzatore, il dottor Mabuse di questo corpo "acefalo". Viene qui fuori l'ideologia e il paternalismo della psicologia collettiva, con raccolte di decine di casi clinici che cercano di scoprire l'esistenza di una "psicosi da cinematografo", generata non solo dai singoli contenuti delle immagini (il cinema è una «grande scuola di tecnica criminale», scrive Sante De Sanctis ancora nel 1930) ma dal dispositivo stesso, che confondendo reale e irreale, offre agli occhi di un nevrotico "quadri allucinatori belli e formati" (così Giuseppe D'Abundo, nel 1911). I film, e il luogo buio e promiscuo che li ospita, sono pericolosissimi anche per come risvegliano gli istinti sessuali di donne e fanciulli. Tuttavia non manca chi vede nel cinema anche un possibile metodo di cura, per reinserire gradualmente il malato nella realtà, visto che "il nevrastenico al cinema fa da spettatore alla vita". Dal canto suo, padre Agostino Gemelli, nel '26, smorza l'allarmismo sui rischi del cinema, il cui spettatore è in fondo in una situazione simile a quella del sognatore: e, secondo lui, è tanto più coinvolto nel film quanto più esso è illogico e oscuro-onirico, appunto. Curiosa posizione, certo contraddetta dal funzionamento del cinema narrativo classico. Ma magari Bunuel o Lynch, qualche decennio dopo, sarebbero stati d'accordo.