

Archivi della teoria del cinema in Italia

La collana “Archivi della teoria del cinema in Italia” è resa possibile da un finanziamento da parte del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Direzione Generale della Cinematografia.

La collana è collegata alle attività del *Permanent Seminar on History of Film Theories*, un network internazionale di studiosi coordinati da Jane Gaines (Columbia University) e da Francesco Casetti (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano/Yale University). Per il Permanent Seminar, si veda <http://filmtheories.org/> e <http://museonazionaledelcinema.it/filmtheories/>

La collana è diretta da un comitato scientifico composto da:

Francesco Casetti (coordinatore), Dudley Andrew, Sandro Bernardi, Paolo Bertetto, Antonio Costa, Roberto De Gaetano, Ruggero Eugeni, Giorgio De Vincenti, André Gaudreault, Vinzenz Hediger, Leonardo Quaresima, David Rodowick, Phil Rosen. Veronica Pravadelli cura la segreteria del progetto.



**DIREZIONE GENERALE
PER IL CINEMA**



CONSULTA UNIVERSITARIA CINEMA

The series “Archivi della teoria del cinema in Italia” is published with a support from the Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Direzione Generale della Cinematografia.

The series is linked to the activities of the *Permanent Seminar on History of Film Theories*, an international network of scholars directed by Jane Gaines (Columbia University) and Francesco Casetti (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan/Yale University). For the Permanent Seminar, see <http://museonazionaledelcinema.it/filmtheories/>

The series is directed by a scientific board formed by:

Francesco Casetti (coordinator), Dudley Andrew, Sandro Bernardi, Paolo Bertetto, Antonio Costa, Roberto De Gaetano, Ruggero Eugeni, Giorgio De Vincenti, André Gaudreault, Vinzenz Hediger, Leonardo Quaresima, David Rodowick, Phil Rosen. Veronica Pravadelli follows the organizative aspects of the series.

Questo volume della collana “Archivi della teoria del cinema in Italia” è stato pubblicato anche con il contributo dell’Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici.

Silvio Alovisio

L'occhio sensibile
Cinema e scienze della mente
nell'Italia del primo Novecento.
Con una antologia di testi d'epoca

—k a p l a n—

Silvio Alovio

L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento.

Con un'antologia di testi d'epoca

In copertina: Francesca Bertini in *La piovra* (1919), di Eduardo Bencivenga
(per gentile concessione del Museo Nazionale del Cinema, Torino).

© 2013 edizioni kaplan

Via Saluzzo 42bis

10125 Torino

Tel. e fax 011-7495609

info@edizionikaplan.com

www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-89908-70-9

Indice

7 *Introduzione*

Storia del cinema e storia dei saperi, p. 7; La selezione delle fonti, p. 12; Il contesto scientifico, p. 19.

27 Capitolo I

La prospettiva psicologica

L'egemonia dell'istante: Foà, Angelucci e la prospettiva fisiologica, p. 27; Dal movimento al soggetto: Ardigò e la prospettiva psico-sensista, p. 32; L'esperienza di "un nuovo fatto": Ponzo e la prospettiva associazionista, p. 39; Un cinema lucido e plastico: le ricerche percettologiche di Kiesow e Musatti, p. 48; La folla "simpatetica": Pasquale Rossi e la visione psicocollettiva, p. 53; Dalla psicologia all'ergonomia (e ritorno): cinema e psicotecnica, p. 58

64 Capitolo II

La prospettiva neurologica e psichiatrica

Il cinema non è uguale per tutti, p. 64; Le rane di Galvani: il modello "verticale" della visione cinematografica, p. 69; Sintomi cinepatologici, p. 81; Shock postumi: la persistenza delle immagini nella memoria, p. 89; La (ri)scoperta dell'inconscio, p. 95; La psiche come metafora cinematografica, p. 98

103 Capitolo III

Un bilancio provvisorio

Affinità e divergenze, p. 103; Dalla percezione alla rappresentazione, p. 105; Dall'eredità all'ambiente, p. 107; Dalla potenza al potere?, p. 109; «Come un edificio non finito»: le contraddizioni irrisolte della riflessione scientifica su cinema e psiche, p. 114

| | |
|-----|---|
| 127 | Antologia di testi d'epoca |
| 129 | Roberto Ardigò, <i>L'unità della coscienza</i> (1898) |
| 132 | Pasquale Rossi, <i>Psicologia collettiva</i> (1899) |
| 137 | Arnaldo Angelucci, <i>Le malattie degli occhi prodotte dai cinematografi</i> (1906) |
| 139 | Carlo Foà, <i>Movimento e cinematografia</i> (1907) |
| 149 | Mario Ponzo, <i>Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche</i> (1911) |
| 154 | Giuseppe D'Abundo, <i>Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici</i> (1911) |
| 162 | Liborio Lojacono, <i>Turbe nervose consecutive alle rappresentazioni cinematografiche. Noticina clinica</i> (1912) |
| 164 | Mariano Luigi Patrizi, <i>Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola</i> (1914) |
| 168 | Mario Ponzo, <i>Il valore didattico del cinematografo</i> (1914) |
| 173 | Mario Umberto Masini, Giuseppe Vidoni, <i>Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti</i> (1915) |
| 184 | Mario Ponzo, <i>Cinematografo e delinquenza minorile</i> (1919) |
| 192 | Guglielmo Mondio, <i>Il cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile</i> (1924) |
| 209 | Agostino Gemelli, <i>Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche</i> (1926) |
| 221 | Friederich Kiesow, <i>Del lucido metallico in immagini cinematografiche</i> (1928) |
| 225 | Sante De Sanctis, <i>Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy</i> (1930) |
| 231 | Sante De Sanctis, <i>Introduzione al Quaderno «Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro»</i> (1930) |
| 244 | Fabio Pennacchi, <i>Cinema e adolescenza con speciale rapporto alle malattie nervose e mentali</i> (1930) |
| 279 | <i>Bibliografia</i> |
| 307 | <i>Indice dei nomi</i> |

Introduzione

E s'intende pure come il cinema, riproducendo all'infinito le realtà e riempiendone milioni di cervelli, abbia potenza non solo di commuovere i cuori, ma di trasformare le menti.
Sante De Sanctis¹

Storia del cinema e storia dei saperi

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento il cinema si impone come la più diffusa esperienza spettacolare e comunicativa di massa della società occidentale. Negli stessi anni la psicologia, la psichiatria e la neurologia stabilizzano le loro basi epistemologiche e istituzionali: questa convergenza di dinamiche innovative rende l'incontro tra il cinematografo e le scienze della mente pressoché inevitabile, influenzando sensibilmente le condizioni culturali di emersione e istituzionalizzazione del nuovo medium. Come ha osservato Giuliana Bruno, l'invenzione del cinema va infatti «di pari passo con la formazione di un vasto apparato epistemico, che include il sapere scientifico, pur non essendo esclusivamente concentrato sulla sperimentazione di congegni ottici»².

Non sorprende quindi come, contemporaneamente al graduale ma pervasivo diffondersi delle prime proiezioni pubbliche anche in Italia, il cinema diventi oggetto di una riflessione e di una sperimentazione poliformi ma non occasionali che mobilitano le diverse discipline scientifiche legate allo studio della psiche.

Questo volume è animato dal desiderio di offrire un contributo alla conoscenza di come il cinema e l'esperienza filmica siano stati «pensati» dal sapere psicologico e neuropsichiatrico italiano nel corso di questo primo trentennio, cruciale non solo per l'afferma-

¹ Sante De Sanctis, *Introduzione*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, «Quaderni dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa», 17, [1930] (ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

² Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, p. 234.

zione e la legittimazione artistico-sociale del medium³ ma anche e soprattutto per la problematica costruzione del moderno soggetto novecentesco.

Da alcuni anni la ricerca sul cinema del primo Novecento, sempre più sensibile all'esplorazione del nesso tra esperienza cinematografica e modernità⁴, sembra avere rigenerato la capacità innovativa e la

³ Per un approfondimento dei processi di «istituzionalizzazione del cinema nel quadro sociale italiano fino agli anni Trenta cfr. Francesco Casetti, Elena Mosconi (a cura di) *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma, 2006; Maria Grazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Fondazione Scuola nazionale di cinema, Roma, 2002; Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita & Pensiero, Milano, 2006; Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1910-1940)*, ETS, Pisa, 2008; Francesco Casetti, *Il cinema italiano e la modernità*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Storia del cinema. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 381-393; Raffaele De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano, 2012.

⁴ La bibliografia sui rapporti tra modernità e cinema del primo Novecento è molto ampia. Tra gli studi più rappresentativi cfr. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1991 (tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino, 2006); Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993; Leo Charney, Vanessa Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, 1995; Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham, 1997; Leo Charney, *Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift*, Duke University Press, Durham, 1998; Lauren Rabinovitz, *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-the-century Chicago*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1998; Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York, 2001; Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002; Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005; Tom Gunning, *Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows*, in Murray Pomerance (a cura di), *Cinema and Modernity*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2006, pp. 297-315; Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, John Libbey, Bloomington, 2009 (in particolare il contributo di Ben Singer, *The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in Film-and-Modernity Discourses*, pp. 37-51); Joe Kember, *Marketing Modernity: Victorian Popular Shows and Early Cinema*, Bristol Phoenix Press, Bristol, 2009; Daniel Biltereyst [et al.], *Cinema Audiences and Modernity. European Perspectives on Film Cultures and Cinema-going*, Routledge, London, 2011; Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010; Miriam B. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin,*

vitalità istituzionale che la resero protagonista, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, di una svolta epocale nella storia dei *film studies*. Tra le ragioni di questo risveglio della ricerca, capace di andare oltre la nota dialettica tra attrazione e narrazione – ormai stabilmente acquisita⁵ – e i pur eccellenti risultati degli studi sul pubblico e la ricezione, vi è anche la proposta di un approccio storiografico dichiaratamente *epistemologico*. Come hanno argomentato in più occasioni François Albera e Maria Tortajada⁶, tra i più convinti promotori di questa proposta, l'approccio epistemologico da un lato intende ripensare e ampliare il concetto di dispositivo⁷ (rimettendo definitivamente

and Theodor W. Adorno, University of California Press, Berkeley, 2012; Lauren Rabinovitz, *Electric Dreamland. Amusement Parks, Movies and American Modernity*, Columbia University, New York, 2012. Una severa e ormai celebre critica alle «modernity thesis» è in David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1997, pp. 139-146.

⁵ Per un bilancio e un rilancio del concetto teorico e storiografico di *attrazione* a vent'anni dalla sua formulazione, si vedano l'ottima antologia curata da Strauven (Wanda Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006) e Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2012.

⁶ Cfr. Maria Tortajada, François Albera, *L'Episteme 1900*, in André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (a cura di), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX siècle*, Payot, Lausanne, 2004, pp. 45-62; Maria Tortajada, *Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie*, «Cinémas», XIV, 2-3, printemps 2004, pp. 19-51. François Albera, Maria Tortajada (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010; François Albera, *First Discourses on Film and the Construction of a «Cinematic Episteme»*, in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley Blackwell, Oxford, 2012, pp. 121-140. Sull'approccio epistemologico si veda anche Thomas Elsaesser, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, cit., pp. 587-609.

⁷ Dopo la fortuna teorica incontrata nei primi anni Settanta e il suo successivo declino, il concetto di *dispositivo* negli ultimi dieci anni è stato rimesso al centro della riflessione storiografica e teorica, a partire da un ritorno a Foucault e da una proposta di utilizzo del concetto anche nelle pratiche artistiche e letterarie. Cfr. Maria Tortajada, *Modalités du rêve au cinéma. Dispositif cinématographique et image mentale, rapports et mutations*, in Vincent Barras (a cura di), *Visions du rêve*, Georg, Genève, 2002, pp.123-141; Mireille Berton, *Le dispositif cinématographique comme modèle épistémologique dans la théorie psychanalytique*, Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2002; Maria Tortajada, *Machines cinématographiques et dispositifs visuels. Cinéma et «pré-cinéma» à l'œuvre chez Alfred Jarry, «1895»*, 40, 2003, pp. 5-23; Maria Tortajada, Mélanie Nash, Jean-Pierre Sirois-Trahan (a cura di), *Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)*, «Cinémas», XIV,

in discussione le teorie classiche, astoriche e monodimensionali, del «posizionamento»⁸), dall'altro lato punta a riconsiderare l'effettiva utilità di una storiografia del cinema finalmente post-teleologica ma ancora, per molti aspetti, esclusivista, genealogica e «monomediale».

La prospettiva epistemologica aspira infatti a liberarsi dal vincolo di una ricostruzione logico-temporale dei fatti (non necessariamente evolucionistica), puntando invece a «faire éclater l'objet-cinéma», per decentrarlo e «le saisir dans sa dispersion temporelle, matérielle et discursive», in modo da comprendere «le rôle joué par le cinéma à l'intérieur des mutations épistémiques engendrées par la modernité»⁹. L'obiettivo di questo decentramento risiede nella definizione storiografica di un «Cinematic Episteme»¹⁰, da intendersi essenzialmente come «un schéma de relations signifiantes dans le contexte de l'époque et capable de modéliser une certaine approche du savoir et de l'expérience au-delà même des dispositifs de vision, mais précisément à partir d'eux»¹¹.

Il perimetro di questo schema epistemico comprende non solo il cinema che si è concretamente realizzato in determinati dispositivi e in una serie di produzioni testuali, ma anche le condizioni e le modalità che hanno reso possibile e immaginabile il cinema stesso e il suo spettatore, oggetti di un'utilizzazione culturale e istituzionale da parte di molteplici tipologie di discorso legate a differenti pratiche sociali.

Numerosi lavori pubblicati negli ultimi quindici anni, firmati anche da ricercatori lontani dalla tradizione degli studi di storia del cinema¹², hanno sottolineato come la comprensione di ciò che è stato

1, 2004; Maria Tortajada, François Albera (a cura di), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature, L'Age d'Homme*, Lausanne, 2011.

⁸ Una critica costruttiva alla teorie ideologiche e metastoriche del posizionamento, interessata a un ripensamento in chiave storica e storiografica del concetto di dispositivo è sviluppata da Tom Gunning in *Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: pour une culture optique du dispositif cinématographique*, «Cinémas», XIV, 1, autunno 2003, pp. 67-89.

⁹ Mireille Berton, *Mary Ann Doane*, The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive, «1895», 43, 2004, p. 112.

¹⁰ François Albera, *First Discourses on Film and the Construction of a «Cinematic Episteme»*, cit.

¹¹ Maria Tortajada, *Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie*, cit., p. 20.

¹² Cfr. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990; Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986 (trad. ingl.: *Grammophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999); Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, California University Press, Berkeley, 1999; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, 1999; Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, Stan-

il cinema nel primo Novecento passi anche e soprattutto attraverso lo studio delle «relations qui s'instaurent entre différents éléments du savoir»¹³, variamente legate alla possibile definizione del dispositivo cinematografico e delle sue funzioni in un contesto socioculturale ed epistemico più ampio e complesso¹⁴. Anche i primi discorsi micro-teorici¹⁵ sul nuovo medium, dunque, vanno collocati e interpretati all'interno di una multiforme relazione di saperi scientifici, politici, filosofici, religiosi, giuridici, economici, artistici e letterari. L'approccio che ha ispirato la realizzazione di questa ricerca vorrebbe porsi in sintonia con tali proposte metodologiche, ma si raccorda anche alle molteplici attività di ricerca e di valorizzazione del contributo italiano

ford University Press, Stanford, 2001; Barbara Maria Stafford, Frances Terpak (a cura di), *Device of Wonders. From the World in a Box to Images on a Screen*, J. P. Getty Trust Pub., Los Angeles, 2001; Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi*, Bruno Mondadori, Milano, 2004; Mark S. Micale (a cura di), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford University Press, Stanford, 2004; Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit.; Jonathan Auerbach, *Body Shots. Early's Cinema Incarnations*, University of California Press, Berkeley, 2007; Jimena Canales, *A Tenth of a Second. A History*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.

¹³ Maria Tortajada, *Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie*, cit., p. 45.

¹⁴ Richard Maltby, in una recente proposta di bilancio e di rinnovamento degli studi storiografici sul cinema, individua tra le tendenze più innovative degli ultimi anni proprio «an historical return to the prevailing concerns of some of the earliest studies of cinema as an object of sociological and psychological enquiry, rather than the object of aesthetic, critical and interpretive enquiry that has ensued from the construction of film studies as an academic discipline in the humanities. These earlier studies, from Hugo Münsterberg and Emilie Altenloh to the Payne Fund research, concerned themselves with what Frankfurt School theorist Leo Löwenthal called 'the underlying social and psychological function' of cinema as a component in the modern urban environment; their methods were those of the 'human sciences', and their objects of enquiry were people, rather than artefacts» (cfr. Richard Maltby, *New Cinema Histories*, in R. Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers [a cura di], *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Blackwell, Oxford, 2011, p. 31).

¹⁵ Sul concetto di *micro-teoria*, di particolare utilità storiografica soprattutto per lo studio della riflessione sul cinema del primo Novecento, cfr. l'introduzione dei curatori all'importante dossier *Microteorie. Cinema muto italiano pubblicato su «Bianco e Nero»: Leonardo Quaresima, Luca Mazzei, Voci minori?*, «Bianco e Nero», LXVI, 550-551, ottobre 2004-aprile 2005, pp. 17-22. Parzialmente affiancabile al concetto di micro-teoria è la proposta, formulata da Casetti, di concepire i primi discorsi teorici sul cinema, occasionali e non paradigmatici, ma interessati a definire un'immagine pubblica del cinema, come delle 'glosse' o dei 'resoconti' (cfr. Francesco Casetti, *La teoria del cinema nella storia del cinema italiano*, in *Un secolo di cinema italiano*, Il Castoro, Milano, 2000; Francesco Casetti, *Il cinema italiano e la modernità*, cit., p. 382).

alla riflessione teorica internazionale sul cinema nel primo Novecento proposte in anni recenti¹⁶. Come osservano Antonio Costa e Claudio Bioni, questa tendenza della ricerca, dopo aver messo «da parte una concezione della teoria orientata a valorizzare soprattutto gli aspetti di sistematicità e coerenza interna del pensiero»¹⁷ ha dimostrato «come il dato rilevante dei primi discorsi sul cinema non fosse tanto il loro *status teorico* più o meno compiuto, quanto il fatto che li si potesse considerare come insiemi di enunciati contenenti delle *gettate teoriche* in grado di anticipare, talvolta con intuito e precisione, riflessioni successive»¹⁸.

I primi risultati di tali ricerche, incoraggiati anche da un impulso, metodologicamente innovativo, alla ricognizione sistematica ed estesa delle fonti d'epoca, ridimensionano la supposta centralità, nell'«episteme cineteorico» delle origini, delle prime riflessioni estetiche sul cinema per cogliere invece l'importanza dei «fattori più legati all'impatto sociale, tecnologico ed esperienziale del medium»¹⁹: elementi, questi ultimi, che non solo propiziano chiaramente una circolazione del cinema nella rete più ampia dei saperi, ma predispongono le migliori condizioni per un incontro fecondo tra la storiografia del cinema e una storiografia della scienza in rapida e profonda trasformazione²⁰.

La selezione delle fonti

L'iniziale progetto di ricerca prevedeva di selezionare, all'interno della poliforme riflessione teorica della scienza italiana sul cinema, solo gli interventi di area psicologica, come quelli di Roberto Ardigò, Pasquale Rossi, Mario Ponzio, Agostino Gemelli, Friedrich Kiesow, Cesare Musatti, Sante De Sanctis. Nello sviluppo del lavoro, tuttavia, è apparso evidente che tale criterio selettivo avrebbe non solo penalizzato la ricchezza quantita-

¹⁶ Per limitarci alle iniziative collettive, da segnalare, oltre alla collana editoriale che ospita il presente volume, almeno la sezione italiana del sito del *Permanent Seminar on the History of Film Theories* – <http://www.museocinema.it/filmtheories/index.php> – e il già ricordato numero monografico di «Bianco e Nero» sulle micro-teorie italiane). Sistematici e approfonditi riferimenti alla riflessione proto-teorica italiana, interpretata e valorizzata nel confronto con il contesto teorico internazionale, sono presenti in Francesco Casetti, *Locchio del Novecento*, cit.

¹⁷ Antonio Costa, Claudio Bioni, *Teorie del cinema ed estetica delle arti*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 254-255.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 255.

²⁰ Per una riflessione sulle recenti metamorfosi in senso transdisciplinare della storiografia internazionale della scienza e sulle loro ricadute nel contesto italiano cfr. Francesco Cassata, Claudio Pogliano, *Introduzione*, in *Storia d'Italia. Annali 26. Scienze e cultura dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2011, pp. XII-XXI.

tiva del dibattito ma anche semplificato la complessità qualitativa degli intrecci tra le diverse discipline, elemento fondamentale nella storia della scienza tra Otto e Novecento. La frequenza di tali intrecci, tangibili per esempio nell'uso di un lessico simile e nella scelta di temi spesso convergenti, è motivata in buona parte dalla matrice positivista che accomuna (sia pure in modo controverso) la maggioranza dei testi selezionati nell'antologia²¹. L'eredità, variamente critica, inquieta e problematica, del positivismo ottocentesco è infatti la vera e propria *koiné* culturale e ideologica che univa in un orizzonte epistemologico condiviso una comunità scientifica composta da studiosi di diversa formazione, legati ad ambiti della ricerca (la fisiologia, la giovane psicologia sperimentale, l'ancora più giovane antropologia criminale, la medicina legale, la neurologia, la psichiatria, la biologia ecc.) che da un lato puntavano, per vocazione e formazione, al dialogo tra i saperi, dall'altro erano impegnati in una dura battaglia, anche accademica, per la legittimazione o il rafforzamento della propria autonomia.

Coloro che animarono questi intrecci disciplinari così ambivalenti furono spesso figure di studiosi che già nel loro concreto itinerario scientifico e accademico certificavano l'impossibilità di stabilire una rigida distinzione tra le diverse culture scientifiche. Gli esempi di questa flessibilità e porosità tra le diverse discipline negli itinerari professionali dell'epoca sarebbero innumerevoli. Solo per ricordarne alcuni, Giuseppe Sergi si muove tra fisiologia, psicologia e antropologia; un pedagogista autorevole come Francesco Saverio De Dominicis è molto sensibile allo studio delle componenti psicologiche dei ragazzi; Cesare Lombroso, di formazione psichiatrica, si orienta verso l'antropologia criminale ma collabora assiduamente con lo psichiatra Enrico Morselli e il fisiologo Angelo Mosso, colleghi dell'ateneo torinese; l'appena ricordato Mosso, a sua volta, incoraggia proprio a Torino un fecondo incontro tra fisiologia, neurologia e psicologia, chiamando a lavorare con sé Camillo Negro (che dal 1905 diverrà docente di neuropatologia), e Friedrich Kiesow, uno dei più fedeli allievi di Wilhelm Wundt (tra i fondatori della moderna psicologia sperimentale); lo psichiatra Sante De Sanctis lavora strenuamente per l'affermazione dell'autonomia della sperimentazione psicologica; le prime tre cattedre universitarie italiane di psicologia sono messe a bando nel 1905 per volontà dell'allora ministro dell'Istruzione Leonardo Bianchi che, com'è noto, era uno psichiatra; le prime sperimentazioni psicologiche su base scientifica si sviluppano negli istituti di antropologia (come

²¹ Sulle persistenti resistenze del positivismo nelle scienze psichiche italiane del primo Novecento, e sulla sopravvalutazione storiografica della crisi del positivismo stesso cfr. Andrea Scartabellati, *L'officina intellettuale. Aspetti della cultura psichiatrica italiana tra 1909 e 1929*, in Id., *Intellettuali nel conflitto. Alienisti e patologie attraverso la Grande Guerra (1909-1921)*, Edizioni Goliardiche, Bagnaria Arsa – Urbino, 2003, pp. 81-99.

quello creato a Roma da Giuseppe Sergi nel 1889, dove si forma Sante De Sanctis), nei laboratori di fisiologia (come quello di Angelo Mosso a Torino) e negli istituti psichiatrici (come il San Lazzaro di Reggio Emilia).

L'evidenza storica di questo serrato confronto scientifico interdisciplinare, tale da rendere fuorvianti o riduttive le distinzioni troppo rigide dei profili formativi e dei contesti epistemologici, ha quindi modificato l'idea di partenza, portando a una scelta antologica più estensiva. La selezione si è così allargata ai contributi firmati non solo da psicologi ma anche da studiosi e ricercatori la cui produzione è riconducibile al più ampio orizzonte delle cosiddette scienze della mente: fisiologi (Carlo Foà), psicofisiologi (Mariano Luigi Patrizi), oftalmologi (Arnaldo Angelucci), neuropatologi (Giuseppe D'Abundo, Liborio Lojacono) e psichiatri (Mario Umberto Masini, Giuseppe Vidoni, Guglielmo Mondio, Fabio Pennacchi).

A fronte di questa opzione estensiva, i testi riproposti nella sezione antologica rappresentano tuttavia l'esito di una selezione, dettata non solo da ragioni di spazio ma anche da esigenze di coerenza teorica e metodologica. Tale scelta da un lato è inevitabilmente lacunosa poiché la ricerca sulle fonti d'epoca raramente si può considerare definitiva, dall'altro lato ha comportato l'esclusione, per ragioni diverse, di alcuni scritti.

Nell'antologia non sono stati inclusi, ad esempio, i primi due studi parzialmente dedicati al cinema da Cesare Musatti²², in quanto già ripubblicati in anni recenti nella preziosa antologia degli scritti musattiani sul cinema curata da Dario Romano con la fondamentale collaborazione di Chiara Simonigh²³, così come non sono state riproposte le pagine sul cinema, da poco tradotte in italiano dal tedesco, del fisiologo Osvaldo Polimanti²⁴.

Per ragioni di coerenza con il campo di ricerca (circoscritto a questioni teoriche e non esteso allo studio dei concreti usi applicativi del nuovo medium), si è scelto, inoltre, di non pubblicare gli interventi dell'epoca dedicati all'impiego del cinema per la documentazione clinica dei disturbi neuropsichiatrici: la ricerca sul cinema neurologico italiano del primo Novecento si è d'altronde notevolmente ampliata, in questi ultimi anni, grazie anche un'esemplare collaborazione tra neurologi²⁵, storici del cinema e cineteche che ha portato al recupero

²² Cesare Musatti, *Sulla «plasticità reale» stereocinetica e cinematografica*, «Archivio Italiano di Psicologia», 7, 1929, pp. 122-137, Cesare Musatti, *Analisi di una situazione concreta di testimonianza immediata* [1929], in Id., *Elementi di psicologia della testimonianza*, Cedam, Padova, 1931, pp. 107-131. Entrambi poi anche in Id., *Scritti sul cinema*, a cura di Dario Romano, Testo & Immagine, Torino, 2000.

²³ Cfr. Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, cit.

²⁴ Cfr. Osvaldo Polimanti, *L'utilizzo della cinematografia nelle scienze, nella medicina e nell'insegnamento*, Carocci, Roma, 2011.

²⁵ Da segnalare in particolare le ricerche sul cinema neuroscientifico condotte in

e allo studio delle riprese realizzate da neurologi come Camillo Negro e Vincenzo Neri²⁶.

Dalla selezione sono stati infine esclusi gli scritti sul cinema pubblicati da studiosi legati inizialmente alla psicologia o alla psichiatria ma risalenti a un periodo della loro attività ormai decisamente lontano dagli iniziali interessi scientifici: è il caso, ad esempio, di Adelchi Baratono, filosofo con una solida formazione in psicologia sperimentale, e autore di interventi sul cinema di un certo interesse²⁷ ma estranei a qualsiasi argomentazione di tipo scientifico.

Restano inoltre da analizzare, nella prospettiva di un'estensione e di un'ulteriore problematizzazione della ricerca, alcuni aspetti che intenzionalmente non rientrano nel perimetro di questo progetto: in particolare, la funzione del cinema nel nesso tra scienze psichiche e pedagogia (si pensi al rapporto tra il pedagogo Luigi Credaro e

Italia e nel contesto internazionale dal neurologo Lorenzo Lorusso.

²⁶ Sul cinema scientifico italiano finalizzato alla documentazione neuropatologica cfr. Virgilio Tosi, *Il cinema prima del cinema*, Il Castoro, Milano, 2007; Francesco Paolo de Ceglia, *From the Laboratory to the Factory, by Way of the Countryside: Fifty Years of Italian Scientific Cinema (1908-1958)*, «Public Understanding of Science», 29 luglio 2011, pp. 1-19 (<http://pus.sagepub.com/content/early/2011/07/28/0963662511412142>); sulla collezione Vincenzo Neri cfr. Simone Venturini, *I film medici di Vincenzo Neri*, in *Le Giornate del Cinema Muto - Catalogo, XXIX edizione, 2-9 ottobre 2010*, Pordenone, 2010, pp. 137-138; Federico Vanone, *L'archivio fra estasi e catastrofe. La Recherche di Proust, l'economia delle sopravvivenze e il cinema medico-scientifico delle origini*, Tesi di laurea magistrale in Discipline della Musica, dello Spettacolo e del Cinema, Università degli Studi di Udine, a.a. 2011-12, relatore dott. Simone Venturini; Lorenzo Lorusso, S. Venturini, *Vincenzo Neri, Anatomy of a Finding*, «Tijdschrift voor Mediageschiedenis (TMG) - Journal of Media History», in corso di stampa, 2013; Lorenzo Lorusso, S. Venturini, F. Vanone, *L'archivio e le sue tracce. La collezione medica di Vincenzo Neri (1908-1956)*, «Immagine», 6, in corso di stampa. I filmati neuropatologici di Camillo Negro sono stati oggetto di una recente operazione di recupero e restauro da parte del Museo Nazionale del Cinema di Torino, documentata in Stella Dagna, Claudia Gianetto, *Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro*, «Immagine», 6, in corso di stampa; sui rapporti di Camillo Negro con il cinema cfr. Adriano Chiò, *Camillo Negro e La neuropatologia*, «Immagine», 6, in corso di stampa; sull'edizione non restaurata di *La neuropatologia* cfr. Alberto Farassino, *Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)*, «Aut Aut», XXXIII, 197-198, 1983, pp. 151-170; Chiara Tartarini, *Anatomie fantastiche. Cinema, arti visive e iconografia medica*, Clueb, Bologna, 2010). Resta invece ancora da chiarire e documentare, con una ricerca organica e approfondita, l'importanza del cinema nelle attività didattiche e scientifiche del noto clinico sannita Gaetano Rummo, e del neurologo barlettano Giuseppe D'Abundo.

²⁷ Si legga per esempio Adelchi Baratono, *La maledizione del cinematografo*, «Avanti!», XXVI, 55, 5-6 marzo 1922, p. 3.

Sante De Sanctis); il ruolo della scuola psichiatrica di Reggio Emilia, e in particolare di Enrico Morselli (che si occupa a lungo di suggestione e ipnosi); le eventuali relazioni del nuovo medium con l'antropologia pragmatica, la criminologia e la sociologia, ma anche con le istituzioni politiche e religiose. Sarebbe utile, inoltre, raffrontare il pensiero scientifico italiano sul cinema con la coeva riflessione psicologica e psichiatrica internazionale legata al nuovo medium: la comparazione confermerebbe senz'altro un certo ritardo²⁸ della comunità scientifica italiana rispetto a determinati sviluppi della riflessione internazionale (si pensi in particolare al contributo di Münsterberg), dall'altra parte ridimensionerebbe sicuramente il pregiudizio di questo stesso divario, dimostrando, per esempio, l'originalità e soprattutto la precocità, delle riflessioni psicologiche dello psicologo Mario Ponso rispetto alle sperimentazioni condotte in Francia da Edouard Toulouse²⁹, o la piena sintonia tra le osservazioni psicopatologiche degli psichiatri Mario Umberto Masini e Giuseppe Vidoni e le considerazioni sui pericoli della suggestione allucinatoria indotta dal cinema proposte, per restare in un ambito scientifico, dal belga Henri Hoven³⁰, dal fran-

²⁸ Il ricorrente argomento del "ritardo" epistemologico accumulato dalla nostra comunità psicospirituale rispetto agli sviluppi internazionali non va comunque inteso in termini troppo rigidi, contrapponendolo a un'euforica capacità di innovazione degli altri contesti nazionali di ricerca. Ancora nel 1931, Edouard Toulouse, (direttore del laboratorio di psicologia sperimentale all'École des Hautes Études, figura di primo piano della psicologia sperimentale e della psichiatria francese, nonché precoce sperimentatore di metodi scientifici di rilevamento delle reazioni psicofisiche degli spettatori cinematografici), si mostra cauto nei confronti delle teorie freudiane, considerandole come delle semplici ipotesi (cfr. Jean-Paul Moreli, *Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928)*, «1895», 60, 2010, p. 132).

²⁹ Ancora nel 1920, nella breve recensione di un testo di Toulouse e Raoul Mourgue dedicato al cinema, Mario Ponso – pur manifestando interesse nei confronti della tesi esposta su base sperimentale dai colleghi d'oltralpe (l'illusione spettatoriale di realtà nascerebbe da suggestioni di tipo motorio) – riafferma che le illusioni cinematografiche, per altro «da lui per primo descritte», nascerebbero soprattutto da processi associativi coinvolgenti «suoni, rumori, profumi reali che si svolgevano nell'ambiente» (Mario Ponso, *E. Toulouse, R. Mourgue, Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques*, «Archivio Italiano di Psicologia», II, 2, 1923, p. 208). Sull'importanza del cinema negli studi di Edouard Toulouse cfr. Jean-Paul Moreli, *Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928)*, cit., pp. 123-155.

³⁰ In uno studio del 1914, ripetutamente ricordato nei testi psichiatrici italiani (lo citano, per limitarsi ai contributi presenti nell'antologia di questo volume, Masini e Vidoni, Mondio e Pennacchi), Henri Hoven (medico in servizio presso la celebre Colonia d'aliénés de Lierneux, nel Belgio vallone), riporta alcuni casi clinici di disturbi allucinatori e deliranti che trovano nel cinema la loro causa «accessoire»

cese Henri Joly³¹, dal tedesco Albert Hellwig³², o dallo stesso Hugo Münsterberg³³.

La costruzione di un percorso antologico di testi d'epoca sul rapporto tra cinema e psiche fonda infine la propria coerenza sull'adozione di criteri relativi non solo alla scelta degli ambiti disciplinari valutabili come pertinenti ma anche alla tipologia editoriale (e al conseguente livello di scientificità) delle fonti. Nella sezione antologica si è scelto di includere naturalmente solo contributi firmati da uomini di scienza, attivi all'interno di strutture universitarie o cliniche, ma la selezione tipologica delle fonti non si è limitata ai soli giornali accademici, perché sembrava interessante rendere conto della presenza della riflessione scientifica sul cinema anche fuori dagli ambiti settoriali e specialistici, per saggiarne la disseminazione in ambienti sociali e culturali più ampi, sensibili all'alta divulgazione. L'obiettivo di questa estensione del quadro delle fonti risiede nel verificare la volontà e la capacità – sempre più evidenti da metà Ottocento – della scienza di concorrere alla costruzione e alla diffusione della figura dello scien-

o «essentielle». (cfr. Henri Hoven, *Influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales*, «Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique», 174, giugno 1914, pp. 201-208).

³¹ Henri Joly, *Le bon cinématographe*, in Marcel L'Herbier (a cura di), *Intelligence du cinématographe*, Editions Corrèa, Paris, 1946, pp. 78-81.

³² Sul criminologo di formazione giuridica Albert Hellwig, e più in generale sul rapporto tra criminologia, psichiatria e cinema in Germania nel primo Novecento cfr. Andreas Killen, *Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany*, «Harvard Review of Psychiatry», XIV, 1, 2006, pp.38-43; Id., *The Scene of the Crime. Psychiatric Discourses on the Film Audience in Early Twentieth Century Germany*, in Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, cit., pp. 99-112; Scott Curtis, *The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany*, «Film History», VI, 4, 1994, pp. 445-469; Id., *Between Observation and Spectatorship: Medicine, Movies and Mass Culture in Imperial Germany*, in Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, cit., pp. 87-98.

³³ Nelle ultime pagine di *The Photoplay*, Münsterberg condivide alcune preoccupazioni tipiche della riflessione sociale sul cinema del suo tempo: la possibilità di un contagio della suggestione cinematografica, il pericolo di allucinazioni sensoriali (particolarmente elevato negli spettatori nevrastenici), il rischio che certe immagini «morbose» possano attivare reazioni imitative ecc. Lo psicologo tedesco, confermando indirettamente quanto osservato cinque anni prima da Ponzo, individua inoltre nell'applauso del pubblico un sintomo evidente della seduzione cinematografica (cfr. Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, D. Appleton & Co., New York-London, 1916 [tr. it. *Film. Uno studio psicologico*, a cura di Domenico Spinosa, Bulzoni, Roma, 2010, p. 167]).

ziato come uno dei protagonisti della scena sociale³⁴. Ecco allora, per esempio, la presenza degli interventi di Carlo Foà (pubblicato nel 1907 su «Il secolo XX»), di Mariano Luigi Patrizi (apparso nel 1914 sulla terza pagina della «Stampa» e poi, nel 1917, su «Il Giornale d'Italia») ma anche di quelli pubblicati da Mario Ponzo e Agostino Gemelli, rispettivamente nel 1919 e nel 1926, su «Vita e Pensiero», una rivista autorevole ma non riconducibile, nell'ampiezza dei suoi interessi culturali, al ristretto ambito dei periodici scientifici di settore³⁵.

Dal punto di vista della stampa scientifica, i contributi raccolti nella sezione antologica del volume sono tratti da periodici psicologici e neuropsichiatrici particolarmente rappresentativi del contesto epistemologico italiano.

La «Rivista di Psicologia»³⁶, fondata a Bologna nel 1905 da Giulio Cesare Ferrari, è il primo periodico scientifico nazionale dedicato per intero a questioni psicologiche. Dal 1912 diventa anche l'organo della Società italiana di psicologia. Mario Ponzo vi pubblica nel 1914 *Il valore didattico del cinematografo*: lo psicologo piemontese, pur collaborando con frequenza alla rivista diretta dall'amico Ferrari³⁷, non mancherà per altro di esprimere confidenzialmente a quest'ultimo alcune osservazioni critiche per lo scarso livello scientifico di alcuni contributi.³⁸

L'«Archivio Italiano di Psicologia» è l'altra principale rivista psicologica del primo trentennio del Novecento: la testata è fondata a

³⁴ In Italia, la divulgazione scientifica, dopo una fase molto dinamica risalente agli ultimi due decenni dell'Ottocento, conobbe poi maggiori difficoltà di affermazione e popolarizzazione rispetto ad altri contesti europei. Per un'eccellente ricostruzione storica della divulgazione scientifica di veda: Paola Govoni, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Carocci, Roma, 2002.

³⁵ In verità, l'intervento di Ponzo del 1919 (*Cinematografo e delinquenza minorile*) fu poi ospitato, nello stesso anno, in una sede editoriale scientifica: uscì infatti su «L'infanzia anormale», un'importante rivista neuropsichiatrica e medico-pedagogica fondata nel 1907 da Sante De Sanctis.

³⁶ La pubblicazione fino al 1912 aveva un titolo più esteso, «Rivista di psicologia applicata alla pedagogia e alla psicopatologia», a sottolineare programmaticamente la sua forte vocazione applicativa, aperta a confronti interdisciplinari con la sociologia, l'antropologia, la criminologia ecc. Riccardo Luccio, *Psicologia e pragmatismo in Italia. La nascita della Rivista di psicologia*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di). *Gli studi di psicologia in Italia: aspetti teorici, scientifici e ideologici*, «Quaderni di storia e critica della scienza», Pisa, 1980, pp. 55-67.

³⁷ Dall'anno precedente, il 1913, la rivista di Ferrari era diventata d'altronde anche l'organo ufficiale dell'Istituto di Psicologia di Torino.

³⁸ Cfr. *Lettera di Mario Ponzo a Ferrari*, 15 marzo 1921, Fondo Giulio Cesare Ferrari, Centro di ricerca Aspi – Archivio storico della psicologia italiana, Università degli studi di Milano-Bicocca (consultabile on line sul sito <http://www.archiviamo-psychologica.org>).

Torino nel 1919 da Friedrich Kiesow e Agostino Gemelli, ma dopo la rottura tra i due psicologi, di poco successiva all'uscita del primo numero, la direzione e l'amministrazione sono assunte dal solo Kiesow³⁹. Da questa rivista, destinata soprattutto a rendere conto delle attività dell'Istituto di Psicologia dell'Università torinese, si riporta nella sezione antologica un contributo percettologico firmato nel 1928 dallo stesso Kiesow, dedicato all'impressione di lucido metallico prodotta dalle proiezioni cinematografiche. Due anni dopo, sulla stessa rivista, sarà invece pubblicato il già ricordato studio del giovane Cesare Musatti sulla plasticità stereocinetica e cinematografica, parzialmente concepibile come una replica indiretta alle riflessioni condotte dallo stesso Kiesow nel contributo appena citato⁴⁰.

Nell'ambito invece della ricerca e della clinica neuropsichiatrica, i contributi antologizzati sono tratti dall'autorevole «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia», fondata a Catania da Giuseppe D'Abundo nel 1907, dal torinese «Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale» (evoluzione dell'influente «Archivio di Psichiatria, Antropologia Criminale e Scienze Penali» fondato da Cesare Lombroso) e «Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini», organo del Manicomio «Vittorio Emanuele II» di Nocera Inferiore, uno dei più importanti dell'Italia Meridionale⁴¹.

Il contesto scientifico

In Italia, dopo alcuni promettenti inizi, venne a mancare un ulteriore interessamento.
Sigmund Freud⁴²

Come ogni progetto di ricerca interessato a mettere in relazione due ambiti diversi e complessi come le scienze della mente e il cinema, anche questo lavoro può essere letto e criticato da due punti di vista:

³⁹ Per una storia dettagliata della rivista cfr. Felice Perussia, *Note sui periodici della ricerca scientifica in psicologia all'Università di Torino, su Federico Kiesow e sull'«Archivio italiano di psicologia»*, «Giornale di Psicologia», II, 3, 2008, pp. 277-291.

⁴⁰ Cesare Musatti, *Sulla «plasticità reale» stereocinetica e cinematografica*, cit.

⁴¹ Cfr. Giuseppina Salomone, Raffaele Arnone, *Un crogiuolo di attività: ricerca scientifica ed assistenza psichiatrica nel manicomio Vittorio Emanuele II di Nocera Inferiore*, in Michela Sessa (a cura di), *Il patrimonio del povero. Istituzioni sanitarie, caritative, assistenziali ed educative in Campania dal XIII al XX secolo*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1997, pp. 103-110; Giuseppina Salomone, *Il manicomio di Nocera Inferiore. Il «Vittorio Emanuele II» dal 1882 al 1924*, Idelson Gnocchi, Napoli, 2004.

⁴² Sigmund Freud, *Per la storia del movimento psicoanalitico*, in Id., *Sulla storia della psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005, p. 31 (ed. or. 1914).

il primo legato agli studi sulla storia delle teorie cinematografiche, il secondo interno invece alla storiografia scientifica.

Da quest'ultimo punto di vista, l'auspicio è quello di offrire alla ricerca (molto ricca e vivace, in particolare nell'ambito della storia della psicologia⁴³) un corpus di materiali meritevoli di attenzione, insieme

⁴³ La bibliografia sulla storia della psicologia è andata notevolmente arricchendosi negli ultimi tre decenni. Si vedano in particolare: Sadi Marhaba, *Lineamenti della psicologia italiana: 1870-1945*, Giunti-Barbera, Firenze, 1981; Giuseppe Mucciarelli, *La psicologia italiana. Fonti e documenti. I. Le origini. 1860-1918*, Pitagora, Bologna, 1982; Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia: I protagonisti e i problemi scientifici, filosofici e istituzionali (1870-1945)*, Led, Milano, 1998; Dario Galati, Mario Francioni, *Le origini della psicologia scientifica nell'Italia post-unitaria: 1870-1920*, in Vittorio Ancarani (a cura di), *La scienza accademica nell'Italia post-unitaria: discipline scientifiche e ricerca universitaria*, Franco Angeli, Milano, 1989, pp. 191-216; Riccardo Luccio, *Un secolo di psicologia sperimentale in Italia*, in Eliot Hearst (a cura di), *Cento anni di psicologia sperimentale*, vol. III, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 301-329. Giovanni Pietro Lombardo, Renato Foschi, *La psicologia italiana e il Novecento. Le prospettive emergenti nella prima metà del secolo*, Franco Angeli, Milano, 1997; Luciano Mecacci, *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1998; Giorgio Soro (a cura di), *La psicologia in Italia: una storia in corso*, Franco Angeli, Milano, 1999; Glauco Ceccarelli (a cura di), *La psicologia italiana all'inizio del Novecento. Cento anni dal 1905*, Franco Angeli, Milano, 2010; Nino Dazzi, Giovanni Pietro Lombardo (a cura di), *Le origini della psicologia italiana. Scienza e psicologia sperimentale tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 2011.

Sulla storia della psichiatria italiana si vedano invece Valeria Paola Babini [et al.], *Tra sapere e potere. La psichiatria italiana nella seconda metà dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 1982; Stefano Poggi, Stefania Nicasi, *La psicologia e il dibattito psichiatrico fra Otto e Novecento*, in Paolo Rossi (a cura di), *Storia della scienza moderna e contemporanea*, vol. III, t. 1, Utet, Torino, 1988, pp. 127-171; Filippo Maria Ferro (a cura di), *Passioni della mente e della storia. Protagonisti, teorie e vicende della psichiatria italiana tra Ottocento e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano, 1989; Patrizia Guarnieri, *La storia della psichiatria. Un secolo di studi in Italia*, L.S. Olschki, Firenze 1991; Valeria Paola Babini, *La questione dei frenastenici. Alle origini della psicologia scientifica in Italia (1870-1910)*, Franco Angeli, Milano, 1996; Valeria Paola Babini, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna, 2009. Un'ampia e puntuale ricognizione bibliografica degli studi dell'ultimo ventennio è in Matteo Fiorani, *Bibliografia di storia della psichiatria italiana 1991-2010*, Firenze University Press, Firenze, 2010 (questo eccellente repertorio bibliografico è consultabile anche on line: <http://www.fupress.net/storiapsichiatria/>).

Sulla storia italiana della neurologia cfr. invece *Per la storia della neurologia Italiana: atti del Simposio internazionale di storia della neurologia* (Varenna, 30 agosto – 1 settembre 1961), Elli & Pagani, Milano, 1963; Giorgio Zanchin, Loris Premuda, *Lo sviluppo storico della neurologia italiana: lo studio delle fonti*, La Garangola, Padova, 1990; *100 anni della Società Italiana di Neurologia. Le origini e gli sviluppi*, Sin, Roma, 2011.

ad alcune prime ipotesi interpretative, formulate tuttavia, è doveroso precisarlo, non da uno studioso di settore ma da uno storico del cinema.

Il complesso delle fonti selezionate racconta da una prospettiva parziale e lacunosa, ma in fondo rappresentativa, la storia delle scienze delle mente nel nostro paese: si tratta di un racconto già in buona parte conosciuto, ma bisognoso forse di ulteriori precisazioni, conferme e integrazioni.

Tra Ottocento e Novecento, le discipline che si occupano dello studio dei fenomeni psichici compongono un arcipelago in formazione che fatica a diventare un continente stabile. All'interno di questo paesaggio epistemico, i testi selezionati per l'antologia sono in prevalenza riconducibili a due ambiti scientifici: la psicologia e la neuropsichiatria.

Gli storici di settore non offrono una narrazione concorde delle prime ricerche psicologiche in Italia⁴⁴, ma condividono una schematizzazione generale tripartita che individua una prima fase (negli ultimi trent'anni dell'Ottocento) di graduale emersione della psicologia scientifica, un periodo aureo (corrispondente ai primi quindici anni del Novecento) di affermazione e sviluppo della psicologia come scienza autonoma, disancorata dalla filosofia, e infine, negli anni Venti e Trenta, una lunga fase di crisi e di arretramento.

I contributi della sezione antologica rendono conto di questi tre periodi. La fase pionieristica è rappresentata dai testi di fine Ottocento del filosofo positivista Roberto Ardigò e di Pasquale Rossi, uno dei padri della psicologia collettiva italiana. I successivi contributi (quelli firmati da Mario Ponso e da Mariano Luigi Patrizi), risalgono invece al periodo aureo, quando l'orizzonte epistemologico della disciplina in formazione si apre a opzioni diverse dal declinante positivismo evolucionistico. In questa fase, l'influenza degli orientamenti stranieri (in particolare l'associazionismo di Wilhelm Wundt, il pragmatismo di William James e la fenomenologia di Franz von Brentano) è molto forte, il panorama è diversificato, ma non nascono vere e proprie scuole nazionali.

Il contributo scritto da Ponso nel 1919 ma anche quelli di Gemelli, Kiesow, Musatti e De Sanctis documentano invece, come si vedrà meglio nei prossimi paragrafi, le contraddizioni, i ritardi e le problematiche del terzo periodo. La crisi del positivismo e le difficoltà del pragmatismo e della fenomenologia si intrecciano con l'affermarsi di correnti spiritualiste, neotomiste e neoidealiste, a creare un clima che, pur risolvendo in parte le sorti della psicologia filosofica, determina crescenti difficoltà

⁴⁴ Per una sintesi delle differenti proposte di periodizzazione avanzate dalla storiografia psicologica cfr. Guido Cimino, *Origine e sviluppi della psicologia italiana*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, vol. I, cit., Led, Milano, 1998, p. 16.

per la psicologia scientifica. Pesano in particolare, per la loro autorevole influenza, gli attacchi di Benedetto Croce contro la psicologia come pseudo-scienza priva di fondamenti teorici, incapace di produrre conoscenza e utile solo per classificare certi fenomeni⁴⁵.

Nel corso degli anni Venti, non ci sono sviluppi epistemologici significativi, e questo significa, inevitabilmente, arretramento. La psicoanalisi stenta ad affermarsi (non solo per l'egemonia neo-idealista ma anche per l'ostilità della cultura cattolica e del fascismo⁴⁶): l'interesse per le teorie freudiane, espresso nel decennio da psichiatri come Enrico Morselli (sia pure in termini molto critici e riduttivi) o da psicologi come Vittorio Benussi e, soprattutto, Edoardo Weiss e Marco Levi Bianchini, non sembra per altro lasciare tracce nella riflessione di quegli anni sul cinema. La ricerca nelle Università gradualmente si blocca, al punto che negli anni Trenta resteranno attive e stabili solo due cattedre universitarie di psicologia: quella di Agostino Gemelli alla Cattolica di Milano, e quella di Mario Ponzo alla Sapienza di Roma. La riforma Gentile, inoltre, toglie l'insegnamento della psicologia dai licei, introdotto dal 1889.

A fronte di questi allarmanti segnali di regressione e ritardo, dalla seconda metà degli anni Venti si assiste a un deciso sviluppo della psicologia applicata⁴⁷. Un forte impulso al potenziamento di queste ricerche, a detrimento di una riflessione puramente epistemologica, risale al 1926, con la fondazione dell'Ente Italiano per l'Organizzazione Scientifica del Lavoro e poi, ancora, all'anno successivo, quando a chiusura del III Congresso Internazionale di Organizzazione Scientifica del Lavoro svoltosi a Roma, Benito Mussolini si definisce «un pioniere [del] metodo del lavoro scientifico»⁴⁸. Il cambio di indirizzo è definitivamente attestato dal VII Congresso Nazionale di Psicologia (a cui si aggiunge per la prima volta nel titolo anche la parola «psicotecnica»), organizzato a Torino nel 1929, nettamente orientato verso un'apertura della psicologia ai problemi economici, pedagogici e sociali del paese.

⁴⁵ Sull'ostilità crociana nei confronti della psicologia cfr. Luciano Mecacci, *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del Novecento*, cit., pp. 3-13 e Patrizia Guarnieri, *Senza cattedra. L'Istituto di Psicologia di Firenze tra idealismo e fascismo*, Firenze University Press, Firenze, 2012.

⁴⁶ Sulle iniziali difficoltà di diffusione della psicoanalisi freudiana in Italia cfr. Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966; Aldo Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma, 1977; Luciano Mecacci, *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del Novecento*, cit.

⁴⁷ Per una corretta e documentata sintesi delle principali linee di ricerca della psicologia applicata e del lavoro in Italia cfr. Giovanni Pietro Lombardo, Andrea Pompilii, Valentina Mammarella, *Psicologia applicata e del lavoro in Italia*, Milano, Angeli, 2002; Roberta Passione, *Le origini della psicologia del lavoro in Italia. Nascita e declino di un'utopia liberale*, Franco Angeli, Milano, 2012.

⁴⁸ Citato in Giovanni Pietro Lombardo, Andrea Pompilii, Valentina Mammarella, *Psicologia applicata e del lavoro in Italia*, cit., p. 51.

La svolta applicativa si avverte, come si vedrà, anche nella riflessione psicologica sul cinema, promossa dalla fine degli anni Venti con particolare impegno dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa⁴⁹ e dal suo principale organo di stampa, la «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», da cui sono tratti gli ultimi tre interventi della sezione antologica.

La storia della psichiatria e della neurologia appare, nello stesso periodo, caratterizzata da un minore grado di eterogeneità e disomogeneità rispetto a quella della psicologia, ma in essa sono comunque ben presenti elementi di tensione e di arretratezza. Il quadro storico, in particolare, è condizionato da due fattori: la perdurante influenza del positivismo e il rapporto controverso e sofferto tra le due discipline mediche.

La psichiatria esce dall'Ottocento con una tradizione accademica più solida rispetto alla neurologia, ancora non riconosciuta come materia di insegnamento, se non in rare eccezioni (Torino, Pavia e Milano), ma questa superiorità è solo apparente, considerando che i confini tra i due ambiti sono all'epoca tutt'altro che stabili e chiari e che la psichiatria italiana appare soverchiata, nei laboratori universitari, dalla neurologia, ed è sempre alla ricerca di un'identità clinica:

[la psichiatria], rinchiusa nei manicomi, presenta l'impellente problema di definire in senso operativo, dopo tanti studi di laboratorio, il problema nosografico ed è staccata completamente dalla vita scientifica delle cliniche universitarie, che sorgono indipendenti e, dedicandosi agli studi neuropatologici, allargano i loro orizzonti⁵⁰.

La separazione delle cliniche dai manicomi di fatto aggrava ulteriormente la crisi degli studi psichiatrici. Lo sviluppo di una clinica universitaria autenticamente psichiatrica è infatti molto difficoltoso, perché la ricerca accademica è egemonizzata da un orientamento organicista⁵¹ e anatomico-patologico poco sensibile alla terapia e alla riabilitazione.

⁴⁹ Sulla storia dell'Istituto cfr. Christel Taillibert, *L'Institut International du Cinématographe éducatif*, L'Harmattan, Paris, 1999.

⁵⁰ Giorgio Zanchin, Giuseppina Salomone, *Profilo storico della Società Italiana di Neurologia*, in *100 anni della Società Italiana di Neurologia. Le origini e gli sviluppi*, cit., p. 30.

⁵¹ Può essere utile precisare che l'aggettivo «organicista» è riferito nel presente volume all'ambito specifico dell'«organicismo psichiatrico», materialistico ed evolutivista, di fine Ottocento. Sulla distinzione tra «organicismo» e «organicismo psichiatrico» cfr. Valeria Paola Babini, *Organicismo e ideologie nella psichiatria italiana dell'Ottocento*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Passioni della mente e della storia*, cit., pp. 331-350.

Il problema di un intreccio, secondo alcuni troppo serrato e squilibrato, tra psichiatria e neurologia, tra la cura del malato di mente e la ricerca sui disturbi del sistema nervoso, è motivo di animate discussioni durante i lavori del XII congresso della Società Italiana di Frenologia, svoltosi a Genova nel 1904. Il già ricordato Giuseppe D'Abundo (autore, come si vedrà, di uno dei più importanti contributi scientifici sul cinema scritti negli anni Dieci) propone che l'associazione cambi nome in Società Italiana di Frenologia e Neuropatologia, esplicitando una distinzione tra «alienisti» e neuropatologi che riconosca il vigoroso sviluppo della ricerca neurologica italiana degli ultimi anni, non supportato da una proporzionale visibilità istituzionale. Un eloquente segnale di mutamento nei rapporti di forza tra psichiatria e neuropatologia è dato dalla diffusione crescente, a partire dai primi anni del Novecento, delle cattedre di Clinica delle Malattie Nervose e Mentali: il titolo di questo insegnamento, che sancisce una forte egemonia della neurologia è poi definitivamente stabilizzato dal regime fascista nel 1938 e conservato, almeno formalmente, nell'ordinamento universitario italiano fino al 1976, quando le discipline saranno nuovamente separate in Clinica neurologica e Clinica psichiatrica.

Nel 1907 viene fondata la Società Italiana di Neurologia, una scelta che rompe l'unità con gli psichiatri sancita dalla costituzione, nel 1873, della Società Freniatria Italiana. Sarebbe riduttivo, tuttavia, interpretare questo evento come una scissione dei neuropatologi: basti sottolineare che il presidente e il vicepresidente della neonata società neurologica erano, rispettivamente, i già ricordati Leonardo Bianchi ed Enrico Morselli, considerati tra i principali esponenti della psichiatria italiana primo novecentesca.

Lo sviluppo della neurologia blocca comunque l'orientamento della psichiatria italiana verso indirizzi non descrittivi ma dinamici. Anche i contributi psichiatrici sul cinema, firmati da Mario Umberto Masini e Giuseppe Vidoni (medici in servizio presso i due manicomi genovesi di Pavarano e Cogoleto, e collaboratori di Enrico Morselli all'Università di Genova), da Guglielmo Mondio (direttore del manicomio di Messina) e Fabio Pennacchi (giovane psichiatra in servizio al manicomio di Perugia), attestano, come si vedrà meglio più avanti, i ritardi di una psichiatria ancora ottocentesca di impianto medico, naturalistico e organicistico-frenologico, che associa la malattia mentale a lesioni di determinate zone del cervello: l'attenzione per i processi psicologici che possono determinare il disturbo mentale è molto debole, mentre prevale l'interesse per una coerente classificazione nosografica delle patologie psichiche sulla base di un'attenta mappatura sintomatologica.

Ringraziamenti

Questo lavoro deve molto alla collaborazione e al sostegno di colleghi, amici e istituzioni che vorrei ringraziare, scusandomi in anticipo per le eventuali omissioni.

Ringrazio prima di tutto Francesco Casetti (Yale University), non solo per avermi offerto la possibilità di svolgere questa ricerca, ma anche per averne seguito e incoraggiato la pubblicazione. Un ringraziamento a Paolo Bertetto (Università degli Studi “La Sapienza”, Roma), Giulia Carluccio (Università di Torino), Leonardo Quaresima (Università di Udine), Monica Dall’Asta (Università di Bologna), Elena Mosconi (Università di Pavia), Massimo Locatelli (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Lorenzo Lorusso (Ospedale di Chiari, Brescia), Raffaele De Berti (Università Statale, Milano), per avermi offerto la possibilità di presentare e discutere i primi risultati di questa ricerca, in corso dal 2004, nei convegni, nei seminari di dottorato o nei volumi e dossier monografici di riviste da loro curati.

Un grazie particolare a Luca Mazzei (Università di Roma Tor Vergata), per la generosa condivisione di un lungo e appassionato percorso di ricerca su temi che entrambi amiamo.

Per l’attenta revisione del testo, prodiga di consigli e osservazioni, ringrazio, oltre a Luca, anche Simone Natale (Universität zu Köln) e, nuovamente, Massimo Locatelli.

Per il fondamentale e stimolante sostegno nella ricerca delle fonti, ringrazio gli amici (ed ex colleghi) della Bibliomediateca “Mario Gromo” del Museo Nazionale del Cinema di Torino; Giorgio Bertellini (University of Michigan); Antonio Costa (Università Ca’ Foscari, Venezia); Luciano Curreri (Université de Liège); Marco Galloni (Università di Torino); Lucia Di Girolamo; Livio Lazzaro; Rocco Luigi Picci (Università di Torino); Chiara Simonigh (Università di Torino); Domenico Spinosa (Accademia di Belle Arti di Sassari); Elisa Cuter; Paola Rossi; Cristina Ferrus e Daniela Cabiati (Biblioteca del Dipartimento di Psicologia “Federico Kiesow”, Università di Torino); Carla Lingua (Biblioteca del Dipartimento di Scienze Pediatriche e dell’adolescenza, Università di Torino); il personale della Biblioteca della Fondazione “Luisa Guzzo”, della Biblioteca di Scienze dell’Educazione (Università di Torino), della Biblioteca Biomedica (Università di Firenze); Margherita Zito (Università di Torino).

Per la riproduzione della fotografia di copertina, proveniente dalla fototeca del Museo Nazionale del Cinema, ringrazio Alberto Barbera, Ugo Nespolo e Donata Pesenti Campagnoni. Per l’aiuto nella ricerca iconografica, un grazie a Roberta Basano, responsabile della Fototeca, e all’insostituibile Gianna Chiapello.

Un sentito ringraziamento a Guglielmo Mondio (Università di Messina), per avermi messo generosamente a disposizione notizie e documenti sulle attività scientifiche di suo nonno Guglielmo.

Un grazie, infine, ai miei genitori, Vittoria e Mario, per il sostegno costante di questi anni, e a Lara, per la pazienza, la vicinanza, e il prezioso confronto sui temi psicologici del volume.

Dedico questo volume a Piera Alovisio, l'amata "zia che canta".

Capitolo I

La prospettiva psicologica

*L'egemonia dell'istante:
Foà, Angelucci e la prospettiva fisiologica*

Le prime considerazioni italiane sul rapporto tra cinema e attività mentale, come si è anticipato, sono contemporanee alla fase iniziale di affermazione sociale del nuovo medium, indicativamente compresa tra il 1898 e il 1907. Da un punto di vista quantitativo, si tratta di un'attenzione intermittente e decentrata (il cinema è citato il più delle volte come esemplificazione all'interno di discorsi che affrontano altri temi): eppure, a fronte di questa marginalità, colpisce un dato qualitativo, ossia che il cinematografo sia sempre evocato, già quasi dalla sua nascita, come un fenomeno certamente nuovo ma, come osserva Elsaesser, «understood as the *continuation of existing devices*»¹, e quindi già per molti aspetti radicato nel suo tempo e, soprattutto, dislocato ordinariamente dentro una rete condivisa di argomentazioni scientifiche.

L'ambito scientifico che appare più sensibile al cinema, soprattutto nella fase aurorale della riflessione sull'esperienza mentale dell'immagine animata, è l'indagine sulla percezione, oggetto di studio fondamentale per la riflessione filosofica neo e post-kantiana e per le ricerche empiriche condotte nel corso dell'Ottocento prima dalla fisiologia e poi, negli ultimi decenni del secolo, anche dalla psicologia sperimentale.

Nello studio dei fenomeni percettivi, la fisiologia e la psicologia scientifica si confrontano e si scontrano, a cavallo tra i due secoli, lungo una frontiera dai confini labili, dove comune è l'attenzione agli organi sensoriali, e a una questione che anche la filosofia moderna considerava cruciale: la relazione tra sensazione e percezione².

Sul piano dell'interpretazione del fenomeno percettivo, volendo semplificare al di là delle innumerevoli distinzioni teorico-empiriche,

¹ Thomas Elsaesser, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes*, cit., p. 588. Il corsivo è dell'autore.

² Per un quadro introduttivo delle relazioni filosofiche tra sensazione e percezione si veda cfr. Paolo Spinicci, *Sensazione, percezione, concetto*, Il Mulino, Bologna, 2000.

è possibile individuare due diversi orientamenti: il primo, biologico, fisiologico, riduzionista e centrato sul corpo, spiega la percezione in termini organicistici, e assegna un ruolo importante all'automatismo dell'esperienza sensoriale (il capofila italiano di questo orientamento epistemologico è senz'altro Giuseppe Sergi); il secondo, più psicologico, considera la percezione come un'esperienza complessa, non riducibile all'immediata attività senziente ma profondamente irrelata nella dimensione soggettiva della psiche.

Entrambi gli orientamenti pongono al centro della riflessione l'esperienza della visione: non deve sorprenderci, quindi, che la loro diversità si colga anche nell'interpretazione della percezione del movimento cinematografico.

Nella prospettiva fisiologica, documentata nella sezione antologica di questo volume dai testi dell'oftalmologo Arnaldo Angelucci³ e dell'anatomo-fisiologo Carlo Foà⁴, l'impressione percettiva del movimento è spiegata con la persistenza dell'immagine sulla retina, dimostrata da Joseph Plateau e comprovata da entrambi gli autori con lo stesso esempio, quello del tizzone ardente mosso circolarmente a gran velocità (proposto anche da Etienne-Jules Marey e Roberto Ardigò). Questa spiegazione era molto diffusa negli ambienti scientifici e clinici dell'epoca⁵, ed essa si ricorreva per dimostrare il funzionamento

³ Arnaldo Angelucci (Subiaco, 1854-Napoli, 1933), oftalmologo di fama mondiale, nel 1906 era direttore della Clinica oculistica universitaria di Napoli. Nel corso della sua lunga attività scientifica e intellettuale, si occupò anche dello studio delle produzioni artistiche dei malati di mente, dei traumi psichici dei soldati feriti agli occhi, di estetica, arte, musica e letteratura, esprimendo un particolare interesse verso la psicoanalisi freudiana (cfr. Id., *Psicoanalisi e sublimazione nell'arte*, Idelson, Napoli, 1929). Altre sue successive raccomandazioni, mai allarmistiche, per una corretta igiene dell'occhio durante la visione cinematografica sono leggibili in *Inchiesta sulla vista. Gli effetti del cinema sulla vista dei fanciulli*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 5, 1930, pp. 598-619.

⁴ Carlo Foà (1880-1971), figlio del celebre anatomo-patologo Pio Foà (tra i più convinti sostenitori dell'uso delle proiezioni luminose nell'attività didattica) è stato uno dei maggiori fisiologi ed endocrinologi italiani, professore nelle Università di Messina, Parma, Padova e Milano. Di origini ebraiche, nel 1938, dopo l'emanazione delle leggi razziali, fu costretto a lasciare l'Italia, nonostante il suo prolungato e convinto sostegno al regime fascista. Al tempo dell'articolo pubblicato in questo volume, nel 1907, Foà era assistente di Angelo Mosso e libero docente di fisiologia presso l'Università di Torino. In un contributo pubblicato nel 1937, Foà ricorda di avere realizzato proprio nel 1907 un non meglio precisato «film scientifico» in collaborazione con Roberto Omegna (cfr. C. Foà, *Il cinema nelle ricerche medicobiologiche*, «Bianco e Nero», I, 10, 1937, p. 27).

⁵ Sulla ricerca relativa alle relazioni tra il decimo di secondo e il fenomeno della persistenza retinica si rinvia al recente e importante studio di Jimena Canales, *A Tenth of a Second. A History*, cit., pp. 39-40.

dell'illusione cinetica attiva, oltre che nel cinematografo, anche in altri contesti spettacolari, non solo legati alla precedente tradizione degli spettacoli ottici: come ha osservato recentemente Simone Natale, già negli anni Ottanta del XIX secolo, per esempio, «il principio di persistenza retinica» era stato proposto «come possibile spiegazione delle allucinazioni prodotte dai medium durante le loro sedute»⁶.

Il fenomeno della persistenza retinica implica che il movimento sia teoricamente scindibile in una successione di punti nello spazio, e che la successione dei singoli istanti avvenga a intervalli regolari talmente ravvicinati da non essere percepibili dall'occhio umano.

Si tratta, naturalmente, di istanti «qualsiasi» o «rivelati»⁷, finalizzati – da un punto di vista scientifico – all'analisi e allo studio del movimento, privi di un'autonomia non solo percettiva ma anche rappresentativa: l'istante fotografico è infatti solo l'elemento costitutivo di un processo fisiologico, si pone al di fuori del perimetro dell'estetico, come osserva Foà quando ricorda «quali buffe ed insolite posizioni la fotografia istantanea possa fissare sulla lastra»⁸.

Tra istante e movimento la prospettiva fisiologica postula una relazione complementare. Se la cronofotografia è considerata a fine Ottocento come una delle risposte «tecnologicamente più avanzate al bisogno di ridurre il vivente nei parametri delle scienze fisiche»⁹, questo dipende anche dalla messa a punto di una tecnologia che consente di percepire la sintesi del processo di scomposizione del movimento, dimostrandone la piena riuscita e verificabilità.

Per Marey, comunque, la sintesi del movimento è subalterna alla

⁶ Simone Natale, *Un dispositivo fantasmatico: cinema e spiritismo*, «Bianco e Nero», 573, 2012, pp. 82-91.

⁷ Sull'importanza della distinzione in Marey tra istante qualsiasi e istante rivelato («instant photographique qui coïncide avec un phase du mouvement») cfr. François Albera, *Pour une épistémographie du montage: le moment Marey*, in François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (a cura di), *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*, Payot, Lausanne, 2002, pp. 39-40.

⁸ Un'analoga posizione è sostenuta alcuni anni prima, e in un contesto argomentativo non scientifico ma estetico, da Corrado Ricci: «Ognuno di voi avrà veduto il cinematografo. Ebbene, la rapidità, con cui ogni scena si svolge, è fatta per impedire che lo spettatore sorprenda qualche posa isolata. Quando in un teatro di Milano, per un momentaneo guasto, si fermò, si videro le figure in tali e così ridicole pose, che il pubblico si abbandonò ad una gaiezza dalla quale scattarono assordanti fischi» (Corrado Ricci, *L'espressione e il movimento nella scultura*, «Rivista di politica e letteraria», gennaio 1898; ringrazio Luca Mazzei per la segnalazione di questo testo). Sulla relazione tra scienza e ed estetica in relazione all'istante fotografico cfr. Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

⁹ Gabriele Baroncini, *La retina dello scienziato e il cinema del filosofo*, «Rivista di Storia delle Idee», X, 1, aprile 1980, p. 113.

sua analisi, non può esistere in autonomia da questa: per tale ragione il fisiologo francese, com'è noto, indirizza al cinematografo Lumière ripetute critiche, chiedendosi quale sia l'utilità di un dispositivo della visione che offre le stesse sensazioni provate dai nostri occhi quando percepiamo degli oggetti in movimento¹⁰. Ampi settori del mondo scientifico condividevano queste riserve: si legga per esempio l'intervento di Foà, in cui il cinematografo è presentato come una sorta di spettacolare e ludico *spin off* della cronofotografia¹¹. Non è un caso, quindi, che Foà concluda il suo contributo divulgativo, in larga parte dedicato proprio alle ricerche di Marey, con l'elogio entusiasta del lavoro di Lucien Bull, assistente di Marey e poi, alla morte di quest'ultimo, direttore dell'Institut Marey presso il Collège de France, inventore di un apparecchio per riprese ad alta velocità che rendeva possibile «eseguire fino a 1500 immagini per minuto secondo», consentendo di comprendere l'effettiva dinamica del movimento di un proiettile all'interno di una bolla di sapone¹².

La prospettiva fisiologica, dunque, è interessata al cinematografo soprattutto per la sua capacità protesica, legata alla genesi cronofotografica, di estendere e potenziare il senso della vista attraverso il coinvolgimento di un osservatore non umano, analogamente a quanto stavano consentendo altre innovazioni pressoché coeve come i raggi X e la fotografia microscopica: tutti dispositivi che stavano chiaramente accelerando la tendenza a un crescente primato *oculare* della ricerca scientifica. Il nuovo medium sembra possedere la stessa qualità che Angelo Mosso aveva riconosciuto al metodo grafico di Marey: cattura-

¹⁰ La relazione tra analisi e sintesi del movimento era al centro di un vasto dibattito anche prima di Bergson. Si veda la querelle che si apre in Francia, nel secondo Ottocento, tra Félix Ravaisson e Eugène Guillaume, esemplarmente ricostruita da Jimena Canales: Ravaisson, com'è noto, contestava la tesi di Guillaume sulla scomponibilità analitica della sintesi. Per mezzo secolo dopo l'invenzione della fotografia, d'altronde, i tentativi di trovare una connessione dimostrativa tra analisi e sintesi (per es. tra fotografia e lanterna magica) erano falliti: le successive trasformazioni tecnologiche, e in particolare l'invenzione del cinematografo, dimostrando la scomposizione in istanti, avevano poi innescato una serie di cambiamenti anche nella concezione filosofica del movimento, favorendo l'affermazione delle teorie di Guillaume (cfr. Jimena Canales, *Movement before Cinematography: The High-Speed Qualities of Sentiment*, «Journal of Visual Culture», 5, 2006, pp. 275-294).

¹¹ Cfr. Carlo Foà, *Movimento e cinematografia*, «Il secolo XX», VI, 5, maggio 1907, pp. 419-429).

¹² Anche se Carlo Foà non lo dichiara, le sperimentazioni cronofotografiche di Lucien Bull rappresentano una tappa matura e decisiva nello sviluppo delle ricerche sulla fotografia ultra-rapida condotte nel secondo Ottocento da scienziati come Ernst Mach, Charles Vernon Boys, John William Strutt Rayleigh e Arthur Worthington (cfr. Jimena Canales, *A Tenth of a Second. A History*, cit.)

re su una «traccia indelebile» e rendere percepibili dall'occhio umano quei «movimenti [...] così delicati e fuggitivi, che l'imperfezione dei nostri sensi è incapace a seguirli e a comprenderli»¹³.

La medesima prospettiva «iperscopica» è in larga misura condivisa dalla pratica medica che, come osserva Giuliana Bruno, «in coincidenza con l'invenzione del cinema [...] raffinò l'uso dello sguardo come strumento analitico e portò avanti lo sviluppo di strumenti e tecniche visivi»¹⁴.

Come si è già scritto, la tesi della divisibilità del movimento nello spazio, in realtà, era stata contestata da più voci, nella seconda metà dell'Ottocento¹⁵, ma l'affermazione della cronofotografia aveva contribuito in modo decisivo, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, a consacrare il successo negli ambienti scientifici, non solo in Francia ma anche in Italia. Nel nostro paese la fortuna di questa tesi fisiologica è particolarmente durevole: le note critiche di Henri Bergson alla concezione analitica (più cronofotografica che cinematografica¹⁶) del movimento, su cui torneremo nel prossimo paragrafo, non raccolgono particolari consensi nel nostro paese¹⁷, e sono anzi contestate sia dalle

¹³ Angelo Mosso, *Carlo Ludwig*, «Nuova antologia di scienze, lettere e arti», CXL, 56, 7, p. 659, cit. in Maria Sinatra, *La psicologia sperimentale di Angelo Mosso e Federico Kiesow*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia: I protagonisti e i problemi scientifici, filosofici e istituzionali (1870- 1945)*, cit., p. 85.

¹⁴ Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano, 1995, p. 80. Sulla storicizzazione del legame tra sguardo medico e corpo, cfr. Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995; José van Dijck, *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Washington, 2005; Chiara Tartarini, *Anatomie fantastiche*, cit.; Lorenzo Lorusso, Bruno Lucci, *Fissare l'immagine in neurologia*, in L. Lorusso, B. Lucci, Vittorio A. Sironi, *Alla ricerca dei segni perduti. L'arte della diagnosi in neurologia*, Carocci, Roma, 2011.

¹⁵ Cfr. Jimena Canales, *Movement before Cinematography: The High-Speed Qualities of Sentiment*, cit.

¹⁶ Come ha dimostrato Didi-Huberman, le riflessioni bergsoniane sul cinema pubblicate nel capitolo finale dell'*Evoluzione creatrice* (1907) si riferivano soprattutto alle ricerche di Marey sulla cronofotografia (cfr. Georges Didi-Huberman, *L'image est le mouvant*, «Intermedialités», 3, 2004, in particolare pp. 22-30).

¹⁷ Sulla ricezione di Bergson in Italia si vedano Franco Zambelloni, *Bergson e la filosofia italiana (1900-13)*, «Filosofia», XXI, 3, luglio 1970, pp. 331-353; Vittorio Mathieu, *Bergson, il profondo e la sua espressione*, Guida, Napoli 1971; Laura Schram-Pighi, *Bergson e il bergsonismo in Italia nella prima rivista di Papini e Prezzolini «Il Leonardo, 1903-1907*, stampa A. Forni, Bologna, 1982; Pier Aldo Rovatti, *Introduzione*, a Henri Bergson, *Opere. 1889-1896*, Mondadori, Milano, 1986; Lido Chiusano, *Henri Bergson e l'idealismo italiano*, «Filosofia e società», VII, 2, 1989, pp. 43-65; Amedeo Marinotti, *La ricezione di Bergson in Italia attraverso il*

scuole idealiste sia dagli eredi e revisori del positivismo ottocentesco. Ancora nel 1919, per esempio, quando ormai la crisi del positivismo si era compiuta, il filosofo Cesare Ranzoli, severo critico dell'idealismo, allude polemicamente a Bergson, pur non nominandolo direttamente:

Che diremmo di un dottrinario arrabbiato, il quale negasse l'immagine [sic] del movimento dataci dal cinematografo, appoggiandosi sulla constatazione che, fermato l'apparecchio ed esaminate le singole fotografie ciascuna per sé, in queste non si ritrova più il movimento?¹⁸

L'interrogativo retorico di Ranzoli sembra parafrasare puntualmente il filosofo francese, in specie quando quest'ultimo sostiene che «l'apparecchio fotografico estrae da uno spettacolo in movimento delle vedute immobili: non ne consegue che le immobilità abbiano fatto parte del movimento»¹⁹.

Dal movimento al soggetto: Roberto Ardigò e la prospettiva psicologico-sensista

Rispetto all'antitesi concettuale tra la prospettiva fisiologica di matrice positivista e le tesi metafisiche bergsoniane, il secondo orientamento della riflessione scientifica sulla percezione, quello più esplicitamente psicologico, si colloca in una posizione intermedia, con un'interpretazione del fenomeno percettivo che pur muovendo dalla fisiologia degli organi sensoriali, riconosce un ruolo decisivo alla rielaborazione psichica. A questa prospettiva lavora strenuamente Roberto Ardigò, straordinaria figura di intellettuale positivista «totale», ormai riconosciuto dalla storiografia di settore come il padre fondatore, insieme a Giuseppe Sergi e Gabriele Buccola, della psicologia scientifica in Italia²⁰.

A differenza di Cesare Lombroso o Enrico Ferri, Ardigò non è un positivista «specializzato»: la sua riflessione aspira piuttosto all'edificazione di una teoria filosofica generale e sistematica, strutturalmente psicologica, di cui è impossibile, e inutile, provare a restituire in questa sede la notevole complessità speculativa²¹, certamente debitori-

«Leonardo», *Revue des études italiennes*, 3-4, 1997, pp. 149-178; Caterina Zanfi, *Reazioni italiane a Bergson nel secondo dopoguerra*, «Bollettino della Società Italiana di Storia della Filosofia», III, 2/2010-1/2011, pp. 127-152.

¹⁸ Cesare Ranzoli, *L'idealismo e la filosofia*, Bocca, Torino, 1919, p. 23.

¹⁹ Francesco Olgiati, *La filosofia di Enrico Bergson*, Bocca, Torino, 1914.

²⁰ «Una psicologia italiana», osserva Mucciarelli, «che prescindendo dalla precisa ricostruzione dell'incidenza ardigoiiana sarebbe del tutto incomprensibile» (Giuseppe Mucciarelli, *La psicologia italiana: Fonti e documenti. Le origini. 1860-1918*, I, cit., p. 87).

²¹ La bibliografia su Ardigò è naturalmente molto ampia: per la redazione di que-

ce nei confronti dell'empirismo inglese, dell'evoluzionismo darwiniano, della psicologia fisiologica tedesca (soprattutto di Hermann von Helmholtz).

In opposizione ai tentativi, sempre più frequenti da inizio Novecento, di dirottare la nascente psicologia verso territori metafisici e spiritualistici, Ardigò propone di studiare i fenomeni psichici in modo scientifico, sottoponendo la loro condizione tangibile di *fatti* a osservazioni e sperimentazioni metodiche e sistematiche. La sua gnoseologia radicalmente empirista lo porta ad estendere il modello sensistico a tutti i processi del pensiero, i cui elementi originari vengono individuati nelle sensazioni.

Si può intuire, quindi, la centralità occupata nel pensiero di Ardigò dalla percezione, concepita come un'elaborazione psichica complessa e non come l'effetto di una ricezione pura e immediata. L'attività percettiva nasce per Ardigò da un processo, continuamente variabile e cangiante, di mediazione e integrazione, innescato dalla *confluenza* e dalla sintesi di elementi diversi: lo stimolo esterno, la sensazione *pura* e *attuale*, ma anche le sensazioni già sperimentate nel passato (che integrano la sensazione pura) e i giudizi raziocinanti inconsci.

Ardigò fa riferimento al cinema in due brevi ma significativi passaggi de *L'unità della coscienza* (1898), un'opera che l'autore stesso presenta come il suo «testamento filosofico» e che appare come il tentativo più compiuto di elaborare una sintesi, in parte rinnovata e aggiornata, della sua teoria psicologica della percezione e del pensiero.

Il primo riferimento è nel quarto capitolo della prima parte, incentrato sulla ripetizione ritmica degli atti psichici, il secondo è di poco successivo, nel capitolo quinto, dedicato al problema degli atti psichici riprodotti.

Per Ardigò i due generi fondamentali della specificazione psicologica che regola la percezione - lo spazio e il tempo (in altre parole, lo statico e il dinamico, l'essere e l'agire o, per usare due termini tipici del suo lessico concettuale, la *coesistenza* e la *successione*) non sono degli a priori innati o intuiti, ma delle formazioni psichiche che si costituiscono a partire da «reduplicazioni diverse di elementi identici»²². La reduplicazione di questi elementi è prodotta dall'esistenza di più organi di senso che agiscono simultaneamente, e di più atti in successione

sta parte del volume è stata fondamentale la consultazione di Giovanni Marchesini, *La vita e il pensiero di Roberto Ardigò*, Hoepli, Milano, 1907; Franco Amerio, *Ardigò*, Fratelli Bocca, Roma, 1957; Wilhelm Büttemeyer, *Roberto Ardigò e la psicologia moderna*, La Nuova Italia, Firenze, 1969; Alfredo Saloni, *Il positivismo e Roberto Ardigò*, Armando Armando, Roma, 1969; Marco Paolo Allegri, *Il realismo positivo di Roberto Ardigò. L'apogeo teoretico del positivismo*, Provincia di Cremona, Cremona, 2004.

²² Roberto Ardigò, *L'unità della coscienza*, in Id., *Opere filosofiche*, vol. 7, Angelo Draghi, Padova, 1898, p. 91.

compiuti dagli organi stessi. Lo statuto psichico dell'essere e dell'agire, osserva Ardigò, è dimostrato dall'assenza di relazioni causali tra l'azione fisiologica e le forme mentali di reduplicazione (in altri termini, tra la sensazione e la percezione). Il concetto di coesistenza può essere dato infatti anche dall'azione successiva degli organi fisiologici, così come il concetto di successione può essere dato dall'azione simultanea di più organi. Per chiarire la dinamica di queste relazioni, Ardigò fa due esempi opposti e complementari. Da un lato c'è la fiamma prodotta dalla combustione del gas: anche se la si osserva spostandosi nello spazio, la si percepisce come una rappresentazione statica e unitaria che rimane sempre identica a se stessa (un coesistente), ma in realtà la fiamma unica non esiste, è sempre altro da ciò che era poco prima. Il soggetto opera quindi una sintesi unitaria dei molteplici e indistinti stimoli visivi prodotti dalla combustione²³. Dall'altro lato c'è il movimento delle immagini fisse del taumatropio o del cinematografo, che pur stimolando a intervalli molto ravvicinati l'occhio dell'osservatore sempre e soltanto in un solo punto (perché chi guarda le immagini cinematografiche di norma non si sposta), genera, nel lavoro di integrazione psichica, una rappresentazione non statica ma dinamica. Già più di dieci anni prima, nella sua opera forse più nota, *Il fatto psicologico della percezione*, Ardigò aveva citato la stereoscopia e il prassinoscopio come «esperimenti» esemplari per dimostrare la natura psichica della percezione del movimento: in questi casi, «la mente compone insieme i fatti successivi in modo da immaginare la persona medesima che passi da una azione ad un'altra»²⁴. Il fenomeno è analogo, osserva Ardigò nell'*Unità della coscienza*, all'operazione condotta da un astronomo, quando compone «insieme le diverse osservazioni» statiche e rappresenta così facendo «i diversi momenti del movimento della stella medesima». Questo rinvio all'osservazione astronomica è molto importante, non solo perché conferma come lo studio del movimento dei corpi celesti fosse un obiettivo strategico delle ricerche scientifiche del secondo Ottocento ma anche perché chiama in causa, sia pure in modo indiretto, le radici genetiche del cinema, risalenti alle sperimentazioni di Pierre Jules Janssen con il suo revolver fotografico. Questi esperimenti di osservazione fotografica condotti da Janssen furono al centro di vivaci polemiche, soprattutto in occasione del passaggio di Venere davanti al Sole, nel 1872. Per Bergson, proprio quegli intervalli che inevitabilmente si aprivano tra le diverse posizioni di Venere fissate dal revolver fotografico di Janssen dimostravano come il movimento fotografato in sezioni immobili fosse soltanto un estratto

²³ L'esempio della fiamma sonante è ripreso da Roberto Ardigò, *Il fatto psicologico della percezione*, in Id., *Opere filosofiche*, vol. 4, Angelo Draghi, Padova, 1886, p. 491.

²⁴ *Ibidem*.

– ricomposto dall'osservatore – del flusso continuo e indistinguibile (il suo *divenire*) attraversato dal pianeta stesso²⁵. Questo lavoro di ricomposizione era la conferma, secondo il filosofo francese, di come il tracciato della conoscenza abituale procedesse dalla mente alla realtà: la successione regolare di istanti immobili omogenei non era altro che uno schema gnoseologico (l'«illusione cinematografica del pensiero») di tipo analitico con cui la mente si introduce aprioristicamente nel reale per configurare il divenire mediante un tempo astratto. Del tutto diversa è invece la posizione di Ardigò²⁶, perché diverso è il suo oggetto di interesse, individuato non tanto nella dialettica tra movimento reale e ricostruito, quanto nell'attività psichico-dinamica di «inquadramento» che porta l'astronomo a immaginare e quindi a percepire la continuità tra le immagini del pianeta. Per Ardigò, insomma, il ritmo e la successione sono prima di tutto dei dati fenomenici, e non schemi gnoseologici mentali. Il tracciato è quindi inverso, rispetto a Bergson: non *dalla mente alla realtà*, ma *dalla realtà alla mente*. La sensazione infatti esiste, è un fenomeno, ed è da lì che occorre partire, perché l'indistinzione del reale (e su quest'ultima caratteristica un confronto con Bergson potrebbe essere fecondo) è percepibile *soltanto* attraverso un processo rappresentativo di distinzione attivato dalla coscienza sulla base di eccitazioni sensoriali «vere» per definizione. Quindi, come scriverà alcuni anni dopo accentuando le implicazioni fenomeniste di questa asserzione, Cosmo Guastella, filosofo tardo-positivista largamente debitore del pensiero ardigòiano:

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. Se esistesse un movimento *reale*, cioè indipendente dalle nostre percezioni, esso non potrebbe essere, come il movimento percepito (al cinematografo, o altrove), che una successione d'immagini distinte e separate, di cui ciascuna sarebbe uno stato e non un movimento; la continuità al movimento l'aggiunge il nostro pensiero, è un *Idolon tribus*²⁷.

Proprio in relazione al pensiero, e muovendo dalla constatazione che questo è prima di tutto una «successione di periodi psichici di

²⁵ Cfr. Jimena Canales, *Photogenic Venus: The 'Cinematographic Turn' in Science and its Alternatives*, «Iris», 93, 2002, pp. 585-613.

²⁶ Ardigò criticò in più di un'occasione le fondamenta del pensiero bergsoniano. Cfr. in particolare Roberto Ardigò, *Una pretesa pregiudiziale contro il positivismo*, in *Opere filosofiche*, vol. 10, Angelo Draghi, Padova, 1907, pp. 303-368.

²⁷ Cosmo Guastella, *Le ragioni del fenomenismo*, Priulla, Palermo, 1922, p. 172.

variata intensità»²⁸, Ardigò osserva come tale successione possa non essere avvertita dalla coscienza che pensa, generando così l'illusione che la rappresentazione mentale sia immanente e istantanea. Per spiegare con più chiarezza la natura di questa illusione cognitiva, Ardigò ricorre all'esempio del cinema: davanti alle immagini animate, il soggetto ha la percezione che il movimento sia unitario, fluido e immanente alla figura. In realtà questo movimento è il frutto di una sovrapposizione ritmica, di una composizione diversificata dei diversi stati della figura: quest'ultima appare sempre la stessa perché non si riescono a percepire le variazioni, i singoli passaggi di stato implicati dagli intervalli tra un fotogramma e l'altro. Nel caso dei processi di pensiero, accade la stessa cosa: se un'idea sembra nascere istantaneamente e con una forma unitaria, questo avviene perché non si ha la percezione delle continue variazioni che caratterizzano il pensiero, concepibile come un *continuum* dinamico in incessante trasformazione.

Come forse si può già intuire da questi rilievi necessariamente sintetici, le osservazioni di Ardigò offrono risposte significative – immerse nel contesto moderno di una nuova tecnologia del movimento artificiale – ad almeno due questioni centrali del dibattito culturale, e più specificatamente filosofico e scientifico, tra Ottocento e Novecento: da un lato, la relazione tra l'istante e il movimento, dall'altro l'analogia tra il cinema e i processi del pensiero²⁹. Quest'ultimo parallelismo si distingue, nel pensiero di Ardigò, dalle modellizzazioni infrapsichiche e perturbanti della metafora letteraria (il «cinematografo cerebrale» di Edmondo De Amicis, ad esempio) per diventare parte di un ragionamento filosofico e psicologico complesso.

Il problema della relazione tra istante e movimento è invece riarticolato sulla base di un nuovo interrogativo. Se la domanda che si pone un fisiologo come Marey potrebbe essere: «che cosa ci può rivelare la cronofotografia sulla conoscenza del movimento animale ed umano?», l'interrogativo di un filosofo e psicologo come Ardigò è invece: «come può accadere che la sovrapposizione seriale in successione di figure sia sintetizzata in una rappresentazione unitaria? Perché un movimento costruito artificialmente è percepito come un movimento immanente della cosa in sé?».

In altri termini, più aderenti al brano antologizzato, Marey è legato all'istante, all'oggettivazione del decimo di secondo, Ardigò invece è legato alla soggettivazione della ricomposizione mentale del movimento. Marey vuole superare i limiti dei nostri sensi per sviluppare la ricerca scientifica sul movimento, Ardigò non intende uscire dai confini

²⁸ Roberto Ardigò, *L'unità della coscienza*, cit., p. 118.

²⁹ Sulla relazione tra pensiero e cinema si veda Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 156-181.

tangibili dell'esperienza sensoriale ordinaria: cerca invece di capire come funzionano i sensi e come si coordinano con le rappresentazioni psichiche. Da questo punto di vista, Ardigò è più vicino alla linea di ricerca – consolidata dalle sperimentazioni di Plateau – interessata a riprodurre il movimento più che a scomporlo, per verificare l'efficacia delle misurazioni della durata della persistenza dello stimolo visivo. Non a caso egli cita il taumatropio, e non la cronofotografia. Con la differenza che l'impressione di continuità, per Plateau e i suoi epigoni, si spiega proprio con il fenomeno della persistenza retinica, mentre Ardigò chiama in causa, come si è visto, processi più articolati, «non osservabili altrove che nell'interno della coscienza»³⁰. Quest'ultima posizione è particolarmente innovativa. Büttemeyer ha addirittura ravvisato nel pensiero di Ardigò elementi di riflessione che paiono quasi prefigurare la svolta gestaltista degli anni Dieci³¹: sicuramente l'intuizione ardigòiana di spiegare la percezione del movimento indirizzandosi alla mente più che all'occhio converge parzialmente con le ricerche condotte da Max Wertheimer e Adolf Korte nel 1912 e con la loro attribuzione della percezione del movimento apparente al fenomeno- ϕ , un complesso lavoro di sintesi strutturale degli stimoli statici condotto non tanto a livello retinico quanto a livello corticale dalla mente dell'osservatore³².

La proposta di passaggio dall'analisi del movimento cinematografico alla sua percezione psichica di fatto può essere anche interpretata, al di là della sua appartenenza a un confronto epistemologico più ampio, come l'inizio di una configurazione teorica e pragmatica del soggetto spettatoriale *ordinario* dell'esperienza cinematografica. Anche se Ardigò riflette sui processi percettivi in termini astratti e quindi spersonalizzati, non è forzoso intravedere sotto il generalismo di questa astrazione il crescente spessore empirico di un corpo e di un coscienza percepiente in formazione.

Uno dei tratti costitutivi di questa coscienza spettatoriale in embrione, il suo *attivismo*, è un aspetto tutt'altro che scontato, come sottolinea lo stesso Ardigò sottolineando la portata innovativa della sua

³⁰ Roberto Ardigò, *La psicologia come scienza positiva* (1870), in Id., *Opere filosofiche*, vol. 1, Angelo Draghi, Padova, 1882, pp. 172-173.

³¹ Cfr. Wilhelm Büttemeyer, *Roberto Ardigò e la psicologia moderna*, cit., pp. 52-53.

³² Per una ricostruzione del dibattito teorico intorno alla persistenza retinica e all'effetto ϕ , cfr. Riccardo Redi, *Tecnologia rivistata*, in Antonio Costa (a cura di), *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, La Casa Usher, Firenze, 1983, pp. 33-46. Le posizioni di Ardigò sullo statuto mentale del movimento cinematografico convergono, per altro, con le riflessioni di Hugo Münsterberg, non solo in rapporto all'illusione di movimento nel cinema (cfr. *The Photoplay. A Psychological Study*, D. Appleton & Co., New York-London, 1916 [tr. it. *Film. Uno studio psicologico*, a cura di Domenico Spinosa, Bulzoni, Roma, 2010]) ma anche in rapporto alle illusioni prodotte dagli spettacoli di magia e dai giochi di prestigio (cfr. Simone Natale, *Un dispositivo fantasmatico: cinema e spiritismo*, cit.).

teoria generale della percezione. Il filosofo-psicologo è infatti fortemente ostile al fortunato paradigma della passività delle sensazioni e del rispecchiamento percettivo del mondo, principi fondativi della teoria classica della percezione:

La cognizione, secondo la credenza comune e secondo la filosofia tradizionale più ortodossa, è la semplice passività del soggetto, che rimanga misticamente illuminato, quando il Vero (entità soprannaturale e che si scrive colla iniziale maiuscola) lo investa con una certa tal quale sua luce metaforica: sicché il soggetto medesimo, non possa far altro, quanto alla cognizione, che riceverla quale entra e ritenerla quale è entrata, al modo che si vede la immagine posarsi e apparire in uno specchio³³.

L'attivismo della percezione, in Ardigò, consegue dal fatto che le nostre impressioni sensoriali non colgono un'immagine fedele degli oggetti del mondo esterno. La visione è quindi sempre provvisoria e soggettiva. Vedere il mondo in maniera apparentemente diretta non significa vederlo nel modo giusto: l'immagine, proprio nel momento in cui si presenta come specchio del reale, non sembra riflettere la verità delle cose, proprio perché non c'è una perfetta corrispondenza tra gli oggetti che stimolano e le sensazioni provate dal soggetto stimolato, così come non c'è isomorfismo tra ciò che entra nel nostro campo sensoriale e la percezione.

Ardigò condivide questa concezione relativistica della percezione con una nutrita schiera di fisici, fisiologi e psicologi del secondo Ottocento (da Helmholtz a Ewald Hering, da Alfred Wilhelm Volkmann a Plateau), impegnati nel dimostrare che

la vista, per le sue stesse condizioni anatomo-fisiologiche, è un senso intellettualissimo e finissimo; ma perciò appunto, messa in contingenze adatte, cade più facilmente nell'illusione [...]. Anche nella percezione visuale della realtà esterna noi andiamo soggetti a più sorta di illusioni³⁴.

Secondo lo psichiatra Enrico Morselli, autore del passo appena citato, il cinema rientra a pieno titolo nel perimetro delle illusioni «cinematoscopiche». Siamo quindi molto distanti dalla metafora, anch'essa assai diffusa nella cultura del secondo Ottocento, della reti-

³³ Roberto Ardigò, *Il fatto psicologico della percezione*, cit., p. 492.

³⁴ Enrico Morselli, *Psicologia e spiritismo. Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Paladino*, Tomo 1, Bocca, Torino-Milano-Roma, 1908, pp. 161-162. Sulle illusioni ottiche dell'Ottocento cfr. Maria Sinatra, *La belle époque delle illusioni ottiche. Un dibattito nella psicologia fin du siècle*, G. Laterza, Bari, 1996.

na come lastra fotografica che inerzialmente registra il dato sensibile, consentendo un incontro oggettivo tra realtà e funzioni intellettive³⁵. Per Ardigò non c'è passività, e non c'è immediatezza. La verità non è nell'istante che oggettiva la realtà ma solo nella sensazione, e non la si coglie passivamente ma dinamicamente³⁶: tant'è vero che la fotografia, osserva Ardigò, può documentare le trasformazioni di un volto solo se messa in relazione, in modo dinamico, con una serie di fotografie antecedenti o successive³⁷. Si tratta dello stesso dinamismo sperimentato dallo spettatore del taumatropio e del cinematografo, così come dell'astronomo che osserva in sequenza le diverse fasi del movimento di un corpo celeste. In tutti questi casi, interviene un'azione psichica dinamica che integra gli intervalli.

*L'esperienza di «un nuovo fatto»:
Mario Ponzo e la prospettiva associazionista*

La teorizzazione italiana dell'attivismo percettivo in riferimento alla visione di immagini in movimento genera agli inizi del Novecento anche altre riflessioni, collocabili in contesti epistemici diversi dal sensismo radicale di Ardigò.

Una delle riflessioni più autorevoli, non solo per la precoce acutezza delle auto-osservazioni condotte sul campo (la sala cinematografica) ma anche per la solidità e l'influenza della scuola in cui si collocano (la psicologia elementista di Wilhelm Wundt) è rappresentata da un saggio firmato nel 1911 da Mario Ponzo³⁸, tra i più noti psicologi italiani della prima metà del Novecento, allora agli inizi della sua lunga e prestigiosa carriera accademica³⁹.

Nella sua più che cinquantennale attività scientifica, il cinema rappresenta per Ponzo un interesse non occasionale, ma concentrato

³⁵ Sull'uso della metafora fotografica cfr. Gabriele Baroncini, *La retina dello scienziato e il cinema del filosofo*, cit.

³⁶ Cfr. Wilhelm Büttemeyer, *Roberto Ardigò e la psicologia moderna*, cit., pp. 51.

³⁷ Roberto Ardigò, *L'unità della coscienza*, cit., p. 121.

³⁸ Mario Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, «Atti della R. Accademia delle scienze di Torino», 46, 15, 1911, p. 948 (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

³⁹ Mario Ponzo (23 giugno 1882 – Roma, 9 gennaio 1960), studia medicina a Torino e frequenta il laboratorio di psicologia sperimentale diretto da Friedrich Kiesow. Si laurea nel 1906. Nel 1911 diventa libero docente di Psicologia sperimentale a Torino. Nel 1931 vince il concorso all'Università di Roma, dove eredita la cattedra di psicologia di Sante De Sanctis. Nel secondo dopoguerra promuove la costituzione di una Sezione Italiana di Filmologia, operante in seno all'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma. Nel 1952 lascia la cattedra per sopraggiunti limiti di età, ma continua a insegnare come docente fuori ruolo. Nel 1958 riceve il titolo di professore emerito.

fondamentalmente in due periodi distanti tra loro: il primo risale agli anni Dieci, e nasce nell'ambito della ricerca sulle associazioni sensoriali condotte all'Università di Torino dal *team* di psicologi guidato da Friedrich Kiesow, il secondo (di cui non ci occupiamo in questa sede) si precisa invece nel secondo dopoguerra, come programma di lavoro dell'Istituto di Psicologia Sperimentale dell'Università di Roma⁴⁰. Tra i due periodi si apre una lunga pausa, almeno apparente: negli anni Trenta Ponso sembra più impegnato a difendere la sopravvivenza e l'autonomia della sua disciplina, e quindi orienta gli studi verso la psicologia applicata, approfondendo in particolare la ricerca sulla psicologia del lavoro e sulla psicologia attitudinale, conformandosi in questo alle indicazioni del regime.

Il saggio appena ricordato del 1911 rappresenta uno dei primi studi internazionali dedicati alla psicologia della percezione cinematografica⁴¹. Come metodo di registrazione dei nessi tra visione e attività psichica, Ponso sceglie la strada, sperimentalmente piuttosto problematica, dell'auto-osservazione, riflettendo sulle modalità con cui l'immagine cinematografica si costituisce nei processi di percezione di uno spettatore normale. La scelta di Ponso collima in parte con il metodo introspettivo «fenomenologico» praticato da Benussi e De Sarlo, che «prescriveva di osservare e 'cogliere' direttamente, senza alcuna analisi e scomposizione 'elementista', il dato immediato della coscienza»⁴².

Una posizione, quella dell'auto-osservatore, di cui Ponso, sia a conclusione del suo saggio che in apertura del corso universitario di psicologia sperimentale tenuto con Kiesow nel 1914-1915⁴³, riconosce

⁴⁰ Cfr. Livio Lazzaro, *La riflessione teorica sul cinema nell'opera di Mario Ponso*, Tesi di Laurea, Università Cattolica di Milano, Milano, a.a. 2009-2010, pp. 98-132.

⁴¹ Lo studio di Ponso fu ripubblicato nel 1985 su «Cinema Nuovo», con un intervento introduttivo di Liborio Termine, *Uno spettatore sdoppiato. Lo psicologo al cinema*, «Cinema Nuovo», 4-5. agosto-ottobre 1985, pp. 53-59. Sul saggio ponziano del 1911 si vedano anche Alessandro Marini, *Spettatori nel 1911*, «Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Philologica», LXXVI, 2000, pp. 179-210 pp. 115-124 (full text on line: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Romanica-9/Romanica-9_12.pdf); Silvio Alovisio, Luca Mazzei, «Materia grigia, sensibile ai segni». *L'esperienza cinematografica nella riflessione psicologica degli anni Dieci*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, cit., pp. 179-210; Livio Lazzaro, *La riflessione teorica sul cinema nell'opera di Mario Ponso*, cit., pp. 28-30.

⁴² Guido Cimino, Silvia Degni, *Lo studio del «presente psicologico» in Italia nei primi decenni del Novecento*, «Rassegna di Psicologia», XXV, 2, 2009, p. 98.

⁴³ Nelle lezioni introduttive del corso di Psicologia sperimentale (a.a. 1914-1915), Ponso e Kiesow utilizzano proprio l'esempio dell'esperienza cinematografica per sostenere che «nell'auto-osservazione, la concentrazione dell'attenzione altera profondamente il decorso del fenomeno osservato, lo trasforma e rende così vano lo scopo dell'osservazione» (Mario Ponso, Friedrich Kiesow, *Corso di psicologia*

la fragilità rispetto ai vincoli di attendibilità imposti dalla sperimentazione scientifica. Affermare la necessità dall'auto-osservazione, significa in primo luogo escludere a priori il sostegno di metodi quantitativi sperimentali in grado di registrare e misurare i fenomeni percettivi: in Italia, d'altronde, non sembrano raccogliere un particolare interesse le misurazioni pneumografiche delle reazioni respiratorie degli spettatori condotte da Edouard Toulouse e dal suo collega Raoul Morgue (come si è detto, lo stesso Ponzo avrà modo di commentarle esprimendo una certa indifferenza⁴⁴). Ma le criticità non si fermano qui: come riconoscerà anche Gemelli quindici anni dopo⁴⁵, l'esperienza cinematografica implica infatti un livello di coinvolgimento così elevato da condurre persino l'auto-osservatore a dimenticare, nonostante gli sforzi di vigilanza, ogni finalità scientifica per «mettersi dalla parte del cinema»⁴⁶, così da abbandonarsi alla visione e scivolare completamente dentro quelle dinamiche che producono un'evidente illusione di realtà⁴⁷. In termini metziani si potrebbe dire che è necessario disporsi ad abbassare sensibilmente la propria soglia di vigilanza. Ponzo quindi, proprio attraverso il cinema, dimostra i limiti del metodo auto-osservativo già intuiti da Wundt. Secondo lo psicologo torinese, la comprensione delle dinamiche della percezione cinematografica deve affidarsi, quasi paradossalmente, a quanto di più lontano vi sia dalla sperimentazione, ossia la casualità (Musatti, in riferimento alle sue auto-osservazioni, parlerà, analogamente, di incidentalità)⁴⁸: di fronte all'imprendibilità del soggetto spettatoriale cadono tutti i possibili protocolli dell'auto-osservazione così difesi nella loro specificità scientifica dalla nascente metodologia introspezionista messa a punto da Edward Titchener.

sperimentale. Anno accademico 1914-15. Lezioni raccolte dal dr. Mario D. Anfossi, Dattilo-Litografia Viretto, Torino, 1915, p. 12). Sui limiti e le contraddizioni del metodo auto-osservativo applicato al cinema cfr. Livio Lazzaro, *La riflessione teorica sul cinema nell'opera di Mario Ponzo*, cit., pp. 28-30.

⁴⁴ Cfr. nota 22.

⁴⁵ Cfr. Agostino Gemelli, *Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche*, «Vita e Pensiero», XII, 17, 4, aprile 1926, pp. 205-215 (il saggio è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

⁴⁶ Liborio Termine, *Uno spettatore sdoppiato*, cit., p. 58.

⁴⁷ Secondo Ponzo, il cinema dimostra più di ogni altra esperienza i limiti dell'auto-osservazione psicologica, come ribadirà ancora nel 1915 ai suoi studenti: «ognuno di voi si sarà accorto, assistendo a qualche rappresentazione cinematografica, come la semplice proiezione vada acquistando i caratteri della realtà (...) Appena però si diriga l'attenzione e si cerchi volontariamente di cogliere il fenomeno, questo non si ripeterà più» (Cfr. Mario Ponzo, Friedrich Kiesow, *Corso di psicologia sperimentale. Anno accademico 1914-15. Lezioni raccolte dal dr. Mario D. Anfossi*, cit., p. 10).

⁴⁸ Cfr. Cesare Musatti, *Sulla «plasticità reale» stereocinetica e cinematografica*, cit., pp. 122-137.

L'attenzione iniziale di Ponzo nei confronti del cinema è motivata da un suo più ampio interesse psicoperceptivo verso «il campo non ancora chiaro, per quanto studiato, delle associazioni»⁴⁹: si tratta quindi di un approccio associazionista che dichiara la sua forte matrice wundtiana. Non a caso, d'altronde, il saggio del 1911 si apre con la difesa della tesi di Wundt sull'illusione del movimento prodotta dai dischi stroboscopici (l'effetto sarebbe prodotto dall'intervento di rappresentazioni visive riprodotte localizzate nella memoria dell'osservatore), e non può non colpire il fatto che l'anno successivo il già ricordato Wertheimer parta proprio dalla contestazione di questa tesi per fondare la svolta gestaltista.

Ponzo si avvicina alla psicologia wundtiana attraverso la mediazione del suo maestro Kiesow, che è non solo, come si è detto, uno dei migliori allievi di Wundt ma anche uno dei più autorevoli e convinti divulgatori del suo elementismo associazionista⁵⁰, le cui complesse implicazioni furono da Kiesow e dai suoi assistenti approfondite e difese proprio sul terreno della verifica sperimentale. Kiesow era stato anche uno dei maestri di Gemelli, ma se per quest'ultimo il rapporto con l'autorevole psicologo di origini polacche è solo un passaggio, per altro piuttosto controverso e non privo di strascichi polemic⁵¹, all'interno di un itinerario formativo ampio ed eclettico che approderà ad altri orizzonti teorici e sperimentali, per Ponzo invece il legame profondo con la psicologia wundtiana è il sintomo di una fedeltà prima di tutto epistemologica al maestro che si manterrà costante anche dopo la morte di Kiesow, sia pure con alcune personali variazioni e revisioni.

Questa sostanziale adesione alla lezione wundtiana colloca Ponzo in una posizione a metà strada tra retroguardia e innovazione: da un lato infatti l'adesione alla psicofisiologia strutturalista spiega il ritardo e la sostanziale estraneità con cui Ponzo guarda non solo alla psicanalisi freudiana⁵² ma anche alla psicologia della Gestalt (antitetica rispetto

⁴⁹ Mario Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, cit.

⁵⁰ Nel 1929 Kiesow, intervenendo al VII convegno di psicologia sperimentale e psicotecnica polemizza apertamente con la *gestaltheorie* riaffermando orgogliosamente il valore del concetto wundtiano di sintesi psichica creatrice (cfr. Friedrich Kiesow, *La percezione della forma*, in Enzo Bonaventura e Mario F. Canella (a cura di) *Atti del VII convegno di psicologia sperimentale e psicotecnica tenuto in Torino nei giorni 18, 19, 10 novembre 1929*, Zanichelli, Bologna, 1931).

⁵¹ Nel 1925 Kiesow critica severamente l'ex allievo Gemelli, autore di un contributo dove prendeva le distanze sia da Wundt che dallo stesso Kiesow (cfr. Friedrich Kiesow, *A proposito di una nota di Agostino Gemelli*, «Archivio Italiano di Psicologia», 1-2, 1925, pp. 85-87).

⁵² Cfr. per esempio le critiche di Ponzo all'interpretazione freudiana dei sogni (Mario Ponzo, *Hans Henning. Il sogno considerato come un corto circuito di natura associativa*, «Rivista di psicologia», XI, 2, 1915). L'incomprensione nei confronti della psicoanalisi freudiana è comunque un atteggiamento condiviso da buona

all'associazionismo elementista di Wundt e Kiesow), dall'altro lato la centralità attribuita da Kiesow alla psicologia della percezione sensoriale spiega la precocità, assolutamente moderna, con cui Ponzo si avvicina al cinema. Quest'ultimo infatti s'impone agli occhi del giovane Ponzo come «un nuovo fatto»⁵³ capace di proporre serialmente una situazione percettiva di particolare interesse per lo studio dei fenomeni psichici: nell'esperienza della proiezione si percepisce un «decorso rappresentativo» che pur mobilitando in prevalenza solo l'organo della vista (e quindi non proponendo una percezione veramente perfetta e completa) va comunque «acquistando i caratteri della realtà»⁵⁴. L'interrogativo che si pone Ponzo è il seguente: come può un'impressione essenzialmente visiva (e dunque fortemente parziale, limitata) produrre l'illusione, ben più complessa e totalizzante, di trovarci realmente «davanti agli avvenimenti» e non «di fronte ad una tela»⁵⁵? L'illusione di realtà, secondo Ponzo, si rafforza grazie all'attivazione, nel campo della coscienza, di fenomeni associativi incoraggiati dalla predominante percezione visiva.

Per descrivere e comprendere questi fenomeni Ponzo ricorre ad alcuni concetti-chiave della psicologia wundtiana, in particolare al principio della *sintesi creatrice*, risultato di una fusione tra sensazioni distinguibili che producono una formazione psichica diversa rispetto alle singole parti che la compongono. La sintesi messa in atto dallo spettatore si realizza attraverso due dinamiche di fusione già definite e descritte da Wundt e poi ampiamente riprese da Kiesow e Ponzo nei loro corsi di psicologia sperimentale. Durante l'esperienza della visione da un lato entra in gioco un processo di *assimilazione*, che si verifica «quando si fondono elementi prodotti da stimoli esterni incompleti con elementi riprodotti, con rappresentazioni cioè che già sono entrate nella coscienza»⁵⁶; dall'altro lato si attiva una dinamica di *complicazione*, «una fusione anche più complessa, che avviene fra elementi eterogenei, fra elementi cioè che appartengono a vari campi

parte della cultura psicologica italiana fino al secondo dopoguerra (cfr. nota 46).

⁵³ Mario Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, cit., p. 948.

⁵⁴ Mario Ponzo, Friedrich Kiesow, *Corso di psicologia sperimentale. Anno accademico 1914-15. Lezioni raccolte dal dr. Mario D. Anfossi*, cit., p. 10.

⁵⁵ Mario Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, cit., p. 944.

⁵⁶ Il fenomeno, secondo Ponzo, è evidente nell'esperienza cinematografica ma caratterizza ogni attività di percezione. Le rappresentazioni abituali possono conservare la loro predominanza anche nei casi in cui «non avrebbero più ragione di partecipare, dando luogo ad interpretazioni erronee della realtà, poiché sopprimono, per il loro intenso e facile potere riproduttivo, rappresentazioni più esatte, ma più deboli, perché inconsuete» (Mario Ponzo, *Dell'influenza esercitata da complessi associativi abituali su alcune rappresentazioni di movimento*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», V, 4, 1913, p. 15).

sensoriali»⁵⁷. Lo spettatore, in altri termini, percepisce nell'immagine un insieme incompleto di stimoli esterni e li integra produttivamente con altre sensazioni per produrre un'impressione completa⁵⁸. Gli elementi del *visibile* (le immagini proiettate sullo schermo) interagiscono con l'orizzonte del *vivibile* (il *setting* della visione ma anche le «nostre esperienze antecedenti»⁵⁹, ovvero la memoria⁶⁰). L'incompletezza sensoriale del cinema muto da un lato «realizza» le sensazioni prodotte dalle immagini, dall'altro lato, e inversamente, assimila sensazioni reali all'orizzonte dell'illusorio: se lo spettatore, ad esempio, non sente il rumore della pioggia, subito tende ad attivarne il ricordo nella memoria oppure delocalizza i suoni reali, provenienti dalla sala, li «strappa» alla loro effettiva sorgente e li associa a un decorso rappresentativo che compensa quell'assenza.

Il visibile cinematografico, in questo *setting* percettivo, è talmente predominante da subordinare il vivibile: tutte le sensazioni reali, non riprodotte, sono orientate e attratte dall'egemonia del visivo. L'illusione filmica, si potrebbe dire in termini filmologici, riconduce gli stimoli esterni al suo orizzonte e li assorbe. Lo spettatore quindi non percepisce né la realtà in cui si muove né la parzialità esclusivamente visiva delle immagini che sta vedendo ma una rappresentazione illusoria della realtà, o meglio una sorta di formazione psichica nuova in cui realtà e immagine, presente e passato si mescolano in modo quasi indistinguibile attraverso un costante andirivieni percettivo tra la realtà e la rappresentazione, tra il vedente e il visibile, tra la sala e le immagini.

Se il cinema produce nello spettatore un'impressione di realtà, questo effetto è reso possibile, nella sua completezza, proprio dall'incontro, nella sfera sensoriale dello spettatore, tra la rappresentazione visiva e la realtà stessa. L'esperienza sensoriale della sala e l'esperienza della memoria sono decisive per produrre l'effetto di realtà, ma la realizzazione di questo effetto – e si tratta quasi di un paradosso – nasce da una deviazione falsificante, o meglio produttivamente erronea, rispetto alla percezione della realtà oggettiva.

Già da questi elementi si può intuire la profonda diversità che distingue la teoria associazionista di Ponzo dalla riflessione di Rudolf Arnheim sui «fattori differenzianti» (alcuni per altro già evidenziati

⁵⁷ Mario Ponzo, Friedrich Kiesow, *Corso di psicologia sperimentale. Anno accademico 1914-15. Lezioni raccolte dal dr. Mario D. Anfossi*, cit., p. 431.

⁵⁸ Ivi, p. 430.

⁵⁹ Mario Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, cit., p. 943.

⁶⁰ Il vissuto percettivo dello spettatore, nella prospettiva di Ponzo, non fa che riprendere il concetto di «inferenza inconscia» formulato da Hermann von Helmholtz e poi condiviso da Wundt: un complesso di impressioni percettive di natura psico-fisiologica perdute nella memoria ma pronte ad essere riattivate nella coscienza per fissare le regole di organizzazione di impressioni simili e successive.

da Ponzo): l'incompletezza dell'immagine cinematografica in Arnheim è la garanzia genetica di una differenza esteticamente produttiva rispetto alla realtà, mentre in Ponzo l'incompletezza è un limite mobile e riducibile⁶¹ e attiva un processo di integrazione percettiva che supera la differenza, riempie lo scarto, fonde realtà e rappresentazione in un effetto di realtà fondato sull'illusione.

Nel tentativo di comprendere come si costituiscono e si ricostruiscono le immagini cinematografiche nella mente dello spettatore, Ponzo assegna alla percezione di quest'ultimo un ruolo attivo e creativo: le immagini sollecitano, evocano, mettono in movimento, innescano processi di integrazione e di completamento la cui realizzazione richiede un'attiva cooperazione dello spettatore. Se questi non associa, non sintetizza, non commette errori, non si muove all' «estremo limite del conscio»⁶² per recuperare il ricordo di certe sensazioni, l'immagine cinematografica non può costituirsi in mondo, non può produrre alcuna impressione di realtà.

La durevole fortuna scientifica delle tesi di Ponzo sull'assimilazione percettiva è attestata dalla loro esplicita riproposizione in uno studio del 1948 firmato dall'amico Gemelli⁶³, a riprova di una carsica continuità tra le sue osservazioni del 1911 e i primi sviluppi della ricerca filmologica europea nel secondo dopoguerra, incoraggiata in Italia non solo dall'Università Cattolica ma anche dal gruppo di ricerca dell'Università La Sapienza guidato proprio dallo psicologo piemontese.

Anche se Ardigò non conosceva Wundt, e non amava definirsi un associazionista, le consonanze tra le sue riflessioni e quelle di Ponzo sono evidenti: entrambi sottolineano l'attivismo psichico-dinamico del soggetto percipiente ed esprimono il loro interesse prevalente per lo studio dei processi di sintesi degli elementi basilari della percezione. Sorprende, in particolare, l'analogia tra le dinamiche dell'assimilazione/complicazione descritte da Ponzo e il fenomeno della *sostituzione*, osservato da Ardigò non in riferimento al cinema ma alla percezione in generale⁶⁴: secondo Ardigò, nel lavoro associativo stimolato dall'eccitazione sensoriale, l'esperienza percettiva pregressa combina i dati sensitivi puri in un campo che si rivela poi erroneo, e che viene rapidamente sostituito da un altro campo. Ad esempio, il ronzio di un moscone si rivela il rumore prodotto «da una grossa caduta d'acqua a qualche chilometro di distanza»⁶⁵. Questo

⁶¹ Si veda il suo auspicio, espresso nel 1914, per l'introduzione del cinema sonoro (Cfr. Mario Ponzo, *Il valore didattico del cinematografo*, «Rivista di Psicologia», X, 1, gennaio-febbraio 1914, p. 50; ripubblicato in questo volume).

⁶² Mario Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, cit.

⁶³ Agostino Gemelli, *La filmologia: una nuova scienza*, «Vita e Pensiero», XXXI, 4, 1948, pp. 218.

⁶⁴ Roberto Ardigò, *Il fatto psicologico della percezione*, cit.

⁶⁵ Ivi, pp. 452 e 399.

processo di sostituzione, secondo Wilhelm Büttemeyer, presenta similitudine con «la ristrutturazione del campo visivo messa in evidenza dalla psicologia della forma»⁶⁶, suggerendo indirettamente una problematica ma suggestiva analogia tra la Gestalt e la percezione dello spettacolo cinematografico studiata da Ponzo (con la differenza, naturalmente, che i gestaltisti non concepiscono il tutto della forma come l'associazione produttiva di singoli elementi).

Al di là delle sue possibili (ma deboli) analogie e delle (più evidenti) divergenze con la gestalt, questa interpretazione della ricezione psichica dell'immagine cinematografica come esito di una stratificazione complessa di elementi associativi conoscerà, nella riflessione scientifica sul cinema della prima metà del Novecento, una maggiore fortuna rispetto all'interpretazione gestaltista: la si ritrova per esempio in un importante testo di De Sanctis del 1930, su cui torneremo⁶⁷.

Le intersezioni tra Ardigò e Ponzo sono comunque ancora più significative se si considera che per entrambi il lavoro di sintesi nasce da stimoli plurisensoriali⁶⁸. Si è visto come per Ponzo l'esperienza cinematografica sia certamente dominata dal senso della vista, ma si caratterizzi per un'interazione con molteplici sensazioni acustiche e olfattive. Andare al cinema, quindi, non significa mobilitare fondamentalmente un solo senso, come sostiene Papini nel suo celebre intervento sul cinema del 1907⁶⁹, rifacendosi alla lezione di James, e come ribadiscono con preoccupazione Masini e Vidoni⁷⁰, e non implica nemmeno un rapporto esclusivo tra spettatore e schermo: altrettanto importanti sono lo spazio della sala e coloro che provvisoriamente lo

⁶⁶ Lo aveva sostenuto anche Franco Amerio, *Ardigò*, cit., pp. 287-288.

⁶⁷ «Del resto, al cinema», scrive De Sanctis, «la visione animata non è data soltanto dalla inerzia retinica e dalle immagini postume positive e dai movimenti dello sguardo; la *connessione dei movimenti* è prodotto di fattori centrali, e cioè di rappresentazioni integrative, tratte dal magazzino dell'esperienza» (Sante De Sanctis, *Introduzione al Quaderno «Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro»*, cit., ripubblicato nella sezione antologica del volume).

⁶⁸ Una ricerca sullo statuto polisensoriale dell'esperienza cinematografica nella teoria italiana del primo Novecento è ancora in buona parte da compiere. Un'ottima proposta di indagine è in Luca Mazzei, *La materia di cui son fatti i sogni: la percezione della tattilità del cinematografo nei testi degli spettatori letterati italiani dal 1896 al 1913*, in Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del Cinema Atti dell'XI Convegno di Studi Internazionali sul Cinema* (Udine-Gorizia 15-18 marzo 2004), Forum, Udine, 2004.

⁶⁹ Cfr. Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, «La Stampa», 18 maggio 1907, pp. 1-2.

⁷⁰ L'occhio, scrivono Masini e Vidoni nello studio del 1915 pubblicato in questo volume, «è la via maestra attraverso la quale passano tutte le sensazioni destinate a svegliare il desiderio sessuale».

abitano⁷¹. Ardigò sembra condividere questa visione «ecologica» della fruizione di uno spettacolo: quando si assiste «ad una rappresentazione teatrale, lo spettacolo è di tutto quello che si ode e si vede sul palcoscenico e intorno ad esso onde i sensi restano, tutti insieme e per tutto ciò che succede, colpiti»⁷² [i corsivi sono nostri].

La convinzione che lo spettacolo coinvolga il soggetto in un'intensa esperienza plurisensoriale è per altro condivisa anche da altri psicologi: Luigi Botti, un altro allievo di Kiesow, nel 1915 contesta la diffusa convinzione che le sensazioni di un dato senso siano più intense quando le sensazioni di un altro campo sensoriale si attenuano. Per Botti, al contrario, è proprio il concorso di sensazioni attivate da altri organi sensoriali a potenziare una certa specifica sensazione: è esattamente quanto avviene, egli scrive, nel cinema, dove la musica svolge un decisivo compito di intensificazione dello stimolo visivo:

Al cinematografo, se non si accompagna lo svolgimento della *film* con un po' di musica, l'azione langue: il che deve probabilmente essere richiesto in assenza di quegli stimoli acustici e d'altra natura, che nelle circostanze ordinarie della vita accompagnano le percezioni visive di movimento⁷³.

Se il dinamismo, la sintesi psichica e la multisensorialità sono tratti dell'esperienza percettiva che consentono un raffronto tra Ardigò e Ponzo, vi è tuttavia un aspetto che differenzia le loro osservazioni: se Ardigò, come farà poi nel 1907 anche Carlo Foà, evoca le condizioni strutturali che rendono possibile la visione delle immagini cinematografiche, e quindi il rapporto tra analisi e sintesi del movimento, Ponzo dà quest'ultimo per implicito⁷⁴, e si occupa invece delle integrazioni sensoriali stimulate direttamente dal *contenuto* della visione cinematografica (la stessa cosa faranno Kiesow e Musatti nei contributi di cui si dirà a breve). Tra il testo di Ardigò e quello di Ponzo, d'altronde, intercorrono tredici anni, e nel 1911 la percezione del movimento cinematografico non è più un fenomeno tecnologicamente innovativo che pone interrogativi alla comunità scientifica: cresce invece l'interesse (e

⁷¹ Sull'attenzione prestata dai primi osservatori alle regole di etichetta della visione collettiva cinematografica cfr. Francesco Casetti, Silvio Alovio, *L'esperienza cinematografica*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Utet, Torino, 2013.

⁷² Roberto Ardigò, *L'unità della coscienza*, cit., p. 253.

⁷³ Luigi Botti, *Osservazioni sul concorso e sul rafforzamento reciproco di sensazioni di campi diversi*, «Rivista di Psicologia», XI, 2, marzo-aprile 1915, pp.130-131.

⁷⁴ Ponzo approfondisce invece in chiave fisiologica il rapporto tra analisi e sintesi del movimento cinematografico nelle lezioni del corso di psicologia sperimentale (cfr. Mario Ponzo, Friedrich Kiesow, *Corso di psicologia sperimentale. Anno accademico 1914-15. Lezioni raccolte dal dr. Mario D. Anfossi*, cit., pp. 281-283).

la preoccupazione) per la percezione di determinati contenuti del visibile cinematografico in formazione. Nei suoi due successivi interventi dedicati al cinema (pubblicati nel 1914 e nel 1919), Ponzo allargherà – come si dirà a breve – i confini delle sue osservazioni, arrivando a interrogarsi sulle modalità con cui certe specifiche immagini cinematografiche concorrono a influenzare, se non addirittura a condizionare, l'esperienza quotidiana dello spettatore.

Un cinema lucido e plastico: le ricerche percettologiche di Friedrich Kiesow e Cesare Musatti

La progressiva attenzione di Ponzo alle ricadute sociali della percezione cinematografica non è condivisa dal suo maestro Friedrich Kiesow⁷⁵, che ancora negli anni Venti prosegue invece la sua indagine sulla percezione conforme a un'interpretazione fedele dello strutturalismo wundtiano. Il suo saggio sull'effetto di lucido metallico durante la visione cinematografica, pubblicato nel 1928 sulla sua rivista «Archivio Italiano di Psicologia» attesta esemplarmente la coerenza e l'ortodossia del suo percorso scientifico⁷⁶.

Kiesow, come si è detto, aveva dato un contributo fondamentale allo sviluppo (con vent'anni di ritardo) della psicologia wundtiana in Italia, promuovendo la fondazione di un laboratorio di psicologia sperimentale a Torino e incoraggiando il dialogo tra fisiologia e psicologia della percezione in una fase di incipiente crisi del positivismo italiano. Le sue ricerche psicofisiologiche, apertamente critiche nei confronti dell'anti-elementismo di William James, ma lontane anche dalla gestalt, dal funzionalismo, dal comportamentismo, dalla psicoanalisi, avevano ricevuto apprezzamenti internazionali, ma negli anni Venti, in un periodo in cui il modello wundtiano era stato ormai abbandonato in tutta Europa, apparivano decisamente superate.

Come accade che uno spettatore, si chiede Kiesow nel suo studio, percepisca durante la proiezione cinematografica un effetto di lucido osservando l'immagine di oggetti metallici sulla superficie dello schermo? La sua risposta è conforme, in fondo, a quella data da Ponzo molti anni prima: l'effetto si produce per assimilazione. La visione dell'oggetto metallico stimola, in chi ha già visto nella sua esperienza pregressa un oggetto di questo tipo, la formazione di «un contenuto psichico positivo [che] per via associativa, si unisce al complesso rappresentato davanti a

⁷⁵ Su Friedrich Kiesow (1858-1940) cfr. Mario Ponzo, *Vite di psicologi, pagine di psicologia: Federico Kiesow (1858-1940)*, «Archivio di Psicologia, Neurologia e Psichiatria», III, 1, 1942, pp. 3-25; Maria Sinatra, *Federico Kiesow*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, cit., pp. 323-370; Maria Sinatra, *La psicofisiologia a Torino: A. Mosso e F. Kiesow*. Pensa Multimedia, Lecce, 2000.

⁷⁶ Friederich Kiesow, *Del lucido metallico in immagini cinematografiche*, «Archivio Italiano di Psicologia», VI, 4, 1928, pp. 225-229, riprodotto in questo volume.

noi dal film»⁷⁷. Il fenomeno, osserva Kiesow, è per molti aspetti analogo a quello che si determina nella fotografia stereoscopica, da lui già attentamente studiata⁷⁸. Questa analogia suggerisce, tra le righe, un nesso tra stereoscopia e cinema: in entrambi i casi, lo spettatore vede qualcosa che non è proprietà delle singole immagini, pur partendo da esse, e che nasce invece dalla sintesi psichica tra lo stimolo visivo attuale e il ricordo di altre percezioni. Siamo chiaramente molto distanti da una concezione realista e isomorfica della percezione, ma anche da un'apertura a teorie della percezione più innovative (la gestalt, prima fra tutte): le riflessioni svolte da Kiesow, nel loro diretto richiamarsi alla teoria wundtiana, a sua volta criticamente ricettiva nei confronti delle eterogenee teorie ottocentesche della percezione (da Gustav Fechner a Helmholtz), sembrano piuttosto riaffermare orgogliosamente, quasi sulla soglia degli anni Trenta, l'importanza epocale di quel mutamento nell'idea (e nell'ideologia) della visione che si compì proprio nell'Ottocento, e che è stato ricostruito da Jonathan Crary⁷⁹: al modello di un'ottica geometrica neutra esemplificato dalla metafora della camera oscura si sostituisce gradatamente un modello fisiologico, in cui le relazioni tra interno ed esterno, tra percezione e referente, tra ciò che appare e ciò che esiste non sono più separate ed oggettive, trascendentali e gerarchizzate ma relative, mobili, soggettive, e dove le condizioni percettive non sono più astratte ma mediate dalla fisicità degli organi di senso, dalle situazioni ambientali, dai cambiamenti nel corso del tempo, dall'esperienza del passato.

Da questo punto di vista, il saggio di Cesare Musatti⁸⁰ sulla plasticità stereocinetica e cinematografica (che nel 1929 sigilla, quasi simbolicamente, un trentennio di irregolari riflessioni percettologiche sul cinema, prima che queste si eclissino pressoché interamente nel decennio successivo) pur muovendosi dentro un orizzonte di ricerche

⁷⁷ Friederich Kiesow, *Del lucido metallico in immagini cinematografiche*, cit.

⁷⁸ Cfr. in particolare: Friedrich Kiesow, *Osservazioni sopra il rapporto tra due oggetti visti separatamente coi due occhi*, «Archivio Italiano di Psicologia», I, 1920, pp. 3-38; III, 1920, pp. 239-290.

⁷⁹ Cfr. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1992 (tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2013).

⁸⁰ Cesare Musatti, *Sulla «plasticità reale» stereocinetica e cinematografica*, cit. Su questo saggio, e più in generale sul rapporto di Musatti con il cinema, cfr. Vincenzo Hediger, *Fallgeschichten, Filmgeschichten. Die Liebe zum Kino als Prinzip der psychoanalytischen Erkenntnis bei Cesare Musatti*, in Günther Krenn (a cura di), *Freud und das Kino*, Filmarchiv Austria, Wien, 2006, pp. 136-160; Chiara Simonigh, *Cinema e psicoanalisi. L'interpretazione di Cesare Musatti*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1995-1996. Sulla prima fase della riflessione psicologica di Cesare Musatti cfr. Rodolfo Reichmann, *Cesare Musatti psicologo*, Arpa, Milano, 1996; Dario Romano, Renato Sigurtà (a cura di), *Cesare Musatti e la psicologia italiana*, Franco Angeli, Milano, 2000.

meno attardato rispetto allo strutturalismo wundtiano di Kiesow, si colloca tuttavia sulla medesima linea ideologica dei saggi di Ardigò, Ponzo e dello stesso Kiesow. Anche Musatti, infatti, è convinto che il rapporto tra il mondo e la sua percezione da parte del soggetto sia mediato, e reso problematico, da processi psichici che occorre studiare con attenzione: questa convinzione, tuttavia, discende non dalla lezione wundtiana ma dall'insegnamento del suo autorevole maestro, Vittorio Benussi, docente di psicologia sperimentale all'Università di Padova formatosi alla scuola di Graz⁸¹.

Il saggio appena citato, «nucleo primario di tutta la riflessione di Musatti sul cinema [e] sintesi completa delle pionieristiche ricerche sui fenomeni stereocinetici [...] svolte insieme a Benussi»⁸², rappresenta il primo risultato scientifico di un'attenzione al cinema che si approfondirà nei decenni successivi, e fa parte di una più ampia serie di interventi musattiani sulla percezione delle forme e sul rapporto tra struttura ed esperienza.

Il contributo nasce come risposta a una critica espressa privatamente all'autore da Kiesow. Nel saggio del 1925 sulla stereocinesi, Musatti, conformemente a quanto aveva sostenuto Benussi, affermava che tra l'impressione di tridimensionalità provata di fronte a oggetti corporei reali e quella percepita di fronte a oggetti bidimensionali stereocinetici non vi fosse alcuna differenza. Secondo Kiesow questa affermazione era eccessiva: egli riteneva invece che la plasticità percepita durante i fenomeni stereocinetici fosse equivalente a quella che si coglie nelle immagini fisse strutturate in prospettiva, e osservava come anche durante la visione di un film si avvertisse questa stessa plasticità, non reale ma prospettica. La valutazione di Kiesow era coerente con la sua impostazione associazionista: la percezione della tridimensionalità era un'illusione che nasceva da un legame associativo tra la perfezione della costruzione prospettica e la rappresentazione mentale della tridimensionalità. Musatti replica a Kiesow radicalizzando ulteriormente la sua posizione di partenza: non solo, come si è detto, riafferma l'isomorfismo tra plasticità reale e plasticità stereocinetica, ma sostiene persino che la plasticità percepita al cinema è identica a quella che si percepisce di fronte a oggetti solidi reali. Lo spettatore non interpreta gli oggetti bidimensionali filmati in senso plastico, ma li percepisce soggettivamente come collocati in uno spazio *realmente* tridimensionale⁸³. Il fenomeno è la

⁸¹ I ricercatori della scuola di Graz, guidati da Alexius Meinong, allievo di Brentano, erano interessati a una percettologia «centrata [...] sui caratteri globali della percezione» (Rodolfo Reichmann, *Cesare Musatti*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, cit. p. 529).

⁸² Chiara Simonigh, *Nota bibliografica*, in Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, cit. p. 244.

⁸³ La tesi della plasticità cinematografica è invece rigettata da Gemelli nel saggio

conseguenza di un processo di assimilazione, già individuato e descritto da Benussi.

Nel corso del suo magistero padovano, caratterizzato da molteplici interessi e temi di ricerca (la percettologia, la suggestione, la teoria della misurazione, la psicologia della testimonianza, la psicoanalisi), affrontati sempre con grande rigore sperimentale, Benussi si era aperto anche al confronto con la teoria della gestalt, ma senza rigettare il «ruolo dell'esperienza passata, che il gestaltismo tende ad annullare a favore del carattere strutturale dei fenomeni di coscienza»⁸⁴. Proprio l'esperienza passata è un elemento importante della sua teoria dell'assimilazione: nei processi assimilativi, la percezione si modifica attraverso l'azione di elementi psichici che ristrutturano la scena «oggettiva». Le analogie con il concetto wundtiano di assimilazione ripreso da Kiesow e Ponzo sembrerebbero evidenti, ma in realtà, nella teoria di Benussi, così come poi negli studi di Musatti sulla plasticità corporea apparente, la funzione assimilativa non è il risultato dell'addizione dei singoli elementi percettivi, come avviene nell'associazionismo wundtiano: piuttosto è il risultato di «schemi geometrici»⁸⁵, di organizzazioni generali delle passate esperienze di movimento che saturano la percezione e producono un'impressione di realtà (e questo spiega ulteriormente le ragioni della reazione critica di Kiesow alle osservazioni di Musatti). Per ritornare al saggio musattiano, l'impressione di plasticità (e quindi di realtà) prodotta dalle immagini cinematografiche dipende proprio dall'esperienza accumulata dallo spettatore nel corso delle sue precedenti visioni. Quando Musatti scrive che «la situazione percettiva che si realizza nella visione cinematografica è ormai per noi (...) una situazione di visione di una scena plastica, di un ambiente tridimensionale»⁸⁶, l'elemento da sottolineare è l'espressione «ormai»: lo spettatore della fine degli anni Venti ha strutturato gradualmente, di film in film, un protocollo di visione che concorre a rendere pienamente funzionante l'impressione di tridimensionalità dello spazio filmico. Il fattore che alimenta più di ogni altro questa impressione derivante dall'esperienza è, secondo Musatti, il movimento degli oggetti e dei corpi all'interno del quadro: l'assimilazione di questo movimento ai movimenti di un corpo solido è talmente intensa da espandere l'impressione di tridimensionalità anche agli oggetti immobili.

Pur aprendosi agli aspetti soggettivi (e anche suggestivi) dell'esperienza, lo spettatore postulato in questo saggio di Musatti, come in del 1926 pubblicato nella sezione antologica di questo volume: lo psicologo vede proprio nella piattezza dell'immagine animata uno degli elementi che concorrono alla sua imperfezione, ragione prima del suo successo.

⁸⁴ Rodolfo Reichmann, *Cesare Musatti*, cit., p. 531.

⁸⁵ Cesare Musatti, *Sui fenomeni stereocinetici*, «Archivio Italiano di Psicologia», III, 2, 1924, p. 113.

⁸⁶ Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, cit., p. 98.

quelli di Ponzo (1911) e di Kiesow, è però un soggetto disincarnato, è la coscienza attiva di un processo percettivo: la ricerca sulla percezione oggettuale non sollecita una scienza del «singolare», ossia un'attenzione mirata alla specificità individuali e differenziali dell'orizzonte psichico in quanto tale. Più sensibile a questa dimensione sarà invece il successivo studio di Musatti legato in parte al cinema⁸⁷. Si tratta di un contributo a quella psicologia della testimonianza che già il suo maestro Benussi aveva poso al centro della ricerca⁸⁸: il lavoro di Musatti è incentrato sull'uso sperimentale di sequenze filmiche realizzate ad hoc per verificare l'attendibilità del lavoro di rimemorizzazione condotto dai testimoni: dopo trent'anni di riflessione scientifica sul cinema, l'immagine cinematografica, da illusione di massa foriera di una crisi di coscienza del reale diventa, paradossalmente, garante di verità a fronte di una ricorrente fallacia della percezione individuale. La critica della testimonianza sviluppata da Musatti affronta in modo più diretto la soggettività psichica di chi assiste alle proiezioni, registrandone non solo gli errori percettivi ma anche le differenti condizioni emotive. Lavorare sulla memoria delle immagini cinematografiche (un tema cruciale su cui si tornerà nelle prossime pagine) significa orientare la ricerca non più soltanto verso la presenza *percettiva* dell'oggetto ma anche verso la sua presenza *mentale*, o *di irrealtà*, per riprendere una feconda distinzione di Benussi⁸⁹: una scelta che inevitabilmente pone la questione dell'influenza suggestionante e persuasiva delle immagini animate e della loro presenza mentale sulle funzioni emotivo-affettive della psiche.

Questa proposta di riorientamento della riflessione sperimentale sul cinema verso i fenomeni della suggestione (eco parzialissima di una svolta scientifica ben più vasta e complessa, prefigurata e auspicata da Benussi nell'ultima fase della sua attività, prima del suicidio compiuto nel 1927) resta tuttavia piuttosto isolata nell'ambito della psicologia generale (con le importanti ma controverse eccezioni di Gemelli e Ponzo, su cui torneremo). Non la stessa cosa si può dire, invece, per la riflessione sul nuovo medium sviluppata, già da un paio di decenni, prima dalla psicologia collettiva e poi dalla neuropsichiatria, assai sensibili ai fattori affettivo-emotivi e ai fenomeni di suggestione individuale e sociale.

⁸⁷ *Analisi di una situazione concreta di testimonianza immediata*, cit.

⁸⁸ Cfr. Verena Zudini, *La misura della menzogna. Vittorio Benussi e le origini della psicologia della testimonianza*, Edizioni Università di Trieste EUT, Trieste, 2011.

⁸⁹ Cfr. Vittorio Benussi, *La suggestione e l'ipnosi come mezzi di analisi psichica reale*, «Rivista di Psicologia», 21, 1925, p. 2 (poi anche in Vittorio Benussi, *Sperimentare l'inconscio. Scritti (1905-1927)*, a cura di Mauro Antonelli, Cortina, Milano, 2006, pp. 191-212).

*La folla «simpatetica»:
Pasquale Rossi e la visione psicocollettiva*

Si è scritto, nel paragrafo precedente, che se esiste un elemento in grado di avvicinare contributi diversi e temporalmente distanti tra loro come quelli di Ardigò, Ponzo, Kiesow, Gemelli e Musatti, questo va ricercato nella comune teorizzazione di un attivismo percettivo, in opposizione a una concezione deterministica e fisiologica della percezione proposta dal vecchio positivismo.

La convinzione – espressa anche in altri contesti scientifici internazionali – che recarsi al cinema non fosse un’esperienza passivizzante, e questo già a partire dalla semplice (per modo di dire) attività percettiva, era per altro un argomento condiviso anche da voci non interne alla comunità psico-scientifica italiana, e appartenenti piuttosto a un multiforme milieu culturale di poligrafi e pedagogisti.

Già nel 1908 il giornalista Maffio Maffii, indirizzandosi idealmente agli spettatori, definiva l’esperienza della visione con accenti incredibilmente moderni che da una parte quasi prefiguravano le osservazioni di Münsterberg, dall’altra riecheggiavano le precedenti riflessioni di Ardigò sulla saturazione mentale degli intervalli nelle fotografie sequenziali del movimento dei pianeti. Per Maffii l’illusione di realtà è un effetto più immaginativo che percettivo, e di conseguenza il ruolo configurante della mente è decisivo: «Voi ricolmate con la immaginazione vostra le lacune, vi raffigurate gl’intermezzi e partecipate allo svolgimento del film un po’ come attori e un po’ come spettatori»⁹⁰.

Per l’educatrice Angelina Buracci, la fruizione cinematografica si basa sul primato della passione, ma quest’ultima è da lei «intesa come *volontario* motore della sospensione del principio di realtà»⁹¹ (il corsivo è nostro). L’attivismo volontario caratterizza persino l’esperienza cinematografica infantile: i bambini, osserva infatti la Buracci, «non sono piccoli uomini totalmente privi di intelligenza, ma sono invece soggetti che ‘associano, ricordano, sintetizzano, analizzano, immaginano, giudicano, ragionano»⁹². Lo scrittore (e sceneggiatore) Vittorio Emanuele Bravetta divide internamente chi va al cinema in due entità, lo spettatore passivo e l’osservatore attivo. L’arma vincente di quest’ultimo è l’attivazione di una dinamica psichica che da

⁹⁰ Maffio Maffiei [Maffii], *Perché amo il cinematografo*, «La Lanterna», Napoli, 29 febbraio 1908, II, 7, p. 1.

⁹¹ Luca Mazzei, *Angelina Buracci cinepedagoga*, «Bianco e Nero», 570, 2011, p. 98.

⁹² Cfr. Angelina Buracci, *Cinematografo educativo*, Tipografia Sociale di Carlo Sironi, Milano, 1916, p. 28.

decenni, come ha dimostrato Crary⁹³, era al centro della riflessione psicologica internazionale: l'attenzione⁹⁴.

[il cinematografo] abitua lo spettatore a quella ginnastica mentale così poco esercitata, che si chiama osservazione; dietro o accanto allo spettatore, cioè, in sostanza, all'uomo che subisce passivamente gli eventi, sembra che un invisibile ma presente e perspicace consigliere venga a prender posto e lo esorti a meditare su certi aspetti della realtà, su certi impercettibili segni, a volte essenziali, su certi labili indizi, a volte fatali, che altrimenti gli sfuggirebbero⁹⁵.

Un'analoga divisione tra passività e attivismo del lavoro spettatoriale è proposta dall'illustratore e scrittore Emmanuele Toddi, che la utilizza però non tanto per ipotizzare un conflitto interno al singolo soggetto quanto per stabilire un principio di categorizzazione, intellettuale e non sociale o di genere, del pubblico cinematografico: «Non è vero che il pubblico è la somma degli individui che lo compongono. È quella minoranza intelligente che sa di essere pubblico»⁹⁶.

Il riferimento di Toddi al pubblico come unità virtuale e temporanea che nascerebbe dall'addizione dei singoli individui in sala utilizza intenzionalmente (e criticamente) il vocabolario scientifico della psicologia della folla, un ambito della teoria psicosociale che già dagli ultimi decenni dell'Ottocento ambiva a diventare la scienza esplicativa dei fenomeni collettivi tipici della modernità⁹⁷.

Come scrive, in osservazioni diametralmente opposte a quelle di

⁹³ Cfr. Jonathan Crary, *Suspension of perception*, cit. Sul cinema come «campo privilegiato per esercizi di attenzione» nella riflessione teorica di Epstein e Pudovkin, cfr. Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 75-76.

⁹⁴ Sulla visione cinematografica come esperienza dell'attenzione (direzionata dall'intrinseca funzione selettiva dell'immagine ma anche, nel caso delle proiezioni scolastiche, dalla guida in itinere del maestro) insiste anche il filosofo e pedagogista Francesco Orestano (cfr. Id., *Il cinematografo nelle scuole*, Istituto Nazionale Minerva, Roma, 1914, p. 19).

⁹⁵ Vittorio Emanuele Bravetta, *La fabbrica dei sogni. La cinematografia studiata da un poeta*, Fiorini, Torino, [1920], p. 5.

⁹⁶ Emmanuele Toddi [alias Pietro Silvio Rivetta], *Buio e intelligenza*, «Apollon», I, 4, maggio 1916, p. 10.

⁹⁷ Sulla psicologia delle folle, e in particolare sui suoi esponenti italiani, cfr. Angelica Mucchi Faina, *L'abbraccio della folla. Cento anni di psicologia collettiva*, Il Mulino, Bologna, 1983; Damiano Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Vita & Pensiero, Milano, 2002; Laura Fournier (a cura di), *La foule en Italie (XIXe-XXe siècle)*, «Laboratoire Italien», 4, 2003; Stefano Cavazza, *Dimensione massa: individui, folle, consumi 1830-1945*, Il Mulino, Bologna, 2005.

Toddi, il medico igienista Enrico Gasca, in uno dei rari passaggi della riflessione scientifica italiana dedicati al rapporto tra cinema e folla

i principii più elementari di psicologia collettiva ci insegnano come gli adulti riuniti in collettività diventano più facilmente suggestionabili che non gli individui singoli ed acquistano (o perdono) in tal ordine di fatti psichici la mentalità dei bambini. I soldati stessi, e fu osservato da illustri psichiatri militari, non diventano per il fatto solo di essere ammassati in una folla uniforme anche nelle caratteristiche esteriori, dei grandi bambini? Ora la penetrabilità, per così dire, psichica del cinematografo esercitandosi quasi sempre su folle affette da questa ipersuggestionabilità può diventare fonte di gravi danni come di grandi vantaggi psicologici e sociali⁹⁸.

La vocazione ideologica della psicologia collettiva è chiara sin dalla sua genesi: essa nasce infatti «soprattutto come appello alla mobilitazione da parte di una borghesia che avverte l'esigenza di ricompattarsi e di guardar dentro le grandi trasformazioni»⁹⁹. Pur esprimendo, con rare eccezioni, un «profondo disprezzo per tutto quanto non appartenga all'ordine borghese, sia per classe, che per cultura»¹⁰⁰, la psicologia della folla manifestava per certi aspetti «una sensibilità, tutta nuova e moderna, nei confronti della trasformazione sociale»¹⁰¹.

Il nesso tra folla e modernità è stabilito con evidenza da Gabriel Tarde, secondo il quale le caotiche variazioni e le sempre più distraenti novità della vita urbana eserciterebbero un'azione magnetica su quegli agglomerati spontanei e disorganici che prendono corpo nelle caotiche città moderne così da rendere le folle metropolitane al tempo stesso sovraeccitate e succubi¹⁰². A fronte di questa relazione profonda con i processi di modernizzazione urbana, l'Italia post-unitaria, ancora poco industrializzata ma periodicamente sconvolta da tumulti di massa, è una delle aree culturali in cui la psicologia collettiva trova un fertile e precoce terreno di sviluppo, grazie all'opera di studiosi influenzati dal positivismo lombrosiano e di formazione per lo più giuridica come Enrico Ferri, Pasquale Rossi, Paolo Orano e, soprattutto, Scipio Sighele: tutti intellettuali laici e progressisti, che «si sentirono investiti dal dovere morale di portare un loro contributo alla risolu-

⁹⁸ Enrico Gasca, *Cinematografo ed igiene mentale*, «Rivista Cinematografica», III, 6, 25 marzo 1922, pp. 6-7.

⁹⁹ Clara Gallini, *Introduzione*, in Scipio Sighele, *La folla delinquente* (1891), Marsilio, Venezia, 1985, pp. 7-8.

¹⁰⁰ Ivi, p. 8.

¹⁰¹ Ivi, p. 9.

¹⁰² Cfr. Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Alcan, Paris, 1901, p. 259 (tr. it. *Le leggi dell'imitazione*, Rosenberg & Sellier, Genova, 2012).

zione della questione sociale e al rinnovamento del paese su basi più moderne»¹⁰³.

A monte di queste teorie albergava un'ampia parte della riflessione scientifica ottocentesca: le ricerche criminologiche, mediche e psicologiche, e un'estesa letteratura d'invenzione¹⁰⁴, soprattutto sulla suggestione e sull'ipnosi, ma anche «la letteratura sul magnetismo animale, le ipotesi sulle 'psicosi epidemiche' e le indagini psichiatriche sulle 'istero-demonomanie'»¹⁰⁵. Le nascenti scienze sociali traevano quindi una parte significativa del loro armamentario teorico dalle scienze della mente: la visione sociale della folla era equiparata alle immagini del sistema nervoso così com'erano state codificate dal materialismo scientifico del diciannovesimo secolo, ossia come macchina (o organismo, a seconda dei casi¹⁰⁶) elettrofisiologica, «perturbata nella sua regolazione della spesa energetica» per l'azione di stimoli esterni¹⁰⁷.

Gli studiosi italiani che riflettono sulla psicologia delle folle, come si è anticipato, non sembrano prestare però una specifica attenzione al cinema¹⁰⁸. Una precoce e significativa eccezione è rappresentata dal già citato Pasquale Rossi¹⁰⁹. Nel volume *Psicologia collettiva* (1899), il suo primo tentativo organico di elaborare un'originale teoria psicologi-

¹⁰³ Angelica Mucchi Faina, *Scipio Sighele e la psicologia collettiva*, in Guido Ciminno, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, cit., pp. 207-208.

¹⁰⁴ Cfr. Clara Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano, 1983.

¹⁰⁵ D. Palano, *Il potere della moltitudine*, cit., p. 364.

¹⁰⁶ Sulla distinzione tra meccanicismo e organicismo nella cultura scientifica post-illuministica cfr. Sergio Moravia, *La «naturalizzazione» della mente nell'età dei lumi e la nascita della psichiatria moderna*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Le passioni della mente*, cit., pp. 67-80.

¹⁰⁷ Mireille Berton, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicanalisi all'alba della modernità*, in Lucilla Albano, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2008, pp. 37-56. Sul corpo moderno come macchina elettro-nervosa si veda il fondamentale è già ricordato volume di Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi*, cit.

¹⁰⁸ Sul nesso tra teorie della folla e cinema si veda Paisley Livingston, *La foule au cinéma*, «Stanford French Review», VII, 2, estate 1983; Vincenzo Cuomo, *Estetica della folla e dispositivo cinematografico*, «Fata Morgana», I, 0, 2006, pp. 72-88. Sul rapporto pubblico/folla negli interventi della stampa di settore italiana cfr. Lucia Di Girolamo, *Le sirene del Golfo. Pubblico e tradizione nel cinema napoletano degli anni Dieci*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2010, pp. 42-53; sul rapporto tra le teorie della folla e il cinema nel contesto francese cfr. Emmanuel Plasseraud, *L'art des foules. Théories de la réception filmique come phénomène collectif en France (1908-1930)*, L'Harmattan, Paris, 2011.

¹⁰⁹ Su Pasquale Rossi (1867-1905) cfr. Tobia Cornacchioli, Giuseppe Spadafora (a cura di), *Pasquale Rossi e il problema della folla. Socialismo mezzogiorno, educazione*, Armando, Roma, 2000.

ca e pedagogica delle folle, Rossi, riprendendo le intuizioni di Gabriel Tarde (secondo cui la comunicazione implicata dai *mass media* è l'evoluzione moderna della suggestione collettiva che univa e condizionava le folle) e le riflessioni di Alfred Espinas (convinto assertore del fatto che il contagio imitativo, per esempio quello del pubblico teatrale, implicasse un'attività di cooperazione e interazione tipica delle società evolute), vede nel cinema un mezzo capace di diffondere rapidamente nello spazio e nel tempo «scariche simpatetiche»¹¹⁰ artificiali, grazie alle «quali noi viviamo del mondo affettivo altrui»¹¹¹. L'immagine metapsicologica della «scarica» evocava non solo le teorie mesmeriane sul magnetismo ma anche e forse soprattutto le tesi di Aleksandr Herzen sulla «legge fisica della coscienza»: secondo questa tesi «il lavoro interno di ogni elemento nervoso si scaricherebbe sopra un altro elemento sensitivo o motore, centrale o periferico»¹¹².

Ciò che determina l'efficacia della «scarica simpatetica» è l'antichissima capacità dell'essere umano di comprendere e far comprendere gli stati emotivi propri e degli altri attraverso l'espressione esteriore (e questo dimostra che le strutture mentali degli esseri umani e le modalità di espressione delle loro emozioni sono unitarie). Il processo simpatetico che può conseguire alla comprensione di uno stato emotivo che non ci appartiene prevede, sin dalla sua prima fase fisiologica¹¹³ una reazione imitativa (è evidente, in questo passaggio, l'influenza del pensiero di Tarde). La relazione simpatetica, dopo avere unito l'immagine cinematografica performante agli spettatori più «sensitivi», si estende orizzontalmente come un'onda contagiosa tra il pubblico, «dalle persone più sensitive che sono nella moltitudine [...] alle meno sensibili»¹¹⁴, generando un'autentica fusione delle singole individualità in un corpus collettivo.

Lo sviluppo scientifico, di cui, secondo Rossi, la fotografia, il fonografo e soprattutto il cinematografo sono piena espressione, non solo consente di riprodurre «esteriorizzazioni emozionali»¹¹⁵ complesse con un'efficacia persino superiore alla corrispondente situazione reale, ma

¹¹⁰ Pasquale Rossi, *Psicologia collettiva. Studi e ricerche*, Tipo-lit. di R. Riccio, Cosenza, 1899, ristampa: L. Battistelli, Milano, 1900, pp. 22, parzialmente ripubblicato nella sezione antologica di questo volume.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Guido Cimino, Silvia Degni, *Le ricerche sperimentali di Gabriele Buccola sulla durata dei fenomeni psichici*, in Nino Dazzi, Giovanni Pietro Lombardo (a cura di), *Le origini della psicologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 65.

¹¹³ Rossi ritorna sul nesso fisiologico tra simpatia e imitazione in *Sociologia e psicologia collettiva*, C. Colombo, Roma, 1904, pp. 159-160, e rinvia per un approfondimento a Théodule Ribot, *Psychologie des sentiments*, Alcan, Paris, 1897, p. 238.

¹¹⁴ Pasquale Rossi, *Sociologia e psicologia collettiva*, cit., p. 159.

¹¹⁵ Pasquale Rossi, *Psicologia collettiva*, cit., p. 22.

permette anche di diffonderle a una folla dispersa nello spazio e nel tempo, entità collettiva molto diversa dalla «folla ristretta»¹¹⁶, e tipica dei moderni mezzi di comunicazione di massa. Se, conclude Rossi, intuendo le grandi potenzialità persuasive ed educative del medium cinematografico, si vuole agire su una folla dispersa, ben difficilmente controllabile nello spazio, allora bisogna operare proprio su questi «apparecchi di diffusione a distanza»¹¹⁷.

La riflessione di Rossi presenta non pochi elementi di originalità. Contro l'ipotesi di una psicologia esclusivamente percettologica, egli afferma, di fatto, che i sensi non servono solo per percepire, ma anche per esprimere, dunque la psicologia deve occuparsi anche degli aspetti comunicativi e sociali. Il cinematografo, a pochi anni dalla sua invenzione, è valutato in termini estremamente positivi: Rossi colloca infatti il nuovo medium al vertice di una «*gerarchia* di estrinsecazioni simpatetiche, che rende sempre meno necessaria l'unità delle psichi della folla nel tempo e nello spazio»¹¹⁸. Il cinema consente di creare una compenetrazione mentale tra spettatori distanti, assai più forte della semplice coesione materiale tipica delle folle ristrette. I concetti di identificazione simpatetica e imitazione delineano una dinamica stimolo-risposta che pur implicando un abbassamento dei freni inibitori, non ha nulla di drammatico, ma è una forma vitalistica e diffusa dei rapporti collettivi e dell'esperienza funzionale che va prima di tutto descritta e non demonizzata.

Dalla psicologia all'ergonomia (e ritorno): cinema e psicotecnica

Nel paragrafo conclusivo dell'introduzione si è già detto come la psicologia italiana, dalla fine degli anni Dieci, entri in una fase di profonda crisi identitaria e istituzionale, non solo per la crescente ostilità dell'ormai egemone reazione neo-idealista e per l'avversione del regime fascista, ma anche per le divisioni interne alla disciplina¹¹⁹ e per un crescente disinteresse verso l'innovazione teorica e metodologica. Nel corso degli anni Venti e Trenta, sia per ragioni difensive e di sopravvivenza sia per una crescente adesione alle politiche di intervento socio-educativo del fascismo¹²⁰, maturano gradualmente le condizioni per un marcato spostamento della ricerca psicologica in ambiti di-

¹¹⁶ Ivi, p. 24.

¹¹⁷ Ivi, p. 182.

¹¹⁸ Pasquale Rossi, *Sociologia e psicologia collettiva*, cit., p. 160.

¹¹⁹ Sulle divisioni tra psicologi-filosofi e psicologi-medici come concausa importante del declino della psicologia italiana già negli anni Dieci cfr. Ferruccio Ferruzzi, *La crisi della psicologia in Italia*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, cit., pp. 651-720.

¹²⁰ Cfr. Riccardo Luccio, *Breve storia della psicologia italiana: psicologia e fascismo*, «Psicologia Italiana», 5, 1978, pp. 37-39.

rettamente tecnici e applicativi. Anche se, come osserva giustamente Soro, ciò accade proprio «nel momento in cui, nel resto del mondo la psicologia trovava la sua rifondazione teorica con i contributi di quasi tutti i grandi padri della psicologia mondiale»¹²¹, non si deve tuttavia accentuare oltre misura l'immagine di una psicologia italiana applicativa del tutto isolata sul piano internazionale: l'attenzione crescente agli aspetti operativi della psicologia appare infatti sin dai primi anni Venti come una delle principali tendenze della ricerca internazionale.

A rendere comunque possibile questo profondo ri-orientamento epistemologico della psicologia italiana concorrono attivamente anche tre degli autori antologizzati in questo volume, e già più o meno ampiamente citati: Mario Ponso, Agostino Gemelli e Sante De Sanctis.

La svolta applicativa e tecnica della psicologia italiana investe naturalmente anche la riflessione sul cinema: Sante De Sanctis, nella sua introduzione a un importante quaderno di studi dedicato a *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, pubblicato nel 1930¹²² dal neonato Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, si dice convinto che «la visione animata [sia] applicabile in un modo o nell'altro, attualmente di già, o in un prossimo avvenire, a tutti i rami o divisioni dell'attività umana nel campo sociale». Questa concezione funzionale e strumentale del cinema era, non casualmente, quasi identica analoga alla definizione di psicotecnica data da Gemelli e Ponso nella relazione introduttiva al già ricordato VII convegno nazionale della Società Italiana di Psicologia, tenutosi a Torino nel 1929 e ricordato dalla storiografia come l'evento che all'interno della comunità scientifica consacrò simbolicamente l'egemonia degli studi incentrati sulle applicazioni pratiche della psicologia.

Cinema e psicotecnica avrebbero quindi dovuto concorrere insieme al progresso sociale, offrendo contributi fattivi nel campo dell'orientamento professionale (ambito in cui si specializzerà Mario Ponso), della selezione attitudinale del personale (non solo civile ma anche, e soprattutto, militare) dell'educazione, dell'organizzazione del lavoro, delle politiche legate all'igiene, ecc. Questo intreccio sempre più fitto tra il cinema e le scienze sociali, le scienze psichiche e la pedagogia aveva trovato nell'Istituto un prestigioso spazio istituzionale ed editoriale di riflessione e indagine, aperto al confronto internazionale, ma estraneo a qualsiasi ipotesi di modellizzazione teorica generalista.

¹²¹ «Si pensi», aggiunge ancora Soro, «agli scritti metateorici di Freud, ai contributi di Skinner dei neocomportamentisti, agli studi di Piaget». Giorgio Soro, *La psicologia italiana: una storia in corso*, Franco Angeli, Milano, 1999, p. 60.

¹²² Sante De Sanctis, *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. IX-XXII, ripubblicato nella sezione antologica di questo volume. Il quaderno raccoglie contributi in buona parte già pubblicati sulla «Rivista Internazionale del Cinema Educatore». Lo stesso saggio di De Sanctis fu pubblicato su questa rivista: II, 12, dicembre 1930, pp. 1388-1398.

Dall'interno di questa sorta di gabbia dorata, personalità autorevoli come Sante De Sanctis¹²³ si impegnarono attivamente per la realizzazione di un programma cinepsicologico radicalmente applicativo, non rimuovendo, tuttavia, un certo risentimento nei confronti di quei modelli culturali (il neoidealismo primo fra tutti) responsabile di uno smantellamento dell'autonomia della psicologia, faticosamente conquistata nel corso di un trentennale ciclo di fitte sperimentazioni ed elaborazioni teoriche, per relegarla a un ruolo ancillare e meramente tecnico-descrittivo. Queste tensioni anti-idealistiche traspaiono, a ben vedere, anche da taluni passaggi dell'appena ricordata *Introduzione al Quaderno*, in particolare quando De Sanctis afferma che nel cinema si deve constatare un positivo primato della tecnica sull'estetica e, soprattutto, quando sottolinea la necessità di interpretare anche il lavoro intellettuale (un tema centrale e parzialmente innovativo della sua ricerca psicotecnica) in termini fisiologici. Proprio il nesso tra lavoro mentale e fatica fisica era un principio cardine della fisiologia positivista, grazie alle ricerche sull'efficienza del lavoro manuale che si stavano sviluppando anche in Italia, sulla scia delle sperimentazioni sulla fatica condotte da Mosso e di quelle, da esse derivate ma specificamente relative al lavoro, sviluppate da Patrizi e da altri psicologi italiani.

Il percorso scientifico di De Sanctis, come ha osservato Pietro Lombardo, si smarca in buona misura dal positivismo fisiologico ottocentesco per collocarsi invece con rigore metodologico

in un panorama filosofico post-positivista in cui il pensiero neokantiano in continuità critica con il positivismo, intendeva delineare anche in Italia un programma interdisciplinare di rifondazione metodologica delle cosiddette scienze dello spirito, tra cui era anche la psicologia sperimentale che si voleva in questo modo strappare al fisiologismo positivistico e indirizzare in senso moderno verso lo studio dei cosiddetti fatti di coscienza¹²⁴.

¹²³ Su Sante De Sanctis (1862-1935) esiste una bibliografia molto ampia. Si leggano, in particolare, gli studi Riccardo Luccio, *De Sanctis e la psicologia italiana*, «Storia e critica della Psicologia», 2, 1981, pp. 317-368; Antonio Maria Ferreri, *Sante De Sanctis*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, cit., pp. 255-296; Federico Bianchi di Castel Bianco [et al.], *Sante de Sanctis. Conoscenza ed esperienza in una prospettiva psicologica*, Ma.Gi., Roma, 1998; Glauco Ceccarelli, *Sante De Sanctis: tra psicologia sperimentale e psicomatria*, in Id., *La psicologia italiana. Saggi storiografici*, QuattroVenti, Urbino, 1999, pp. 109-149; Guido Cimino, Giovanni Pietro Lombardo (a cura di), *Sante De Sanctis tra psicologia generale e psicologia applicata*, Franco Angeli, Milano, 2004.

¹²⁴ Giovanni Pietro Lombardo, *Le categorie storiografiche nella storia della psicologia. Sante De Sanctis fra psichiatria e psicologia*, «Rivista di psicologia clinica», 2, 2007, p. 132.

Questa smarcatura dal postivismo non toglie, tuttavia, che proprio la vecchia fisiologia costituisca per De Sanctis un punto di riferimento nella sua visione del cinema.

Nel contributo citato, la proposta (pare mai realmente sostanziata da un'adeguata risposta produttiva) per la realizzazione ad hoc di filmati a scopo educativo-formativo che possano documentare le principali fasi del lavoro fisico e intellettuale sembra infatti riattualizzare il vecchio progetto cronofotografico analitico di fine Ottocento descritto nel primo paragrafo di questo capitolo: anche per De Sanctis, come per Marey e per Carlo Foà, l'occhio del cinema arriva laddove l'occhio umano deve necessariamente abdicare, portando un contributo importante «alla fisiologia del *movimento* (e *non soltanto al cronometraggio*) mercé la *distinzione*, nell'insieme degli atti, di quei movimenti fondamentali e tempuscoli e spostamenti che li *compongono*» (i corsivi sono nostri). De Sanctis, in questo passaggio del suo intervento, aderisce a una concezione antibergsoniana del tempo come composizione di istanti, e sottolinea la necessità di considerare, per lo studio del risparmio energetico e dell'efficienza dei processi lavorativi, il ruolo centrale non solo del tempo (il «cronometraggio») ma anche e soprattutto dei movimenti elementari.

Si può osservare come, in tutt'altro contesto, questa necessità fosse stata evidenziata anche da Lilian e Frank B. Gilbreth (quest'ultimo espressamente citato da De Sanctis), universalmente considerati tra i pionieri dell'organizzazione scientifica del lavoro, insieme a Frederick W. Taylor (ma quest'ultimo era preoccupato, secondo il parere dei Gilbreth, soprattutto della questione del tempo) e a Münsterberg. Le sperimentazioni dei Gilbreth sul movimento, per altro, presentavano, come hanno sottolineato tra gli altri Marta Braun ed Elspeth H. Brown¹²⁵ evidenti convergenze con il lavoro di Marey, anche per un comune interesse nei confronti delle tecnologie fotocinematografiche di osservazione e registrazione del movimento¹²⁶. Il cinema, secondo De Sanctis, svolge prima di tutto quest'ultima funzione scopica e conoscitiva, consentendo di distinguere (e quindi di identificare) le strutture elementari e ricorsive dei movimenti corporei. Rientra tra le

¹²⁵ Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, cit., pp. 340-350; Elspeth R. Brown, *The Corporate Eye: Photography and the Rationalization of American Commercial Culture. 1884-1929*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2005, pp. 88-89.

¹²⁶ Frank Gilbreth e la moglie Lilian realizzarono anche numerosi film sulla razionalizzazione dei movimenti del lavoratore manuale (cfr. Scott Curtis, *Images of Efficiency. The Films of Frank B. Gilbreth*, in Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (a cura di), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009, pp. 85-100; Arlie R. Belliveau, *Psychology's First Forays into Film*, «Monitor Psychology», XLIII, 5, maggio 2012, pp. 24-27).

feconde opportunità di questa funzione anche la ripresa filmata, «col rallentamento e l'analisi», delle crisi motorie dei pazienti «psiconeurotici», capace di «arricchire la sintomatologia psichiatrica differenziale e a rischiarare problemi di patologia mentale, di medicina legale e militare fino ad oggi appena abbozzati»¹²⁷: una proposta di cinema documentale ed esplorativo che si riallaccia chiaramente alle già ricordate riprese cinematografiche di pazienti affetti da patologie neurologiche, realizzate in anni precedenti, per restare solo in Italia, da Camillo Negro a Torino¹²⁸, da Vincenzo Neri a Bologna¹²⁹, da Gaetano Rummo a Napoli, da Giuseppe D'Abundo a Catania.

La visione desanctisiana del «cinema applicato»¹³⁰, tuttavia, non confina il medium esclusivamente alla funzione analitica di oggettivare e fissare le immagini del corpo meccanizzato e cinetico (sia esso del lavoratore o del nevrotico): nel 1930 la riflessione ormai ventennale sulla suggestione cinematografica ha ormai attestato, pur nelle sue contraddizioni e nei suoi limiti scientifici, la centralità del cinema come esperienza psichica soggettiva, e De Sanctis ne tiene pienamente conto. Nella parte centrale del suo intervento, egli ricolloca il cinema, spostandolo dall'area della fisiologia e dell'ergonomia all'ambito della psicologia spettatoriale: l'immagine animata ha infatti il potere «non solo di commuovere i cuori, ma di trasformare le menti»¹³¹. Le riprese filmate dei movimenti elementari del lavoro fisico e mentale, così come delle «buone pratiche» dell'apprendimento, trovano infatti il loro pieno significato nel momento in cui sono viste non dal neurologo o dallo psicologo nella prospettiva dell'analisi, ma dai comuni lavoratori e dagli scolari nella prospettiva di una sintesi psichica fondata su processi di illusione e, appunto di suggestione. Il modello analitico del corpo meccanico sottoposto all'osservazione oggettiva e razionalizzante, prima dall'occhio tecnologico e poi dall'occhio scientifico, è sopravanzato dal modello fluidale della psiche «elettrica», attraversata cioè da flussi identificativi, da scariche empatiche (per riprendere un termine caro a Pasquale Rossi) di suggestione, polarizzate dalla potenza performante, ma anche concettuale, del gesto cinematografico.

L'istinto imitativo, sintomo di quell'automatismo psichico condannato da tanta letteratura scientifica come una delle principali cause dei disturbi neuropsichici indotti dal cinema, si rovescia in un'accezione pienamente positiva e diventa una risorsa educativa: in una società

¹²⁷ Sante De Sanctis, *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., ripubblicato in questo volume.

¹²⁸ Cfr. nota 26.

¹²⁹ Cfr. nota 26

¹³⁰ Cfr. Sante De Sanctis, *Applicazioni del cinema nel campo dell'educazione dei fanciulli e dei ragazzi*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit.

¹³¹ Sante De Sanctis, *Introduzione*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., ripubblicato in questo volume.

moderna ed evoluta, sempre più dominata dall'imperativo dell'azione, l'esperienza cinematografica è un'enfasi del *veder fare* che corrisponde di fatto al *fare* stesso, considerato che stimola «la fantasia kinestetica [...] un grande fattore di persuasione perché [...] contiene in germe le azioni che attendono di realizzarsi». Al cinema, il pubblico più direttamente coinvolto nelle trasformazioni psicologiche della modernità (ossia i giovani e i lavoratori) vede incoraggiate e appagate quelle condizioni mentali ed epocali (egemonia dell'intuizione, primato del dinamismo, della sintesi e dell'istinto, emarginazione dei fattori logico-discorsivi) che innervano la sua esperienza quotidiana. Il cinema diventa quindi un bisogno psicologico, proprio come il lavoro: se il medium non va inteso solo in termini estetici, il lavoro non va concepito solo in termini economici ma anche e soprattutto «come atto creativo, come produttore di valori»: una visione, quest'ultima, fecondamente comparabile con l'interpretazione del lavoro in chiave di potenziale liberazione, sublimazione narcisistica e via trascurata verso una possibile felicità, elaborata da Freud l'anno precedente in *Il disagio della civiltà*¹³².

¹³² Cfr. Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 (ed. or. 1930).

Capitolo II

La prospettiva neuropsichiatrica

1. Il cinema non è uguale per tutti

Il potenziale euristico delle osservazioni svolte da Rossi a fine Ottocento non viene colto dalla successiva riflessione scientifica italiana sul cinema. Nel momento in cui il generico e «normale» soggetto senziente e percepiente di Ardigò, Foà e Ponzo viene calato nel contesto storico del presente, la sua identità si pluralizza in singole categorie diversificate per connotazioni sociali, di genere, cultura ed età, e si apre all'incontro con i disturbi neurologici e mentali. Si tratta di un incontro inevitabile, particolare esito clinico di una più ampia tendenza della psichiatria del tempo a imporsi come una scienza sociocentrica, votata all'intervento e al contenimento, impegnata a proporre e sperimentare soluzioni per i mali sociali del nuovo secolo: le nevrosi, la delinquenza minorile, il suicidio, l'alcoolismo, la prostituzione, la crisi della famiglia, i traumi post-bellici, ecc. Il contesto in cui questa psichiatria si trova ad operare presenta caratteristiche di crescente drammaticità: dal 1897 al 1926 il numero dei manicomi presenti sul territorio nazionale aumenta in modo costante (da 92 a 142), così come quello dei ricoverati (da circa 27.000 a oltre 60.000)¹. Per rendere l'idea di come la questione della follia stia diventando uno dei problemi fondamentali del paese, basti ricordare come nel periodo 1891-1921 la popolazione italiana cresca del 18,6% mentre quella manicomiale del 168%². L'incremento più sensibile si registra dopo l'emanazione, il 14 febbraio 1904, della cosiddetta «Legge sui manicomi», invocata dagli alienisti sin dai primi anni Sessanta del secolo precedente: un provvedimento che di fatto inasprisce ulteriormente l'indirizzo essenzialmente medico dell'istituto psichiatrico e istituzionalizza «il concetto di pericolosità sociale e del pubblico scandalo: si entrava in manicomio non perché malati, ma in quanto nocivi, oziosi, improduttivi, di pubblico scandalo»³.

¹ I dati sono tratti da Andrea Scartabellati, *L'umanità inutile La «questione follia» in Italia tra fine Ottocento e inizio Novecento e il caso del Manicomio Provinciale di Cremona*, Franco Angeli, Milano, 2001, p. 45.

² Ivi, p. 46

³ Silvano Montaldo, *Scienziati e potere politico*, in Francesco Cassata, Claudio Pogliano (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 26. Scienze e cultura dell'Italia unita*, cit., p. 56.

Giuseppe D'Abundo⁴, già allievo a Napoli di Leonardo Bianchi e poi docente nell'ateneo catanese, è il primo studioso italiano di formazione medica ad aprire, nel 1911⁵, la riflessione scientifica sul cinema alla dimensione individuale della *persona*, sia pure, ovviamente, in una prospettiva più medico-patologica che psicologica: a fronte di un approccio *nomotetico* tipico della psicologia sperimentale di Ponzo, Kiesow e Musatti (interessato a definire i principi che regolano l'attività psico-percettiva comune a tutti gli individui) egli propone un approccio tendenzialmente *idiografico* (orientato allo «studio scientifico dei fenomeni psichici nella loro forma particolare e unica caratterizzante l'individuo»⁶), anche se, come si preciserà meglio nel prossimo capitolo, la singolarità del paziente sarà sempre ricondotta a generalizzazioni tipizzanti.

Il cambio di prospettiva, comunque, muta anche i metodi di studio: se Ponzo, come si è visto, sceglie l'auto-osservazione, ricercata fino al limite estremo della sua registrabilità, i neuropsichiatri citati (con l'eccezione di Masini e Vidoni⁷) fondano la dimostrazione della natura patogena del cinema su una pratica extrospectiva: l'osservazione di specifici casi clinici (complessivamente almeno una trentina).

Gli interventi più determinati nel dimostrare che il cinema è un fattore scatenante o slatentizzante nella manifestazione di patologie sono firmati da neuropatologi e psichiatri (l'appena ricordato D'Abundo, Liborio Lojacono, Masini e Vidoni, Mondio e Pennacchi). All'interno del dibattito neuropsichiatrico tuttavia non c'è un pieno accordo sul livello di gravità dei disturbi indotti dal nuovo medium. D'Abundo ritiene che non esista una sindrome patologica specificamente indotta dalla visione cinematografica. A suo avviso, il cinema è una causa essenzialmente occasionale di disturbi in «soggetti ereditariamente predisposti» (un'espressione, quest'ultima, che certifica la piena appartenenza del neurologo barlettano, come di quasi tutta la neuropsichiatria italiana del primo Novecento, al retaggio biopsichico

⁴ Su Giuseppe D'Abundo (1860-1926) cfr. Marzia Arena, *Giuseppe D'Abundo, titolare della prima Cattedra di malattie nervose e mentali nell'Università di Catania*, tesi di laurea, Università degli Studi di Catania, a.a. 2006-2007.

⁵ Giuseppe D'Abundo, *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici*, «Rivista italiana di neuropatologia, psichiatria ed elettroterapia», IV, 10, ottobre 1911 (poi anche in «Bianco e Nero», 550, 2004: il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

⁶ Giovanni Pietro Lombardo, Renato Foschi, *La costruzione scientifica della personalità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 15.

⁷ Lo studio di Masini e Vidoni, *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti*, («Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale», Torino, XXVI, 5-6, 1915), ripubblicato in questo volume, si limita infatti a riflessioni generali, rinviando il dettaglio delle osservazioni cliniche a un successivo studio che però non vedrà mai la luce.

del materialismo positivista). Masini e Vidoni, nel 1915, sono altrettanto prudenti, e affermano che non è dimostrata l'esistenza di una psicosi da cinematografo: «Qualcuno ha detto che in certi casi il cinematografo può provocare una psicosi con caratteri speciali. Le affermazioni di questi autori ci sembrano precipitate»⁸. Anche Mondio, nel 1924, parla del cinema come di una causa occasionale delle malattie nervose e mentali, ma poi, sulla base dei casi raccolti e della similarità dei sintomi registrati, si sente autorizzato a ipotizzare l'esistenza di una «psicosi da cinematografo». «In ogni caso», egli scrive, «il decorso del disturbo è relativamente breve, circa due settimane, e la prognosi quasi sempre fausta»⁹. Fabio Pennacchi, nel 1930, è invece più pessimista: il cinema, almeno nel caso di pazienti psicopatici, è «causa determinante per lo sviluppo di una malattia mentale che si protrae molto più a lungo di quanto si sia potuto credere in principio»¹⁰.

Quali sono, dunque, secondo la letteratura scientifica citata, le categorie di soggetti incapaci di mantenere alta quella che i filmologi avrebbero poi chiamato la «soglia di vigilanza»?

Uno dei primi contributi scientifici a stabilire una divisione del pubblico in base al diverso livello di vulnerabilità degli spettatori è quello, già citato, dell'oftalmologo Angelucci¹¹. In questo studio del 1906 si ipotizza una divisione *ante-litteram* del pubblico, distinguendo

⁸ Mario Umberto Masini, Giuseppe Vidoni, *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti*, cit., (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume). Mario Umberto Masini (1876-1943), e Giuseppe Vidoni (1884-1951) lavoravano presso gli ospedali psichiatrici genovesi di Pavarano e Cogoleto. Masini aveva fondato la rivista «Quaderni di psichiatria». Vidoni, durante il primo conflitto mondiale, svolse funzioni di ufficiale medico anche in zona di operazioni di guerra, e fu perito del tribunale militare. Dalla seconda metà degli anni Venti si dedicò soprattutto alle indagini psicotecniche. Cfr. Paolo Francesco Peloso, *Psychiatry in Genoa*, «History of Psychiatry», 1, 2004, pp. 27-43; Daniela Gaddi, Jutta Birkhoff, *L'approccio positivista alla delinquenza nell'opera di Giuseppe Vidoni. Brevi note preliminari*, in Elke Anklam, Giuseppe Armocida (a cura di), *Medicina e ambiente, Atti del XXXVIII Congresso Nazionale della Società Italiana di Storia della Medicina (Ispra-Varese-Cuweglio, 16-19 ottobre 1997)*, Commissione Europea, [s.l.], 1999, pp. 297-303.

⁹ Guglielmo Mondio, *Il cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile*, «Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini», 38, 1925 (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

¹⁰ Fabio Pennacchi, *Cinema e adolescenza con speciale rapporto alle malattie nervose e mentali*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 9, settembre 1930, pp. 1084-1113 (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

¹¹ Cfr. Arnaldo Angelucci, *Le malattie degli occhi prodotte dai cinematografi*, «Malpighi. Gazzetta medica di Roma», 1906, pp. 251-252 (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

l' «occhio normale» dagli occhi dei miopi, dei nevrastenici e dei bambini, associati in un'unica categoria di spettatori dalla retina più eccitabile, a cui si raccomanda una frequentazione solo occasionale del cinematografo, valutato come spettacolo troppo stimolante e faticoso per un unico organo sensoriale¹².

La proposta di divisione del pubblico di Angelucci si fonda esclusivamente sui semplici stimoli sensoriali generati dall'apparato tecnico del dispositivo. Da un livello analogo, quello della risposta allo stimolo sensoriale, muove inizialmente le sue riflessioni anche D'Abundo, cinque anni dopo: il film aggredisce l'occhio e disturba la consueta percezione visiva con un «movimento vibratorio dell'immagine»¹³ talmente intenso da restare visibile persino ad occhi chiusi. Rispetto all'approccio fisiologico di Angelucci, tuttavia, il contributo neuropatologico di D'Abundo estende la riflessione sulla patogenia del cinema anche ai contenuti rappresentativi delle immagini, avviando una critica del visibile cinematografico che poi si radicalizzerà ulteriormente nei successivi interventi di altri psicologi e psichiatri. Questa critica non ha nulla di moralistico: il cinema, secondo D'Abundo, è uno spettacolo che produce «godimento» per tutti. Però la potente suggestione scatenata dalle immagini in movimento può far male. Non a tutti ma solo a qualcuno, egli precisa, rivelando così un'impostazione teorica, condivisa da tutti gli altri contributi neuropsichiatrici, vicina alle tesi di Jean-Martin Charcot sul nesso tra isteria e ipnosi e distante invece dalla posizione di Hyppolithe Bernheim, che sosteneva l'universalità psicologica delle dinamiche di ipno-suggestione¹⁴.

All'interno di un bacino di spettatori virtualmente illimitato, i neuropatologi e gli psichiatri introducono la polarizzazione, tipica della frenologia ottocentesca, tra il soggetto normale e il soggetto non sviluppato, a rischio o folle. Il cinema è pericoloso solo per chi – per ragioni molto diverse – non è normale, e la normalità coincide con il profilo identitario di un adulto maschio, sano, acculturato e borghese. Le categorie del

¹² Le osservazioni di Angelucci non sono ovviamente isolate. I disturbi che il cinema arrecherebbe alla vista degli spettatori sono al centro anche di altre riflessioni medico-fisiologiche del periodo. Per il contesto francese, ad esempio, e in particolare per le osservazioni dell'oculista Étienne Ginestous (di poco successive a quelle di Angelucci), si legga Thierry Lefebvre, *Une «maladie» au tournant du siècle : la «cinématophtalmie»*, «Revue d'Histoire de la Pharmacie», 297, 1993, pp. 225-230.

¹³ Giuseppe D'Abundo, *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici*, cit. (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

¹⁴ Sulla querelle tra la scuola della Salpêtrière e la scuola di Nancy, cfr. Stefan Andriopoulos, *Possessed Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, University of Chicago Press, Chicago, 2008, pp. 20-26; Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita Pensiero, Milano, 2002, pp. 103-121.

pubblico cinematografico non riconducibili al perimetro della normalità spettatoriale sono in buona parte già individuate ancora prima che il cinema si affacci sulla scena pubblica. Scipio Sighele, tra i padri della sociologia italiana, scrive ad esempio nel 1891 «che le donne, i bambini e anche i giovani sono assai più facilmente suggestionabili degli uomini adulti»¹⁵. Al pubblico femminile¹⁶ e infantile o giovanile, il neuropatologo D'Abundo aggiunge, nel 1911, le «menti ignoranti, o poco evolute, o nevropatiche [anche] discretamente intelligenti e di buona condizione sociale»¹⁷, anche se poi nel suo studio riporta solo casi di bambini e di donne «isteriche» molto impressionabili soprattutto, osserva D'Abundo, col verificarsi delle mestruazioni. Anche i casi riportati da Mondio e Pennacchi sono tutti relativi a bambini, adolescenti e giovani donne. Colpisce, nel complesso, la netta prevalenza di pazienti bambini, a conferma di come stesse crescendo, negli anni Dieci e Venti¹⁸, il tentativo di rispondere scientificamente a quella che, con ogni probabilità, era stata la 'scoperta' più sconcertante e allarmante della psichiatria ottocentesca: la follia infantile¹⁹.

Liborio Lojacono²⁰, in una breve ma interessante postilla al saggio di D'Abundo, aggiunge tra gli spettatori a rischio gli alcoolisti, anche benestanti e «di salute fisica florida»²¹. Masini e Vidoni fanno loro queste categorizzazioni, ma le rivedono in una prospettiva criminologica. Secondo i due psichiatri, il cinema eserciterebbe infatti un'influenza criminogena intensa soprattutto su due tipologie di spettatore: da un lato i soggetti «dotati di una mentalità inferiore (...), frequentatori assidui

¹⁵ Scipio Sighele, *La folla delinquente*, cit., p. 120.

¹⁶ Sulle rappresentazioni della spettatrice cinematografica nella cultura italiana del primo Novecento cfr. Luca Mazzei, *Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916*, e Silvio Alovisio, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, entrambi in Monica Dall'Asta (a cura di) *Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008.

¹⁷ Giuseppe D'Abundo, *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici*, cit. (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

¹⁸ Da segnalare, in particolare, il fondamentale contributo di Sante De Sanctis, fondatore della neuropsichiatria infantile italiana.

¹⁹ Cfr. Carlo Bonomi, *Infanzia, peccato e pazzia. Alle radici della rappresentazione psicologica del bambino*, «Rassegna di Psicologia», XXV, 2, 2009, pp. 129-153.

²⁰ Liborio Lojacono, in servizio presso il manicomio di Palermo, era stato assistente di Leonardo Bianchi nell'ateneo della stessa città.

²¹ Liborio Lojacono, *Turbe nervose consecutive alle rappresentazioni cinematografiche. Noticina clinica*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia», V, 1, gennaio 1912, pp. 14-15 (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

del cinematografo»²² e con una predisposizione latente al crimine che il cinema contribuirebbe a risvegliare; dall'altro lato «i delinquenti nati, che vanno al cinema per trovare idee, ispirazione, modelli da imitare».

Secondo la psicologia e la psichiatria di matrice evoluzionistica e comparativa, dunque, il bambino, la donna, l'individuo solo parzialmente civilizzato e l'alienato non soltanto sarebbero in possesso di funzioni psichiche più semplici, «meno evolute» (per riprendere l'appena citata espressione di D'Abundo) rispetto a quello di un soggetto normale, ma rappresenterebbero le categorie maggiormente attratte dallo spettacolo cinematografico²³.

Le rane di Galvani: il modello «verticale» della visione cinematografica

Le categorie del pubblico a rischio individuate dalla riflessione scientifica italiana sono quasi sempre associate a un modello di esperienza spettatoriale decisamente *verticalizzato* dall'alto in basso, dove l'*alto* (l'elemento attivo) ovviamente identifica il potere delle immagini cinematografiche e il *basso* (l'elemento passivo) coincide con il sistema nervoso del singolo spettatore e del pubblico soggiogati dallo spettacolo.

In questo modello di visione, gli spettatori predisposti all'eccitazione reagiscono automaticamente e passivamente davanti alle immagini quasi come se fossero le rane di Galvani rianimate da stimoli elettrici variabili e intermittenti. Lo spettatore, si scrive ancora nel 1928 in un testo non specialistico che rimastica però la letteratura scientifica degli ultimi quindici anni, «accetta quello che gli si offre, passivamente, senza chiedere il bello ed il buono che gli si lesina, senza reagire contro il brutto che gli vien dato a piene mani»²⁴, coinvolto in una pavloviana reazione riflessiva. Lo stimolo non soltanto colpisce direttamente nervi e muscoli, senza che vi sia il tempo di una mediazione dei processi intellettivi, ma si somatizza, si traduce in una reazione fisica del corpo, proprio come si sosteneva che accadesse nei fenomeni mesmerici.

Questa immagine del pubblico «galvanizzato» e «psicosomatizzato» non è ovviamente una novità legata alla nascente riflessione sul

²² Mario Umberto Masini, Giuseppe Vidoni, *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti*, cit. (il testo è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume).

²³ In un contributo del 1916 dedicato al recupero civile e morale dei carcerati tramite il loro impiego in guerra, Vidoni ribadisce con convinzione che «i poveri di spirito, gli individui dotati di una mentalità inferiore [...] sono frequentatori assidui dei cinematografi» (Giuseppe Vidoni, *A proposito della «redenzione dei condannati» mediante la guerra*, «Archivio di Antropologia Criminale, psichiatria e medicina legale», IV, IX, settembre-dicembre 1917, p. 402).

²⁴ Mario Milani, *Il pubblico al cinema*, «Rivista del Cinematografo», I, 11, novembre 1928, p. 169.

cinema, ma ha alle spalle una tradizione scientifica, radicata, per esempio, nelle ricerche di Thomas Laycock sulla «funzione riflessa cerebrale» in relazione ai fenomeni mesmerici²⁵, e fortemente rilanciata dalla fine dell'Ottocento grazie alle fortunate immagini, su cui torneremo nel terzo capitolo, delle folle ipnotizzate dai *meneurs* ampiamente descritte da Tarde e Le Bon, ma anche da Freud²⁶. Non sorprende, quindi, che il pubblico cinematografico passivo «costruito», come vedremo a breve, da psicologi, psichiatri e neurologi sia così simile al pubblico teatrale descritto da Enrico Corradini nel 1908 proprio sulla base del lessico e dei concetti offerti dalla psicologia della folla: un pubblico, egli scrive, «massimamente passivo [...] un mostro inerte [che] si può rendere attivo per qualunque atto si vuole e sino al grado che si vuole [...] come il fanciullo e come il popolo ingenuo che ammira ciò che non sa»²⁷.

Le diverse costruzioni dell'immagine del pubblico come entità passiva andrebbero quindi correlate e studiate in una prospettiva culturale, intermediale e politica più articolata: occorre però anche aver cura, tuttavia, di evidenziare alcune peculiarità delle immagini di pubblico specificatamente legate al cinema, ed è proprio questo l'obiettivo che ispira le pagine che seguono.

Le analisi con pretese scientifiche legate al modello «verticale» si concentrano soprattutto sui fattori rappresentativi ed emotivi, trascurati da Ardigò, Ponzo, Kiesow e dallo stesso Musatti (almeno per quanto riguarda il saggio sulla plasticità del 1929).

Lo psicofisiologo Mariano Luigi Patrizi²⁸, nel 1914, dopo aver cele-

²⁵ Per un'acuta rivalutazione delle pionieristiche ricerche sui riflessi mentali condotte, a partire dal 1840, dal neurofisiologo Thomas Laycock cfr. Marcel Gauchet, *L'inconscio cerebrale*, Il Melangolo, Genova, 1994 (ed. or. 1992), pp. 38-54.

²⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Psicologia collettiva e analisi dell'Io*, in Id., *Opere. 1886-1921*, Newton Compton, Roma, 2009, pp. 2323-2368 (ed. or. 1921).

²⁷ Enrico Corradini, *La psicologia del pubblico dei teatri*, in Id., *L'ombra della vita. Costume-Letteratura e Teatro-Arte*, R. Ricciardi, Napoli, 1908, p. 225, cit. in Enzo R. Laforgia, *Come addomesticare il mostro. Il problema della folla e la cultura reazionaria tra Otto e Novecento*, «Laboratoire italien», 4, 2003, p. 72 (<http://laboratoireitalien.revues.org/32>).

²⁸ Mariano Luigi Patrizi (1866-1935), dopo la laurea in medicina a Roma con Moleschott, è assistente straordinario nel laboratorio di fisiologia di Angelo Mosso a Torino. Tra i principali pionieri italiani delle tecniche ergografiche, della psicotecnica e della psicofisiologia del lavoro, si dedica in particolare ai rapporti tra attività cerebrale e lavoro muscolare. Dopo aver insegnato a Ferrara e Sassari, si trasferisce a Modena come professore di fisiologia, e in questa sede istituisce nel 1889 un laboratorio di psicologia applicata al lavoro. Nel 1905 rinuncia alla cattedra di psicologia sperimentale a Napoli con la speranza di succedere alla prestigiosa cattedra di antropologia criminale tenuta da Lombroso a Torino, circostanza che si realizzerà nel 1910. Sostenitore di una visione fortemente organicistica della psicologia,

brato le origini fisiologiche dell'invenzione del cinematografo e ricordato i bei tempi del primo cinema scientifico, osserva come l'attuale primato dell'elemento mimico-gestuale e l'abolizione della parola nel cinema limitino la comunicazione dell'attore con il pubblico al solo orizzonte delle emozioni, a differenza di quanto avviene nel teatro²⁹.

Nel ridurre il cinema recitato a un circoscritto atlante animato della fisiognomica e, soprattutto, della patognomica, Patrizi aggiorna e ripensa in termini di comunicazione sociale un'accreditata tradizione dell'iconografia parascientifica e scientifica che muovendo dalle tavole di Charles Le Brun e Johann Caspar Lavater, e passando poi attraverso i ritratti fotografici compositi di Francis Galton e quelli realizzati con stimoli elettrici da Duchenne de Boulogne era giunta alle imponenti foto-tassonomie dei volti e dei corpi realizzate da Charcot e Albert Londe alla Salpêtrière³⁰, o da Angelo Mosso, Cesare Lombroso³¹ e Vitige Tirelli³² in Italia. Proprio il nesso tra «espressioni di moti dell'animo e

orientò invece in senso fisiologico e sperimentale l'antropologia e la medicina legale. Durante la prima guerra mondiale coordina con Agostino Gemelli le selezioni psicoattitudinali degli aspiranti aviatori. Si occupa anche di analisi psicologica della creazione artistica e dell'uomo di genio (si veda in particolare *Nuovi saggi di estetica e di scienza*, Stamperia di Rinaldo Simboli, Recanati 1916). Su Patrizi cfr. Roberta Passione, *Le origini della psicologia del lavoro in Italia*, cit., pp. 37-50.

²⁹ Cfr. Mariano Luigi Patrizi, *Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola*, «La Stampa», 19 gennaio 1914, p. 2; ripubblicato nella sezione antologica di questo volume.

³⁰ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982.

³¹ Sui legami tra la fisiognomica e l'antropometria lombrosiana si veda: Patrizia Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995; Renzo Villa, *Il deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Franco Angeli, Milano, 1985.

³² Sullo straordinario lavoro di documentazione fotografica della malattia mentale svolto da Tirelli si veda Bruno Bruni (a cura di), *Un atlante inedito di psichiatria clinica di Vitige Tirelli*, U. Hoepli, Milano, 1971. La tradizione scientifica legata all'iconografia del volto si intreccia nel corso del suo sviluppo con la tradizione della manualistica teatrale e con differenti dispositivi spettacolari, compreso naturalmente il cinema. Per un inquadramento generale delle relazioni tra scienza fisiognomica, fotografia e cinema delle origini si legga l'importante contributo di Tom Gunning, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in Mark S. Micale (a cura di), *The Mind of Modernism*, cit., pp. 141-171. Sulla scarsa permeabilità della psichiatria italiana alla tradizione iconografica (imputabile probabilmente all'influenza della scuola psichiatrica tedesca, di matrice istopatologica e quindi poco interessata alla fotografia del corpo) cfr. Tommaso A. Polisenio, Domenico A. Nesci, Enrico Pozzi, *L'iconografia psichiatrica*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Passioni della mente e della storia*, cit., pp. 427-433. Sul rapporto tra fotografia e psichiatria è ancora utile il lavoro di Sander L. Gilman, *Seeing the Insane*, Wiley, New York, 1982.

mimica» aveva convinto, già nel 1911, il fisiologo Osvaldo Polimanti a proporre «l'introduzione del cinematografo in psicologia», per realizzare in futuro una sorta di grande catalogo cinematografico dei movimenti del corpo, delle espressioni facciali, della mimica e dei loro cambiamenti «sotto particolari influenze»³³.

L'attenzione prestata da Patrizi al legame tra i moti elementari dell'interiorità e il corrispettivo mutamento patognomico rientrava in un suo più vasto interesse per lo studio dei legami tra fisiognomia, mimica ed emozioni³⁴ che lo psicologo aveva ereditato dal suo maestro, il già ricordato Angelo Mosso. Su questi temi, però, Patrizi converge anche con quanto aveva scritto alcuni anni prima Scipio Sighele in merito all'egemonia del visivo e delle emozioni nelle dinamiche della suggestione collettiva: secondo il sociologo di origine bresciana,

l'attività intellettuale non poteva essere comunicata per mezzo della suggestione dal singolo al gruppo perché essa non aveva mezzi visibili di trasformazione. Al contrario, le emozioni potevano essere comunicate proprio perché essendo visibili all'esterno venivano dapprima recepite dagli organi sensoriali e successivamente riprodotte in modo automatico dagli astanti³⁵.

Se, come osserva Quaresima, buona parte del discorso internazionale sul cinema negli anni Dieci è «dominato [...] dal tema della responsabilità e peculiarità della gestualità e della mimica cinematografica»³⁶, questa generale attenzione al gesto e ai suoi controversi rapporti con la parola era imputabile anche allo sviluppo, nell'ambito scientifico, delle ricerche antropologiche ed etnografiche sulle possibili origini gestuali del

³³ Queste citazioni sono tratte da uno studio di Polimanti risalente al 1911, citato da lui medesimo in un altro suo testo in lingua tedesca del 1920 (Osvaldo Polimanti, *Die Anwendung der Kinematographie in den Naturwissenschaften*, in Paul Liesegang, *Wissenschaftliche Kinematographie*, Leipzig, Ed. Liesegang, 1920, pp. 257-329 [tr. it. *L'utilizzo della cinematografia nelle scienze, nella medicina e nell'insegnamento*, Carocci, Roma, 2011]). Il fisiologo umbro, tuttavia, non fornisce nell'auto-citazione i riferimenti bibliografici precisi del testo del 1911: potrebbe trattarsi di *Kinematograph in der biologischen und medizinischen Wissenschaft*, «Naturwissenschaftliche Wochenschrift», XXVI (Neue Folge 10), 49, 1911, pp. 769-774. Sul rapporto di Polimanti con il cinema cfr. Lorenzo Lorusso, Virgilio Tosi, Giovanni Almadori (a cura di), *Osvaldo Polimanti: il cinema per le scienze*, Roma, Carocci, 2011.

³⁴ Cfr. per esempio Mariano Luigi Patrizi, *Le ripetizioni della fisionomia umana*, «Varietas», marzo 1906, poi in Id., *Nuovi saggi di estetica e di scienza*, cit., pp. 29-37.

³⁵ Damiano Palano, *Il potere della moltitudine*, cit., p. 311.

³⁶ Leonardo Quaresima, *Introduzione*, in Béla Balász, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008, p. 48.

linguaggio³⁷, e alla correlata riscoperta del *primitivo*³⁸. Patrizi si colloca senz'altro, come altri osservatori italiani del tempo³⁹, in questo contesto, ma la sua posizione sul primato del gesto al cinema, tuttavia, è assai lontana dalle aperture all'espressività del gesto stesso, rintracciabili in altri ambiti della riflessione teorica degli anni Dieci e Venti, distanti dai residui tardo-positivisti così come dai vincoli della speculazione scientifica e più sensibili invece all'edificazione di una teoria specificamente cinematografica.

Patrizi infatti, pur cogliendo la centralità del gesto nel cinema, non ne discerne il potenziale comunicativo e simbolico: per lui la gestualità è più che altro un oggetto di studio fisiologico, come il movimento. L'adesione pressoché incondizionata ai dettati di un evoluzionismo logocentrico lo porta a vedere nel cinema non un progresso della modernità (al contrario del microscopio, del microfono, della cronometria) ma una regressione atavistica, un fenomeno di arresto e arretramento paleo-archeologico nello sviluppo dell'uomo, perché abolendo il «quadruplico centro della parola, organizzato con paziente lavoro

³⁷ Una traccia evidente dell'influenza delle teorie sull'origine gestuale del linguaggio è nel testo di Pasquale Rossi riportato nella sezione antologica (Pasquale Rossi, *Psicologia collettiva*, cit., p. 22): «In seguito», scrive Rossi, «per raccogliere e per trasmettere i moti dell'animo, l'uomo ha perfezionato, inconsapevolmente dapprima, consapevolmente di poi, il linguaggio, che è passato a traverso la mimica, l'interiezione, la lingua monosillabica e radicale, fino ai complessi idiomi moderni».

³⁸ Sulla riscoperta del primitivo e sul rapporto tra etno-antropologia e cinema delle origini, ma in riferimento al contesto tedesco, cfr. Assenka Oskiloff, *Picturing the Primitive. Visual Culture, Ethnography and Early German Cinema*, Palgrave, New York, 2001.

³⁹ Tra gli interventi che si occupano di cinema tra gli anni Dieci e Venti, sono numerosi quelli che affrontano il tema del gesto cinematografico, considerandolo spesso come uno snodo cruciale del rapporto tra cinema e teatro, ma anche tra passato e modernità, tra corpo e mente, tra incultura e cultura, tra massa e individuo, tra illusione e coscienza del fittizio, ecc. Prezzolini, per esempio, attribuisce alla centralità del gesto la ragione di alcune specificità del cinema «che il teatro deve evitare»: «la natura animata, l'ambiente strano, il trucco sorprendente, e scene fortemente agitate» (cfr. Giuseppe Prezzolini, *Problemi del cinematografo*, 1914, poi ripubblicato in Id., *Paradossi educativi*, La Voce, Roma, 1919, pp. 58-66). Per Gemelli, nel saggio riportato in questo volume (*Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche*, cit.), l'eloquenza del gesto del personaggio cinematografico è la principale risorsa a sostegno di quel domino assoluto del fatto tipico del cinema, in opposizione alle astrazioni e deduzioni del linguaggio verbale. Fabio Pennacchi, nel saggio che chiude la sezione antologica di questo volume, ritiene che proprio il gesto mostrato «nel suo svolgimento dinamico» consenta allo spettatore di provare «la doppia illusione di sognare e di agire velocemente», mentre nello spettacolo teatrale «la parola ed altre circostanze di ambiente impediscono che si produca tutto lo speciale incanto del cinema».

di millenni su quattro zone della corteccia grigia» e potendo ricorrere, come accade a molti pazienti isterici, esclusivamente all'espressione gestuale, attiva soltanto l'«istantaneo intendimento», ossia le facoltà, più primitive, dei riflessi e dell'istinto. La sua analisi dei gesti e delle espressioni di attrici e attori, attenta a sottolineare gli eccessi, l'agitazione alternata alla posa contratta, la tendenza a trasformare i corpi in «fantocci, che, premuti sullo sterno di legno, avvicendano le manovre centrifughe e centripete dei loro rigidi arti»⁴⁰ evoca quella più ampia patemizzazione nevrotica del gesto al cinema interpretata da più parti come un segno evidente della crisi storica epocale del corpo tra Otto e Novecento⁴¹.

Quindici anni dopo, De Sanctis, che già nei primi del secolo aveva condotto una serie di ricerche sul rapporto tra la mimica e il pensiero⁴², esprimerà una convinzione del tutto opposta: richiamandosi «ai riti e alle cerimonie, alla iterazione dei gesti misteriosi, alla imposizione delle mani, alle benedizioni», egli riconoscerà ai gesti cinematografici le stesse proprietà che Benussi attribuiva ai segni verbali (essere «conduttori di realtà», esprimere una «funzione intellettuale creatrice» che concorre «a determinare il comportamento fisico e mentale dell'individuo»⁴³).

La posizione di De Sanctis sul valore intellettuale e persino psicosociale del linguaggio gestuale, comunque, è minoritaria. Gli effetti del dispotismo del fattore emotivo e delle facoltà intuitive, diretta conseguenza di un'alterazione delle facoltà di dominio e controllo indotta da stimoli esterni, sono infatti descritti dalla letteratura scientifica quasi sempre con preoccupazione. Proprio negli stessi anni, d'altronde, la ricerca psichiatrica stava dimostrando, anche in Italia, che «gli stati affettivi hanno un'influenza determinante sulla genesi e lo sviluppo dei deliri e di alcune psicosi»⁴⁴.

L'effetto che suscita maggiore allarme è la confusione tra reale e irreale. Nel 1907 l'autorevole psicologo e filosofo Francesco De Sarlo aveva negato che nell'esperienza cinematografica un soggetto potesse

⁴⁰ Mariano Luigi Patrizi, *Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola*, cit., p. 2.

⁴¹ Sul nesso tra gestualità, nevrosi e cinema del primo Novecento cfr. Pasi Väliaho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, cit.

⁴² Cfr. Sante De Sanctis, *La mimica del pensiero. Studi e ricerche*, Sandron, Milano, 1903-1904.

⁴³ Questa presa di posizione teorica di De Sanctis a favore del gesto è quasi identica a quella espressa nel 1912 dal già ricordato Edouard Toulouse, in un intervento di carattere divulgativo (molto lontano, per altro, dalla complessità di un intervento come quello pubblicato da Mario Ponso in Italia nell'anno precedente). Cfr. Edouard Toulouse, *Psychologie du cinéma*, «Le Figaro», 28 agosto 1912 (ora in «1895», 60, 2010, pp. 125-131).

⁴⁴ Mario Quaranta, *La sperimentazione psicologica in Giulio Cesare Ferrari*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, cit., p. 141.

essere così emotivamente coinvolto da scambiare contenuti della fantasia per contenuti reali. Il cinema infatti non aveva, a suo giudizio, una sufficiente complessità rappresentativa per proiettarci in «una vita psichica del tutto diversa da quella che effettivamente viviamo»:

È bene osservare subito però come si richiedano certe condizioni affinché i fantasmi dei fatti psichici, (sentimenti, desideri, ecc.) acquistino consistenza; così le scene messe sott'occhio mediante il cinematografo, per quanto valide a fornirci una cognizione abbastanza viva o intuitiva di eventi compientisi molto lontano nello spazio e nel tempo, non hanno mai tanta forza da suscitare sentimenti, emozioni, desideri riflessi o fantastici. Occorre dunque che la rappresentazione giunga a tal grado di complicazione, di coerenza da suscitare in primo luogo un abbozzo di credenza e poi degli stati affettivi, appetitivi ecc. che, per quanto illusori, hanno però tale forza da produrre in noi uno stato d'interna agitazione⁴⁵.

La posizione di De Sarlo, tuttavia, è isolata. Dal decennio successivo, anche in relazione alla progressiva egemonia del cinema narrativo, si fanno più numerose le voci che vedono nel cinema un'esperienza capace di mettere gravemente in crisi il principio di realtà, dando consistenza a quei «fantasmi dei fatti psichici» evocati da De Sarlo. In questo caso, nel processo di attivazione della «corrente psichica che lega chi sta seduto in poltrona a un universo 'altro'»⁴⁶ non si compie quella liberatoria «scarica emotiva che da Aristotele in poi abbiamo imparato a riconoscere come propria dello spettacolo recitato»⁴⁷: in altri termini, riprendendo una più tarda distinzione proposta da Cesare Musatti, la *catarsi* è rimpiazzata dalla *suggestione*⁴⁸.

Il fenomeno è già descritto da Ardigò nel 1870, ovviamente in relazione al teatro: tra i casi frequenti di integrazione da sostituzione, in cui il dato associativo prevale sul dato sensitivo, rimuovendo quest'ultimo quasi interamente, Ardigò ricorda quelli vissuti dagli spettatori teatrali, quando la loro fantasia è talmente eccitata da portarli a

sostituire le persone immaginate relative all'azione messa sulla scena a quelle vedute veramente degli attori; e si sa che molte

⁴⁵ Francesco De Sarlo, *La fantasia nella psicologia contemporanea*, «La Cultura Filosofica», I, 6, 15 giugno 1907, pp. 145-150.

⁴⁶ Peppino Ortoleva, *Una specie di transfert*, in Carmelo Vigna (a cura di), *Etica e spettacolarità*, in corso di stampa.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, Testo e Immagine, Torino, 2000, p. 56. Sulla dialettica tra *catarsi* e *suggestione* cfr. Dario Romano, *Introduzione*, in Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, cit., p. 16.

volte è avvenuto di spettatori così ingenui, che dimenticarono tanto di assistere ad una finzione, che corsero sul palcoscenico a trattenere il truce tiranno, che stava per immolare la inerme vittima innocente⁴⁹.

La descrizione ardigoiana del pubblico teatrale in preda alla suggestione si inserisce in una storia plurisecolare di smarrimenti e potenti suggestioni collettive indotte dall'esperienza di uno spettacolo che pare unire passato e modernità in una comune mitizzazione, legando l'antica immagine degli spettatori terrorizzati delle prime tragedie greche al fortunatissimo stereotipo primo novecentesco dello spettatore cinematografico colto dal panico all'arrivo del treno dei Lumière⁵⁰, passando per il terrore indotto dalle proiezioni secentesche di lanterna magica o dalle fantasmagorie di Robertson⁵¹. Nei processi di modernizzazione, caratterizzati da un «epistemological shift from psychological translation to material transposition, which is inaugurated by technologies of automation and mechanical reproduction»⁵², la fortuna di questa immagine dello spettatore incapace di distinguere la presenza dalla rappresentazione, il mondo dall'immagine, ovviamente era destinata a intensificarsi.

La crisi della coscienza del fittizio indotta dal cinema è diagnosticata in numerosi interventi. Già Ponzio, nel 1911, cita il caso dell'applauso a scena aperta durante la visione cinematografica come esempio di una perdita momentanea della coscienza «di trovarci di fronte a una tela». Per D'Abundo il cinema offre agli occhi di un nevrotico la visione di «quadri allucinatori belli e formati», resi possibili dal fatto che l'immagine cinematografica, così simile alla vita, nasconde al pubblico il suo «meccanismo di produzione», ovvero la sua genesi tecnico-tecnologica, producendo un'illusione di trasparenza e un immediato rapporto dello spettatore con la rappresentazione. Ancora Ponzio, nel

⁴⁹ Roberto Ardigo, *Il fatto psicologico della percezione*, cit., p. 425. Il rischio che al cinema si possa smarrire il principio di realtà non è naturalmente sottolineato solo dalla riflessione scientifica italiana, ma è un'interpretazione dell'esperienza cinematografica largamente condivisa negli anni Dieci e Venti sul piano internazionale. Su questi aspetti teorici cfr. Silvio Alovio, *Lo schermo di Zeus. L'esperienza dell'illusione in alcune riflessioni cinematografiche del primo Novecento*, «La Valle dell'Eden», 23-24, 2010, pp. 97-118.

⁵⁰ L'analogia è avanzata da Jean-Pierre Vernant, che ricorda il famoso esempio della *Presca di Mileto*, e anche quello della prima apparizione delle Erinni nell'*Oresteia*: in entrambi i casi, raccontano le fonti, tra gli spettatori si scatenò il panico (cfr. Jean-Pierre Vernant, *Tra mito e politica*, Cortina, Milano, 1998 pp. 231-243).

⁵¹ Il nesso è proposto in Tom Gunning, *Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: pour une culture optique du dispositif cinématographique*, «Cinemas», XIV, 1, autunno 2003, pp. 67-89.

⁵² Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture*, cit., p. 45.

1919 afferma che il cinema rende «evanescenti i limiti fra finzione scenica e realtà», mentre Gemelli, nel 1926, scrive che «persone e oggetti si muovono sul palcoscenico della nostra coscienza, come creature vive, come oggetti reali».

Questa egemonia della suggestione fa sì che il cinema scateni nel suo fruitore, più di qualsiasi altro medium, una spiccata e automatica tendenza all'azione imitativa, già individuata da Pasquale Rossi nel 1899, e non dissimile dall'imitazione, descritta da Bernheim come tipica dello stato di ipnosi (un'analogia, quella tra ipnosi e cinema⁵³, che non si rintraccia tuttavia nei contributi analizzati, a conferma della scarsa fortuna euristica che essa raccoglie, almeno in Italia, rispetto all'analogia del sogno). Lo spettatore, in altri termini, imita e riproduce, sotto la soglia della coscienza, i gesti e le espressioni del personaggio che sta vedendo: la percezione si traduce spontaneamente, e senza controllo, in riproduzione del percepito⁵⁴.

Questa convinzione diffusa spiega l'onnipresenza in tanta pubblicistica, scientifica ma non solo, di una concezione del cinema come «grande scuola di tecnica criminale», per citare un'espressione utilizzata da De Sanctis ancora nel 1930⁵⁵: questo fortunatissimo stereotipo è la variante aggiornata e radicalizzata di un'accusa che per secoli aveva colpito il teatro (e poi, in tempi più recenti, gli spettacoli di ipnotismo e la letteratura popolare, ampiamente evocata da Masini e Vidoni). L'immagine del cinema come palestra del crimine⁵⁶, causa diretta di suicidi, omicidi, rapine

⁵³ Sui complessi intrecci tra ipnosi e cinema nel primo Novecento cfr. Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, cit.; Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto*, cit.; Raymond Bellour, *Le corps du cinéma: hypno-ses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris, 2009; Stefan Andriopoulos, *Possessed*, cit..

⁵⁴ Rae Beth-Gordon, in un intervento presentato al convegno *Le Théâtre des nerfs: cultures neurologiques, psychologiques et spectaculaires autour de 1900* (Lausanne, 24-26 novembre 2011), ha evidenziato il legame che unisce le teorie psicofisiologiche sull'imitazione del secondo Ottocento, in particolare di Charles Henry, alla teoria dei neuroni specchio elaborata a partire dagli anni Novanta, (cfr. Rae Beth-Gordon, *L'archéologie des neurones miroirs: les théories psychophysiologiques et le corps du spectateur à la fin du XIXe siècle*, abstract, http://www.unil.ch/webdav/site/shc/shared/Brochure_Colloque_SHC_web.pdf).

⁵⁵ Sante De Sanctis, *Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», Roma, II, 3, marzo 1930, pp. 251-255 (il testo è ripubblicato integralmente in questo volume).

⁵⁶ Ancora nel 1918, Giuseppe Guadagnini, direttore dell'Ufficio Centrale di Revisione del Ministero dell'Interno, scrive con sincera convinzione che il cinema «insegna come si possa ridurre all'impotenza una persona cloroformizzandola; come si possa sfondare una cassaforte usando la fiamma ossidrica; come si possano deviare le correnti elettriche, impiantare dei telefoni mobili sui fili pubblici; quali torture siano da adoperare per far parlare un uomo che si ostina a tacere; come si possa neutralizzare un'impronta digitale mediante processi chimici o coll'uso

e altre innumerevoli azioni immorali attraversa in modo uniforme quasi un ventennio di riflessioni sul pubblico, in particolare di quello infantile: la si può leggere, ad esempio, in un intervento di Giulio Cesare Ferrari del 1913⁵⁷ ma anche nelle riflessioni di Pennacchi del 1930. Alcuni casi di automatismi imitativi descritti nei contributi neuropsichiatrici sembrano quasi prefigurare in termini clinici e patologici le riflessioni filmologiche sull'efficacia dei processi cinematografici di identificazione, in particolare di quelli legati al divismo: si pensi per esempio alla storia di Letteria, una paziente diciassettenne dello psichiatra Guglielmo Mondio, che a casa si denuda dopo aver visto fare altrettanto al cinema dall'attrice Rina De Liguoro, protagonista di *Messalina*⁵⁸.

A conferma della sua fortuna «bipartisan», lo stereotipo negativo dell'imitazione ispira le fonti normative della Censura cinematografica⁵⁹, introdotta da Giolitti nel 1913, e il testo dell'enciclica *Vigilanti Cura*, emanato da Pio XI nel 1936.

Ad ammorbidire la passività puramente riflessivo-imitativa e potenzialmente criminogena della suggestione indotta dal cinema interviene, nel 1926, Gemelli⁶⁰: secondo quest'ultimo, le particolari condi-

di guanti; come si forino i vetri senza far rumore e s'impedisca che i pezzi tagliati abbiano a cadere; come si possano forzar serrature, annodar corde per salire e scendere per balconi o finestre; con quali dissimulamenti si possano fare inghiottire narcotici o veleni ecc.» cfr. Giuseppe Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Tipografia del Ministero, Roma, 1918, pp. 12-13.

⁵⁷ Il cinematografo, scrive Ferrari, «ha un'importanza enorme come agente di criminalità nei giovani, sia per la speciale suggestione che esercitano le proiezioni date le condizioni fisiche e psichiche in cui si trova l'osservatore [...] sia per il pessimo repertorio di proiezioni che vengono presentate nei cinematografi popolari più a buon mercato» (Giulio Cesare Ferrari, *La psicologia dei giovanetti criminali*, «Rivista di Psicologia», settembre-dicembre 1914). Per la descrizione di alcuni casi italiani di «reati commessi da giovanetti sotto la suggestione cinematografica» cfr. Umberto Tiranty, *La cinematografia e la legge. Manuale teorico-pratico*, Bocca, Milano-Torino-Roma, 1921, p. 55-56. Il nesso tra il cinematografo «scuola del delitto» e la delinquenza minorile era comunque un luogo comune della riflessione internazionale sugli aspetti sociali del cinema (cfr. per esempio Francisco de Barbéns, *La moral en la calle, en el cinematògrafo y en el teatro*, Ed Luis Gili, Barcellona, 1914, pp. 211-223; Édouard Poulain, *Contre le cinéma école du vice et du crime. Pour le cinéma école d'éducation, moralisation et vulgarisation*, Imprimerie de l'Est, Besançon, 1917, pp. 31-46).

⁵⁸ Il film, diretto da Enrico Guazzoni, fu prodotto dalla Cines nel 1923.

⁵⁹ Cfr. il testo del regolamento del 1913 pubblicato in nota al contributo di Masini e Vidoni riproposto in questo volume.

⁶⁰ Il contributo di Gemelli è ripubblicato in questo volume. Su Agostino Gemelli (1878-1959) cfr. almeno *Padre Gemelli psicologo*, Vita e Pensiero, Milano, 1960; Giorgio Cosmacini, *Gemelli. Il Machiavelli di Dio*, Rizzoli, Milano, 1985 e Maria Bocci (a cura di), *Storia dell'Università Cattolica, vol. VI: Agostino Gemelli e il suo*

zioni psicologiche che si creano durante la visione di un film (allentamento dei freni inibitori, crisi del principio di realtà) non sono così drammatiche perché, a ben vedere, paiono piuttosto simili alla situazione psichica del sognatore: l'attenzione (sempre associabile a una percezione attiva e selettiva del soggetto) si concentra gradualmente sui contenuti delle immagini, facendo dimenticare allo spettatore «i rumori della via [...], le percezioni del nostro corpo in cui è immersa la nostra vita abitualmente [...], la stessa nostra vita con le sue difficoltà e le sue lotte e i suoi dolori [...], i nostri vicini».

Il cinesognatore descritto da Gemelli vive quindi quella sospensione delle facoltà percettive magistralmente concepita da Jonathan Crary come una delle chiavi fondamentali per interpretare la storia della percezione tra Otto e Novecento⁶¹.

Dal punto di vista della riflessione psicologica, l'analogia tra il sognatore e lo spettatore suggerita da Gemelli rivela i suoi ritardi epistemologici: non c'è traccia delle tesi di Freud, ovviamente, ma sorprende anche l'assenza, meno prevedibile, di riferimenti alla teoria psicodinamica del sogno elaborata da De Sanctis⁶². Il parallelismo appare invece più interessante dal punto di vista della teoria del cinema: anche se nel 1926 la messa in relazione del cinema con il sogno non era più una novità sul piano internazionale⁶³, le osservazioni di Gemelli colpiscono per

tempo, Vita e Pensiero, Milano, 2009 (atti del Convegno omonimo, Milano, 28-30 aprile 2009). Sulla presenza del cinema nelle teorie gemelliane cfr. Andrea Bellavita e Massimo Locatelli, *Padre Agostino Gemelli*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Ets, Pisa, 2008, pp. 211-234; Massimo Scaglioni, *Davanti ai media. La riflessione di Gemelli sui mezzi di comunicazione*, in Maria Bocci (a cura di), *Storia dell'Università Cattolica, vol. VI: Agostino Gemelli e il suo tempo*, cit., pp. 543-569; Massimo Scaglioni, *Agostino Gemelli: a Pioneer from Cinema to Audiovisuals*, in Anna Bertolli, Andrea Mariani, Martina Panelli (a cura di), *Il cinema si impara? Sapere, formazione, professioni. Atti del XIX Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 20-22 marzo 2012*, Forum, Udine, 2013, pp. 85-91.

⁶¹ Cfr. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, cit.

⁶² L'unico cenno, anche se indiretto, alle teorie onirologiche del collega, è quando Gemelli dichiara di non voler entrare nel dibattito relativo al rapporto tra stato di veglia e stato onirico, uno dei temi cari a De Sanctis. Per una prima introduzione alla psicologia del sogno nella riflessione di De Sanctis, cfr. Antonio Maria Ferreri (a cura di), *I sogni nella psicologia di Sante de Sanctis*, Ma.Gi., Roma, 2008; Renato Foschi, Giovanni Pietro Lombardo, *Sante De Sanctis e lo studio sperimentale del sogno*, in Nino Dazzi, Giovanni Pietro Lombardo (a cura di), *Le origini della psicologia italiana*, cit.

⁶³ Per una sintesi storica delle relazioni teoriche tra cinema e sogno, a partire dagli anni Venti, cfr. Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto*, cit., pp. 17-38. Le analogie tra esperienza filmica e lavoro onirico sono per altro già esplicitate negli anni Dieci, non solo in Italia (si veda la nota successiva) ma anche nel contesto

l'attenzione prestata alle specifiche condizioni *immersiva* dello spettatore all'interno del dispositivo, laddove invece la coeva riflessione scientifica italiana tendeva a concentrarsi sull'aggressività *emersiva* delle immagini cinematografiche. L'esperienza immersiva e para-onirica descritta da Gemelli, ma già evocata dieci anni prima, con accenti sorprendentemente analoghi e forse più estremi, dal giornalista Floriano del Secolo⁶⁴, attesta una possibile integrazione della suggestione e di un parziale «lasciarsi andare» dentro l'orizzonte di un'esperienza sociale ordinaria e non più potenzialmente patologica.

A rendere problematica l'analogia, però, interviene una forte svalutazione da parte di Gemelli dei processi identificazione, e di conseguenza del film narrativo. Il coinvolgimento dello spettatore, secondo l'autore, è infatti più intenso se la struttura narrativa del film presenta caratteri di illogicità, oscurità, e contraddizione, tutte caratteristiche simili al sogno che «favoriscono quello stato di piacere che è uno dei fondamenti della attrattiva del cinema». I limiti di questa concezione sono evidenti. L'analogia teorica gemelliana non è realmente interessata a studiare in una prospettiva fenomenologica la situazione spettatoriale: preferisce – paradossalmente – piegare alle esigenze del suo funzionamento i caratteri dell'esperienza onirica (ridotta a un improbabile sogno in libertà condizionata, dove il sognatore avverte sempre un'impressione di estraneità⁶⁵) e a condizionare i contenuti del visibile, invitando i produttori a realizzare film sentimentali (ma non passionali) e comici, generi in cui il livello di vigilanza dello spettatore/sognatore può ancora restare saldo, così come la sua moralità. L'evidente inadeguatezza teorica di questa posizione, motivata da prevalenti preoccupazioni morali (ma forse anche dal desiderio di non concorrere alla diffusa isterizzazione della visione cinematografica promossa dagli ambienti culturali cinematografici) convincerà Gemelli a una lenta

internazionale: si vedano ad esempio, per l'area tedesca, le riflessioni introduttive di Otto Rank al suo celebre studio *Il doppio*, ES, Milano, 2001 (ed. or. 1914) e l'intervento di Rafael Seligmann, *Cinematografo e sogno*, «Bianco e Nero», 556, 2006, pp. 51-55 (ed. or. 1911).

⁶⁴ «Voi varcate il limite della luce; e cadete in balia del sogno quando volete. Ecco: la figurazione, passionata, vi investe e vi travolge, strappandovi alla quiete della nostra esistenza mediocre, per portarvi in un'atmosfera che vi dà repentinamente la sensazione della vertigine, e vi preclude la via della riflessione e vi impedisce di sentire la ragionevolezza o l'assurdità dei casi drammatici e violenti, delle vicende meravigliose» (Floriano Del Secolo, *L'arte delle immagini*, «L'arte muta», I, 2, luglio 1916, poi con identico titolo – ma a firma di Angelo Piccioli – in «Apollon», 5, maggio 1919 e poi – ripreso da quest'ultima fonte – anche in *Tra una film e l'altra: materiali sul cinema muto italiano (1907-1920)*, Marsilio, Venezia, 1980.

⁶⁵ In realtà, come scrive Metz, «chi sogna non sa di sognare», quindi l'analogia di Gemelli risulta forzata (cfr. Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980 [ed. or. 1977]).

ma significativa revisione dell'analogia che lo spingerà, dalla fine degli anni Quaranta, a teorizzare l'importanza dei processi proiettivi⁶⁶.

Sintomi cinepatologici

Appare evidente come dai primi anni Dieci ai tardi anni Venti il graduale ingresso del rito della visione in sala nell'esperienza ordinaria di una popolazione socialmente sempre più estesa ed eterogenea, e la progressiva istituzionalizzazione delle strategie espressive e comunicative del cinema accentuino, invece di attenuarle, le preoccupazioni di controllo e regolazione da parte delle *élites* politiche, culturali e scientifiche che orientano e guidano il paese.

La crescente medicalizzazione della riflessione scientifica sui rapporti tra cinema e psiche sembrerebbe quindi una reazione di vigilanza e disciplinamento alla dilagante e incontenibile pervasività interclassista del cinema: il fatto di patologizzare lo spettatore sensibile e suggestionabile significa non solo istituire o rafforzare delle soglie chiare di distinzione, conoscenza e riconoscimento (contenendo la paura dell'indistinto e dell'incontrollato legato all'immagine disorganica e tumultuosa della folla) ma vuol dire anche rinunciare a qualsiasi tentativo di analisi della personalità e del corpo spettatoriale ordinario.

Il riduzionismo organicista (ossia neurologico e anatomo-patologico) che ispira lo studio e il trattamento dei disturbi psichici legati alla suggestione cinematografica non è d'altronde, come si è già detto, un'interpretazione isolata, ma si allinea a una più ampia e durevole tendenza della nostra psichiatria, poco incline – malgrado i tentativi condotti in questa direzione prima da Gabriele Buccola, poi da Giulio Cesare Ferrari e Sante De Sanctis – all'esame delle funzioni psicologiche del paziente nevrotico o «alienato»⁶⁷.

La potenziale riflessione sui processi individuali di elaborazione psichica delle immagini cede così il passo a un'approssimativa mappatura dei sintomi, indebolita da una scarsa considerazione per l'eziologia dei sintomi stessi.

La varietà e la gravità del quadro sintomatologico sono la prova indiretta della potenza «attentatrice», direbbe Belloi⁶⁸, della visione cinemato-

⁶⁶ Cfr. Secondo Bellavita e Locatelli, l'analogia tra cinema e sogno permarrà almeno «fino agli scritti della fine degli anni '40», ed in particolare a *Le film procédé d'analyse projective*, in cui il paradigma onirico viene parzialmente corretto (ma sostanzialmente equilibrato) da quello proiettivo. Andrea Bellavita, Massimo Locatelli, *Padre Agostino Gemelli*, cit., pp. 222-223.

⁶⁷ Sui problematici legami tra psicologia e psichiatria in Italia tra Otto e Novecento cfr. Patrizia Guarnieri, *I rapporti tra psichiatria e psicologia in Italia*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia*, cit., pp. 581-608.

⁶⁸ Sul concetto di «vision attentatoire» cfr. Livio Belloi, *Le regard retourné*, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, Québec/Paris, 2001.

grafica. L'immagine aggredisce l'occhio, il corpo, il sistema nervoso, e per descrivere questa aggressività gli autori dei contributi ricorrono a metafore pugilistiche⁶⁹ o, come vedremo a breve, batteriologiche. Se si prova a raccogliere in un unico elenco tutta la sintomatologia che i neurologi e gli psichiatri citati rilevano nei loro pazienti, e che associano, senza troppe cautele, alla frequentazione delle sale cinematografiche, ne risulta un quadro clinico in piena sintonia con la nosologia dell'epoca ma per certi versi impressionante, al cui centro si posiziona l'iconografia charcotiana di un corpo-Golem⁷⁰, un automa cinematografico e sofferente, contratto da spasmi scomposti e incontrollati, non più in grado di arginare la potenza sensoriale e immaginativa dello stimolo visivo.

I pazienti sono descritti come soggetti profondamente traumatizzati, la cui sofferenza sembra variare rispetto ai traumi patiti per la guerra o per una catastrofe naturale (e non è certamente un caso che D'Abundo studi anche le psicosi dei sopravvissuti al terremoto di Messina o quelle dei reduci della guerra italo-turca)⁷¹.

I pazienti oggetto delle osservazioni cliniche soffrono di insonnia, istrionismo, agitazione psico-motoria, costrizione alla gola, palpitazioni accentuate, abbagliamento della vista, tremori, cardiopalmo, sonnambulismo, spasmi mioclonici, vertigini, parestesie tattili e termiche, cefalea, anoressia, dimagrimento con anemia, enuresi, *pavor nocturnus*, nistagmo, convulsioni, sitofobia, apatia. Il disturbo citato con più ricorrenza è però l'allucinazione, non solo ipnagogica ma anche in stato di veglia e durante il giorno. Le allucinazioni sono soprattutto visive ma possono essere anche olfattive, tattili, uditive (Pennacchi riporta il caso di una paziente che crede addirittura di sentire le voci dei personaggi, anche se si tratta di film muti).

Per tutti gli autori degli studi citati (con le sole eccezioni di D'Abundo e Lojacono), le conseguenze più preoccupanti, tuttavia, non sono quelle che il corpo malato rende visibili ma, le deviazioni dal «senso morale»⁷² (la «patologia dello spirito», per riprendere un'espressione chiaramente idealistica usata dai tardo positivisti Masini e Vidoni).

⁶⁹ Gli stimoli cinematografici, scrive Pennacchi nel saggio pubblicato nella sezione antologica di questo volume, «ripetutamente arrivano ai centri nervosi e li bombardano [...] come i colpi dei boxeurs colpiscono i loro avversari per metterli *knock out*».

⁷⁰ L'analogia con il Golem è suggerita da Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, cit., p. 28.

⁷¹ Cfr. Giuseppe D'Abundo, *Stati nevropatici consecutivi al terremoto del 28 dicembre 1908 in Sicilia*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed elettroterapia», II, 2, 1909, pp. 49-60; Id., *Turbe neuropsichiche consecutive alle commozioni della Guerra italo-turca*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed elettroterapia», V, 5, 1912, pp. 257-285.

⁷² Mario Umberto Masini, Giuseppe Vidoni, *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità*. *Appunti*, cit.

Mondio parla di un' «azione spiccatamente demoralizzatrice del cinematografo, eminentemente perturbatrice della serenità morale». Rincarà poi la dose poche righe dopo, scrivendo che il cinema è «la più grande sorgente di corruzione, di depravazione, di degenerazione, del massimo danno della moralità pubblica». Nella sua narrazione dei casi clinici, Mondio segue sempre lo stesso schema a forte impianto moralistico. Nell'anamnesi, colui o colei che sarà il futuro paziente è descritto inizialmente come un modello di rettitudine morale (il bravo scolaro, la ragazza pudica, l'onesto lavoratore ecc.), ma poi il contatto fatale con il cinema slatentizza patologie ereditarie o scatena incontrollabili reazioni pulsionali, e tutto cambia in peggio.

Nel racconto di alcuni casi clinici, l'incontro corruttore con il cinema è associato all'esperienza dello spostamento dalla provincia alla città, ambiente che concretizza insidiosamente tutti i rischi dei processi di modernizzazione. Esempiarli le storie di un paziente tredicenne di Pennacchi, che arrivato in città per studiare diventa subito facile preda di moti convulsivi indotti dalla suggestione cinematografica, e di Maria P., paziente ventiseienne di Mondio, che dopo la morte del padre si trasferisce con la madre e la sorella, entrambe isteriche, in città: dopo un anno, la ragazza ha assunto un «irriconoscibile [...] aspetto affascinante e sensuale» e flirta «tutti i giorni al Cinematografo e fuori».

La letteratura clinica evidenzia inoltre come l'azione corruttrice del cinema possa essere contagiosa (d'altronde proprio di contagio imitativo parlavano, come si ricorderà, gli psicologi della folla): è quanto accade nei casi, documentati da Mondio, della famiglia del custode di un cinematografo, e di una classe di scolari quasi interamente affetta da una blenorragia, indiretta conseguenza di un'eccessiva e morbosa frequenza collettiva delle sale cinematografiche.

Al di là dei casi specifici, il cinema distrae i ragazzi dallo studio, provocando in essi un risveglio precoce dell'istinto sessuale che porta alla masturbazione compulsiva e al delirio erotico, e soprattutto aggrava la crisi della famiglia, considerata ideologicamente come l'epicentro del tessuto sociale.

Questi scritti confermano il quadro epistemologico piuttosto arretrato che affligge, almeno per tutta la prima metà del Novecento, la psichiatria italiana, ancora vincolata ai retaggi della cultura positivista tardo ottocentesca e quindi parzialmente impermeabile sia alle autocritiche del tardo positivismo sia alla reazione neo-idealista che dopo gli anni Dieci investe anche il sapere scientifico. Appare evidente come il progetto clinico della neuropsichiatria intrecci il determinismo biologico (espressione tipica del positivismo scientifico) con l'antico nesso pazzia/peccato (un retaggio della vecchia psichiatria d'ispirazione spiritualista), e quindi con le pratiche di disciplinamento normosociale⁷³. Si veda per esempio l'at-

⁷³ Sul trattamento morale come fondamento operativo delle tradizionali pratiche

tenzione marcata, soprattutto da parte di Mondio, alla masturbazione, un comportamento che nel corso dell'Ottocento era descritto come causa di pazzia nei bambini e poteva essere causa di internamento.

L'ossessione per la questione morale è confermata dall'attenzione che psicologi e psichiatri riservano non solo alla relazione verticale di causalità patogenetica tra immagine filmica e sistema nervoso, ma anche alle condizioni ambientali in cui questa relazione si compie. L'esperienza cinematografica presentava infatti una serie di rischi anche sul piano delle dinamiche orizzontali interne alla sala. Il buio e la promiscuità, proposti in un contesto socio-relazionale che di certo non favoriva in quel periodo l'incontro e la vicinanza tra uomini e donne, potevano incoraggiare forme d'interazione inappropriate, dalla molestia all'incontro clandestino⁷⁴: comportamenti pulsionali, questi ultimi, che attenevano tuttavia alla moralità dei singoli individui e che non si potevano di certo agevolmente ricondurre a un quadro patologico.

L'intreccio tra osservazione scientifica e notazione moralistica è talmente esplicitato da essere subito recepito e abilmente strumentalizzato da una cultura cattolica pure molto critica nei confronti del materialismo scientifico tardo-positivista. Per provare l'oggettività della corruzione mediale e giustificare quindi l'urgenza di un più attento controllo delle fonti dell'eccitazione sensoriale, «Civiltà Cattolica» chiama in causa anche «le parole pesanti e ponderate di uomini di scienza positiva»⁷⁵, citando diffusamente lo studio di Masini e Vidoni. Più profondo e originale è invece, ovviamente, l'intreccio tra considerazioni scientifiche e apprensioni morali di ispirazione religiosa nella pluridecennale riflessione sul cinema di Agostino Gemelli.

Al di là, comunque, delle loro preoccupazioni moraleggianti, dal

psichiatriche cfr. Mario Galzigna, *La malattia morale. Alle origini della psichiatria moderna*, Marsilio, Venezia, 1992.

⁷⁴ Mario Mayer, in un suo lungo studio – non privo di ambizioni scientifiche – di psicologia sessuale interamente dedicato al flirt (interpretato dall'autore come un fenomeno della modernità tipicamente anglo-americano e diffuso in Italia soprattutto tra le classi più elevate), individua proprio nell'oscurità del cinematografo il luogo ideale per lo scambio di anonimi, occasionali e impersonali «atti di simpatia sessuale» («si allacciano le gambe, si cinge talvolta la vita») tra un uomo e una donna che non si conoscono e che probabilmente «all'uscita non si scambieranno neppure uno sguardo che sia di ringraziamento o voglia essere una scommessa per continuare [...] È poi cosa nota che si compiono volentieri atti di *flirt* con persone colle quali invece non si flirterebbe mai; così si azzarda una quantità di cose con ragazze o donne, spesso di condizione poco elevata, perché ci si trova, *per caso*, mescolati a loro in un ambiente favorevole o in condizioni speciali. Favorevolissima in questi casi è sempre l'*oscurità* [i corsivi sono nostri]» (cfr. Mario Mayer, *Il flirt. Saggio di psicologia sessuale*, «Rivista di Psicologia Applicata», VI, 6, 1910, pp. 503, 505).

⁷⁵ *Voci dell'arte e della scienza contro il cinematografo*, «Civiltà Cattolica», LXVIII, 1601, 1917, p. 586.

punto di vista clinico questi studi si muovono ancora nell'ambito di una semeiotica rudimentale e approssimativa. Gli psichiatri prendono nota dei sintomi nella loro fase conclamata, e costruiscono delle ipotesi, ma non fanno cenno a procedimenti sperimentali di valutazione psicofisiologica o a protocolli standardizzati di interrogatorio clinico. In Italia non sembra giungere l'eco delle innovazioni psichiatriche promosse in Francia da Alfred Binet: l'analisi differenziale, le diagnosi metriche, i test mentali, lo studio del contesto sociale. Se da un lato il caso clinico concorre alla «scoperta meramente pratica dell'accessibilità dell'alienato»⁷⁶ e quindi rappresenta comunque un tentativo di reintegrare «nel circuito di contatto comunicazionale un 'demente' ritenuto fino ad allora completamente chiuso, nella sua estraneità, a se stesso e agli altri»⁷⁷, dall'altro lato questi studi non riconoscono al malato di mente una soggettività interiore. Come ha osservato Enrico Pozzi, il caso clinico è inteso dalle scienze psichiche del tempo come un possibile compromesso tra singolare e generale, ossia come una «sintesi euristica tra tipo e individuo»⁷⁸, ma i neurologi e gli psichiatri citati paiono orientati più al primo polo della sintesi, ovvero alla tipizzazione: non traspare infatti alcun interesse verso il vissuto e il mondo interiore del malato di mente, e il medico riconduce sempre le sue osservazioni alle cause generali della psicopatologia, non si pone in relazione dialogica con il paziente, riducendo la storia di vita di quest'ultimo a pochi dati sulle ricorrenti patologie dei famigliari.

La difficile comprensione di questi processi la si intuisce anche dal modesto rilievo che psicologi e psichiatri danno agli aspetti eventualmente positivi (educativi e terapeutici) dell'esperienza cinematografica.

Nella letteratura scientifica votata all'intervento sociale era tipica la tendenza a individuare in un determinato fenomeno della modernità la causa di un problema e al tempo stesso la sua possibile soluzione: il paradigma di questa visione ambivalente era l'elettricità, percepita, come osserva Mireille Berton, non solo come l'indizio dei mali della civiltà ma anche (si pensi all'elettroterapia) come un rimedio per combatterli⁷⁹. La posizione più sensibile nel cogliere le potenzialità positive, essenzialmente pedagogiche, di questo «temibile mezzo di pervertimento che è il cinema»⁸⁰ è espressa da Ponzo, che al «valore didattico del cinematografo» dedica, nel 1914, il suo studio sul cinema forse meno originale, ma molto attento al dibattito internazionale

⁷⁶ Marcel Gauchet, *L'inconscio cerebrale*, cit., p. 10.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Enrico Pozzi, *Fotografare l'inconscio: Galton e Freud*, «Il corpo», IV, 6-7, 1996-1997, p. 69.

⁷⁹ Cfr. cfr. Mireille Berton, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicanalisi all'alba della modernità*, cit.

⁸⁰ Va però sottolineato come questa definizione negativa del cinema formulata da Ponzo risalga al saggio del 1919.

(soprattutto tedesco) sul cinema educativo⁸¹. Le numerose riflessioni pedagogiche su questo tema sviluppate anche in Italia nel corso degli anni Dieci e Venti⁸² ricorrevano spesso alla stessa costruzione retorica: la pericolosità patogena del cinema *attuale* era il sintomo negativo di una capacità suggestiva dell'immagine che avrebbe potuto essere utilizzata a fini pedagogici in un cinema *potenziale*, ma tutto da inventare, in grado di trasformare questa negatività in un'istruttiva persuasione pedagogica, benefica soprattutto per le «classi diseredate», mai grate, come osservano paternalisticamente Masini e Vidoni, «da alcuna luce educativa».

Il dispositivo cinematografico in potenza immaginato in molti di questi interventi (la proiezione nello spazio controllato dell'aula, orientata dal maestro con interruzioni e commenti verbali) attestava indirettamente le preoccupazioni per un dispositivo cinematografico in atto, operante in uno spazio destrutturato, sregolato e senza guide. La riflessione di Ponzo, ma anche quella sviluppata in termini del tutto analoghi da De Sanctis nel 1930⁸³, integrano questi argomenti con alcune notazioni psicologiche: da un lato il cinematografo non è solo un'esperienza della suggestione ma anche, a volte, dell'attenzione, dall'altro la tanto temuta crisi del principio di realtà, di cui si è detto, può diventare un'opportunità educativa, considerando che «le proiezioni di esempi di virtù civiche e militari [...] sono molto più efficaci che non la parola del maestro perché in molti casi l'anima ingenua del fanciullo non differenzia ancora la realtà dalla ricostruzione fantastica del fatto reale»⁸⁴.

⁸¹ Per una dettagliata ed eccellente analisi del saggio pubblicato da Ponzo nel 1914 cfr. Livio Lazzaro, *La riflessione teorica sul cinema nell'opera di Mario Ponzo*, cit., pp. 47-61.

⁸² Sui rapporti, teorici e applicativi, tra cinema e pedagogia nell'Italia del primo Novecento il lavoro più ampio resta ancora quello di Fabio Tagliavia, *Cinema docet: la funzione didattico-formativa del cinema (1907-1918)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Torino, a.a. 1995-1996. Si vedano anche: Massimo Cardillo, *Cinematografo o proiezioni luminose? Idee e propositi agli albori della cinematografia*, in Id., *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia*, Dedalo, Bari, 1987, pp. 25-46; Sergio Raffaelli, *Sul primo scaffale del cinema italiano. Testi d'argomento educativo (1909-1916)*, «Immagine», n.s., 20, primavera 1992, pp. 6-9; Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano, 2009; Domenico Spinosa, *The Didactic-Instructive Task of Cinema (1907-1918) in Italian Women's Writings*, in Sofia Bull, Astrid Söderbergh (a cura di), *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*, Stockholm University, Stockholm, 2010, pp. 80-84; Luca Mazzei, *Angelina Buracci cinepedagoga*, cit., pp. 95-100.

⁸³ Cfr. Sante De Sanctis, *Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy*, cit., ripubblicato in questo volume.

⁸⁴ Mario Ponzo, *Il valore didattico del cinematografo*, cit., ripubblicato in questo volume.

Se l'uso educativo del cinematografo attira l'interesse costruttivo di Ponzo (che però nel saggio del 1919 cambierà opinione sull'efficacia pedagogica del cinema⁸⁵) e di De Sanctis, la letteratura psicologica e medica italiana degli anni Dieci e Venti non sembra recepire, a differenza di quanto avviene, ad esempio, in alcuni ospedali psichiatrici degli Stati Uniti⁸⁶, le voci di chi, da un ambito non scientifico, difende il valore terapeutico del cinema⁸⁷.

Il medico epidemiologo Ferruccio Valerio⁸⁸ (ma in realtà era soprat-

⁸⁵ Secondo Livio Lazzaro, «il bilancio del tutto negativo dei tentativi di applicazione didattica del cinematografo», e il prepotente «rientro al centro dell'analisi del potere suggestivo dell'immagine cinematografica» chiaramente rintracciabili nel saggio del 1919 sono in parte spiegabili con il pessimismo e la crisi sociale e culturale dell'immediato dopoguerra (cfr. L. Lazzaro, *La riflessione teorica sul cinema nell'opera di Mario Ponzo*, cit., p. 43).

⁸⁶ Numerose notizie su iniziative di uso del cinema come strumento di cura manicomiale sono riportate in uno dei pochi studi italiani dedicati al rapporto tra cinema e psichiatria nel primo Novecento: Anna Lisa Balboni, Paolo Caneppele, *Cinepazzia: un'indagine storico-scientifica sui rapporti tra cinema e psichiatria all'epoca del muto*, «Fuori Vista», 5, 2007, pp. 42-52.

⁸⁷ Una parziale eccezione è costituita da un'estemporanea osservazione di De Sanctis: «e se il film è ben scelto, esso è un mezzo dinamogenico di prim'ordine per fanciulli, adulti, sani e malati. La dinamogenia è data dall'interesse degli spettatori» (cfr. Sante De Sanctis, *Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy*, cit., ripubblicato in questo volume).

⁸⁸ Ferruccio Valerio, *Il cinematografo in terapia. La nevrastenia*, «Film», 12, 19 aprile 1914, p. 2-3. Nel luglio dello stesso anno, Alfredo Centofanti, direttore dell'«Illustrazione cinematografica», firma un editoriale in cui auspica un attivo coinvolgimento dei «nostri direttori di manicomio d'Italia (e ne abbiamo di valenti e di volenterosi)» per introdurre e diffondere, dopo «studi più lunghi e più complessi di quelli che si son potuti fin ora fare», le proiezioni cinematografiche per i «poveri alienati», così da incoraggiare «un notevole progresso di risveglio dei loro cervelli» (A.C. [A. Centofanti], *Il cinematografo nei manicomio e nelle carceri*, «L'Illustrazione Cinematografica», II, 12, 31 luglio 1914, pp. 5-6). In realtà le proiezioni per i pazienti dovevano già essere presenti in taluni istituti, considerando che già nel dicembre dell'anno precedente, come riportano Anna Lisa Balboni e Paolo Caneppele, «un giornalista del quotidiano romano «La Tribuna» ha la possibilità di assistere a una rappresentazione cinematografica presso il Manicomio Provinciale di Perugia», indirizzata «agli alienati più tranquilli» (Anna Lisa Balboni, Paolo Caneppele, *Cinepazzia: un'indagine storico-scientifica sui rapporti tra cinema e psichiatria all'epoca del muto*, cit., p.52; G. Benveduti, *Ora anche il manicomio ha aperto le porte al cinematografo*, «La Tribuna», 342, 9 dicembre 1913, p. 5). Ancora nel 1926, in un intervento pubblicato su «Il Secolo Illustrato», e poi ripreso dalla rivista milanese «Cine-Cinema», si auspica l'introduzione di proiezioni cinematografiche rallentate a fini terapeutici, possibile rimedio per curare il «logorio della sensibilità dovuto al ritmo troppo rapido della vita moderna» (cfr. Ugo Salvo, *Cinema terapeutico*, «Cine-Cinema», III, 31, 1 gennaio 1927, p. 18). Come osser-

tutto un giornalista) si dice infatti convinto che la visione dei film possa aiutare i pazienti affetti da nevrastenia funzionale» (che non comporta cioè lesioni organiche) per almeno due ragioni. In primo luogo, assistendo «allo svolgimento di films varie», il nevrastenico «comincia un po' alla volta a riabituarsi ad una vita che non lo mette in condizioni di sperimentare le proprie forze (...)»⁸⁹. Detto in altri termini, «il nevrastenico al cinematografo fa da spettatore alla vita. E ciò gli basta perché un poco alla volta egli finisca per sentire la necessità di diventare da spettatore a attore, non foss'altro che per imitazione»⁹⁰. Dunque la prossimità dell'immagine con la realtà, uno dei tratti costitutivi del cinema, costituisce un elemento positivo⁹¹. In secondo luogo, conclude Valerio, il nevrastenico – che per definizione è un melanconico con lo «sguardo costantemente su se stesso» - può trarre molti benefici dalla visione di film comici, capaci di liberarlo «dall'ossessione dell'autointrospezione» e di produrre una forte eccitazione: Cretinetti, in altri termini, può essere più terapeutico «di alcune dozzine di iniezioni ipodermiche, a base di stricnina o di altri eccitanti del sistema nervoso»⁹².

Considerazioni analoghe sui benefici psichici del cinema, ma collocate in una riflessione del tutto originale, si possono trovare in un intervento del torinese Giovanni Bertinetti⁹³, una singolare figura d'intellettuale che lavorò nel cinema anche in veste di sceneggiatore. Bertinetti era un poligrafo piuttosto eccentrico, e non aveva una formazione scientifica: con il nome di Ellick Morn, sedicente filosofo pragmatista americano, aveva però firmato alcuni manuali di successo, aventi per obiettivo il rafforzamento delle energie psichiche e della volontà individuale, che rimescolavano suggestioni filosofiche e psicologiche⁹⁴. Secondo Bertinetti il cinema è il migliore rimedio alla

vano Balboni e Caneppele, tuttavia, al di là di queste sparute fonti secondarie «nessuno fino a ora si è interessato in maniera articolata al fenomeno degli effetti positivi del cinema sui malati di mente e al suo utilizzo nelle case di cura».

⁸⁹ Ferruccio Valerio, *Il cinematografo in terapia. La nevrastenia*, cit., p. 2.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ferruccio Valerio aggiunge: «poiché la vita è riprodotta sullo schermo cinematografico con un'evidente esagerazione di tinte e di movimento, [il nevrastenico] sarà allenato a qualche cosa che supera in intensità ciò che sarà costretto ad affrontare realmente».

⁹² *Ivi*, pp. 2-3.

⁹³ Cfr. Giovanni Bertinetti, *Il cinema, scuola di volontà e di energie*, «La Vita Cinematografica», IX, dicembre 1918, pp. 145-150 (ora anche in: Alberto Farassino, Tatti Sanguineti [a cura di], *Gli uomini forti*, Mazzotta, Milano, 1983, pp. 158-164).

⁹⁴ Cfr. Ellick Morn, *Il mondo è tuo: l'arte del successo in tutte le manifestazioni della vita*, Lattes, Torino, 1908; *Id.*, *Sorgi e cammina: l'arte di rinnovare l'anima ed il corpo*, Lattes, Torino, 1909; *Id.*, *La conquista dell'energia fisica, intellettuale*,

«mancanza di volontà», ossia la «più grave delle malattie moderne». La velocità del cinema, la sua progressione drammatica, il suo essere «pura azione», sostiene Bertinetti, attivano nello spettatore uno psichismo dinamico che evita i rischi di un «auto-analisi eccessiva», incoraggia in modo assolutamente naturale e «col minimo sforzo l'accentramento dell'attenzione»⁹⁵, induce uno stato di «leggera ipnosi (...) utilissimo per ricevere ed immagazzinare impressioni»⁹⁶ (lontano dalla condizione estatica e pericolosa dell'ipnosi vera e propria) ed «eccita il pensiero ad agire sul sistema muscolare»⁹⁷: il dinamismo aggraziato ed euritmico dei corpi e dei gesti visibili al cinema, osserva infatti Bertinetti, stimola i giovani spettatori a «ripetere i movimenti muscolari che li hanno impressionati sullo schermo, ottenendo così, senza alcun dubbio, rapidi effetti nel rafforzamento dei propri muscoli»⁹⁸.

L'interesse di Bertinetti per lo stimolo cinematografico dei movimenti volontari e dell'attenzione è un'evidente influenza del pensiero di William James, e si discosta in modo significativo dalla dominante letteratura scientifica sulla suggestione cinematografica, poco incline a riconoscere un ruolo importante agli atti volontaristici e all'attenzione nelle dinamiche psichiche attivate della visione in sala.

Shock postumi: la persistenza delle immagini nella memoria

Da queste ultime considerazioni sull'immagine cinematografica come agente ora patogeno e ora – ma in misura decisamente più marginale – terapeutico, appare sempre più evidente come nella dialettica tra attivismo e passività del soggetto spettatoriale che anima, fuori e dentro la comunità scientifica, la riflessione sul cinematografo, il secondo termine della relazione, senza dubbio prevalente, si presenti spesso come una sorta di facile degenerazione della positività del primo: sia il nuovo medium, sia il suo nuovo spettatore, in altri termini, lasciano intravedere potenzialità psicologiche positive che tuttavia, nella concreta esperienza di incontro tra l'immagine animata e l'occhio, restano inesprese, a profitto invece delle componenti psicologiche negative.

Un ultimo territorio infrapsichico su cui verificare i dettagli di questa progressiva criticizzazione dei processi percettivi e rappresentativi legati al cinema e alla sua fruizione psichica è rappresentato da due ambiti cruciali, e intimamente correlati, della riflessione scientifica

finanziaria, Praxis, Torino, 1911; Id., *Il nuovo mondo è tuo: l'arte del successo in tutte le manifestazioni della vita*, Lattes, Torino, 1922.

⁹⁵ Ivi, p. 147.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 150.

⁹⁸ Ivi, p. 149.

e filosofica di quel periodo: le rappresentazioni mnemoniche e la formazione di immagini *eidetiche*, cioè puramente mentali, soggettive e «riprodotte», ma con forti caratteri di realtà⁹⁹.

Gli storici delle scienze psichiche sono pressoché concordi nel riconoscere alla memoria un ruolo centrale per «la comprensione del funzionamento psichico alla fine del XIX secolo»¹⁰⁰. Nella stagione pionieristica della percettologia scientifica italiana, la memoria è studiata come una dimensione psichica fondamentale della percezione, ed è una facoltà attiva che prelude a un atto di volontà del soggetto. Già nel 1870, Ardigò, affermando che la rappresentazione ha sempre «il suo lato dell'esteriorità [...] e il lato dell'interiorità»¹⁰¹, associa il presente al primo lato e il ricordo al secondo. L'esperienza percettiva, quindi, non è determinata solo da fattori sensoriali: in essa, la sensazione pura è integrata con un'attività psichica che completa i dati sensitivi di base, li integra con dati astratti, elide o sostituisce i dati superflui o non utili¹⁰². In questo processo dinamico un ruolo importante è svolto non solo dalle inferenze ma anche, appunto, dalle immagini conservate nella memoria.

Gli studi scientifici dell'epoca che si occupano della percezione cinematografica, ed eventualmente delle sue ricadute sulla salute psichica, riconoscono anche nell'esperienza soggettiva della sala questo ruolo decisivo della memoria, capace di riattivare e presentificare il ricordo. Se è da tutti condivisa la convinzione che, come ricorda Pasquale Rossi, «ciò che una volta è comparso insieme nel campo della psiche, tende a ridestarvisi»¹⁰³, le posizioni tuttavia si diversificano quando si tratta di riconoscere i tempi, le modalità e gli effetti dell'azione svolta dai ricordi della visione di immagini cinematografiche e della loro relazione con il presente vissuto dal soggetto.

Come si è già visto, infatti, i contributi di Ponzo (1911), Kiesow e Musatti identificano nell'attività integrativa (o, nel caso di Musatti, strutturante) svolta dal ricordo di esperienze precedenti una funzione risolutiva per il funzionamento della percezione cinematografica.

⁹⁹ La ricerca sui fenomeni eidetici è particolarmente sviluppata in Germania dai primi anni Dieci da Erich Rudolf Jaensch.

¹⁰⁰ Marcel Gauchet, *L'inconscio cerebrale*, cit., p. 58. Sulla centralità della memoria nel rapporto tra inconscio freudiano e media del primo Novecento cfr. Thomas Elsaesser, *Freud e i media tecnologici: la perdurante magia del Wunderblock*, in Lucilla Albano, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi*, cit., pp. 81-107.

¹⁰¹ Roberto Ardigò, *La psicologia come scienza positiva* (1870), in Id., *Opere filosofiche*, vol. I, Angelo Draghi, Padova, 1882, p. 169.

¹⁰² Cfr. Wilhlem Büttemeyer, *Roberto Ardigò e la psicologia moderna*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, pp. 34-54.

¹⁰³ Pasquale Rossi, *Psicologia collettiva*, cit., p. 22. Il contributo di Rossi è parzialmente ripubblicato nella sezione antologica di questo volume.

Differente, e più preoccupata, è invece la posizione di coloro che, come D'Abundo, Lojacono, Masini e Vidoni, Mondio, Pennacchi studiano non tanto il *durante*, il *farsi* della percezione dell'immagine cinematografica, quanto il *disfarsi*, il *dopo*, il *darsi* del ricordo di questa percezione nella produzione dei fenomeni suggestivi.

Se negli studi della nascente psicologia collettiva si teorizza l'assoluta immediatezza della reazione allo stimolo della suggestione¹⁰⁴, per gli studiosi appena citati la specifica eccitazione indotta dall'immagine animata sembra invece indurre nello spettatore reazioni meno veloci e per questo più imprevedibili¹⁰⁵. Volendo usare una metafora batteriologica, in linea con le scoperte biologiche dell'epoca, l'immagine cinematografica penetra nel sistema nervoso dello spettatore con la stessa invisibile insidiosità di un germe, e proprio come accade per i germi, la sua patogenia ha un certo tempo di incubazione e poi diventa attiva, generando fenomeni allucinatori. Questa interpretazione del decorso post-cinematografico ed endopsichico delle immagini non è un elemento di novità scientifica incoraggiato dalla progressiva affermazione del cinematografo, quanto piuttosto la radicalizzazione di un fenomeno già descritto nel secondo Ottocento (si vedano, per restare nel contesto italiano, gli influenti studi sulla genesi delle allucinazioni prodotti da Augusto Tamburini¹⁰⁶), e poi sviluppato da un'ampia letteratura sul fenomeno del falso riconoscimento o paramnesia¹⁰⁷. Secondo Tamburini, la genesi del fenomeno allucinatorio andrebbe

¹⁰⁴ Scipio Sighele, per esempio, sostiene che l'uomo della folla sottoposto allo stimolo della suggestione, passa «dall'idea all'atto con una celerità spaventevole» (Scipio Sighele, *La folla delinquente*, cit., p. 81).

¹⁰⁵ Al postulato dell'immediatezza aderiscono tuttavia anche alcuni degli psicologi presenti nella sezione antologica di questo volume. È il caso, ad esempio, di Mariano Luigi Patrizi: lo psicofisiologo, nel suo testo del 1914, riferendosi alle reazioni del pubblico ricorre all'espressione, inequivocabile, di «istantaneo intendimento».

¹⁰⁶ Cfr. Augusto Tamburini, *Sulla genesi delle allucinazioni*, «Rivista Sperimentale di Freniatria», 6, 1880, pp- 126-154 (ripubblicato in «Rivista Sperimentale di Freniatria», 2, 2006, pp. 13-40). Sui fenomeni allucinatori nelle ricerche di Tamburini si veda: Salvatore Mazza, Antonella Mazzoni, *Il modello epilessia in psichiatria. Augusto Tamburini e la genesi delle allucinazioni*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Le passioni della mente e della storia*, cit.; Valeria Paola Babini, *Come nascono le allucinazioni? Da Esquirol a Tamburini*, «Rivista sperimentale di freniatria», 2, 2006, pp. 41-50. Per un'introduzione alla teoria psichiatriche ottocentesche sull'allucinazione cfr. Monica Ghidoni, *Utopie ed eterotopie del corpo: le allucinazioni agli albori della psichiatria*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, 2011.

¹⁰⁷ Per una sintesi problematica delle riflessioni dell'epoca sul falso riconoscimento cfr. Giuseppe Fanciulli, *Intorno al falso riconoscimento*, «La Cultura Filosofica», I, 12, 15 dicembre 1907, p. 328-338.

infatti cercata nei centri corticali, «depositi di immagini sensorie»¹⁰⁸ all'epoca ancora vagamente localizzati e poco conosciuti dal punto di vista del loro funzionamento:

L'eccitamento morboso dei centri sensori corticali darà origine a falsi sensazioni. Esso risusciterà, cioè, da quei ricchi depositi delle impressioni ricevute, una o più immagini sensoriali, e quando per la sua intensità faccia entrare queste immagini nel dominio della coscienza, quelle si presenteranno a questa con tutti i caratteri della realtà¹⁰⁹.

Il primo, ancora una volta, a sottolineare tale particolarità nel decorso suggestivo successivo alla visione cinematografica è D'Abundo. La proiezione cinematografica, egli sostiene, non agisce determinando un fulmineo shock nel sistema nervoso ma «esplica silenziosamente la sua influenza, ingigantendo poi rapidissimamente».

Una convinzione analoga è sostenuta da Mario Ponzo nel già più volte citato intervento del 1919. Ponzo, citando espressamente D'Abundo, osserva come dopo la visione il film continui ad esistere in un'area della mente dello spettatore che Pennacchi identificherà poi con il «vastissimo campo del subcosciente»: le immagini del film, tuttavia, vivono in questo ambito sotto nuove forme, estranee alle strutture coerenti, lineari, chiuse di un intreccio. Ponzo descrive questo stato del film nella memoria come «un caos di scene senza alcuna connessione», preludio a «un nuovo ordinamento» in cui le immagini cinematografiche si trasformano e si raggruppano secondo criteri nuovi. Nella sua memoria lo spettatore non trattiene il ricordo organico di un mondo possibile istituito dalla «finzione scenica quanto piuttosto le «tracce sconnesse di molteplici rappresentazioni, tracce che vanno continuamente trasmutantesi e variamente raggruppantesi».

La dimensione narrativa e drammaturgica (con tutti i processi di identificazione e proiezione che questa può chiamare in causa), sembra giocare, secondo Ponzo, un ruolo marginale nei processi di memorizzazione, al punto da vanificare le motivazioni moralistiche e pedagogiche del lieto fine¹¹⁰. Ciò che agisce realmente nella memoria è l'intensità sensibile di queste «tracce sconnesse», ossia del frammento

¹⁰⁸ Cfr. Augusto Tamburini, *Sulla genesi delle allucinazioni*, cit., p. 139.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Nella sua critica ai film dal contenuto turbativo ma che si concludono con un finale positivo, Ponzo riprende, sia pure senza citarle espressamente, le raccomandazioni diramate dal ministero dell'Interno in un ordine di servizio del 14 gennaio 1916. «La sola circostanza», si legge, «dell'essere il fine o lieto o morale o comunque non censurabile, non può valere a giustificare la rappresentazione di scene che intrinsecamente presentino gli estremi voluti per il divieto» (cit. in Umberto Tiranty, *La cinematografia e la legge*, cit., p. 58).

(D'Abundo, nel 1911, aveva usato il termine «dettaglio»¹¹¹). Non tanto, si potrebbe aggiungere, una *rappresentazione* quanto una *presenza*. Il cinema, dunque, ben prima di proporre un percorso sistematico del senso attraverso la costruzione narrativo-rappresentativa, offre alla percezione un percorso dei sensi destrutturato, frammentario, selettivo, capace però di vanificare la retorica strutturante del racconto. La svalutazione degli aspetti narrativi teorizzata da Ponzo sembrerebbe convergere con la già ricordata analogia, proposta da Gemelli, tra lo spettatore e il sognatore, perché anche in questo secondo caso il racconto non è visto come un elemento decisivo. In realtà la convergenza tra Ponzo e Gemelli è solo apparente: nel caso di Ponzo, l'allentamento o il dissolvimento dei nessi narrativo-rappresentativi si producono *dopo* la visione, nel corso di un lavoro di rimemorizzazione che prescinde dal livello di densità narrativa del film oggetto del ricordo, mentre la disarticolazione narrativa descritta da Gemelli dovrebbe essere un aspetto strutturale del film che facilita l'ingresso dello spettatore in uno stato pseudo-onirico *durante* la visione. Le tracce disnarrative di cui parla Ponzo, come si dirà a breve, non concorrono di certo a salvaguardare l'integrità morale di coloro che le hanno introiettate, né attribuiscono un ruolo di attiva, proustiana riconfigurazione della memoria involontaria alla coscienza dello spettatore, ma sicuramente attestano una sensibilità da parte di Ponzo per i fenomeni di riorganizzazione psichica del vissuto spettatoriale decisamente carente nel pensiero di Gemelli, più vincolato alla preoccupazione di normalizzare l'esperienza della sala e a una lettura delle trasformazioni del linguaggio e dell'industria del cinema (non va dimenticato che siamo ormai nel 1926) piuttosto attardata.

Si è già detto di come queste tracce abbiano reciso i legami con la sorgente della loro rappresentazione (lo spazio-tempo in cui furono proiettate nella sala) e conducano ormai una vita propria nella mente dell'ex-spettatore. La loro riemersione presenta sempre caratteri di involontarietà e imprevedibilità: anche se le immagini animate, scrive Ponzo nel 1919, «paiono passare attraverso noi senza lasciar traccia», in realtà, «noi le vediamo poi risorgere quando meno le attendiamo in certi momenti della vita». Pennacchi, nel contributo antologizzato in questo volume, ricordando, analogamente a Ponzo, che queste tracce riaffiorano dalla memoria quando meno ce le si aspetta, nelle «manifestazioni della vita, con una parola od un gesto del tutto inattesi,

¹¹¹ Sulla centralità del dettaglio visivo nella genesi di effetti traumatizzanti sullo spettatore sensibile insiste ancora, nel 1937, l'ex psichiatra Corrado Tumiatì. Ricchiemandosi esplicitamente agli studi di D'Abundo, Lojacono, Masini e Vidoni, Tumiatì identifica proprio in «certi particolari in primo piano a forte rilievo (mani che strangolano, visi terrorizzati, moltiplicarsi angoscioso di figure ecc.)» gli elementi maggiormente capaci di incidere sulla memoria dello spettatore (cfr. Corrado Tumiatì, *Pazzia e cinematografo*, «Cinema», I, 21, 10 maggio 1937, p. 364).

per una specie d'impulso automatico», ricorda il caso di una paziente sedicenne, affetta da idee deliranti a contenuto erotico:

Queste idee erano informate sempre a scene cinematografiche già viste, non solo in tempi più o meno recenti ma anche a quelle cui aveva assistito da bambina, in tempi molto lontani, e che erano già – dimenticate del tutto anche dalla madre che pure le aveva viste.

L'intensa capacità di disorientamento di queste immagini consegue soprattutto dal fatto di essere erroneamente ricordate come frammenti di vita realmente vissuta. Esse producono quindi una «pseudologia fantastica» (per usare un'espressione impiegata da Ponzo nel 1919), ossia esperienze artificiali che si associano al ricordo di avvenimenti reali, creando con questi ultimi un paesaggio mnemonico unitario, frutto di una fusione pressoché indiscernibile tra realtà e immaginario, simile alle allucinazioni retroattive descritte nella letteratura ottocentesca sull'ipnosi, o alle «attitudes passionnelles» indotte dalla riemersione allucinatoria di un passato traumatico fotografate da Paul Richer¹¹².

Questa dinamica di fusione di ricordi reali e fittizi, che, parafrasando il titolo di un importante intervento non cinematografico di Ponzo, si potrebbe definire come «la realizzazione nell'azione di un decorso rappresentativo»¹¹³, non è esclusiva del cinema ma coinvolge anche l'esperienza onirica, suggerendo indirettamente una possibile analogia tra le due esperienze ben più profonda di quella proposta da Gemelli. Nel 1922, l'antropologo e psichiatra piemontese Giovanni Marro interpreta il caso di un ufficiale in permesso dal teatro di guerra colto da estemporaneo delirio¹¹⁴ nel quadro patologico, definito da De Sanctis¹¹⁵, di uno «stato sognante vero»¹¹⁶ (in sostanza una sorta di esperienza onirica ad occhi aperti). Per descrivere questo stato, Marro non solo prende a prestito termini ampiamente usati nel coevo lessico del cinema («proiezione», «sceneggiatura») ma evoca anche una serie di condizioni già individuate dalla letteratura scientifica come tipi-

¹¹² Per un approfondimento della relazione tra degli studi fotografici sull'isteria condotti da Richer e il cinema delle origini cfr. Pasi Väliaho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, cit., p. 68.

¹¹³ Cfr. Mario Ponzo, Federico Rivano, *La realizzazione nell'azione di un decorso rappresentativo onirico*, «Archivio di antropologia criminale psichiatria e medicina legale», LXVII, 2, 1927, pp. 185-201.

¹¹⁴ Giovanni Marro, *Nuovo contributo alla patologia del sogno*, «Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale», LXII, 3-4, 1922, pp. 243-269.

¹¹⁵ Cfr. Sullo «stato sognante vero» cfr. Sante De Sanctis, *I sogni. Studi clinici e psicologici di un alienista*, Bocca, Torino, 1899.

¹¹⁶ Giovanni Marro, *Nuovo contributo alla patologia del sogno*, cit., p. 244.

che dell'esperienza cinematografica: da un elevato livello di credenza nella realtà della rappresentazione all'imprevedibile riemersione dal subcosciente, in forme allucinatorie, di immagini latenti di «insolito vigore, vivacità e nettezza»¹¹⁷, dall'eccesso di tensione emotiva alla conseguente attivazione dell'automatismo psichico. Analogamente, quando Ponzo, nel 1927, in veste di medico di reparto del manicomio di Collegno, studiando con Federico Rivano il caso di un uomo colpevole di aver ucciso la madre e ridotto in fin di vita la sorella, avanza l'ipotesi che l'omicida abbia agito proprio sotto l'influenza suggestionante di un sogno ricorrente, utilizza – per descrivere l'azione di questa «realizzazione» del sogno nello stato di veglia – espressioni del tutto simili a quelle utilizzate nel saggio cinematografico del 1919: anche nel sogno, osserva Ponzo, i fatti sono rappresentati «con una vivacità tale da essere creduti reali»¹¹⁸, al punto da trasformarsi in «fatti vissuti nella parte ricettiva e nella parte reattiva».

Secondo Ponzo, questo impasto mentale di ricordi veri e immaginari è talmente fitto da far vacillare persino l'autocontrollo razionale dello spettatore maschio borghese e colto: sempre nel contributo cinematografico del 1919 lo studioso, per dimostrare questa convinzione, chiama in causa se stesso, ricordando di aver avuto in un'occasione la tentazione di aprire una busta sigillata non destinata a lui, facendo ricorso a una tecnica che aveva visto applicata da un impiegato in una scena cinematografica. I rischi maggiori di una perdita di controllo e di discernimento, tuttavia, coinvolgono come sempre le categorie più deboli, le donne, i bambini, gli psicopatici.

La (ri)scoperta dell'inconscio

Se alle origini della riflessione scientifica sull'esperienza del cinema, gli studi di matrice fisiologica avevano celebrato nell'istante seriale *qualsiasi*, puramente quantitativo e oggettivabile, l'elemento chiave della percezione cinematografica del movimento, in questi studi posteriori l'attenzione si sposta invece sull'istante puntuale e isolato, puramente qualitativo e soggettivo, concepito come l'elemento chiave della suggestione successiva a quella percezione. In altri termini, si assiste a un modifica nella definizione delle proprietà e funzioni attribuite al tempo cinematografico: dallo statuto *riproduttivo* dell'istante reale si passa a postulare la dimensione *produttiva* di un istante eidetico. Il cambiamento investe anche la relazione tra l'immagine e il soggetto: nel primo caso, l'oggettivazione dell'istante, come osserva Kittler, coniuga nella stesso progetto gnoseologico le cronofotografie di Muy-

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ Cfr. Federico Rivano, Mario Ponzo, *La realizzazione nell'azione di un decorso rappresentativo onirico*, cit., p. 200.

bridge, Marey, le riprese – anch'esse cronofotografiche – dei corpi dei pazienti isterici realizzate alla Salpêtrière da Albert Londe o di quelli dei neuropatici realizzate all'ospedale Cottolengo di Torino da Camillo Negro e Roberto Omegna; nel secondo caso, lo sguardo oggettivante della macchina (e del medico o dello scienziato) nei confronti del corpo cede invece il passo all'immagine depositata nella memoria, invisibile a qualsiasi sguardo esterno. L'immagine percepita si soggettivizza, si interiorizza e sparisce nell'orizzonte dell'infrapsichico, si fa invisibile, come un batterio¹¹⁹, chiamando in causa una dimensione sempre più vicina all'inconscio, anche se quest'ultimo termine non va identificato con il luogo psichico della prima topica di Freud, sostanzialmente ignorato dalla prima riflessione psicologica italiana sul cinema.

L'unico testo in cui si rintracciano riferimenti dichiarati all'idea freudiana di inconscio è infatti quello, tutt'altro che ostile, di Pennacchi, risalente però al 1930. Pennacchi interpreta la posteriore riemersione, anche in età puberale, di sensazioni, esperienze e immagini introiettate dal bambino durante l'esperienza cinematografica come la riapparizione dal «deposito del subcosciente¹²⁰» di una visione erotica che assume gli inquieti contorni di un «confuso ricordo» (esito della trasformazione dei contenuti inconsci prodotta dalla censura psichica). L'esplicitazione, da parte di Pennacchi, delle relazioni freudiane tra preconscious e conscio consente comunque di rintracciare retrospettivamente nelle riflessioni italiane una dinamica in parte simile: le immagini eidetiche evocate da D'Abundo, Ponzio, Masini e Vidoni, pur non legate al pensiero di Freud, implicano infatti una concezione della memoria come deposito prevalentemente non conscio di tracce mnestiche, capaci di «traverser la barrière qui sépare l'inconscient et le préconscient pour redevenir des contenus psychiques susceptibles d'être appréhendés par la pensée consciente»¹²¹. Quest'ultima è chiaramente una dinamica parzialmente già freudiana, anche se per Freud i contenuti inconsci ritornavano coscienti soprattutto sotto forma di parole: la similarità tra le due dinamiche conferma come la riflessione di Freud costruisca le sue radicali innovazioni su un terreno epistemologico già interessato a riflettere sul ricordo involontario e, soprattutto, sulle regioni psichiche più lontane dalla coscienza.

Al di là di queste tracce di una sporadica attenzione teorica

¹¹⁹ Claudio Pogliano propone un suggestivo parallelismo tra l'igiene e la metapsichica, entrambe impegnate a «spiegare il mondo visibile con forze invisibili». Cfr. Claudio Pogliano, *L'utopia igienista (1870-1920)*, in Franco Della Perruta (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 7. Malattia e medicina*, Einaudi, Torino, 1984, p. 628.

¹²⁰ Nelle prime traduzioni o divulgazioni in Italia della riflessione freudiana il termine tedesco *Unbewußte* (inconscio) fu tradotto indifferentemente con «inconscio» o «subconscio».

¹²¹ Mireille Berton, *Freud et l'intuition cinégraphique: psychanalyse, cinéma et épistémologie*, «Cinémas», XIV, 2-3, 2004, p. 67.

alla sfera psichica che si estende oltre i limiti del cosciente, va detto che l'inconscio e il preconcio costituivano «un problema di difficile soluzione»¹²² per la riflessione psicologica e psichiatrica tra Ottocento e Novecento, interessata in primo luogo a fornire un'esatta descrizione della coscienza. Giulio Cesare Ferrari, nel 1906, definiva l'incosciente come una «potenza misteriosa, insondabile [...] maldistinta, ignota ai più, nascosta ad ognuno»¹²³. Malgrado queste difficoltà, la riflessione psicospirituale del periodo si interroga a fondo sull'esistenza e l'autonomia della non coscienza, impegnandosi, in particolare, nel compito di identificare i confini che a un tempo uniscono e dividono l'istinto (associato all'automatismo) dalla coscienza (identificata con la ragione), un'operazione decisiva per definire il concetto psichico di normalità e per salvaguardare l'unità della personalità. Per la psichiatria evolutivista, istinto e ragione sono i due poli di una dialettica mentale che deve restare sempre in equilibrio. Uno scompenso a favore del primo termine genera un'inevitabile regressione psichica, un ritorno a stadi meno progrediti dell'evoluzione filogenetica e ontogenetica dell'uomo: è la genesi della patologia mentale.

Per Gemelli, che pure – come si è visto – interpretava l'esperienza onirica in termini di negoziazione tra coscienza e inconscio, il sogno segna l'affermazione del dominio del subcosciente, esattamente – o quasi – come accade al cinema. L'esperienza cinematografica interessa e in parte affascina le scienze della mente proprio per la sua forza di alterazione regressiva della memoria organica, ossia per la sua capacità automatica (anche perché tecnologica, non mediata da un controllo soggettivo) di disattivare l'inibizione e di riattivare, dislatentizzare a distanza e riportare in modo improvviso e inaspettato alla luce della coscienza elementi psichici inferiori, istintuali, atavici, lontani dai moderni progressi storici della ragione ma in grado di assumere i tratti organizzati di un fenomeno cosciente. Le immagini cinematografiche si radicano come frammenti dell'alterità nell'inconscio pre-freudiano, anzi, di più: ne costituiscono la sostanza più vivida e intensa (insieme ai sogni, come sottolinea De Sanctis¹²⁴), esprimendo un potere straordinario e assolutamente moderno: riconfigurare artificialmente la memoria dell'uomo del Novecento e introdurre nel ricordo dell'esperienza di vita un potente surplus di immaginario e di extra-corporeità.

¹²² Annamaria Tagliavini, *Verso l'inconscio: il dibattito tra '800 e '900*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Passioni delle mente*, cit., p. 589.

¹²³ Giulio Cesare Ferrari, *L'educazione dell'incosciente*, «Rivista di psicologia», II, 8, 1906, cit. in Annamaria Tagliavini, *Verso l'inconscio: il dibattito tra '800 e '900*, cit., p. 591.

¹²⁴ Cfr. Sante De Sanctis, *Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy*, cit., pp. 251-255. Il testo è riprodotto nella sezione antologica di questo volume.

La psiche come metafora cinematografica

Nella riflessione teorica italiana del primo Novecento il dispositivo cinematografico si lega al subcosciente non solo, come si è appena visto, per la sua forte incidenza sui processi di riemersione delle immagini eidetiche ma anche per la capacità di diventare un'efficace metafora tecnologica del funzionamento di questi stessi processi psichici¹²⁵.

Quest'uso metaforico del dispositivo cinematografico per descrivere i processi, spesso deliranti, di estrinsecazione mentale delle immagini eidetiche è elaborato e divulgato anche in ambiti letterari e culturali non insensibili al dialogo diretto o indiretto con il sapere scientifico. In *Cinematografo cerebrale*, De Amicis, quattro anni prima di Ponzo e D'Abundo, porta la patogenia delle immagini all'interno della coscienza del soggetto, attribuendo la forza pulsionale di queste immagini «scellerate, turpi, mostruose»¹²⁶ proprio alla loro capacità di proiettarsi «cinematograficamente» in una coscienza succube dei propri demoni, e di compiere tutto questo senza alcun preavviso e senza una volontaria adesione da parte del soggetto stesso.

La riflessione scientifica italiana sul cinema sembra meno propensa a usare il dispositivo cinematografico come metafora dell'apparato psichico, forse perché il suo discorso è già tutto o in parte interno al dispositivo stesso, ma non si sottrae interamente a questa operazione¹²⁷, ricorrendo alla metafora, già ampiamente utilizzata dalla tradizione estetico-filosofica, della «proiezione»¹²⁸.

¹²⁵ Per un'analisi delle metafore freudiane legate indirettamente al cinema cfr. Mireille Berton, *Freud et l'intuition cinématographique: psychanalyse, cinéma et épistémologie*, «Cinémas», XIV, 2-3, 2004, p. 53- 73.

¹²⁶ Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, «L'Illustrazione Italiana», XX-XIV, 48, 1° dicembre 1907, p. 532.

¹²⁷ Le tracce di un uso del cinema come metafora dei processi mentali andrebbero ricercate non solo negli studi scientifici direttamente legati al nuovo medium ma anche e soprattutto nel corpus complessivo dei testi psicologici e psichiatrici editi in Italia nel periodo considerato. L'analogia tra cinema e mente era infatti un topos ricorrente del discorso scientifico internazionale (cfr. per esempio le riflessioni del fisico Ernst Kretschmer e dello psicoanalista Ernst Simmel citate in Stefan Andriopoulos, *Possessed*, cit., pp. 112-113). Nel 1916, com'è noto, Münsterberg rovescia il consueto vettore della metafora (usare il cinema per spiegare i processi mentali) e interpreta le immagini del nuovo medium come oggettivazione di determinate dinamiche psichiche (per una critica a quest'uso dell'analogia tra cinema e mente, cfr. Noel Carroll, *Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg*, «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», LXVI, 4, estate 1988, pp. 489- 499).

¹²⁸ Come ha acutamente sottolineato Locatelli, il concetto di «proiezione» va ben oltre il cinema, risalendo al dibattito filosofico del secondo Ottocento e rappresenta uno snodo concettuale importante per studiare le relazioni dell'estetica simbolista (e in particolare della nozione di *Einfühlung*) con la riflessione psicologica, anche

Già Pasquale Rossi, nel 1899, ricorre all'espressione «proiezioni d'un moto interiore» per spiegare la diffusione nello spazio e nel tempo delle «scariche simpatetiche», mentre D'Abundo, una decina d'anni dopo, scrive, sulla scia delle già ricordate osservazioni di Tamburini, di una «proiezione corticale visiva» delle immagini eidetiche. Ma nei contributi antologizzati, la metafora psico-cinematografica più sconvolgente è quella indirettamente proposta da Tullio At., un paziente sedicenne di Pennacchi, sofferente di allucinazioni che si configurano come una vera e propria proiezione a un tempo psichica e cinematografica, con caratteri di corporeità¹²⁹:

Il ragazzo, tornando a casa dopo lo spettacolo, diceva di veder sulle pareti della camera i personaggi visti nel film, talora ne sentiva anche le parole [...].Le figure si muovevano e si mettevano a fare gli stessi gesti del film; per lo più scene d'amore [...]. Il paziente diceva che le voci gli comandavano di fare gli stessi atti che vedeva svolgersi sulle pareti della stanza, per due volte aveva tentato il suicidio gridando che così gli era imposto.

I disturbi allucinatori di Tullio At. presentano sorprendenti analogie con i casi clinici riportati da Viktor Tausk¹³⁰ e caratterizzati dal comune riferimento a un fantomatico *Beeinflussungsapparat* («macchina influenzante»), un misterioso macchinario (che nei disegni o nei racconti di alcuni pazienti assume a volte proprio la forma di un proiettore cinematografico) capace di manovrare e condizionare i pensieri e le azioni dei soggetti, provocando risposte motorie e sensazioni sconosciute, senza che il paziente riesca a capire bene il funzionamento del meccanismo (e proprio la poca comprensione del «meccanismo di produzione delle azioni cinematografiche» era secondo D'Abundo la ragione prima dei disturbi allucinatori indotti dal nuovo medium). Le

in riferimento alle prime teorie cinematografiche (cfr. Raffaele De Berti, Massimo Locatelli, *La modernità in tre mosse*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1910-1940)*, ETS, Pisa, 2008, p. 22-24; Massimo Locatelli, *Rafael Seligmann (1911): The Origins of Projection* e Id., *Perception, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, entrambi in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*, Forum, Udine, 2010, pp. 61-67; pp. 483-490.

¹²⁹ Sul carattere corporeo delle allucinazioni insiste già negli anni Trenta uno psichiatra straordinario ma isolato come Giovanni Enrico Morselli. Cfr. Eugenio Borgna, *Giovanni Enrico Morselli*, in Mario Maj, Filippo Maria Ferro (a cura di), *Antologia di testi psichiatrici italiani*, Marietti, Genova, 2003, pp. 251-259.

¹³⁰ Viktor Tausk, *Über den Beeinflussungsapparat in der Schizophrenie*, »Internationale Zeitschrift ärztl. Psychoanal.«, V, 1 1919 (tr. it. *Sulla genesi della macchina influenzante nella schizofrenia*, in Robert Fliess [a cura di], *Lecture di psicoanalisi*, Boringhieri, Torino, 1972).

immagini di questa delirante proiezione inconscia «vengono viste su un piano, sulle pareti o sui vetri delle finestre, e non sono tridimensionali come le allucinazioni visive tipiche»¹³¹.

Sia nel caso di Tullio At. che in quello dei pazienti di Tausk, si assiste a una drammatica ed estrema dimostrazione di quel profondo intreccio tra corpo e tecnologia che già nel 1877 il filosofo Ernst Kapp aveva identificato e descritto come un fenomeno tipico della modernità¹³². Kapp, per spiegare le dinamiche di tale intreccio, aveva coniato l'espressione «Projection der Organe», proiezione organica (dove *Organe*, seguendo l'etimo greco, è insieme corpo e strumento). La proiezione organica, scrive Pasi Väliaho, «signals the way in which our corporeal apparatus, the inside, becomes exteriorized in technical objects»¹³³: è proprio quanto accade da un lato, nella finzione, al protagonista di *Cinematografo cerebrale* (vittima di una «macchina pensante che si muoveva secondo che i suoi congegni volevano»¹³⁴), dall'altro lato, nella realtà, a Tullio At. e ai pazienti schizofrenici di Tausk¹³⁵. Questo processo, secondo Kapp, attesta una dipendenza inconscia dell'io dagli apparati tecnologici, non solo modellati isomorficamente sul corpo e la mente dell'uomo ma anche capaci, inversamente, di modulare e condizionare l'identità dell'umano¹³⁶.

¹³¹ Viktor Tausk, *Sulla genesi della macchina influenzante*, cit., pp. 58-59. Sul rapporto tra la macchina influenzante di Tausk e i media cfr. Lucilla Albano, *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Pratiche, Parma, 1992, pp. 37-41 e Jeffrey Sconce, *On the Origins of the Origins of the Influencing Machine*, in Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley, 2011, pp. 70-94.

¹³² Cfr. Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik B*, George Westermann, Braunschweig, 1877 (il volume purtroppo non è stato ancora tradotto in italiano, ma in anni recenti è uscita un'accurata edizione in lingua francese, con un ampio saggio introduttivo di Grégoire Chamayou: *Principes d'une philosophie de la technique*, Librairie Philosophique Vrin, Paris, 2007).

¹³³ Pasi Väliaho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, cit., p. 80. Cfr. anche Pasi Väliaho, *Bodies Outside In: On Cinematic Organ Projection*, «Parallax», XIV, 2, 2008, pp. 7-19.

¹³⁴ Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, cit., pp. 532.

¹³⁵ Analoghe ai fenomeni allucinatori riportati da Tausk e da Pennacchi sono le visioni del Paradiso proiettate sulla parete di fronte al letto descritte dal trentino Mario C. a Beppino Disertori, primario del centro encefalici dell'Ospedale Santa Chiara di Trento: il paziente associa queste immagini al ricordo di una visione, avvenuta anni prima, di un film sulla Divina Commedia (cfr. Beppino Disertori, *Sulla biologia dell'isterismo. Sdoppiamento psicogeno della personalità, automatismo psicologico e lesioni diencefaliche*, «Rivista Speciale di Freniatria», LXIII, 63, 1939, p. 251).

¹³⁶ Sull'importanza del concetto di proiezione d'organo nella teoria cinematografica tedesca del primo Novecento cfr. Massimo Locatelli, «La proiezione di certe po-

Nella storia di Tullio At., la sconcertante concrezione psico-tecnologica successiva all'esperienza in sala presenta almeno due elementi che meritano un ultimo approfondimento: da un lato, i contenuti del film mentale sono soprattutto scene d'amore, e quindi sostanziano un flusso pulsionale legato all'orizzonte del desiderio, dall'altro lato, il paziente non comprende l'origine inconscia di queste immagini e ne attribuisce la fonte di proiezione a un misterioso apparato tecnologico invisibile allo sguardo, nascosto da qualche parte nella stanza. Questi due elementi, pulsioni e proiezioni psichiche, sono agevolmente riconducibili a un'interpretazione molto vicina a Freud che arricchisce la valenza dell'analogia tra gli apparati psichici e il dispositivo cinematografico. Secondo Mireille Berton è infatti possibile

déceler dans le discours freudien une thématique qui excède le simple niveau analogique pour intégrer dans la théorie du psychisme une dimension optique (la formation d'images) et une dimension dynamique (le flux pulsionnel) également familières du cinéma. Les deux «machineries», par exemple, travaillent dans l'ombre puisqu'elles fabriquent des images *derrière* le spectateur, ou du moins à partir d'un site dérobé à son regard, produisant un flux d'images à l'insu du spectateur qui n'a sous les yeux qu'un lieu d'inscription et non un lieu de diffusion. Bien qu'il me faille admettre [...] que Freud a probablement pensé davantage à la lanterne magique qu'au cinéma comme machine à produire du figuratif, il ne fait aucun doute que la notion de projection sur un écran psychique doit beaucoup au dispositif cinématographique¹³⁷.

Questi aspetti del discorso freudiano colti da Berton sono recepiti e rilanciati in una prospettiva apertamente cinematografica da Angelo Montani in *Cinematografo e pensiero*¹³⁸, un testo fondamentale della riflessione psicologica sul cinema in Italia, risalente però al 1935, quindi al di là del periodo considerato nel presente lavoro. Nel suo intervento, tra i primi ad attestare nel nostro paese un tentativo di raccordo tra Freud e il cinema, Montani sostiene che l'efficacia dell'influenza psichica del cinema aumenterà esponenzialmente «quanto più [esso] si accosterà al procedere del pensiero incosciente scomparen-

tenze dell'anima...», «Bianco e Nero», 556, settembre-dicembre 2006, pp. 46-48.

¹³⁷ Mireille Berton, *Freud et l'intuition cinégraphique: psychanalyse, cinéma et épistémologie*, cit., p. 64.

¹³⁸ Angelo Montani, *Cinematografo e pensiero*, «Italia Letteraria», 31, 1935, p. 4. Montani apre il suo intervento proprio con un parallelismo tra cinema e processi del pensiero ipotizzato a partire da un esplicito rinvio alla teoria di Kapp sulla proiezione organica.

do come mezzo tecnico»¹³⁹, dando l'impressione che l'immagine possa «penetrare senza un medium fisico nel nostro cervello»¹⁴⁰: la proiezione psichica esteriorizzata della macchina influenzante si trasforma in un processo di introversione diretta delle immagini esterne dentro le regioni profonde di un inconscio finalmente freudiano. Per la riflessione psicologica sul cinema si tratta di una svolta epocale, sia pure – come si è cercato di dimostrare – non improvvisa. Ma questa è già un'altra storia.

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ *Ibidem.*

Capitolo III

Un bilancio provvisorio

Affinità e divergenze

Da queste prime osservazioni, necessariamente parziali e sintetiche, si può forse già intuire l'attenzione qualitativa con cui la fisiologia, la psicologia e la neuropsichiatria italiane del primo Novecento guardano al cinema, «percepito come una realtà complessa ma precisa»¹, e alla sua fruizione: appare evidente come la riflessione sul nuovo medium si collochi all'interno di contesti epistemici, clinici e applicativi sempre più ampi e compositi, caratterizzandosi per una significativa varietà di riferimenti scientifici e culturali.

La complessità di questa riflessione dipende ovviamente anche dalla sua estesa collocazione storica. Gli oltre trent'anni che separano l'importante ma fuggevole osservazione sulla percezione del movimento cinematografico di Ardigò dalle decine di pagine scritte da Pennacchi, all'alba del sonoro, sul cinema come agente patogeno, rappresentano infatti un periodo lunghissimo non solo per la storia delle scienze della mente ma anche per quella del cinema e del suo pubblico. Nell'interpretazione dei contributi antologizzati è sempre necessario, quindi, tenere ben presente di quale cinema – non solo immaginato ma anche realizzato – essi discutevano, e a quali orizzonti epistemologici facevano riferimento. In questo sforzo di contestualizzazione, inoltre, bisogna evitare i facili parallelismi, considerando che gli autori dei contributi non sempre erano aggiornati sul piano scientifico (si è già detto, per esempio, dell'anacronistica ortodossia wundtiana di Kiesow, o del retaggio organicista che conforma per decenni la nostra psichiatria) né erano sempre ricettivi nei confronti delle trasformazioni del linguaggio cinematografico (si pensi in particolare a Gemelli e agli scritti psichiatrici degli anni Venti).

Teorie, sperimentazioni e osservazioni cliniche compongono quindi un racconto tutt'altro che lineare ed evolutivo, un intreccio di slanci pionieristici ma incompiuti, di ricerche solo abbozzate o abbandonate, di inestricabili relazioni interdisciplinari, di condizionamenti ideologici, ritardi e arretramenti, di autorevoli invitati di pietra (non solo Freud, per esempio, ma anche James)².

¹ Francesco Casetti, *Locchio del Novecento*, cit., p. 49.

² Eppure in Italia il pragmatismo jamesiano conobbe un certo sviluppo sotto

Queste ultime considerazioni vogliono mettere in guardia dalla tentazione di interpretare in chiave genealogica una riflessione scientifica sul cinema che pure conobbe delle trasformazioni, per quanto contraddittorie e travagliate. Ciò non significa, tuttavia, che all'interno di questa riflessione complessa non sia possibile provare a individuare, anche in una prospettiva diacronica, il configurarsi di differenti direttrici di pensiero e sperimentazione.

Volendo ipotizzare una provvisoria sintesi, inevitabilmente schematica, si possono distinguere almeno due tendenze principali. Da un lato esiste una ricerca teorico-sperimentale legata allo studio dei processi della percezione, diversificata ma continuativa (da Ardigò a Musatti, passando per il testo di Ponzo del 1911 e per quello di Kiesow). Questi interventi studiano la percezione cinematografica ordinaria (ossia non turbata da alterazioni emotive o patologiche) e astratta, *in funzione* della ricerca scientifica relativa ad alcuni fenomeni psichici: la sensazione e la percezione, prima di tutto, ma anche la memoria, l'immaginazione, l'imitazione, l'emozione. Dall'altro lato abbiamo invece una linea di ricerca più attenta alle implicazioni psico-sociali del nuovo medium (da Rossi a Pennacchi, passando per D'Abundo, Masini e Vidoni, Mondio, Gemelli): in questi interventi, la concreta esperienza cinematografica di soggetti storicizzati e fragili è vista come un fenomeno che scatena risposte somato-psichiche di inedita intensità, da tenere quindi sotto costante osservazione. I contributi di questa seconda direttrice di ricerca vanno interpretati non solo nell'ambito delle scienze della mente ma anche in relazione a un più ampio progetto di edificazione di un sapere rigoroso (le scienze sociali) capace di interpretare lo sviluppo della società e di garantirne l'equilibrio.

Questa ipotesi di distinzione non va comunque intesa in termini rigidi. Esistono infatti elementi comuni a tutta la riflessione scientifica sull'esperienza cinematografica che sono per certi aspetti più coesivi dei fattori di diversità. Comune a tutti i contributi è, per esempio,

l'azione di personalità autorevoli come lo psichiatra-psicologo Giulio Cesare Ferrari, che curò la prima traduzione italiana dei *Principles of Psychology*, o come Mario Calderoni e Giovanni Vailati (cfr. Luigi Pedrazzi, *Il pragmatismo in Italia*, «Il Mulino», I, 8-9, 1952, pp. 495-520; Antonio Santucci, *Il pragmatismo in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1963; Riccardo Luccio, *Psicologia e pragmatismo in Italia. La nascita della «Rivista di Psicologia»* in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *Gli studi di psicologia in Italia: aspetti teorici, scientifici e ideologici*, «Quaderni di storia e critica della scienza», 9, 1980, pp. 55-68). A fronte di questi sviluppi, tuttavia, colpisce che i soli testi micro-teorici sul cinema sensibili alla lezione di James siano firmati da due autori che non appartengono ad alcuna comunità scientifica, Giovanni Papini (*La filosofia del cinematografo*, cit.) e Giovanni Bertinetti (*Il cinema, scuola di volontà e di energie*, cit., pp. 145-150). Sulle ascendenze jamesiane in Papini cfr. Luca Mazzei, *Quando il cinema incontrò la filosofia*, Bianco e Nero», LXIII, 3-4, maggio-agosto 2002, pp. 78-83.

la convinzione che l'esperienza cinematografica, nel momento in cui esce dall'ambito cronofotografico, sia un oggetto di studio sfuggente, non facilmente documentabile con i consueti metodi di misurazione sperimentale: i metodi alternativi dell'osservazione sintomatologica e dell'auto-osservazione «incidentale», per riprendere l'espressione di un giovane Musatti, non sempre sembrano sufficienti per garantire un'adeguata scientificità delle argomentazioni.

Altro elemento comune che traspare nei testi antologizzati è una concezione fortemente olistica e relativistica della percezione visiva. *Olistica*, perché l'Ottocento aveva dimostrato come la visione fosse sempre un'esperienza che mette in gioco non solo l'occhio dell'osservatore ma anche il suo corpo, il suo sistema nervoso, la sua memoria, le sue facoltà emotive-affettive ed intellettive, la sua collocazione all'interno di un determinato ambiente. *Relativistica*, perché la visione è concepita come un processo che si sviluppa lungo la variabile temporale, sempre soggettivo, provvisorio, vincolato alle varianti psichiche e ambientali, suscettibile di errori³.

Dalla percezione alla rappresentazione

A fronte di questi aspetti comuni, le due principali direttrici di studio sull'esperienza cinematografica differiscono per il diverso rilievo che vi assume il nesso tra cinema e modernità e per la diversa attenzione riservata ai contenuti specifici delle immagini.

Per il primo aspetto, negli studi sulla percezione il cinema è visto, già a fine Ottocento, come un fenomeno specifico collocabile senza pregiudizi nell'orizzonte dei normali fenomeni e degli studi sperimentali condotti su di essi. Anche se non mancano rilievi critici sulle condizioni tecniche di visione offerte dal dispositivo (si legga in particolare il testo di Angelucci), in questi contributi non si avverte comunque quel senso di meraviglia e turbamento che spesso attraversa invece i coevi discorsi letterari o pubblicistici sul cinematografo, inteso come metafora di una modernità stupefacente e inquietante.

Più evidente, com'era prevedibile, è invece il nesso tra il cinema e i problemi della modernità nei contributi orientati al sociale e al patologico: il nuovo medium, per citare un intervento non scientifico dei primi anni Dieci, è concepito più o meno espressamente come «lo specchio dell'immane malattia nervosa dell'età nostra»⁴. La ricorren-

³ Come ha dimostrato Casetti, proprio la contingenza e la relativizzazione dello sguardo sono un aspetto centrale nella teoria cinematografica degli anni Venti (cfr. Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 55-62).

⁴ Fausto Maria Martini, *La morte della parola*, «La Tribuna», 16 febbraio 1912, p. 3 (poi in «Bianco e Nero», Roma, LXVI, 550-551, 2004-2005, p. 72).

te interpretazione, in ambiti non solo scientifici⁵, del cinema come il sintomo forse più esemplare (e drammatico) di una modernizzazione convulsa, disumanizzante e nevrotica si spiega forse con i tempi «nazionali» di questi stessi processi di modernizzazione. A differenza di quanto avviene in Francia, Germania e Inghilterra, dove questi processi erano già in buona parte compiuti da almeno vent'anni, l'apparizione e la graduale istituzionalizzazione del cinema arriva in Italia proprio quando la modernizzazione del paese si sta imponendo come processo evidente e dominante, non ancora adeguatamente sedimentato sul piano sociale e culturale⁶.

Il legame tra il cinema e gli effetti traumatici della modernità è apertamente teorizzato da D'Abundo, non a caso già da molti anni attento a studiare le caratteristiche psicologiche e sociologiche dei grandi processi di trasformazione della società⁷: il neurologo pugliese,

⁵ Il nesso tra cinema e modernità era stato già esplicitato, in ambito non scientifico, da Papini nel 1907: «Chi ha pensato un po' ai caratteri della civiltà moderna non durerà fatica a ricollegare i fatti del cinematografo con altri fatti che rivelano le stesse tendenze». Cfr. Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, cit. (il testo è consultabile, anche in traduzione inglese, sul sito del *Permanent Seminar on the History of Film Theories* – <http://www.museocinema.it/filmtheories/index.php>). La visione del cinema come sintomo di una modernità nevrotica è presente anche in Edipi, *Il teatro delle nevrosi*, «La Scena Illustrata», XLVI, 13, 1 luglio 1910. Da osservare, infine, che il procuratore generale alla Corte d'Appello del Lazio, Giovan Battista Avellone, prima di impegnarsi nella *pars destruens* della sua celebre lettera al «Giornale d'Italia» del 19 ottobre 1912, convenzionalmente considerata come uno dei passi più rilevanti verso l'istituzione, nel 1913, della censura cinematografica in Italia (ora anche in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 170-173), colloca il cinema tra le grandi innovazioni della modernità, definendolo una «invenzione ingegnosissima che, come il telefono, come il fonografo, come il telegrafo senza fili ecc. ha scosso ed impressionato il mondo intero».

⁶ Cfr. Luca Mazzei, *Alla fine dei sensi: il cinema e la fine del mondo sensibile*, relazione al Convegno Internazionale *Il senso della fine / Le sens de la fin / The Meaning of the End* (Urbino, 10-12 settembre 2009).

⁷ Si veda il discorso pronunciato il 16 novembre 1897 da D'Abundo presso l'ateneo catanese in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico: in questo intervento, il neurologo barlettano proponeva un'ampia riflessione sul rapporto fra patologie psichiche individuali e mutamenti in atto nella società di fine Ottocento (Giuseppe D'Abundo, *Evoluzione psicologica ed evoluzione sociologica nel secolo XIX*, in *Annuario della R. Università di Catania per l'Anno Accademico 1897-98*, Stab. Tip. Francesco Galati, Catania 1898). Per un'analisi più approfondita del discorso inaugurale di D'Abundo si legga Luca Mazzei, Silvio Alovisio, Domenico Spinosa, *Reception Theories in Early Italian Cinema* in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva*, Forum, Udine, 2010, pp. 45-46. Sull'interesse di D'Abundo per le questioni sociali cfr. Corrado Dollo, *Il positivismo in Sicilia*, Rubettino, Catanzaro, 2005.

nel contributo antologizzato in questo volume, osserva che «gli effetti di qualsiasi proiezione nei paranoici [...] non differiscono da quelli emergenti da tutte le conquiste recenti della scienza, come il telegrafo senza fili, i dirigibili, gli aeroplani, i raggi X, ecc. ». Altrettanto esplicito sul legame tra cinema e modernità è, quasi vent'anni più tardi, Sante De Sanctis, quando sottolinea che «il successo del cinema [...] risponde a un bisogno dell'anima contemporanea; [...] Niente è fisso o statico; tutto si muove, marcia, va e viene; tutto è in movimento; tutto è dinamico»⁸.

Per quanto riguarda invece la diversa attenzione ai contenuti delle immagini, si può notare come negli studi percettologici, la specifica dimensione del singolo film sia del tutto o in parte ignorata. Le osservazioni coinvolgono infatti non i contenuti peculiari delle immagini ma le condizioni, anche tecnico-tecnologiche, della loro percezione all'interno del *setting* cinematografico, reale o di laboratorio: il movimento fotogrammatico (Ardigò e Foà), gli stimoli sensoriali provenienti dalla sala (Ponzo 1911), la plasticità (Musatti), l'effetto di lucido metallico (Kiesow). Negli studi psicosociali e psicopatologici i contenuti rappresentativi sono invece al centro della riflessione perché proprio ad essi si attribuisce un ruolo decisivo nell'induzione dei fenomeni suggestivi. L'attenzione ai contenuti dell'immagine, tuttavia, non si traduce quasi mai nel riferimento puntuale a film specifici, mantenendosi sempre su un livello astratto, come se il problema non fosse rappresentato da titoli precisi ma dall'esistenza stessa del dispositivo⁹: il film è quindi inteso non come una rappresentazione organica, con un percorso del senso coeso e strutturato, quanto invece, seguendo l'ultimo Bellour, come un «réservoir d'émotions» costruito a partire dall'incontro, prima di tutto sensoriale, tra il film stesso e il corpo dello spettatore¹⁰.

Dall'eredità all'ambiente

Albera e Tortajada hanno giustamente sottolineato come la dimensione rappresentativa del dispositivo cinematografico chiami in causa la dialettica tra attivismo e passività dello spettatore¹¹. Si è già dimo-

⁸ Sante De Sanctis, *Introduzione*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma, [1930]. L'intervento è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume.

⁹ Questa tendenza a una critica astratta nei confronti del cinema, slegata dai singoli film, è rintracciabile anche in altri contesti nazionali: secondo Dan Streible era tipica, per esempio, della campagna stampa condotta negli Stati Uniti dai giornali di Hearst (Cfr. Dan Streible, *Children at the Mutoscope*, «Cinémas», XIV, 1, 2003).

¹⁰ Cfr. Raymond Bellour, *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, cit.

¹¹ Marta Tortajada, François Albera, *The 1900 Episteme*, in François Albera, Marta Tortajada (a cura di), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, cit., pp. 25-44, 2010.

to, nelle pagine precedenti, a favore di quale elemento questa dialettica sia risolta nei contributi analizzati, ma in prossimità della conclusione, si può aggiungere un'ulteriore considerazione, relativa alla continuità storico-teorica del paradigma della passività spettatoriale. Il soggetto presupposto dalle teorie del dispositivo elaborate negli anni Settanta è uno spettatore-sguardo centrato, posizionato, esposto passivamente all'ideologia borghese e illusionista della rappresentazione. È lecito ipotizzare che l'immagine dello spettatore credulone e passivo costruita nei contributi scientifici del primo Novecento, così come, con diverse varianti, in altri ambiti (dalla letteratura al primo metacinema dei *rube film*)¹² sia una matrice genetica, quasi un antenato, più fisico e meno posizionato *dentro* il film, di quello spettatore-sguardo metastoricizzato, come se la passività non fosse un'istanza puramente metafisica e destoricizzata all'interno di un dispositivo teorico ma una sorta di peccato originale storicamente tangibile e incancellabile, nonché fondativo (si pensi al mito del «train effect») della spettatorialità cinematografica, poi lasciato in eredità alle celebri (e, secondo alcuni massmediologi, fantomatiche) teorie ipodermiche della comunicazione massmediale¹³.

Anche per questa sua complessa storia retrospettiva, il concetto di passività non può esaurirsi in uno stereotipo statico, meta-teorico e privo di articolazioni storiche. I contributi analizzati dimostrano infatti come il cinema concorra in modo determinante alla messa in crisi di un paradigma centrale nella critica positivista al libero arbitrio: l'innatismo. Se la patologia o il comportamento illecito nascono (o rinascono) da un cedimento del soggetto passivo alle sue facoltà meno evolute, le ragioni di questa resa alla potenza della suggestione cinematografica non sono riconducibili esclusivamente ad aspetti organici ed eventualmente ereditari. Un ruolo decisivo è svolto non da qualcosa di interno al soggetto, ma dall'ambiente che lo circonda. In numerosi passaggi dei testi antologizzati si sottolinea quanto sia considerevole, nell'esperienza cinematografica, «l'influenza suggestiva dell'ambiente» (per riprendere un'espressione di D'Abundo), L'importanza, sottolineata per esempio da Masini e Vidoni, della situazione ambientale (l'esperienza concreta della sala) nel determinare il risveglio delle tendenze criminali latenti o l'attivazione di dinamiche di suggestione in soggetti psicologicamente deboli rientra in un più ampio progetto di revisione del pensiero lombrosiano portato avanti da ampi settori della nascente

¹² Sui *rube films* cfr. Thomas Elsaesser, *Discipline through Diegesis: The Rube Film between 'Attractions' and 'Narrative Integration'*, in Wanda Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, cit., 2006.

¹³ Sull'effettiva esistenza di una teoria dell'ago ipodermico (o *bullet theory*) il dibattito è ancora aperto, ma resta innegabile come nel corso degli anni Venti e Trenta si diffonda la convinzione che i media possano esercitare un'influenza diretta su un destinatario che si configura sempre come passivamente ricettivo.

sociologia criminale italiana (e in misura assai minore dalla psichiatria) finalizzato ad attenuare il peso del somatismo e dell'atavismo nella determinazione delle cause delle condotte anormali, a profitto invece delle causalità sociali e delle influenze ambientali anche solo occasionali. Il concetto stesso di esperienza imitativa, centrale – come si è visto – in tanti autori, implica un'attenzione privilegiata alle fasi dell'apprendimento, in grado, come sottolinea Pennacchi, di «lasciare tracce più forti di quelle ereditarie».

Questa interpretazione in chiave ambientale dei disturbi indotti dal cinema era certamente più funzionale alla comprensione e regolazione della modernità, i cui pericoli per gli individui erano collegabili alla geografia degli spazi sociali creati dall'urbanizzazione e dall'industrializzazione piuttosto che alle tare ereditarie dell'anormale.

Dalla potenza al potere?

La questione dello spettatore passivo chiama in causa, ovviamente, le responsabilità del potere e i suoi margini di orientamento e di controllo: i temi scientifici si intrecciano con istanze politiche, ponendo interrogativi complessi. Il nuovo medium indirizza, in particolare, degli interrogativi problematici alle teorie che cercavano di definire le differenze tra folla e pubblico, e questa problematicità può spiegare in parte la poca attenzione che i primi psicologi sociali e sociologi italiani riservarono al cinema.

Il problema deriva da alcune contraddizioni di non semplice risoluzione all'interno delle categorie concettuali, in via di revisione, della giovane psicologia collettiva. Prima di tutto, gli spettatori del cinematografo costituiscono una folla al tempo stesso moderna ed antica: il cinematografo si presenta sulla scena pubblica come una delle espressioni più avanzate della modernità tecnologica e comunicativa (condizione favorevole al formarsi di folle metropolitane organizzate e «artificiali», per riprendere un aggettivo ricorrente della psicologia collettiva delle origini) ma la forza suggestiva delle sue immagini sollecita anche l'istintività atavica e barbara delle folle naturali e indifferenziate, dalle reazioni uniformi e impulsive. In secondo luogo, l'azione esercitata da questa forza suggestiva tende non solo a unire ma anche a isolare, a frammentare. Essa infatti da un lato si indirizza certamente all'insieme degli spettatori raccolti nelle singole sale, agendo quindi su un gruppo, su dei corpi a contatto, collettivamente e reciprocamente influenzabili (si pensi alle «scariche simpatetiche» di Pasquale Rossi) e immersi in un ambiente fisico e sociale che non coincide con il mondo dello schermo; dall'altro lato, sembra però atomizzare e indebolire la dimensione del gruppo, scatenando – davanti ai contenuti della rappresentazione – reazioni prima di tutto individuali (dalle associazioni sensoriali di Ponzo alle allucinazioni dei pazienti di D'Abundo, dai

comportamenti criminosi dei giovani delinquenti descritti da Masini e Vidoni allo spettatore insieme vigile e sognante di Gemelli).

Anche se già agli inizi del Novecento, la relazione *empatica* del singolo spettatore con l'immagine sembra attirare maggiormente l'interesse della riflessione scientifica rispetto alle relazioni *simpatetiche* che uniscono gli spettatori fra loro e con lo spazio della sala, le folle comunque non si sono realmente nebulizzate all'interno dei cinematografi, e il singolo spettatore isolato non è il moderno lettore di giornale, elemento costitutivo di quel pubblico disperso ma mentalmente coeso postulato da Gabriel Tarde: la categorizzazione dello spettatore cinematografico è debitrice, piuttosto, dei tratti distintivi (credulità, emotività, irrazionalità ecc.) dell'uomo della folla. L'immagine del *pubblico* cinematografico come comunità virtuale svincolata dalle folle localizzate, dispersa nello spazio, parzialmente isituzionalizzata e soprattutto unita dalla coscienza di condividere un'opinione, un gusto, un punto di vista o una passione emergerà come sintomo discorsivo di un processo storico in tempi successivi, in particolare dagli anni Venti, quando anche in Italia inizieranno a manifestarsi fenomeni e discorsi ascrivibili, già nella prima metà del decennio, al, e poi, dalla seconda metà, anche alla cinefilia.

Un ulteriore contraddizione problematica investe la ricaduta cinematografica della dialettica tra il capo e la folla, basilare nelle teorie psicosociali.

Lo spettatore cinematografico, pensato come parte di un organismo collettivo non del tutto atomizzato, e non ancora assorbito nei processi individuali di identificazione e proiezione attivati dal cosiddetto cinema istituzionale, interessa (e preoccupa) gli osservatori dell'epoca perché gli effetti di suggestione prodotti dalle immagini del nuovo medium, per quanto singolarizzati, sono per molti aspetti simili a quelli prodotti dall'azione di un «capo» sull'anima della folla, con la differenza che nel caso del cinema è impossibile, come osserva Eugeni, identificare un leader, ossia un «grande immaginatore» che «dallo schermo guarda, mostra, racconta»¹⁴. La riflessione, non solo scientifica ma anche estetica, fatica, almeno sino ai tardi anni Venti, a riconoscere con sicurezza un «suggestionatore» (espressione cara a Pasquale Rossi¹⁵) dell'incantamento cinematografico. Nel 1914, in uno dei rari interventi che esplicitano un legame tra le teorie psicosociologiche della folla e l'esperienza collettiva del cinema¹⁶, il giornalista Roberto D'Agliastro, muovendo dalla distinzione sgheliana tra folla e pubblico, e associando il cinema al primo termine piuttosto che al secondo, individua nel

¹⁴ Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto*, cit., pp. 160-161.

¹⁵ Cfr. Pasquale Rossi, *I suggestionatori e la folla*, Torino, Bocca, 1902, p. 1.

¹⁶ Roberto D'Agliastro, *L'arte del cinematografo, il fascino della folla*, «Illustrazione Cinematografica», III, 18, 20 novembre 1914, pp. 10-11.

grande attore cinematografico il «meneur de jeu» capace di esaltare e commuovere l'animo della folla: si tratta però di una riflessione isolata, la cui eccezionalità non è compensata, nel contesto microteorico del periodo, da una riflessione approfondita sull'eventuale ruolo fascinatore del «metteur en scène». La suggestione cinematografica quindi resta sempre pericolosamente orfana, almeno fino a quando non sarà sopravanzata, nell'economia generale dei discorsi sul cinema, da altre componenti dell'esperienza cinematografica (l'emozione estetica, l'identificazione, la passione cinefila, il giudizio intellettuale ecc.) più sensibili e interessate alla ricerca (nonché spesso alla celebrazione) di un artefice dell'incantamento cinematografico.

Nelle tradizionali ricostruzioni storiografiche di tipo genealogico, impegnate nell'individuare il remoto nucleo originario di un processo che porterà poi *necessariamente* all'invenzione del cinema, è stata sempre trascurata l'importanza di un evento che invece poteva essere agevolmente assunto nel complesso dei miti fondanti il dispositivo cinematografico: la scoperta di James Braid, risalente al 1842, che «il sonno ipnotico poteva essere indotto semplicemente fissando un oggetto luminoso»¹⁷. Questa rivelazione, spostando «l'attenzione dai poteri apparentemente sovranaturali dell'ipnotizzatore [...] all'analisi delle caratteristiche peculiari del soggetto ipnotizzato»¹⁸ non solo attribuisce al soggetto suggestionato un ruolo collusivo fondamentale per l'efficacia della suggestione stessa, ma soprattutto ridimensiona il ruolo del «magnetizzatore». Nel cinema interviene lo stesso spostamento implicato dalla scoperta di Braid: gli studiosi citati evocano infatti tra le righe dei loro contributi i contorni di un dispositivo «acefalo», dove la suggestione sul soggetto è istigata da un apparato tecnologico, e non da un diabolico ma umanissimo Dottor Mabuse. Freud, considerando il caso di una folla senza leader, avanza l'ipotesi che un desiderio «condiviso da un grande numero di persone» possa essere in grado di agire come sostituzione del capo¹⁹: la riflessione scientifica (ma anche sociologica) dell'epoca sembra a tratti delineare la presenza di un desiderio comune e reiterato di visione e di evasione che proprio nel corso degli anni Dieci inizia a diventare anche in Italia parzialmente quantificabile (si veda la pionieristica inchiesta di Domenico Orano²⁰) e pensabile

¹⁷ Suzanne Stewart-Steinberg, *L'effetto-Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa identità*, Elliot, Roma, 2011, p. 90.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Sigmund Freud, *Psicologia collettiva e analisi dell'Io*, cit., p. 2341.

²⁰ Nel 1908 il sociologo ed educatore Domenico Orano condusse, all'interno del quartiere operaio romano del Testaccio, un'inchiesta basata su migliaia di interviste e su dati statistici. Nella sua ricerca, pubblicata nel 1912, sono presenti anche alcuni dati interessanti sul peso del cinematografo nell'economia mensile di una famiglia operaia. «Il cinematografo è entrato nell'usanza popolare», osserva infatti Orano. «È incredibile il fascino della pellicola cinematografica, sia sopra

(D'Abundo osserva che il nevrotico ha sempre l'impulso a ritornare in sala, Ponzo attribuisce i già citati falsi ricordi alla «frequenza abituale» con cui ormai si va al cinematografo, De Sanctis scrive che il cinema è un bisogno²¹). Il pubblico delle sale cinematografiche sarebbe quindi assoggettato essenzialmente solo al proprio desiderio: si tratta di una linea interpretativa interessante e originale, ma la sua rilevanza nei discorsi scientifici sul cinema del periodo è marginale, e potrebbe piuttosto essere riconsiderata nelle riflessioni sulla nascita, nel corso degli anni Venti, della cinefilia²². Più forte ed influente è la preoccupazione di chi osserva come l'assenza di un capo, nell'esperienza cinematografica, complichino il gioco delle responsabilità sociali. Molti contributi presenti nell'antologia, così come numerose riflessioni coeve della letteratura giuridica, religiosa ed estetica, postulano l'esistenza di un assoggettamento del pubblico e dello spettatore al dispositivo cinematografico, ma non c'è molta chiarezza sulle funzioni e gli agenti di questo assoggettamento. A fronte di un'efficacia suggestiva mai così elevata nella storia dei mezzi di comunicazione, l'assenza di un capo in grado di direzionare questa suggestione non può effettivamente che mettere in allerta i saperi elitari legati all'organizzazione scientifica del potere e alla regolazione del contratto sociale.

Secondo Tarde e Le Bon la suggestione è il frutto di un'azione cosciente condotta da un *meneur* sulla folla: quest'ultima è irresponsabile, mentre il *leader* è consapevole e quindi punibile. La riflessione psicologica e neuropsichiatrica sul cinema accoglie questa distinzione, ma finisce per identificare il capo con il medium: la «folla-pubblico» non è colpevole, perché risponde automaticamente e involontariamente agli stimoli, mentre il cinema in quanto medium ha gravi e temibili

l'operaio della sonante officina che sul contadino analfabeta [...]. Una famiglia mi confessò candidamente che sei soldi alla settimana li metteva da parte per il cinematografo. Un'altra, più larga nel fissare le spese di lusso, aveva stabilito per lo stesso scopo due lire al mese» (cfr. Domenico Orano, *Come vive il popolo di Roma*, Croce, Pescara, 1912, pp. 673, 675).

²¹ La graduale ritualizzazione della visione in sala, potenziale causa di una fissazione maniacale e di un abuso stancante che può diventare dipendenza, suscita allarme e rifiuti anche in ambito pedagogico: Orestano scrive che «la seduzione talvolta irresistibile che il cinematografo esercita, induce spesso ad abusarne, crea una vera passione, massime nei giovanetti, la quale ha per oggetto la proiezione per la proiezione» (cfr. Francesco Orestano, *Il cinematografo nelle scuole*, cit., pp. 9-10; il testo è consultabile, anche in traduzione inglese, sul sito del *Permanent Seminar on the History of Film Theories*– <http://www.museocinema.it/filmtheories/index.php>).

²² Sulla genesi della cinefilia in Italia cfr. Luca Mazzei, *Angelina Buracci, cinepedagoga*, cit.; Id., *Il primo caduto: Valentino e la battaglia per la cinematografia*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Intorno a Rodolfo Valentino. Cinema, cultura e società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, Kaplan, Torino, 2012.

responsabilità. Quest'ultimo, per riprendere una felice distinzione introdotta da Philippe Dubois per il cinema delle origini²³, appare espressione non tanto di un *potere* mobilitante (un potere che sembra per certi aspetti diviso, o quanto meno impreparato, davanti al cinema) quanto di una *potenza* incontrollabile come l'inconscio individuale e collettivo, che si esprime non nella retorica ideologico-rappresentativa di un racconto strutturato ma nella deflagrazione di un «événement d'images»²⁴, attraverso la «fulgurance» sensoriale del dettaglio intensivo acronologico (le «tracce sconnesse» di cui parlava Ponzio), indizio di un'esperienza della visione che chiama esplicitamente in causa la dimensione del figurale²⁵.

Le Bon sosteneva che se si conosce l'arte di impressionare l'immaginazione delle folle allora si conosce l'arte di governare. Probabilmente la stessa cosa era tacitamente sostenuta, nel 1896, da Enrico Corradini, quando prefigurava sulle pagine del «Marzocco» un teatro dell'avvenire «capace di *organare* le aspirazioni individuali, imponendo un *ordine* al disordine delle tensioni individuali»²⁶. La sfida che il cinema poneva alle élites italiane era analoga a quella messa a fuoco in ambiti diversi da Le Bon e Corradini: il nuovo medium, così profondamente compromesso con la sfera primordiale dell'involontarietà, della suggestione e dell'azione riflessa, doveva essere riabilitato – quasi utopisticamente – come la figurazione macchinica e metaforica di un grande Io astratto vigile e pienamente cosciente, in grado di regolare i rapporti tra sensazioni e intelletto, capace di assimilare il visibile (cioè riconoscerlo) ma anche in certi casi di rifiutarne certi contenuti troppo destabilizzanti. Il problema, quindi, era conoscere meglio il funzionamento e la potenza della suggestione cinematografica per capire come convertirla in consenso e persuasione. I tentativi di raggiungere questi due ultimi obiettivi si dettagliano in due strategie correlate: la prima (regolare i contenuti del visibile, anche tramite la Censura²⁷) punta alla vetta del modello verticale, ossia al controllo dell'immagine, la seconda (promuovere una pedagogia della sensazione oppure interdire la visione ai soggetti deboli) si indirizza invece a valle, agli spettatori preda della

²³ Philippe Dubois, *Au seuil du visible: la question du figural*, in Veronica Innocenti. Valentina Re (a cura di), *Limina. Le soglie del film*, Forum, Udine, 2004, pp. 137-150.

²⁴ Ivi, p. 141.

²⁵ Per un approfondimento delle relazioni tra il cinema e il figurale si rinvia a Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., pp. 182-201.

²⁶ Cfr. Enrico Corradini, *Il pubblico al teatro*, «Il Marzocco», I, 5, 1° marzo 1896.

²⁷ L'auspicio per una più efficace e severa azione della Censura cinematografica è espresso da Masini e Vidoni, Ponzio (*Cinematografo e delinquenza minorile*, «Vita e Pensiero», IX, 20 giugno 1919, pp. 328-335) e Pennacchi. Più perplesso sull'utilità del controllo censorio è invece Sante De Sanctis, nelle risposte all'inchiesta di Maurice Rouvroy pubblicate in questo volume.

suggerimento, puntando al disciplinamento della sala. Obiettivo non semplice, con un pubblico desiderante, senza guide, in costante crescita, che sente il cinema come parte viva della sua esperienza quotidiana e delle sue autonome scelte di gusto.

«Come un edificio non finito»: le contraddizioni irrisolte della riflessione scientifica sul cinema

La carsica ma profonda relazione tra le teorie psicosociali della folla e il nascente spettatore cinematografico dimostra come la distinzione appena proposta tra studi percettologici e interventi sul ruolo sociale del cinema, per quanto forse utile sul piano interpretativo, risponda a una domanda limitata, funzionale soprattutto alla storia delle teorie cinematografiche ed essenzialmente descrittiva («come viene *rappresentato* il cinema in questi studi?»), insufficiente quindi a restituire e a interpretare quella più ampia tramatura epistemologica che individua nel cinema un oggetto non secondario ma integrato della riflessione scientifica. Si rende necessario, allora, provare a individuare dialettiche di convergenza e divergenza meno vincolate a divisioni di tipo tematico, e più attente invece ai contesti generali di teorizzazione dei saperi scientifici.

Se nel complesso dei contributi scientifici antologizzati si prova a mettere in relazione diretta e paritetica l'oggetto-cinema con questa tramatura che lo accoglie e lo pensa, si possono individuare due concezioni epistemiche complementari ma segnate da profonde differenze: la prima votata alla dimensione analitica, la seconda alla sintesi.

La tendenza all'analisi (e quindi al sezionamento) del corpo ha radici antiche, risalenti alla nascita delle classificazioni anatomiche e alle mappature frenologiche di Gall. La dimensione analitica non coinvolge tuttavia solo la fisiologia del corpo ma anche altri ambiti della ricerca filosofica e scientifica del diciannovesimo secolo: per esempio, la tassonomia nosografica delle scienze mediche, e tutte le correnti filosofiche e psicologiche di matrice associazionista. Lo stesso fenomeno della persistenza retinica ha una basa analitica, perché attribuisce la genesi della percezione del movimento alla sovrapposizione di singole immagini consecutive.

Se nel corso dell'Ottocento da un lato si assiste, come osserva Crary, al progressivo smantellamento del concetto kantiano di sintesi fondato sull'a priori, rimettendo in questione l'unità della coscienza²⁸, e dall'altro lato si registra l'affermazione di un'epistemologia analitica²⁹, il quadro epistemico cambia progressivamente nella transizione

²⁸ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, cit., pp. 14-15.

²⁹ Cfr. Giuliana Bruno, *Rovine con vista*, cit., p. 81.

al Novecento. A cavallo tra i due secoli si sviluppano molteplici tentativi di «reinventare»³⁰ la sintesi. La pittura di Cézanne, il modello fluidale del paradigma elettrico³¹, il funzionalismo jamesiano, le tendenze olistiche della neurologia di inizio Novecento³², l'intreccio bergsoniano tra percezione immediata e forza creatrice delle memoria, il gestaltismo, la psicologia dinamica sono tutte elaborazioni concettuali interessate a confrontarsi con la dimensione della sintesi. Anche il fenomeno ϕ ha una base sintetica, perché spiega la percezione del movimento apparente non più come l'esperienza fisiologico-percettiva di una serie differenziale di stimoli visivi ma come un'elaborazione psichica autonoma e, soprattutto, unitaria.

Il cinema, in quanto «contradictory form of synthetic unity [...] in which disjunction and continuity must be thought together»³³ si colloca all'incrocio dei due secoli e delle due dimensioni, in una posizione intermedia ma non neutra ed equilibrata, né risolutiva, pronta quindi a sconfinamenti e rimescolamenti delle distinzioni.

Si è visto come le prime riflessioni sul cinema, in particolare quelle di Ardigò e di Foà, siano sensibili, con posizioni diverse, alla questione del movimento dei corpi. Quest'ultima, come si è detto, era un problema centrale della ricerca fisiologica, e la fisiologia aveva presto individuato nella cronofotografia la possibilità di costruire con un occhio tecnologico, dunque oggettivo e sovrumano, un'analitica visiva del corpo. Come scrive Giuliana Bruno, quindi, il cinema nasce come linguaggio fisiologico dell'analisi³⁴. Nell'analisi cronofotografica, l'istante

³⁰ Questa espressione riprende il titolo del capitolo finale (*1900: Reinventing Synthesis*) del già citato volume di Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, cit.

³¹ Di cui il cinema, secondo Mireille Berton, sarebbe un'attualizzazione tecnologica. Cfr. Mireille Berton, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica*, cit.

³² Marcel Gauchet ricorda per esempio le sperimentazioni di Costantin von Monakow, condotte a partire dal 1902, e quelle, un po' più tarde, di Kurt Goldstein. Lo studioso francese, per altro, nell'identificare l'insieme delle ricerche coeve alla crisi del paradigma associazionista-meccanicista usa espressamente il termine di «reazione globalista» (cfr. Marcel Gauchet, *L'inconscio cerebrale*, cit., p. 149).

³³ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, cit., p. 344-345.

³⁴ «La relazione tra cinema e fisiologia riguarda la loro stessa formazione come linguaggi, poiché entrambi articolano e analizzano il corpo in movimento» (Giuliana Bruno, *Rovine con vista*, cit., p. 81). La convinzione dello statuto fotogrammatico e analitico del cinema, unita alla conseguente difficoltà «di descrivere il nuovo spettacolo in una maniera che si possa in qualche modo definire sintetica» è rintracciabile in uno dei primi articoli sul cinematografo apparsi sulla stampa italiana, Edipi, *Il teatro della nevrosi*, cit. (cfr. Luca Mazzei, *La materia di cui son fatti i sogni: percezione della tattilità del cinematografo nei testi letterari italiani (1896-1908)*, in Alice Auteliano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del Cinema. Atti dell'XI Convegno di Studi Internazionali sul Cinema* (Udine-Gorizia 15-18 marzo 2004), Forum, Udine, 2005, pp. 359-366).

immobile prelevato dalla realtà, concepibile come l'antitesi del movimento, rende paradossalmente conoscibile il movimento stesso.

I riferimenti ardigoiani al cinematografo propongono implicitamente uno spostamento della proto-riflessione scientifica sul cinema da un'*analitica* del corpo a una *sintetica* della psiche. Non è certamente un caso che Ardigò chiami in causa il cinema proprio in un'opera, *L'unità della coscienza*, che individua nella relazione tra l'uno e il molteplice una delle sue dialettiche fondanti. Come osserva infatti Gaudreault, proprio in relazione al rapporto tra cronofotografia e cinematografo, «il cinema è il passaggio dal multiplo all'uno, la fotografia invece vuole annullare il movimento, estraendo l'uno (l'istante) dal molteplice»³⁵.

All'interno delle riflessioni degli anni successivi - sempre più psicologiche e sempre meno fisiologiche - il cinema riarticola la dialettica cronofotografica tra istante e movimento introducendovi un terzo elemento che Marey, da buon fisiologo, vedeva come un fattore di criticità³⁶: il soggetto spettatoriale, luogo fisico e psichico in cui si dovrebbe compiere la sintesi tra i primi due elementi. In realtà nei contributi analizzati, la sintesi psichica, indizio di una stabile unità del soggetto, non si compie, ma indica, nel suo stato in potenza, nel suo statuto di condizione a cui tendere, una lacerazione tra i suoi elementi costitutivi. Questa tensione inappagata verso la sintesi, instabile e per molti aspetti oscura, non punta tanto a una sintesi puramente *addizionale*, risultato di una semplice sommatoria degli elementi costitutivi, quanto *produttiva*, perché generatrice di uno stato psichico qualitativamente nuovo.

La riflessione scientifica sul cinema offre descrizioni diverse di questo nuovo stato psichico: l'impatto tra individuale e collettivo implicato dalle «scariche simpatetiche» di Rossi, l'innesto di stimoli reali e memoria sensoriale nello studio di Ponzo del 1911³⁷, l'intreccio in-

³⁵ André Gaudreault, *Dal Semplice al Multiplo o il cinema come serie di serie*, in Anna Antonini (a cura di), *Il film e i suoi multipli*, Forum, Udine, 2003 p. 30.

³⁶ Albera individua nella necessità della proiezione come momento decisivo per la verifica dell'esatta scomposizione del movimento, e nella conseguente entrata in scena di un osservatore-spettatore, due fattori di grave crisi epistemologica all'interno del modello cronofotografico. Cfr. François Albera, *Pour une épistémographie du montage: le moment Marey*, cit., pp. 31-46.

³⁷ Nel secondo dopoguerra Ponzo sviluppa la sua riflessione sul cinema in una duplice direzione: da un lato rivede, almeno parzialmente, la sua originaria impostazione associazionista, sostenendo che il fenomeno del sincretismo sensoriale, pur fondamentale, non esaurisce di certo le peculiarità psicologiche dell'esperienza cinematografica (basato in larga misura sulla partecipazione motoria ed emotiva a un'immagine percepita non nelle sue parti ma come unità, cfr. Mario Ponzo, *L'immagine unica*, «Archivio di Psicologia, Neurologia e Psichiatria», XVII, 5, settembre-ottobre 1956, pp. 867-875), dall'altro lato estende il perimetro della

dissolubile tra ricordi reali e fittizi nel contributo di Ponso del 1919, la confluenza di realtà e immaginazione nei deliri psicotici descritti da Mondio e Pennacchi, il cinesogno tra vigilanza e immedesimazione evocato da Gemelli, la plasticità virtuale eppure reale dell'immagine bidimensionale evidenziata da Musatti. Queste diverse condizioni mentali attivate dal cinema sembrano porsi come il fondamento quasi epistemico di una crisi, non apertamente teorizzata nei contributi antologizzati ma più che evidente, della rappresentazione: proprio negli anni in cui il cinema aderisce gradualmente alla sua supposta vocazione narrativa, candidandosi come arte rappresentativa tecnologicamente avanzata, le riflessioni scientifiche sull'esperienza della visione animata attestano una perturbante egemonia della presenza sulla rappresentazione, della sensazione sulla percezione, del frammento visivo sull'organicità del racconto, stimolando un confronto potenzialmente fecondo con un'analoga crisi della rappresentazione e del realismo postulata in ambito estetico dal modernismo letterario e artistico³⁸.

Ecco quindi un'ulteriore ragione, forse decisiva, che impedisce di pensare in termini rigidi ed esclusivamente interni alla storia delle teorie cinematografiche la distinzione tra i contributi percettologici puri e quelli che riflettono invece sull'influenza psichica e sociale del cinematografo. Il quadro teorico di riferimento di questi interventi è infatti più ampio e quasi sempre trasversalmente condiviso. Tutti i contributi citati sono interessati a conoscere meglio questo stato psichico «nuovo», legato all'azione di un dispositivo che agisce nella mente e nel corpo degli uomini pur fondandosi su un meccanismo tecnologico che ne prevede l'assenza. Il cinema convoca un soggetto spettatoriale parzialmente inedito, al centro di variegata polarità tra istante e movimento, realtà e fantasia, passato e presente, individuo e massa, conscio e inconscio, suggestione e attenzione, automatismo e volontà, di straordinaria potenza, che occorre proprio per questo comprendere e direzionare.

La peculiarità di queste micro-teorie dell'esperienza cinematografica, tuttavia, è che in esse il passaggio epistemico e psichico dall'analisi alla sintesi o, per riprendere Gaudreault, dal molteplice all'uno, non si risolve nell'individuazione di un'ipotetica terzietà che sia capace non solo di far compenetrare ma anche di comprendere e bilanciare in un quadro teorico coerente e sistematico le polarità appena citate:

riflessione dalla psicologia individuale a quella sociale, proponendo di studiare le modalità di formazione e diffusione delle immagini collettive (cfr. Mario Ponso, *Il cinema e la creazione fantastica del tipo*, «Bianco e Nero», IX, 8, ottobre 1948, pp. 6-16).

³⁸ Sul nesso tra scienza e modernismo artistico-letterario cfr. in particolare Mark S. Micale, *The Modernist Mind: A Map*, in Id. (a cura di), *The Mind of Modernism*, cit., pp. 1-19.

il passaggio appena evocato si configura piuttosto, nei contributi analizzati, come una tensione irrisolta e permanente tra i suoi elementi costitutivi e opposti, indizio non di una svalutazione o di una incomprendimento dei processi di modernizzazione quanto di una difficoltà di individuare delle risposte adeguate per una loro corretta gestione.

Se l'immagine della contemporaneità che si intravede in questi contributi è in sintonia con quella «concezione *neurologica* della modernità»³⁹ evocata nelle diverse teorie sociali di Simmel, Kracauer e Benjamin, allora si può aggiungere, restando nel gioco delle metafore cliniche, che queste costruzioni discorsive del soggetto percipiente (e spettatoriale) del cinema del primo Novecento sembrano affette da una sorta di schizofrenia latente ma pervasiva, con dissociazioni e conflittualità che, come osserva Casetti, non «propongono soluzioni pacifiche o pacificate»⁴⁰, investendo diversi livelli e temi di riflessione: se esiste già un dispositivo (la questione è ancora aperta), quest'ultimo è certamente assoggettante, ma non è chiaro chi diriga i processi di suggestione, cioè chi sia l'istigatore, quali siano i suoi fini strategici, e non è nemmeno chiaro quale sia l'identità dell'assoggettato; l'automatismo è considerato una garanzia di autenticità oggettivante se riferito all'occhio della macchina ma diventa un fenomeno allarmante quando diventa una reazione della psiche; si riconosce definitivamente lo statuto mentale della percezione cinematografica ma poi si confina il mentale a prevalenti reazioni passive; si evidenzia l'evanescenza illusoria e immateriale delle immagini, ma poi ci si concentra sulle più che materiali, e drammatiche o immorali, conseguenze di questa illusione sulla fisicità dei corpi disposti all'interno della sala⁴¹; lo spettatore patisce il cinema, ne è succube ma, quasi masochisticamente⁴², *sceglie* sempre di farvi ritorno, come se la sua personalità fosse internamente lacerata tra la rassicurante disciplina della coscienza e il vorace desiderio dell'autosuggestione inconscia; l'immagine cinematografica è scissa tra fantasma corporeo e materia psichica, è il prodotto evanescente di una tecnologia meccanica, pirandellianamente estranea all'uomo, ma al tempo stesso ha una sconvolgente e durevole

³⁹ Ben Singer, *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*, in Leo Charney, Vanessa Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 72.

⁴⁰ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 290.

⁴¹ Per una riflessione sul tema del corpo spettatoriale (maschile e femminile) e della sua riconfigurazione nella narrativa italiana del primo Novecento cfr. Luca Mazzei, *The Released Shadow. The Redefinition of the Body in the Italian Novel about Cinema of Early 20th Century* in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, Forum, Udine, 2010, pp. 83-92.

⁴² Sul nesso tra masochismo, ideologia e suggestione si rinvia a Suzanne Stewart-Steinberg, *L'effetto-Pinocchio. Italia 1861-1922*, cit., pp. 229-234.

vitalità psicologico-eidetica; l'unità del racconto filmico (storicamente in formazione proprio in quegli anni) ancora prima di proporsi immersivamente come mondo, esplose *ex post* in frammenti (le tracce mnestiche di cui parla Ponzo) più potenti e totalizzanti del tutto da cui si sono scissi.

La transizione epistemica forse più radicale, in questa tramatura di tensioni e contraddizioni, investe la relazione cinematografica tra la realtà e la sua simulazione cinematografica. Una fortunata vulgata, assai riduttiva, del positivismo individua in questa complessa tendenza filosofica e scientifica la dominante ambizione di edificare incrollabili certezze oggettive, inchiodate all'evidenza rassicurante dei fatti attestati e misurati. Nulla di più banalizzante: la koinè positivista che anima variamente le ricerche analizzate e documentate in questo lavoro concorre piuttosto alla messa in crisi dei concetti, arbitrariamente metafisici e sostanzialisti, di realtà e di soggetto, postulando – nel suo crescente interesse verso lo studio dei processi mentali – la difficoltà di riconoscere un'assoluta oggettività del reale e una soddisfacente conoscibilità dell'orizzonte infrapsichico.

Dopo un'iniziale fiducia nella fisiologia della cinepresa, protesi estensiva dell'occhio umano, capace di percepire e catturare l'impercepibile della realtà, dimostrandone così per certi aspetti l'esistenza, la riflessione scientifica sul cinema allarga gradualmente il suo oggetto di interesse dall'analisi cinetica e oggettivante dei fenomeni allo studio dei processi soggettivi di fruizione. A cambiare, in questo passaggio, è però anche la concezione stessa dell'immagine cinematografica: da traccia istantanea e quasi ontologica della vita colta sul fatto, da indizio di una realtà materiale si trasforma in una sintesi instabile tra l'impressione di oggettività e il punto di vista del soggetto osservante⁴³, generando un fantasma visivo evanescente eppure – sintomatologicamente – quasi corporeo, una sorta di «ombra liberata»⁴⁴ generatrice, prima di tutto, di sensazioni. Per esemplificare in modo sintetico ed emblematico tale passaggio si può citare da un lato l'intervento firmato nel 1894 da Alfred Binet sulla psicologia della prestidigitazione⁴⁵, dall'altro lato il più volte ricordato studio clinico pubblicato nel 1911 da D'Abundo. Per Binet, l'*analitica* del movimento resa possibile dall'immagine cronofotografica «illustre combien la magie procède de faits psychologiques déployés au cours de la performance elle-même», e quindi serve per smontare i fondamenti dell'illusione di

⁴³ Sulla mescolanza tra oggettività e soggettività nell'esperienza cinematografica insiste ampiamente Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 99-140.

⁴⁴ L'espressione è ripresa da Luca Mazzei, *The Released Shadow*, cit.

⁴⁵ Cfr. Alfred Binet, *La psychologie de la prestidigitation*, «*Revue des Deux Mondes*», LXIV, 25, 1894, pp. 903-922. Sul rapporto tra questo contributo di Binet e il cinema delle origini cfr. Mireille Berton, *Alfred Binet entre illusionnisme, spiritisme et cinéma des origines*, «*Recherches & éducations*», 1, 2008, pp. 199-204.

realtà abilmente generati da un dispositivo per molti aspetti analogo al *setting* di visione del cinema delle origini⁴⁶. Secondo D'Abundo invece la *sintesi* dell'immagine cinematografica è la condizione di esistenza stessa dell'illusione di realtà che produce.

La matrice radicalmente positivista di questo slittamento era in fondo già evidente nelle riflessioni di Ardigò, da cui non causalmente ha preso le mosse questo volume. Per quest'ultimo, com'è noto, non si poteva asserire l'esistenza di una realtà vera da contrapporsi a una realtà illusoria, ma esistevano soltanto le sensazioni, e queste, per definizione, erano sempre «vere». Le sensazioni prodotte dalla simulazione cinematografica del reale⁴⁷ diventano quindi, nell'esperienza della visione, l'unica dimensione con uno statuto di realtà: al di là di esse si distendono da un lato i contorni ipotetici di una realtà anti-metafisica conoscibile solo indirettamente, dall'altro lato le regioni variabilmente oscure e imprevedibili della mente, sempre disponibili a riconfigurare e oggettivare le sensazioni di realtà in concrezioni eidetiche e fantasmatiche di sconvolgente, e spesso patologica, potenza⁴⁸.

Al di là delle sue specifiche lacerazioni teoriche, comunque, è il discorso scientifico sul cinematografo nel suo complesso a rivelare una sorta di isterizzazione delle scienze psichiche italiane, e in particolare della psichiatria, la disciplina in quegli anni più coinvolta nella diretta gestione dei pazienti: questi ultimi sono figurazioni cliniche di spettatori reali, tracce riemergenti di vissuti, certamente drammatici ed estremi, ma proprio per questo tra i pochi, paradossalmente, a non essere stati del tutto dimenticati dalla storia. E questo discorso tradisce evidenti contraddizioni.

Una prima contraddizione investe i confini tra normalità e devianza, sempre più mobili proprio nel momento in cui si cerca di renderli stabili e immutabili. Anche se prevale, come si è detto, la tesi, di matrice charcotiana, che i disturbi da cinematografo colpiscano solo determinati soggetti, non è difficile intravedere nell'intensità e nella ricorsività con cui il discorso scientifico studia (ed esalta) gli effetti della suggestione cinematografica (dal riflesso imitativo alla riemersione involontaria delle immagini nella memoria), la preoccupazione che le potenzialità patogene del nuovo medium dimostrino la generale fragilità del controllo cosciente e volontario, e che quindi rischino di

⁴⁶ Sul rapporto tra i dispositivi degli spettacoli di magia e quelli del cinema delle origini, anche in riferimento al problema dello smascheramento dell'illusione e alle ricerche di Binet sui giochi di prestigio, cfr. Simone Natale, *Un dispositivo fantasmatico: cinema e spiritismo*, cit.

⁴⁷ Il termine «simulazione» è qui usato nell'accezione proposta da Bertetto, in esplicita contrapposizione al concetto di «rappresentazione» (cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit.).

⁴⁸ Per una riflessione approfondita su realtà, eidetismo e cinema si rinvia nuovamente a Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit.

estendersi a tutti i soggetti, sfocando la distinzione tra il normale e il patologico e rivelando all'interno di ogni individuo l'inquietante prosimità, se non addirittura la continuità, tra due diverse personalità: la prima, di livello superiore, razionale la seconda, inferiore, di tipo istintuale, e sempre più radicata nella misteriosa dimensione dell'inconscio⁴⁹. In altri termini, come ha messo bene in evidenza Gauchet, il crescente sforzo di comprendere la follia – aspetto parziale di un più generale progetto riformista di riduzione dell'alterità e della differenza – contribuisce paradossalmente allo sgretolamento di quello «stereotipo del 'soggetto borghese' così totalmente padrone di se stesso quanto indipendente nei confronti dell'esterno»⁵⁰.

Un analogo paradosso investe il livello delle possibili strategie di gestione del soggetto disturbato: se, da un lato, si è visto come nella riflessione prevalga l'atteggiamento dell'alienista, in cui il medico, nella relazione con il paziente, agisce non in difesa di quest'ultimo ma a garanzia delle istituzioni che di fatto rappresenta (lo Stato e la famiglia), dall'altro lato questo atteggiamento ideologico così foucaultiano si traduce, come si è detto, nell'elaborazione di proposte di intervento piuttosto miopi (controllo centralizzato dei contenuti, sviluppo del cinema educativo, accesso regolato alle proiezioni, segregazione in manicomio dei casi più gravi ecc.) la cui inefficacia non fa che esaltare le interne contraddizioni della sfera pubblica borghese⁵¹.

La principale contraddizione, tuttavia, investe direttamente quel progetto capitalistico⁵² che individua nel cinema una dimensione particolare ma decisiva per potenziare la massificazione dello spettacolo e la mercificazione dell'estetico. Da un lato gli apparati economici del nuovo medium puntano, quasi immediatamente, al coinvolgimento del pubblico popolare, proponendo un inedito orizzonte condiviso di esperienza a soggetti (i proletari, le donne, i bambini) tradizionalmente messi ai margini o esclusi dalla sfera pubblica borghese; dall'altro lato i soggetti industriali votati al profitto devono confrontarsi, necessariamente, con le forze politiche e culturali che orientano quell'opinione pubblica elitaria di cui, in definitiva, essi stessi fanno parte,

⁴⁹ Si tratta per altro di una preoccupazione scientifica e sociale del tutto analoga a quella suscitata dai fenomeni ipnotici nell'ultimo Ottocento.

⁵⁰ Marcel Gauchet, *L'inconscio cerebrale*, cit., p. 11.

⁵¹ Sul rapporto tra sfera pubblica borghese e cinema delle origini si rinvia naturalmente a Miriam Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, cit.).

⁵² L'aggettivo assume in questa sede un significato non ideologico ma storico. Come ha osservato Annemone Ligensa, già le prime case di produzione propongono strategie tipiche del capitalismo moderno (come la standardizzazione, la competizione internazionale, la pubblicità). Cfr. Annemone Ligensa, *Triangulating a Turn: Film 1900 as Technology, Perception and Culture*, in Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier, *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, cit., p. 2.

stabilendo con esse un'interazione ora negoziale ora conflittuale. Il conflitto nasce da un paradosso tipico della modernità, lucidamente descritto da Andreas Killen: «the paradox that those who most enthusiastically praised the free market in goods were often those who deplored most strenuously the free market in ideas»⁵³. Nel caso specifico ma emblematico del cinema, la necessità di riaffermare un primato civile e morale della borghesia sulla società, entrato in crisi dagli ultimi decenni dell'Ottocento, porta ampi settori delle élites non solo conservatrici ma anche, paradossalmente, liberali, a criticare la logica puramente economica del guadagno come danno per la cultura e la moralità, sollecitando – come si è visto – l'adozione di strategie di controllo e condizionamento del mercato e dei suoi consumatori. Il problema è che queste critiche cercano di condurre lo spettacolo cinematografico, di cui si riconosce quasi subito l'importanza sociale, sui binari di un'ideologia borghese le cui fondamenta (tutela della famiglia, integrità della morale domestica, primato dell'estetico, gerarchizzazione dei ruoli sociali e sessuali ecc.) stridono con le dinamiche economiche e socio-culturali che stanno caratterizzando il faticoso processo di modernizzazione del paese. L'errore che ne consegue è quello di postulare una scissione tra un pubblico normale e un pubblico in libertà condizionata, il primo di estrazione borghese e maschile, il secondo connotato dalla primitività, dall'incultura o dall'instabilità psicofisica, senza capire, così facendo, che il mercato del pubblico cinematografico è un'«impersonal communitiy»⁵⁴ dove i consumatori si stanno integrando o diversificando in una prospettiva interclassista, intergenerazionale e intersessista.

Queste posizioni critiche e allarmate non sono espresse, va aggiunto, solo dalle forze liberali e conservatrici⁵⁵: una valutazione delle ricadute sociali del cinema stimolata dalla preoccupazione e dalla volontà di elaborare concrete politiche di intervento contraddistingue anche le voci di orientamento progressista e socialista⁵⁶ (ispirate da un

⁵³ Andreas Killen, *Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany*, cit., p. 38.

⁵⁴ Rachel Low, Roger Manvell, *The History of the British Film 1896-1906*, Allen and Unwin, London, 1948, p. 15.

⁵⁵ Si vedano per esempio le posizioni ostili al cinema, espresse attivamente anche in sede parlamentare, da Bortolo Belotti, autorevole esponente della destra cattolica. Cfr. Bortolo Belotti, *La questione del cinematografo*, «Nuova Antologia», 196, 1 agosto 1918 (poi in: Id, *Politica del costume*, Unitas, Milano, 1924).

⁵⁶ Basti citare l'intervento, già ricordato nel capitolo II, pubblicato nel 1922 su l'«Avanti!» da Adelchi Baratono, filosofo e deputato socialista (Adelchi Baratono, *La maledizione del cinematografo*, cit.). Una convergenza ancora più significativa tra socialisti e conservatori sui temi della nocività psicofisica e morale del cinematografo è riscontrabile nella Germania degli anni Dieci (cfr. Andreas Killen, *Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany*, cit., pp. 38–43).

elitario paternalismo ereditato dal positivismo di Lombroso, Sighele e Ferri), così come gli interventi della Chiesa (motivati da meditate e precoci politiche di comunicazione e dalla percezione di una superiore responsabilità morale⁵⁷).

Questa convergente e complessa alchimia di interessi economici, politici e religiosi investe anche il sapere scientifico. D'altronde, come riconosce De Sanctis nel 1930, in un'affermazione che ha il sapore di un'involontaria confessione, «l'economia è un'accompagnatrice immancabile di ogni forma di attività umana, anche di quelle che sembrano disinteressate, come la scienza, l'arte, la politica considerata come affermazione di potenza»⁵⁸. Al di là del lucido e tardivo pragmatismo di De Sanctis, le scienze psichiche del primo Novecento, eredi della scienza interventista del positivismo ottocentesco, non si sottraggono alla consapevolezza e ai compromessi di questi intrecci: al contrario esse cercano, in vari modi, di collocarsi responsabilmente e orgogliosamente al centro, stabilendo un dialogo preferenziale con il potere politico e istituzionale⁵⁹ (e in parte, lo si è visto, anche con la Chiesa) che, sul terreno del rapporto con il cinema, troverà il suo apice (e il suo impasse) con l'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa.

L'interrogativo storiografico che attende ancora una risposta organica, tuttavia, è se questo dialogo privilegiato, e questa volontà delle scienze psichiche italiane di proporre azioni di intervento sociale, siano poi riuscite effettivamente a sancire l'autorevolezza del potere delle scienze psichiche e la loro capacità di influenzare le scelte politiche, come era accaduto, ad esempio, per l'economia politica, da tempo affermatasi come scienza di governo. Il dubbio è lecito, se si considera, per esempio, che le autorità di governo ebbero sempre cura, negli anni Dieci come negli anni Venti, di mantenere l'autonomia del controllo censorio, non coinvolgendo nelle commissioni di revisione sacerdoti e psichiatri⁶⁰. Se è vero, inoltre, che le prime disposizioni sulla Censura si mostrano in sintonia con

⁵⁷ Cfr. Francesco Casetti, Silvio Alovio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, vol. I, Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2007, pp. 97-127.

⁵⁸ Sante De Sanctis, *Introduzione*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma, [1930]. L'intervento è ripubblicato nella sezione antologica di questo volume.

⁵⁹ Sul rapporto tra politica e scienza in Italia tra Otto e Novecento cfr. Silvano Montaldo, *Scienziati e potere politico*, in Francesco Cassata, Claudio Pogliano (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 26, Scienze e cultura dell'Italia unita*, cit., pp. 37-79.

⁶⁰ Un maggiore coinvolgimento degli psichiatri nelle attività legate alla legislazione sociale è richiesto espressamente da Masini e Vidoni a conclusione del loro intervento del 1915, analogamente a quanto era avvenuto per la censura cinematografica in Svezia sin dai tempi della sua istituzione, nel 1911 (cfr. Eric Lawrence, *Film Censorship in Sweden*, «Hollywood Quarterly», V, 3, primavera 1951, pp. 264-269).

l'invito espresso nel 1911 da D'Abundo a vietare «le proiezioni cinematografiche informate a soggetti di occultismo o riproducenti episodi della patologia mentale»⁶¹, è altresì vero che la proposta di creare appositi cinematografi per i minorenni, espressa da Ponzo nel 1919 e rilanciata da De Sacntis nel 1930, non si traduce in scelte operative, così come i reiterati appelli per un'introduzione diffusa del cinematografo nelle scuole e nelle aziende (si leggano per esempio gli interventi di Ponzo, del 1914, e di De Sacntis) non conducono a reazioni centralizzate e organizzate, ma solo a esperimenti isolati ed estemporanei.

L'interventismo sociale e culturale di questi contributi scientifici alla riflessione sul cinema si esprime infine anche tramite un confronto aperto con la dimensione estetico-artistica da un lato, e con il "popolo" e i suoi supposti bisogni dall'altro (un confronto, quest'ultimo, da sempre problematico nel nostro paese). Le tracce di questo confronto, in apparenza contraddittorio, con l'estetico e con il popolare forse non sono immediatamente rintracciabili, tra le righe di interventi che sembrano occuparsi, in primo luogo, di psicofisiologia della percezione o di patologie nervose e mentali, ma a una più attenta lettura emerge la tendenza a mettere in relazione l'uomo 'biologico' con l'uomo 'culturale': tale tendenza la si trova, per esempio, nella convinzione, espressa da Pasquale Rossi, che tra i compiti storici della scienza vi sia quello di concorrere alla conservazione e alla condivisione dell'emozione estetica; oppure, negli sforzi divulgativi di Carlo Foà per «Il Secolo XX»; o, ancora, nella visione non pregiudiziale del cinema come «godimento», «distrazione» e «istruzione» sostenuta da D'Abundo, e nella sua visione «umanistica», per dirla con Luca Mazzei⁶², dei prodigi della modernità, così come nelle ripetute incursioni di Patrizi in ambito estetico, nell'interesse di Masini e Vidoni per Prezzolini e per l'autonomia del cinema rispetto al teatro, o, infine, nelle considerazioni di Gemelli sull'irresistibile fascino interclassista del nuovo medium.

Frammenti decentrati e disomogenei di micro-teoria del cinema attraversano quindi un complesso di discorsi scientifici profondamente innervati nella trama delle controverse relazioni tra comunità scientifiche, élite liberali, conservatrici e socialiste, Chiesa cattolica, culture artistico-letterarie e filosofiche. Il principale elemento di interesse di questi discorsi, dal punto di vista della storiografia del cinema, è proprio ciò che nel primo studio dedicato alla riscoperta del saggio di Ponzo del 1911 veniva visto come un loro limite, ossia il fatto che non

⁶¹ Un ordine ministeriale di servizio datato 26 novembre 1915, per esempio, «dispone di vietare le scene riproducenti fenomeni d'ipnotismo, magnetismo, mesmerismo, fascinazione e suggestione» (Umberto Tiranty, *La cinematografia e la legge*, cit., p. 57).

⁶² Cfr. Luca Mazzei, *Del lieve, del grave e del duraturo: per una rilettura incrociata dell'editoria cinematografica italiana fra 1898-1929*, «Bianco e Nero», LXVI, 550-551, ottobre 2004-aprile 2005, pp. 25-29.

dialogassero con la teoria del cinema⁶³. Se esiste un pensiero scientifico sul cinema, nel primo trentennio del Novecento, questo va valorizzato e interpretato nella sua capacità di disseminarsi capillarmente in una rete di saperi extra-cinematografici reciprocamente dialoganti e impegnati nella gestione di più ampi progetti sociali, politici e morali. Dalla fine degli anni Venti, le condizioni muteranno sensibilmente, per sancire una crescente separazione tra il cinema e il sapere scientifico, e una graduale «attenzione ai caratteri estetici che si accompagnerà a un progressivo abbandono dell'analisi *dell'esperienza filmica*»⁶⁴: i processi di istituzionalizzazione porteranno inevitabilmente a una progressiva autonomia dei discorsi cinematografici e a un loro centralizzazione non più sullo spettatore ma sul film, e sul suo eventuale statuto artistico. Almeno fino alla metà degli anni Venti, tuttavia, grazie a questa disseminazione a bassa intensità, la riflessione sul cinema come fenomeno prima di tutto sociale svolge invece una funzione di catalizzazione e connessione epistemica tra i discorsi che si interrogano, da prospettive disciplinari diverse, sulle potenzialità e i rischi dei processi di modernizzazione del paese: al cinema si assegna dunque un ruolo che forse non si ritroverà mai più, almeno in questi termini così sistemici e diffusi, nella storia italiana delle teorie sul medium.

Alla luce di questo probabile primato, allora, le risposte mediche e sociali non date, gli errori di diagnosi, le speranze velleitarie o mal riposte, gli incontri disciplinari propiziati ma mai interamente compiuti (a partire da quello tra arte e scienza), i ritardi scientifici e gli schematismi progettuali che caratterizzano e per molti versi affliggono questi scritti del primo Novecento non ne compromettono tuttavia l'interesse storico: al contrario sono il segno vivo di un'inquietudine epocale che nel tentativo di trovare soluzioni non faceva altro che aprire le porte all'incertezza ed ad ulteriori domande, anch'esse insolubili.

Se l'obiettivo degli uomini di scienza che si interessarono al cinema e al suo pubblico era in sostanza quello di provare a comprendere e, quasi utopisticamente, a orientare le dinamiche della modernità, mitigando i loro eccessi e valorizzando le loro opportunità di crescita sociale e pedagogica, la riflessione eterogenea e incompiuta che essi svilupparono sul nuovo medium finisce allora per assomigliare, quasi ironicamente, alla mente inquieta descritta da De Amicis in *Cinematografo cerebrale*, quella stessa mente che essi avrebbero voluto plasmare e liberare dall'automatismo e dalla suggestione: «una casa aperta da ogni parte, senza battenti e imposte, come un edificio non finito. Dove entra chi vuole»⁶⁵.

⁶³ Cfr. Liborio Termine, *Uno spettatore sdoppiato*, cit.

⁶⁴ Francesco Casetti, *Il secolo di celluloido*, «Bianco e Nero», 550-551, 2004-2005, p. 44.

⁶⁵ Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, cit., p. 532.

Antologia di testi d'epoca

Nota redazionale:

Nella trascrizione delle fonti d'epoca si è cercato di rispettare quasi sempre la forma testuale dei documenti originali. Per questo motivo sono state conservate parole dalla grafia desueta (per esempio *formola*, *projezione*, *imagine*, *mansturba-zione*) e scelte di interpunzione oggi non più in uso. Si sono rese tuttavia necessarie alcune lievi modifiche ai testi originali, per correggere palesi errori di stampa, per eliminare virgolette e corsivi ridondanti e per uniformare i diversi standard redazionali dei riferimenti bibliografici dei testi citati in nota. Tutte le integrazioni aggiuntive presenti nei testi e nelle note a piè di pagina, introdotte dall'autore di questo volume per completare dati lacunosi o errati, o per fornire informazioni di contesto utili al lettore, sono segnalate da parentesi quadre in apertura e in chiusura.

Roberto Ardigò

L'unità della coscienza

(1898)

La sensazione di un colore composto apparisce una sola indivisibilmente, malgrado che sia data dalle azioni moltissime e differenti l'una dall'altra di diversi organi ottici. E così dicasi delle infinite qualità di sensazioni semplici in apparenza e in realtà dipendenti da più elementi dello stesso organo, o anche da più organi, come sopra notammo. A costituire la intensità di una sensazione semplice entra per moltissima parte la molteplicità delle fibre sensibili nello stesso tempo eccitate, come diremo appresso, parlando di questa intensità. La quale poi dipende anche dal numero dei momenti successivi, nei quali l'eccitazione è ripetuta; e basti per questo l'esempio della sensazione visiva, nella quale, ad ottenere il minimo della intensità cosciente, occorre la ripetizione dell'urto sopra un punto della retina delle ondate eteree per più migliaj di volte. Non solo; ma la rappresentazione data dalla percezione (come dimostro nel mio scritto su questo argomento)¹ è un concetto di coesistenti, determinato, quanto alla sua intensità, dal numero delle percezioni precedenti, e, quanto a' suoi componenti, da idee acquistate separatamente in tempi diversi. Il che poi è evidente per le idee in genere e pei sistemi di idee, che noi ci ripresentiamo siccome una attualità di diversi, e come intuìti tutti quanti nel medesimo tempo, mentre, il loro concepimento si riferisce ad atti succeduti l'uno dopo l'altro.

La fiamma sonante apparisce una sola, guardata coll'occhio fermo, perché la sua immagine seguita a cadere sullo stesso punto di esso. Ma, guardata, girando la testa, e quindi l'occhio, rapidamente, apparisce una serie di fiamme coesistenti: e ciò perché così si impressiona separatamente e successivamente in diversi punti dell'occhio. In ambedue i casi però la percezione è di un dato persistente, onde consegue che, per sé, l'essere un solo il punto dell'impressione o

¹ *Il fatto psicologico della percezione*, nel vol. IV di queste *Op. Fil.* [Roberto Ardigò, *Opere filosofiche*, vol. IV, Angelo Draghi, Padova, 1886].

l'essere molti questi punti non porta necessariamente, che la rappresentazione ottenuta sia statica o di coesistenza, ovvero dinamica o di successione.

Nella esperienza del taumatoscopio² e del cinematografo immagini successive cadono sullo stesso punto dell'occhio ad intervalli assai vicini; e tuttavia non si ha il concetto statico di qualche cosa, che resti sempre la stessa, come nella fiamma sonante, ma quello dinamico di un oggetto mutantesi o in azione. Le immagini successive di una torre, prese ad intervalli lontani con un cannocchiale, danno una rappresentazione statica. Statica è pure la rappresentazione di una stella, guardata col telescopio, ogni volta che si osserva; ma l'astronomo, componendo insieme le diverse osservazioni, ne fa i diversi momenti del movimento della stella medesima. Se, guardando da una fessura, si osserva in un punto di un fiume o di una processione che passa, le immagini successive dell'acqua e della processione non si fondono in una sola statica, come quelle che si ricevono successivamente guardando una torre, ma si coordinano nel concetto dinamico di molte cose, che si succedono. Così il meccanico riassume nel concetto statico della forza di un cavallo cento giri successivi di una puleggia, e viceversa. E lo stesso si fa nell'ordine logico, quando un vero intuito direttamente, e quindi nella forma statica, lo si esplica in un giudizio o in un sillogismo, nel quale il vero medesimo prende la forma, non intuitiva, ma deduttiva, non statica, ma dinamica, non di esistente complesso attuale, ma di successioni di esistenze. Il che corrisponde al caso della matematica (che è una forma di conoscenza tramezzante fra la fisica e la logica), quando una formola, indicante un vero suo sotto lo schema statico, la si deduce, o la si analizza, o la si ragiona; perché in questo modo il vero stesso si converte in uno schema logicamente dinamico.

La rappresentazione visiva di uno spazio di certa estensione, ossia dei suoi diversi punti coesistenti, non può essere costituita se non dalle sensazioni ricevute, una dopo l'altra, nella parte stessa dell'organo visivo, cioè nella fossetta centrale della retina: e l'analogo avviene per le rappresentazioni delle cose complesse, determinate e precisate in tutte le loro parti. E una eguale estensione di area sensitiva può dar luogo a rappresentazioni di estensione diversa. E in molte maniere. L'occhio può essere affetto in una certa estensione della retina, e lo spazio della rappresentazione relativa variare da una estensione piccola ad una grandissima. Una punta, sentita colla estremità di un dito, dà una rappresentazione di estensione minore, che sentita sopra un punto delle labbra. Un oggetto sperimentato più volte può essere creduto molti oggetti; e più oggetti sentiti ad uno ad uno possono essere creduti un oggetto solo.

² [Con questa locuzione poco diffusa Ardigò vuole indicare il taumatropio].

[...]

Se una nota musicale, prolungandosi, varia per variazioni di tono minime, ma continue, sì da finire assai più alta, che non abbia cominciato, non ci accorgiamo della mutazione mentre avviene, quantunque in realtà si faccia. Crediamo la sensazione una immanenza, mentre invece in realtà è la successione di momenti diversi. Così di un colore, così di ogni altra qualità sentita, insensibilmente digradante. Così di un sentimento, che può passare insensibilmente dal suo grado positivo o piacevole a quello negativo o doloroso. Così di una idea, che può passare, da quella che è, in un'altra.

Ma supponiamo, che le mutazioni insensibili accennate si facciano, per così esprimermi, circolarmente. Vale a dire, che la nota musicale (e così uno qualunque degli altri dati suddetti) vada insensibilmente dal tono basso all'alto e poi da questo torni al basso. Il circolo totale può parere una immanenza o un periodo solo nella sua totalità, come pare un cerchio solo coesistente in tutti i suoi punti l'immagine puntuale di una bragia, mossa rapidamente in giro. Anzi il cerchio può parere uno solo anche facendone succedere parecchi. Una siffatta sovrapposizione di cerchi o periodi, (per la quale non è impedito che una rappresentazione apparisca e singola e immanente) è pure il fatto della nota musicale in discorso (e di tutti gli altri dati suddetti), tanto se la nota persiste la medesima, quanto se, come dicemmo, varia insensibilmente. Sempre ne viene una rappresentazione singola, di una intensità proporzionale alle grandezze e ai numeri dei cerchi sovrapposti. Solo le stesse rappresentazioni unitarie si possono diversificare per la reduplicazione, specificandosi differentemente. Come, altro è il circolo unitario ottenuto, girando la bragia come dicemmo sopra, altro è il circolo stesso, girandolo sotto un vetro trasparente a segmenti colorati colle gradazioni dello spettro solare; ché allora il colore del cerchio si farebbe sì uno solo, ma composto e quindi diverso. Analogo a questo è l'esperimento del taumatoscopio e del cinematografo, nel quale la figura appare sì la medesima, ma in un periodo circolare di proprio movimento. E analoghe alle figure, ottenute così col taumatoscopio, e col cinematografo, sono le rappresentazioni puramente ideali delle entità attive, nelle quali unitariamente, e in modo immanente, sono dati i moti propri delle stesse entità. Nel taumatoscopio e nel cinematografo l'effetto dipende dalla sovrapposizione delle diverse figure effettivamente vedute; qui, dalla sovrapposizione delle diverse rappresentazioni, che per associazione si risvegliano in mente nel momento medesimo. E non è chi non veda quanto importi questa osservazione, sia per lo studio del pensiero in genere, sia per quello della legge, che stiamo studiando.

Opere filosofiche, vol. VII, Angelo Draghi, Padova, 1898, pp. 91-94, 123-124.

Pasquale Rossi

Psicologia collettiva

(1899)

[La] tendenza alla memoria emotiva, sorta per la ragione psicologica della associazione, per la quale ciò che un volta è comparso insieme nel campo della psiche, tende a ridestarvisi; questa tendenza è stata dall'uomo, nella lotta per l'esistenza, accresciuta e rafforzata. È certo che, solo potendo da' segni esterni indovinare il moto interno dell'animo, si è potuto recare, a sé e ad altri, giovamento. La *simpatia*, che ha fondamento psico-fisiologico, è stata sviluppata nella lotta per la vita.

Il lavoro della civiltà è consistito nel perfezionare queste estrinsecazioni esteriori dell'emozione, onde destare lo stato interno sensazionale con il piacere od il dolore che lo accompagnavano in persone disperse nel tempo e nello spazio per mezzo della parola o dell'arte o della scrittura. Noi non avremmo mai provato il dolore di Niobe, se un poeta non l'avesse cantato e se la scrittura non ne avesse raccolto il canto, se la scultura non ce l'avesse modellato sul marmo o sul bronzo, se la pittura o la fotografia non l'avesse raccolto in milioni di esemplari e l'avesse diffuso. La scienza tenta, dunque, rendere permanenti queste esteriorizzazioni emozionali, di per sé evanescenti, e di renderle nella loro complessità. Da questo bisogno sono sorti i fonografi ed i cinematografi che tentano conservare i particolari evanescenti della figura e del suono. In una parola, le estrinsecazioni delle emozioni, che sono scariche simpatetiche per le quali noi viviamo del mondo affettivo altrui, tentano, mercé l'arte, di diventare permanenti, trasmissibili nella loro complessità, a gente lontana da noi nel tempo e nello spazio.

[...]

Ma questo stato di riflessione a nulla sarebbe potuto approdare se, in fondo ad ogni animo, non fosse una costituzione similare, per la quale i fenomeni sorgono, si estrinsecano e si riflettono sempre ad un modo; sicché noi diciamo: l'animo della folla è reso possibile dalla similarità delle psichi che la compongono e che, la mercé delle scariche simpatetiche, riflettono gli eccitamenti esterni o in ristretto limite di tempo e di spazio od in una lunga distesa.

Dei fattori modificano questa tendenza dell'animo collettivo e sono: maggiore o minor numero di psichi individuali che si assommano nell'animo collettivo; grado di sensibilità psichica; scelta ed uso dei mezzi di estrinsecazione dei moti interiori.

[...]

L'ultimo fattore che, in questo momento, più ci interessa, verte sulla scelta e sull'uso delle scariche simpatetiche, il che ci porta a parlare del rapporto fra i sensi e la psiche collettiva. I quali, nel campo ristretto della psiche dell'individuo, non sono solo le porte d'entrata, gli apparati, raccoglitori e condensatori delle impressioni del mondo esterno; ma i mezzi d'estrinsecazione della nostra psiche. Dal senso primitivo ed indistinto del tatto sono derivati, per evoluzione biologica, gli altri più complessi dell'odorato, dell'udito, e della vista, che è quello che ha la maggior complessità e la più grande utilità funzionale. In seguito, per raccogliere e per trasmettere i moti dell'animo, l'uomo ha perfezionato, inconsapevolmente dapprima, consapevolmente di poi, il linguaggio, che è passato a traverso la mimica, l'interiezione, la lingua monosillabica e radicale, fino ai complessi idiomi moderni. In fine ha cercato con la scrittura, con l'arte, con la scienza di fissare gl'interni moti dell'animo e della natura esteriore, in modo da trasmettere non il ricordo scialbo, ma la realtà vivente.

Possiamo dire che l'uomo, da prima in maniera incosciente, poi cosciente, ha sviluppato e perfezionato i mezzi di raccoglimento, di espressione e di conservazione dei moti interni dell'animo e della natura esteriore, assommando, nella lotta per l'esistenza, l'animo suo con quello degli altri in una psiche sola.

E tali manifestazioni esteriori dei moti interni dell'animo non hanno la stessa importanza; vi è tra di esse una specie di gerarchia funzionale e rappresentativa: in fondo stanno i sensi, detti, d'atteggiamento (mimica, interiezione, linguaggio); più in su le arti plastiche, nelle quali l'effetto è meno intenso dello spettacolo colto o visto, ma si conserva di più e si espande più lungi traverso lo spazio. Così chi avesse assistito allo strazio di Niobe, lo avrebbe sentito di più che a vederlo effigiato sul marmo o sulla tela; ma questo strazio reale sarebbe stato evanescente, se non lo si fosse eternato nel canto del poeta e nella purezza fredda del marmo. In fine, sul vertice della piramide, sono le scariche simpatetiche che sono dei gesti, delle parole, degli atti una riproduzione eternata: tale la rappresentazione teatrale, nella quale le scariche emozionali sono simili alle naturali che favoleggiano e che possono essere riprodotte, quando che sia, o con l'opera degli artisti o con le macchine (cinematografi). Onde l'animo collettivo tanto più facilmente sorge nella folla ristretta o dispersa nel tempo e nello spazio, quanto più l'onda neuro-psichica individuale si comunica per vie complesse, naturali od artificiali.

Immaginiamo di trovarci dinanzi a persona sofferente, la quale sia

muta e che solo possa esprimere il suo dolore con le contratture del volto e con gli atteggiamenti passionati della persona. Il dolore, riflettendosi sugli astanti, immediatamente crea uno stato psichico-collettivo, giacché si è nel caso di una folla ristretta nel tempo e nello spazio.

È certo, però, che se la persona sofferente potesse gridare, scaricando in maniera più potente e complessa il moto interno dell'animo, l'effetto sugli astanti ne sarebbe più vivo e si ripercuoterebbe fuori del luogo ove è il sofferente. Ora, immaginando che questa persona potesse gridare, e fra gli astanti vi fossero dei ciechi e dei sordi, questi coglierebbero meno il dolore, che se avessero organi più perfetti di recezione delle onde psichiche. E questa scena di dolore, se fosse effigiata sul marmo o sulla tela, impressionerebbe, meno che se veduta, ma più che se letta; e se, in fine, la si portasse sulla scena accompagnata dall'effetto della musica e col cinematografo, si avrebbe un effetto evocatale e vivo, quanto e forse più della scena realmente vissuta.

Conchiudendo diciamo: nella folla ristretta nel tempo e nello spazio l'animo collettivo si forma sotto lo stimolo d'un eccitamento che invada contemporaneamente le psichi individuali e con molta forza da non rimanere impressione isolata; può quest'eccitamento, arrivato come onda nervosa nelle singole psichi, venir fuori in scariche simpatetiche (espressioni del volto, grida ecc.), le quali si assommano e accrescono in ciascuno, addizionandosi, il moto psichico interno, onde il fenomeno collettivo diviene più alto e intenso. È una condizione *statica* dell'animo collettivo, dovuta ad un'invasione rapida e simultanea d'un eccitamento, per mezzo delle comuni porte *d'entrata e di uscita* dell'onde nervose nel cervello e le quali onde si assommano.

Nella folla dispersa, l'eccitamento non è rapido e simultaneo, è successivo; e, perché gli animi non rimangano isolati, si proiettano fra di loro l'eccitamento esterno, mettendovi ciascuno del proprio, del personale. Le scariche simpatetiche dei sensi si prolungano e si eternano con l'arte, che tende a rappresentazioni complesse e possenti. Si è così dinanzi ad una forma *dinamica* della psiche collettiva. In ultimo, come vi è nelle folle una tendenza alla stabilità, a passare cioè dallo stato indifferenziato al differenziato ed a vivere per un tempo più o meno lungo: così i fenomeni *statici* e *dinamici* di psicologia si succedono, anzi ogni fenomeno *statico* tenta svolgersi nel tempo e diventare *dinamico*, onde le grandi commozioni non si perdono, ma rivivono come ricordo, e come rappresentazioni più o meno fedeli del vero, che commuovono, altre folle o la stessa a distanza di tempo, e creano nell'avvenire altri moti psico-collettivi identici. Così una grande esposizione artistica, in mille modi, rivive presso altri popoli ed altre genti, ne chiama altre, mette nell'animo di persone lontane una parte di quei sentimenti di quella folla dove avvenne e ne crea un riflesso psichico: non perde, in una parola, grazie agli artifici moderni di rappresentazione e trasmissione, la virtù di eccitamento capace di destare fatti psico-collettivi.

[...]

Nelle folle inferiori, noi dicemmo nei primi capitoli di quest'opera, l'animo collettivo si forma mediante scariche simpatetiche semplici – quali voce, segni, mimica – non trasmettenti i moti interiori a grande distanza. Da ciò il bisogno di restringersi ed operare in una certa *unità di tempo e di luogo*; da ciò ancora quell'immagine e quel ravvicinamento così vero tra folla ristretta e massa cerebrale, tra scariche simpatetiche e neuroni.

I quali, se come avviene nel sonno, si raccorciano, la unità del cervello si frammenta o si rompe; non diversamente se una forza perturbante isola gli individui d'una folla ristretta, le scariche simpatetiche a distanza non essendo più possibili, la psiche collettiva cessa, colpita nella sua base materiale e nei suoi organi di trasmissione.

E le cause perturbanti possono essere così l'azione incidente d'una folla su di un'altra, p. es. una colonna di soldati su di un corteo di scioperanti; come gli agenti atmosferici che rompan l'unità della folla, quale una pioggia che si rovescia; catinelle su di *moeting* all'aperto; come dei sentimenti che sorgano bruscamente ed abbiano un forte potere dispersivo, quale il timore d'un incendio sul pubblico d'un teatro.

I quali moti incidenti, se troncano bruscamente la vita della folla ristretta, valgono poco sulla folla dispersa nel tempo e nello spazio, la quale, come ha un proprio modo di composizione nelle scariche simpatetiche a distanza onde ess'è una snodatura di folla, così ha un proprio modo di dissolvimento.

Ciò che, in fatti, costituisce l'essenza d'una folla dispersa è la possibilità di rimandarsi i moti interni dell'animo traverso il tempo e lo spazio, mediante scariche simpatetiche capaci di lontane proiezioni. Nelle scariche simpatetiche – noi dicevamo – ci è una gerarchia, per la quale dalle forme mimiche ed interiettive, che proiettano i moti interiori a scarse distanze e durano un istante, si ascende alla parola, alle arti rappresentative e plastiche, a' fonografi, ed a' cinematografi, che non solo tramandano un sentimento traverso il tempo e lo spazio, ma tentano riprodurlo nella sua complessa interezza, e renderlo evocabile quando si voglia.

La folla dispersa poggia, adunque, su queste possibilità di grandi proiezioni d'un moto interiore, comune a parecchie persone, e che forma il cemento dell'animo collettivo. E codesto cemento è materiale, ed ideale insieme, è, per esempio, un giornale e l'idea che esso diffonde: è una serie di libri, di opuscoli ispirati ad un pensiero, e il pensiero stesso che sostiene e propaga.

[...]

Appare da ciò che il dissolversi d'una folla dispersa è legato a questo filo conduttore e coordinatore, ch'è materiale ed ideale, mezzo di diffusione ed onda nerveo-psichica, pensiero o sentimento, o l'una e

l'altra assieme. Onde, per dissolvere una folla dispersa, mal giova minarne la coesione materiale, la quale essendo minima, è oltremodo resistente; ma bisogna operare sull'apparecchio di diffusione a distanza, ch'è il cemento dell'animo collettivo.

Pasquale Rossi, *Psicologia collettiva. Studi e ricerche*, Tipo-lit. di R. Riccio, Cosenza, 1899, ristampa: L. Battistelli, Milano, 1900, pp. 22-26, 180-182.

Arnaldo Angelucci

Le malattie degli occhi prodotte

dai cinematografi

(1906)

L'invenzione del Cinematografo si deve all'applicazione di una legge ottica, conosciuta da lungo tempo, cioè a quella della persistenza delle immagini visive.

Se noi osserviamo ad esempio una croce nera in campo bianco, e poi fissiamo lo sguardo altrove, ma sopra un fondo bianco o grigio, noi vediamo per alcun tempo la medesima croce, dapprima nera in campo chiaro, poi bianca in campo scuro.

Per il fatto della persistenza delle immagini, noi roteando fortemente un carboncello acceso, invece di punti luminosi che si succedano, vediamo un cerchio di fuoco, e ciò perché non si è ancora estinta l'immagine di un punto luminoso che ha girato sopra un arco di cerchio e che, dopo un rapido giro, è venuto a toccare il punto di partenza.

Nel Cinematografo ogni negativa è differente dall'altra e ci si presenta in tempi successivi; ma siccome nel nostro occhio persiste per un certo tempo la sensazione della negativa anteriore, così questa fa un tutto continuo con le negative che succedono gradatamente, quando sieno assai simili alle precedenti o rappresentino le diverse posizioni che prende un oggetto che si muove.

È fuori di dubbio che le proiezioni cinematografiche stanchino la vista. In primo luogo per la rapidità del succedersi degli oggetti raffigurati. La prova è facile. Se noi guardiamo anche per poco tempo, lungo un percorso di ferrovia, il paesaggio che ci fugge davanti, specialmente quello prossimo, ci accorgiamo di una certa stanchezza di vista dopo più o meno tempo che abbiamo guardato.

In rapporto al Cinematografo vi sono molti fattori che aggravano la stanchezza.

Prima di tutto l'immagine cinematografica ci ferisce come un oggetto luminoso in campo scuro, in secondo luogo detta immagine non

solo si alterna rapidamente dinanzi ai nostri occhi, fuggendoci talvolta avanti come paesaggio o come oggetti che passino velocissimamente, ma e paesaggio ed oggetti sono per soprammercato oscillanti; inoltre la luminosità delle figure è quanto mai variabile ed a scatti.

Tutto ciò è aggravato dalla imperfezione di alcune proiezioni, di quelle ad esempio, che nel campo dell'immagine, sono intersecate da una grande quantità di linee o di spazii vuoti; proiezioni che a mio parere, non dovrebbero essere permesse.

Difatti queste, anche se osservate da un occhio normale e per poco tempo, stancano la vista, come anche le immagini molto indecise o in cui la indecisione si alterni; e [la] ragione è inclusa nel meccanismo di produzione delle immagini cinematografiche, ciò sia perché l'anteriore differisce dalla susseguente per luminosità, disegni e chiarezza.

Io non sono nemico dei cinematografi, soltanto vorrei che fossero meno oscillanti, così la luce che rischiarava l'immagine come l'immagine medesima, che questa fosse nitida e non intramezzata da lacune.

In quanto agli occhi di sofferenti di nevrastenia, di miopia, astigmatismo o di qualsiasi forma che renda più eccitabile la retina, l'osservazione cinematografica deve essere concessa semplicemente per una pura curiosità, una volta tanto e non per un diletto usuale, potendo aggravare i sintomi astenopeici (sofferenza di visione) e produrre delle complicazioni poco piacevoli.

Un appunto da fare ai tenitori di cinematografi è il modo (poco consono all'ottica fisiologica) come essi abbuiano rapidamente la sala al momento dello spettacolo e lo cominciano talvolta subito e talvolta aspettando lungo tempo; e soprattutto perché appena finito, illuminano rapidamente ed intensamente la sala.

Ognuno di noi conosce come passando da una luce intensa ad una luce debolissima, per qualche momento non vediamo gli oggetti che ci circondano, e che se passiamo da una luce debole o dall'oscurità ad una luce intensa noi restiamo abbagliati.

Per cui nel principiare lo spettacolo bisognerebbe fare sì che l'immagine non fosse troppo debole di luce se c'è un intervallo scarso; nel terminare poi è un vero errore dare tutt'insieme una potente luce alla sala, questa invece dovrebbe essere illuminata gradatamente.

In conclusione, tanto più che al cinematografo accorrono spesso ed in gran numero i bambini, sarebbe necessario che la luminosità e la presentazione delle immagini venissero regolate con i criteri su esposti, ricordando quanto i cultori dell'oculistica si sono adoperati per una giusta illuminazione degli ambienti scolastici, essendo molto nocevole per l'occhio dei ragazzi una luce troppo luminosa o scarsa od oscillante.

«Malpighi. Gazzetta medica di Roma», Roma, 9, 1906, pp. 251-252.

Carlo Foà

Movimento e cinematografia

(1907)

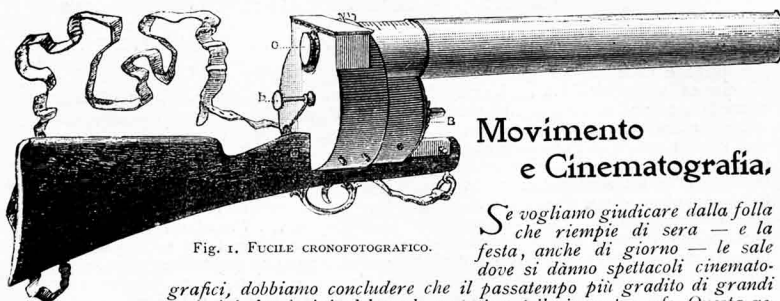


Fig. 1. FUCILE CRONOFOTOGRAFICO.

Movimento e Cinematografia.

Se vogliamo giudicare dalla folla che riempie di sera — e la festa, anche di giorno — le sale dove si danno spettacoli cinematografici, dobbiamo concludere che il passatempo più gradito di grandi e piccini al principio del secolo ventesimo è il cinematografo. Questa geniale invenzione non serve solamente a far scorrere piacevolmente il tempo. Si adopera il cinematografo per studi, per ricerche pazienti, per sottili indagini, da cui trarre importanti deduzioni. Di queste indagini si occupa in modo particolare ed in forma popolare, piacevole, divertente, il valente scienziato, che fa conoscere in queste pagine gli ultimi e meravigliosi progressi della cinematografia.

□ □ □

UN GIOCO DA BAMBINI

Chi non si è divertito essendo bambino a far rotare rapidamente un tizzone ardente per vedere il cerchio di fuoco che si descrive nell'aria? Questa semplice esperienza ci dà la chiave per capire il meccanismo della cinematografia e le basi fisiologiche sulle quali essa si basa. Il movimento di un corpo nello spazio può venire suddiviso idealmente in una serie di piccoli movimenti successivi di durata infinitamente piccola, ma il nostro occhio non riesce ad operare questa distinzione e non vede che il movimento totale nel suo complesso.

Nell'esperienza accennata il tizzone occupa successivamente tutti i punti dello spazio situati sul cerchio di fuoco che il nostro occhio percepisce, ma noi non riusciamo a veder il tizzone nelle sue singole posizioni e vediamo invece una linea incandescente continua. Il fatto è dovuto alla persistenza delle immagini nella retina, per cui nel nostro occhio perdura l'immagine del tizzone in una data posizione dello spazio quando già esso si trova nella posizione successiva, e se la velocità con la quale il tizzone è posto in rotazione è sufficientemente grande, noi tratteniamo sulla nostra retina l'immagine del tizzone in tutte le sue posizioni successive avendo così l'impressione di una linea continua.

IL FUCILE CRONOFOTOGRAFICO.

Proviamoci a seguire con lo sguardo le ali di un insetto che voli: noi vedremo un succedersi così rapido di movimenti che non ci riuscirà possibile individualizzarli, e così ci accade anche per movimenti più lenti ma complicati, come il moto degli arti d'un quadrupede che corra, perchè la nostra attenzione non è capace di sceverare gli elementi di cui il movimento è costituito. La fotografia può fare quello che il nostro occhio non riesce a fare. Tutti hanno osservato quali buffe ed insolite posizioni la fotografia istantanea possa fissare sulla lastra. Gli è che nelle frazioni di minuto secondo in cui dura una fotografia istantanea si riesce a colpire, di un dato movimento complesso, una fase che il nostro occhio non è abituato a considerare. Noi possiamo però facilmente immaginare come una serie di fotografie istantanee prese ad un minimo intervallo l'una dall'altra riescirebbe a darci una serie di vedute nelle quali tutte le fasi d'un dato movimento sarebbero fissate. Una simile serie di fotografie che colpissero le varie fasi del volo d'un insetto, ci dimostrerebbe, ad esempio, le diverse successive posizioni che le ali assumono nello spazio durante il volo. È chiaro che occorre per questo un'estrema rapidità nella successione delle prese fotografiche, il che certo non si può ottenere se non con apparecchi speciali. E

fu appunto con l'intento di studiare il movimento degli animali che un celebre fisiologo fece costruire il primo e più rudimentale tipo di cinematografo, a cui diede il nome di *fucile cronofotografico* (fig. 1). Con quest'arme, del tutto inoffensiva, si poteva seguire il volo d'un uccello nell'aria, e con una serie di successivi scatti del grilletto, non si produceva uno sparo, ma si fissava un'immagine sulla lastra. Era un fucile a revolver in cui le celle invece di contenere cartucce contenevano una serie di lastre fotografiche, ciascuna delle quali si presentava davanti all'apertura della canna ad ogni scatto del grilletto, e se le varie fotografie erano prese ad intervalli di tempo molto brevi, il volo dell'uccello

fotografica continua e lunghissima, e agli scatti successivi del grilletto egli sostituì un otturatore mobile che mediante una manovella poteva aprire e chiudere l'obiettivo con grandissima velocità. La stessa manovella comanda ad un tempo il moto dell'otturatore e lo svolgersi della pellicola, per cui ad ogni apertura dell'obiettivo si presenta alla luce un nuovo

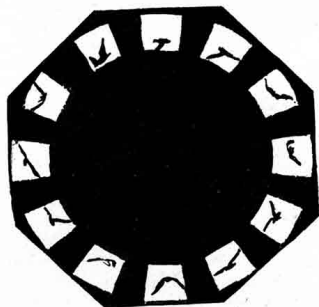


Fig. 2. FASI DEL VOLO D'UN UCCELLO FOTOGRAFATE COL FUCILE CRONOFOTOGRAFICO.

veniva suddiviso in una serie di fasi successive rappresentate ciascuna in una delle lastre (fig. 2). Lo strumento era una geniale trovata, ma non rappresentava certamente ancora l'ideale dei cinematografi, sia perché il numero delle fotografie che si potevano fare era necessariamente limitato, sia perché le fotografie non potevano succedersi con rapidità sufficiente in causa della lentezza inevitabile degli scatti del grilletto affidati al dito di un uomo.

L'APPARECCHIO MAREY.

Occorreva trovare qualche mezzo meccanico più perfezionato per la presa delle successive fotografie e fu il fisiologo Marey che fece costruire un tipo di cinematografo del quale i moderni non sono che un perfezionamento ulteriore. Alla serie di lastre il Marey sostituì una pellicola

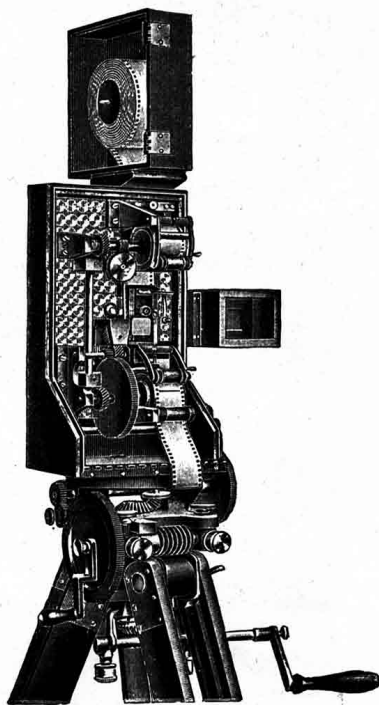


Fig. 3. APPARECCHIO CINEMATOGRAFICO.

pezzo di pellicola che rimane ferma per una frazione di minuto secondo, sufficiente all'impressione. L'apparecchio (fig. 3) che serve ora ad eseguire le cinematografie tanto care al nostro pubblico, è basato sul medesimo principio ed è costruito con sapienti congegni che permettono con un lento moto di manovella di prendere circa quindici fotografie al minuto secondo, velocità sufficiente a scomporre un movimento non eccessivamente rapido nelle sue fasi successive.

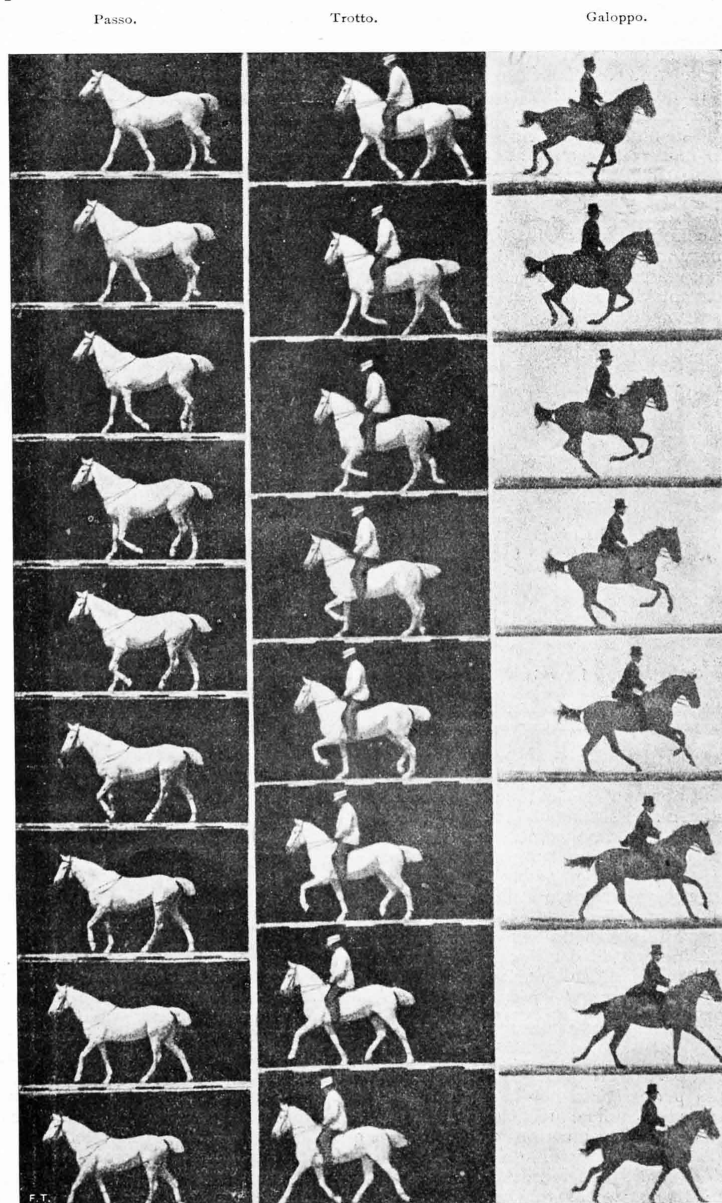


Fig. 4. COME SI MUOVE UN CAVALLO.

L'ANALISI DI UNA PELLICOLA CINEMATOGRAFICA.

L'analisi d'una pellicola cinematografica è fra le cose più curiose, e ci rivela dati assolutamente inattesi. I movimenti che noi



Fig. 5. UOMO VESTITO DI NERO E PORTANTE LINEE E PUNTI LUMINOSI PER LO STUDIO CRONOFOTOGRAFICO DEL MOVIMENTO.

siamo abituati ad osservare nel loro insieme, sono suddivisi in una serie di successivi movimenti parziali, che ci permettono di analizzare e differenziare movimenti anche molto complicati. La fig. 4 ci rappresenta tre serie di fotografie di un cavallo che procede con tre forme diverse di deambulazione. Nella prima serie si vedono le fasi successive del *passo* del cavallo, nella seconda quelle del *trotto* e nella terza quelle del *galoppo*. Si vede in queste fotografie quanto diversa sia la successione dei movimenti dei quattro arti nelle tre forme di deambulazione. Mentre nel trotto gli arti posti in diagonale posano a terra e se ne risollevano simultaneamente, cosicchè non avviene mai che più di due zampe

poggino contemporaneamente sul terreno, nel passo invece il corpo è continuamente sostenuto da tre zampe alternantisi nell'appoggio. Se fissiamo la nostra attenzione su qualcuna delle fasi del movimento, non è chi non veda quale servizio la cronofotografia possa rendere non soltanto allo studio scientifico dei movimenti, ma pure all'arte rappresentativa, fermando fotograficamente molti atteggiamenti fra quelli che gli scultori amano riprodurre nelle statue equestri. La cinematografia dell'andatura dell'uomo fu pure con ogni cura studiata, e per meglio analizzare le successive fasi del passo, della corsa e del salto dell'uomo si ricorse a quella che il Marey chiamò *cronofotografia geometrica*.

IL PASSO DELL'UOMO E DEI QUADRUPEDI.

Si cercò di schematizzare il corpo umano e le sue varie parti riducendole a punti e linee brillanti, le quali sole venivano fotografate. L'uomo veniva completamente vestito di nero collocando poi a rappresentare la testa una lampadina elettrica, e a rappresentare schematicamente gli arti, dei tubi di Geissler nei quali scocca una scintilla luminosa (Braune e Fischer).

La fig. 5 rappresenta questo dispositivo. Se si fotografa con un cinematografo un uomo così rivestito, che si sposti sopra un fondo nero non risalteranno in fotografia che le parti luminose, e si otterranno così delle fotografie simili a quella rappresentata dalla fig. 6, in cui le posizioni successivamente occupate dalle varie parti del corpo nella corsa sono ridotte alla più semplice espressione.

Un'analisi attenta dei movimenti delle braccia dell'uomo durante la marcia ci

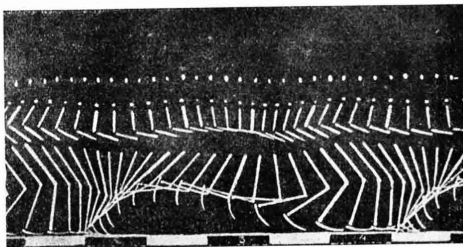


Fig. 6. IMMAGINI DI UN CORRIDORE RIDOTTE A LINEE BRILLANTI CHE RAPPRESENTANO LE POSIZIONI SUCCESSIVE DELLE VARIE PARTI DEL CORPO.

dimostra che essi non sono puri moti pendolari, ma sono movimenti attivi, i quali stanno, rispetto a quelli delle gambe, nello stesso rapporto che lega il movimento degli arti anteriori del cavallo, con quelli degli arti posteriori.

Il moto oscillatorio delle braccia dell'uomo che cammina è dunque parago-

superando difficoltà tecniche non indifferenti si riuscì pure a cinematografare il movimento di piccoli animali terrestri e il nuoto dei pesci. Le fig. 7, 8, 9, rappresentano rispettivamente il passo di una salamandra, quello di un piccolo insetto coleottero e il nuoto di una *raja*, pesce dei nostri mari simile alla torpedine.



Fig. 7. PASSO DI UNA SALAMANDRA.

nabile a quello delle zampe anteriori di un quadrupede che camminasse alzandosi sugli arti posteriori e facesse compiere nell'aria alle zampe anteriori gli stessi movimenti che abitualmente esse compiono sul terreno. È meraviglioso questo perdurare nell'uomo di movimenti propri di animali ad esso inferiori, pur avendo perduto nell'uomo questi movimenti la funzione fisiologica che essi hanno negli altri animali. Il rampicamento delle scimmie arboree cioè la forma di ambulazione degli animali che precedono l'uomo nella

DAL ZOOTROPIO AL CINEMATOGRAFO.

Quale è ora il meccanismo per il quale si riuscì a riprodurre dinanzi agli occhi nostri il movimento, che l'obbiettivo fotografico aveva scisso nei suoi elementi? In altri termini, come sono ottenute le proiezioni cinematografiche che oggi il pubblico accorre con tanto entusiasmo ad ammirare? La spiegazione ne riesce facile se ripensiamo al fenomeno già accennato, della persistenza delle immagini nella retina. Se noi riusciamo a far passare dinanzi agli occhi nostri la serie delle vedute fotografiche in cui un dato movimento è scomposto nelle sue fasi successive, in modo che ciascuna fotografia si fermi dinanzi al nostro occhio un tempo sufficiente perchè essa possa venir veduta distinta, ma così breve che quando ancora l'impressione ne perdura sulla retina, già si presenti al nostro occhio l'immagine successiva, noi potremo



Fig. 8. PASSO DI UN COLEOTTERO.

scala zoologica, è con tutta probabilità costituito da una serie di movimenti identici a quelli di un quadrupede che invece di camminare sopra un piano orizzontale camminasse sopra un piano verticale.

IL MOVIMENTO DEI PICCOLI ANIMALI.

Non a queste sole forme di movimento si limitò lo studio cinematografico, ma

fondere nel nostro occhio tutte le immagini e riottenere così per sintesi quel movimento che prima avevamo analizzato e scomposto nelle sue fasi. Una prima forma elementare di apparecchio cinematografico lasciato ora per trastullo ai bambini erano il così detto *fenachitoscopio* e lo *zootropio*. Questi apparecchi sono basati sul principio di far passare davanti agli occhi una serie di immagini, interponendo fra esse e l'osservatore uno

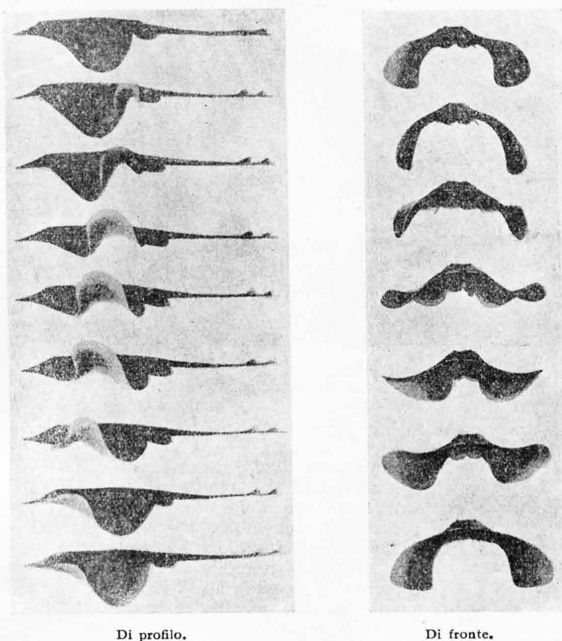


Fig. 9. NUOTO DI UNA RAJA.

schermo munito di fessure, le quali rotando l'apparecchio con sufficiente rapidità provocano una interruzione rapida fra la visione di un'immagine e quella della successiva.

Le vedute che servono per questi apparecchi sono in generale dipinte a mano e non rappresentano che poche fasi di un movimento, cosicché il risultato ottico è molto imperfetto. Perfezionando questi apparecchi si penso di renderli tali che tutto un pubblico potesse ad un tempo godere lo spettacolo, e si costruirono i moderni apparecchi di proiezione cinematografica (fig. 10) in cui la pellicola svolgendosi da un rullo sul quale è avvolta viene riavvolta sopra un altro rullo, passando dinanzi all'obbiettivo di un apparecchio di proiezione in modo che ciascuna immagine vi si trattenga dinanzi un tempo brevissimo. Per questo scopo la pellicola è munita di fori che ingranandosi sopra speciali ruote den-

tate provocano l'arresto istantaneo della veduta, e dipende dalle imperfezioni di questo congegno, quel tremolio, quella

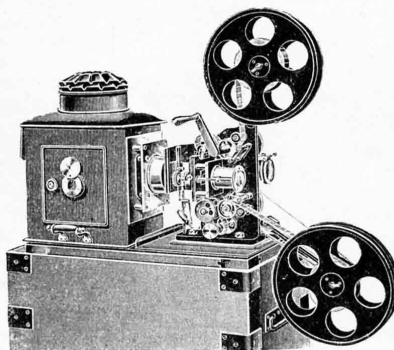


Fig. 10.

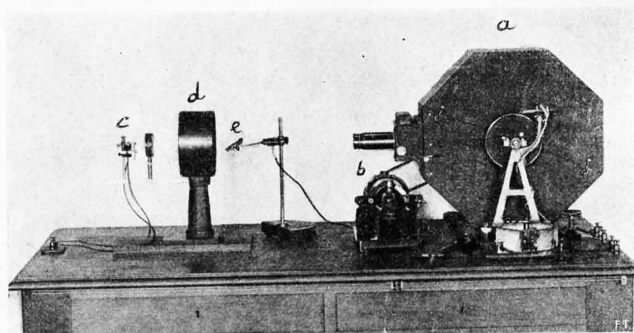


Fig. 11. L'APPARECCHIO DEL DOTT. BULL, COL QUALE SI POSSONO ESEGUIRE 1500 IMMAGINI AL SECONDO.



discontinuità di alcune proiezioni cinematografiche, che sono talvolta un vero tormento per gli occhi dell'osservatore. Oggi l'industria cinematografica ha preso uno sviluppo incredibile, e difficilmente ci si può fare l'idea di quanto denaro e attività umana siano impiegati in questa industria. Parigi che la vide nascere è ancora la sede principale, e due grandi case industriali con capitali immensi si occupano non solo della fabbrica di cinematografi, ma anche della produzione di quelle scene più o meno tragiche o comiche che poi sono lanciate per il mondo a divertire tutti i pubblici. Tutto il corpo di ballo e le scene dell'Opera di Parigi sono al servizio della casa Gaumont, e in uno speciale teatro alla luce di potentissime lampade a mercurio vengono cinematografate delle scene combinate con arte e con ricchezza di costumi da abilissimi artisti della mimica.

MILLECINQUECENTO IMMAGINI AL SECONDO.

I movimenti che vennero fino ad ora cinematografati avvengono in generale con una rapidità tale che un apparecchio il quale riesca a prendere 15 fotografie al minuto

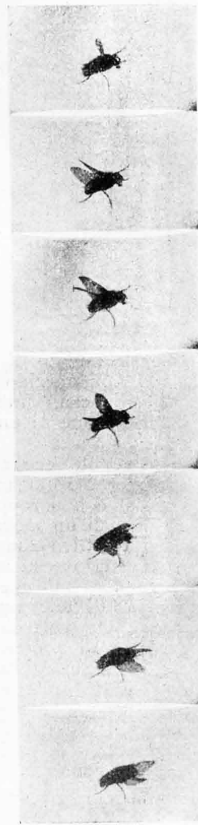


Fig. 12. IL VOLO DI UNA MOSCA (mille immagini al minuto secondo).

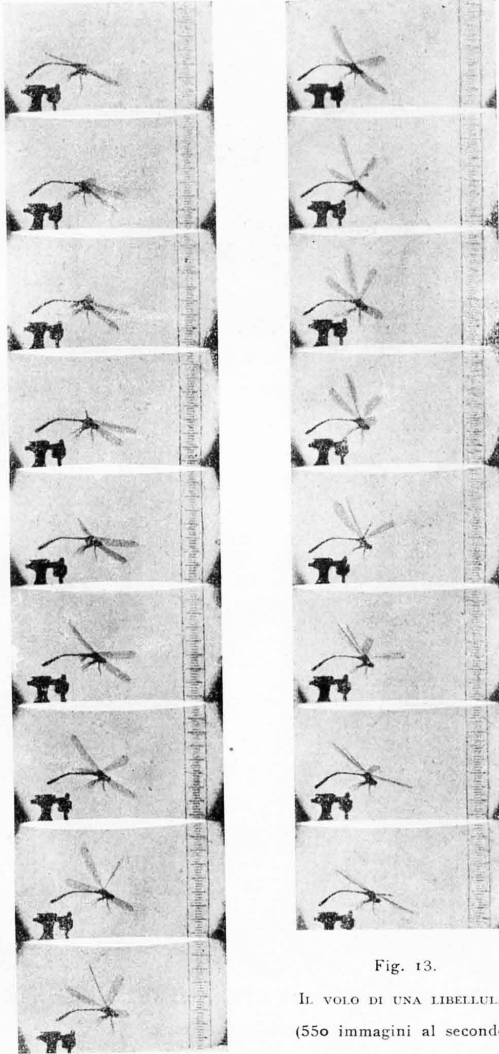


Fig. 13.

IL VOLO DI UNA LIBELLULA.
(550 immagini al secondo).

secondo, ne colpisce le fasi principali e può dare un discreto effetto cinematografico. Ma vi sono movimenti, i quali si compiono con una tale rapidità che occorre prendere le fotografie ad un intervallo molto più breve, perchè esso possa

venire scomposto nei suoi elementi. Le fasi del volo di una libellula, lo scoppio di una bolla di sapone colpita da un piccolo proiettile, sono movimenti così rapidi, che avvengono in minime frazioni di minuto secondo, e per cinematografarli occorre un apparecchio che possa prendere un grandissimo numero di fotografie al minuto secondo. Nei comuni cinematografi la separazione fra una veduta e l'altra è determinata dal ritmico e rapido succedersi dell'apertura e della chiusura di un otturatore dell'obbiettivo, in modo che ogni volta che l'otturatore si apre, una nuova porzione di pellicola venga esposta alla luce. I più rapidi congegni di questa specie che vennero finora fabbricati non permettono di ottenere più di venti o trenta immagini per minuto secondo, e questa velocità non è sufficiente per l'analisi di certi movimenti rapidissimi.

Si deve al dottor Bull, diligentissimo ricercatore e assistente nell'Istituto Marey di Parigi, l'applicazione di un nuovo principio di cinematografia che rende possibile di eseguire fino a 1500 immagini per minuto secondo! Coll'apparecchio del dottor Bull l'interruzione fra una fotografia e l'altra è fatta, non già dal movimento dell'otturatore, ma dalla ritmica rapida interruzione della sorgente luminosa. L'apparecchio cinematografico (fig. 11) consta di una cassetta (a) entro la quale per opera di un rapidissimo motore elettrico (b) si svolge su due rulli la pellicola sensibile, in modo che davanti all'obbiettivo si presenti sempre una parte nuova di essa. Le fotografie si eseguiscono in una

stanza buia, e la sorgente luminosa è data dalle scintille elettriche che scoccano fra due asticine metalliche (c). Il circuito elettrico che genera le scintille è il medesimo che mette in moto la pellicola, e ad ogni scintilla corrisponde una porzione nuova di essa. Il tempuscolo che passa fra una scintilla e l'altra è così piccolo che si possono ottenere 1500 scintille in un minuto secondo, e ad ogni scintilla corrisponde una fotografia.

L'oggetto da fotografare (e) viene posto fra la scintilla e l'obbiettivo, e su di esso viene concentrata la luce della scintilla mediante la lente (d). Con questo sistema il dottor Bull riuscì ad eseguire le meravigliose cinematografie riprodotte dalle figure 12, 13, 14 e 15, dove sono rispettivamente rappresentate le fasi successive del volo di una mosca, di una libellula e dello scoppio di una bolla di sapone. Si notano nelle prime due le posizioni successive che le ali dell'insetto assumono nel volo, e nelle fig. 14 e 15 si scoprono due diversi meccanismi per cui una bolla di sapone, colpita da un piccolo proiettile, si scompone. Nella fig. 14 si vede il piccolo proiettile avanzarsi verso la bolla, fare al suo ingresso un buco che si va allargando a mano a mano che il proiettile si avvanza entro la bolla fino a che la bolla si disfa completamente. Nella figura 15 il meccanismo dello sfacelo della bolla è più strano e interessante. Il proiettile entra nella bolla trascinando seco un lembo di calotta, ma subito questo lembo si strozza, abbandona il proiettile e riprende la sua forma convessa, come se fosse avvenuta una cicatrizzazione della ferita. Intanto il proiettile traversa la parte in-

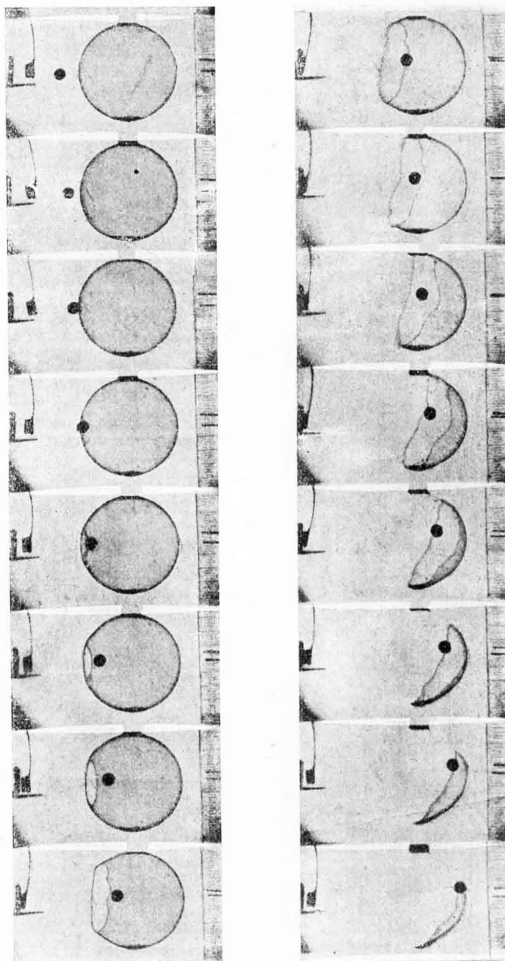


Fig. 14. BOLLA DI SAPONE ATTRAVERSATA DA UN PROIETTILE.

(1500 immagini al secondo).

terna e vuota della bolla senza produrre alcun danno, ed è solo fuoruscendo dal lato opposto che esso produce una apertura che va poi per conto suo allargandosi fino a che della bolla non resta più che la gocciolina di liquido che l'aveva originata. Questo è un fenomeno del

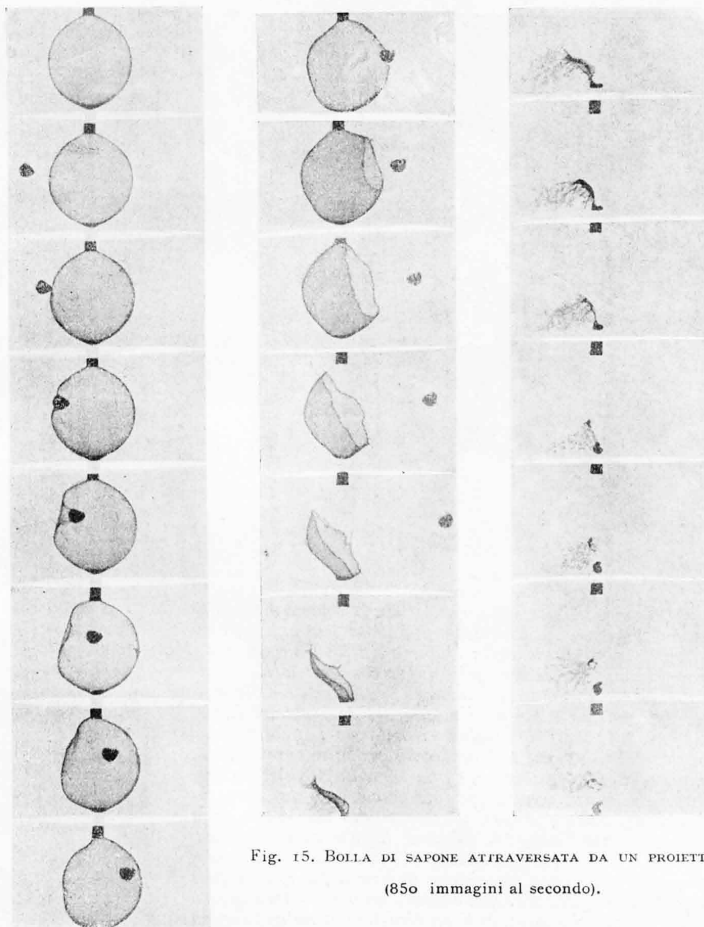


Fig. 15. BOLLA DI SAPONE ATTRAVERSATA DA UN PROIETTILE.

(85o immagini al secondo).

tutto inatteso che nè il nostro occhio, nè alcun altro apparecchio di analisi avrebbe potuto mettere in rilievo, e che dimostra la precisione estrema del sistema cinematografico del dottor Bull.

Ma come in ogni altro campo di scoperte, così pure nella cinematografia, l'ultima parola non è detta ancora. Un grande perfezionamento noi ci attendiamo: ed è la cinematografia stereoscopica. Già nelle migliori fra le cinematografie esi-

stenti si ha un discreto effetto di rilievo; ma questo è dato solo dalla prospettiva e dalle dimensioni relative degli oggetti. Quando si sarà trovato il modo di unire alla visione del movimento, anche l'effetto del rilievo quale ci producono i comuni stereoscopi, si sarà fatto un passo enorme, e non mancherà che il colore per avere completa l'illusione della realtà.

Dott. CARLO FOÀ.

Mario Ponzo

Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche

(1911)

Secondo il Wundt e la sua scuola il fattore principale della percezione del movimento di oggetti nei dischi stroboscopici¹ e negli apparecchi analoghi sarebbe riposto nell'intervento di elementi di rappresentazioni visive riprodotte. Anche senza volere scendere in lizza per codesta teoria, non credo assolutamente si possa negare che processi associativi partecipino a questi fenomeni e completino l'impressione, manchevole spesso, della proiezione cinematografica. Difatti, come potrebbero acquistarsi così rapidamente le percezioni di distanza, di grandezza, di direzione e di velocità del movimento, senza il soccorso di elementi delle nostre esperienze antecedenti?

Non sempre questi processi associativi rimangono nello stesso campo delle sensazioni visive, ma spesso si svolgono anche tra campi sensoriali diversi; ed è su alcune di queste complicazioni che io ho raccolte le osservazioni qui riportate.

Le complicazioni in questione possono avere due origini. In un caso, il più frequente certo, le sensazioni associate alle visive non sono determinate da stimoli esterni, ma sono elementi psichici riprodotti. Così, al cadere di acque, al movimento di potenti macchine, allo scorrere delle ruote di una vettura sul selciato, non è insolito che si associ l'immagine acustica riprodotta degli stessi rumori. Sono, cioè, parti di molteplici rappresentazioni acustiche antecedentemente provate in connesso con le rappresentazioni visive simili, che ci soccorrono in questo caso e rendono più completa l'impressione visiva, che è la sola effettivamente presente. Questi elementi riprodotti appartenenti ad

¹ [Dispositivo brevettato dall'austriaco Simon Ritter von Stampfer nel 1833: se da un punto di vista stabile si osservano le figure dipinte su un disco in rotazione attraverso le piccole aperture praticate sulla superficie di un secondo disco di eguali proporzioni e in movimento lungo lo stesso asse, queste sembrano in movimento].

altri campi sensoriali ed associantisi alle scene della vita portate dinanzi a noi in immagini visive, sono esponenti non piccoli dell'interesse suscitato dal cinematografo. A volte, per esempio, assistendo a codesti spettacoli, sentiamo in noi l'impulso ad applaudire. Tale impulso rimarrebbe inesplicabile se fossimo sempre ben consci, nel momento in cui esso sorge in noi, di trovarci di fronte a una tela e non davanti agli avvenimenti che ci spingerebbero all'applauso.

È indubbio, però, che le fusioni di immagini visive reali con elementi riprodotti non possono mai raggiungere la chiarezza che osserviamo in associazioni tra elementi sensoriali dipendenti tutti da impressioni dirette. Così, per es., sono assai vivaci le fusioni fra impressioni acustiche provenienti dalla sala del cinematografo con le immagini proiettate sulla tela. Sono questi i casi che più ci sorprendono quando diventiamo consci dell'illusione stessa. L'illusione dipende in questa circostanza da un errore di localizzazione. Le impressioni sonore vengono riferite ad un luogo diverso dalla loro sede effettiva. In seguito a questo falso riferimento e all'associazione che si stabilisce colle immagini visive, ne sussegue di necessità anche un cambiamento nell'interpretazione delle cause che lo determinano. Ciò rende spesso difficile, nell'analisi consecutiva del fenomeno, il compito di rintracciare la loro origine reale.

Non è insolito, per es., il caso in cui noi dobbiamo ricercare la causa di tali impressioni sonore fra i suoni prodotti dalla piccola orchestra che comunemente accompagna lo spettacolo. Mi ricordo che durante la proiezione di una pellicola rappresentante le pagode della Birmania, mentre due giovinetti battevano con delle corna su certe campane, io fui sorpreso dal fatto di notare, tratto tratto, non il loro suono, ma il tremito speciale che sussegue abitualmente al colpo del batacchio. Risalendo alla causa dell'illusione potei constatare che essa dipendeva da un'associazione dell'impressione visiva con alcune delle note più basse degli strumenti ad arco dell'orchestra.

Questi frammenti di rappresentazioni acustiche fuse con impressioni visive hanno per lo più carattere di rumori. Un esempio della facilità con cui certi rumori possono essere riferiti alle scene svolgentesi sulla tela è il seguente: il tema della proiezione cinematografica era una corsa in automobile nei dintorni di Rio de Janeiro. Durante questo spettacolo ebbi per un momento l'illusione, mentre l'automobile si avanzava velocemente da un punto lontano della strada verso l'osservatore, di sentirne pulsare il motore. Subito dopo mi accorsi che ciò era determinato dal rumore di un ventilatore elettrico che agiva nella sala.

Parecchie volte mi accadde pure di sentire lo scroscio lontano dell'acqua di torrenti alpini e di cascate, e di riconoscere poi come causa di ciò il rumore del ventilatore o quello prodotto dal proiettore cinematografico. Mi ricordo anzi di averne osservato un caso molto distinto dovuto a quest'ultimo motivo, insieme al prof. Kiesow, in una rappresentazione illustrante alcune valli della Savoia.

Quanto più brevi sono tali impressioni acustiche, tanto meno facilmente possiamo a tutta prima riconoscerne la vera causa e riferirle al luogo di provenienza, per il che tendiamo subito a fonderle in un'unica rappresentazione totale colle percezioni predominanti nella coscienza, che sono, nel caso del cinematografo, quelle visive. In una proiezione cinematografica, alla quale assistevo poco tempo fa, si rappresentava la scena del distacco di un figlio dalla madre: ora, mentre la madre appoggiava le sue labbra sulla fronte del figlio, uno del pubblico imitò il rumore del bacio, che fu da me perfettamente localizzato sulla tela, tanto pronta, in questo caso era stata l'associazione tra le due rappresentazioni sensoriali.

Invece, quando intenzionalmente si cerca di fare associare interi decorsi rappresentativi nei due campi di sensazione, difficilmente si ottiene l'effetto voluto. A tutti sono noti i tentativi di accoppiare le rappresentazioni cinematografiche con quelle acustiche per mezzo del fonografo. Non so se l'avvenire serbi a questi tentativi un risultato più soddisfacente di quello avuto finora, per quanto io ne abbia potuto fare esperienza diretta. A parer mio, anche quando si possa ottenere una sincronicità perfetta nel funzionamento dei due apparecchi, cinematografo e fonografo, in modo da eliminare gli inconvenienti più grossolani, rimarrà sempre la difficoltà grande, e forse insormontabile, della diversa localizzazione del luogo di provenienza dei suoni da quello in cui localizziamo le impressioni visive, che impedirà la fusione perfetta nei due ordini di impressioni.

Un riempitivo estetico di molto maggiore valore è rappresentato dalla musica, che nei cinematografi italiani viene suonata mentre sulla tela si svolgono i quadri; riempitivo, nel senso che, indipendentemente dal significato del pezzo eseguito, fa entrare in azione in questi spettacoli muti anche l'orecchio, per quanto le impressioni uditive rimangono sempre nella zona periferica e meno chiara del campo della coscienza. Ed è un'impressione assai penosa che si prova quando, essendovi abituati, essa manchi totalmente. Direi quasi che ci accorgiamo di più della mancanza che non della presenza dell'accompagnamento musicale.

A favorire le associazioni acustico-visive sono diretti gli artifici coi quali dietro la tela vengono imitati i rumori corrispondenti a quelli che abitualmente si accompagnano al movimento di certi oggetti, quali, per es., il rumore delle ruote delle vetture, ecc. Così, provai un'illusione perfetta dall'imitazione dello scroscio della pioggia accompagnante la visione di una scena dell'inferno dantesco e più precisamente di quella pioggia che tormenta i golosi nel terzo cerchio².

Se le associazioni tra rappresentazioni visive ed impressioni

² [*L'Inferno*, di Francesco Bertolini, Alfonso Padovan, Giuseppe de Liguoro; Milano Films, 1911].

acustiche dirette sono le più facili ad osservarsi, non mancano però i casi in cui le prime si fondono con sensazioni di altri campi.

Nell'ultima osservazione citata dell'inferno dantesco, all'immagine visiva e a quella acustica sopradetta fu notata chiaramente da una persona vicina a me un'impressione di umidità e di freddo suscitata in lei dalla visione della scena. Questa impressione, così inconsapevolmente riferita alla rappresentazione visiva, era senza dubbio dovuta alle condizioni atmosferiche delle sera (27 marzo 1911) che era piovosa e alla sala umida e fredda.

Assistendo nel mese di giugno dell'anno scorso in un cinematografo ad una gita di escursionisti torinesi a Tunisi³, mia mamma, mentre sulla tela si svolgeva la corsa del piroscifo nel Mediterraneo e si vedevano le onde battere contro il bastimento, mi disse: «Pare di sentire fresco a vedere quel bel mare». Anche qui certamente l'impressione di fresco, attribuita alla vista delle onde del mare, non dipendeva unicamente da tal fatto, ma vi entrava a comporla la corrente d'aria proveniente dal ventilatore che stava appeso al soffitto e che, girando attorno ad un asse verticale, ci rinfrescava di tanto in tanto, quando era volto dalla nostra parte.

Impressioni di tal genere rimarrebbero inosservate, se esse per mezzo appunto delle rappresentazioni visive non venissero poste maggiormente in evidenza.

Un esempio tipico di una complicazione delle sensazioni visive colle olfattive fu l'illusione a cui soggiacemmo contemporaneamente, ed indipendentemente l'uno dall'altro, il professor Kiesow ed io. La scena rappresentava una scuderia, nella quale veniva rimosso violentemente del fieno da una greppia. Il professore spontaneamente uscì a dirmi in quel momento: «Pare di sentire l'odore del fieno». Egli preveniva così un'eguale esclamazione da parte mia. Oggettivamente vi era, come constatammo in seguito, un profumo nella sala, proveniente da una persona che era entrata poco prima e che si era seduta non lontana da noi. Non potemmo stabilire la qualità del profumo; ma potemmo insieme escludere assolutamente che si trattasse di quello del fieno. L'impressione visiva era stata tanto predominante in quel momento da fare associare ad essa un odore di natura diversa e proveniente da ben altro luogo.

Si può dire in generale che tutto il nostro complesso organismo sensoriale prende parte ad un decorso rappresentativo effettivamente ed unicamente legato ad un dato campo di sensazioni. Anche i fattori secondari che partecipano assai da lontano, nell'estremo limite del conscio, ad una rappresentazione visiva, giovano, associandosi ad essa, alla sua completa percezione. Mancando queste parti secondarie, l'illusione risulta meno perfetta.

³ Il film citato da Ponzo potrebbe essere *Tunisi e Cartagine* realizzato da Giovanni Vitrotti nel 1910 per l'Ambrosio.

Così, accade spesso di assistere a vedute cinematografiche prese da una locomotiva in movimento o dai finestrini del treno. Gli oggetti fotografati in questo caso si ingrandiscono rapidamente sulla tela; ciò noi interpretiamo come l'avvicinarsi degli oggetti stessi e subito anche riconosciamo che è la medesima impressione provata tante volte guardando ad un panorama da un treno in moto. Diverse cose, però, indeboliscono l'illusione, tra le quali, fino a un dato punto, l'imperfetta visione del rilievo e il fatto che, per l'esistenza di una certa luce nella sala, sono visibili i bordi oscuri limitanti la tela illuminata. Noi possiamo eliminare quasi completamente questi due motivi di disturbo guardando monocolarmente alla tela attraverso la mano foggata a tubo in modo che l'occhio non veda più questi bordi. Procedendo così l'illusione diventa più perfetta, ma manca ancora un fattore secondario, che le toglie una parte dell'efficacia e che è costituito da quelle sensazioni muscolari e tattili dovute alle scosse del treno, che accompagnano di solito la visione reale degli oggetti in tali condizioni.

Da notarsi infine è il curioso effetto inibitorio che ha su tutti questi fenomeni associativi, che si svolgono nel campo della coscienza, il fatto stesso di proporci di osservarli. Ogni qual volta mi recai al cinematografo col proposito deliberato di raccogliere dei nuovi dati intorno alle associazioni acustico-visive, non potei invece notarne alcuno. Perciò i fatti qui descritti sono stati osservati casualmente, quando, cioè, meno vi pensavo; una volta percepiti, io li potevo poi analizzare portando su di essi la mia attenzione.

Mi è parso degno di comunicare queste osservazioni, perché, nel campo non ancora chiaro, per quanto studiato, delle associazioni, ogni contributo di un nuovo fatto o della maniera di osservarlo può significare un passo di più verso la decifrazione di questi processi psichici assai complicati.

«Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino pubblicati dagli accademici segretari delle due classi», Torino, XLVI, 15a, 1910-1911, pp. 943-948.

Giuseppe D'Abundo

Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici

(1911)

Da parecchi anni a questa parte la mia attenzione è stata attirata sopra alcune determinate turbe nervose, che possono rilevarsi nei nevrotici in seguito all'aver assistito a particolari rappresentazioni cinematografiche.

Nessun dubbio sul godimento intellettuale, che possono offrire le proiezioni cinematografiche; esse costituiscono una gradita distrazione, e possono riuscire di grande istruzione, per cui il pubblico d'ogni condizione ed età, dal fanciullo al vecchio, dall'analfabeta all'uomo colto, vi accorre volentieri e ci si diverte.

Certamente dal punto di vista scientifico il cinematografo è di grandissima importanza in particolari ricerche sperimentali e cliniche, tanto che parecchi laboratori cominciano ad esserne forniti. E la mia clinica, son lieto di dirlo, già da parecchi anni ne possiede uno, destinato a scopo didattico ed a registrare alcune interessanti sintomatologie provocate da lesioni sperimentali sul sistema nervoso negli animali.

I soggetti delle proiezioni si vanno moltiplicando in una maniera prodigiosa; e la concorrenza delle diverse ditte interessate dal punto di vista commerciale fa sì che la scelta dei bozzetti riguarda alle volte argomenti adatti a risvegliare nel pubblico il sentimento del meraviglioso e dell'occulto, ovvero a suscitare stati emotivi sensazionali con scene tragiche della patologia mentale.

In questa noticina io dimostrerò come in soggetti predisposti dal punto di vista dell'eredità nervosa, alcune proiezioni cinematografiche insignificanti per molti, e che non suscitano rilevanti stati emotivi nella maggioranza degli spettatori, possono riuscire in essi moleste, e perfino determinare alle volte marcati disturbi psichici.

Come pure è mia intenzione di contribuire a propugnare la convenienza di procedere ad una scelta più accurata dal punto di vista psicologico nei temi delle proiezioni cinematografiche; le quali idealmente

dovrebbero contribuire a sviluppare i sentimenti altruistici ed etici, e non ad affermare l'apoteosi di manifestazioni addirittura patologiche della sfera sentimentale egoistica, ed a risvegliare ed esumere vetuste superstizioni ataviche nell'incoscienze di menti ignoranti, o poco evolute, o nevropatiche.

E la mia dimostrazione sarà basata su d'una serie di rilievi patologici d'ordine neuro-psichico, desunti da particolari osservazioni cliniche capitate alla mia osservazione.

Certamente l'effetto d'una rappresentazione cinematografica nel pubblico è notevolmente differente; la intelligenza, la cultura, l'età, il sesso, la condizione sociale, la costituzione neuropatica determinano reazioni emotive straordinariamente diverse.

Parecchi nevrastenici furono quelli che per i primi attirarono la mia attenzione sopra i particolari effetti sgraditi, che su di essi provocavano le proiezioni cinematografiche. Si trattava sempre di soggetti in cui l'insonnia costituiva il sintoma predominante. Essi per distrarsi frequentavano le sale cinematografiche, però ebbero ben presto ad accorgersi che ne rimanevano turbati.

Non era il soggetto della rappresentazione, ma il rapido movimento vibratorio dell'azione cinematografica, che profondamente li disturbava.

Tali stimoli vibratorii producevano in essi dapprima uno stato d'inquietudine, indi d'irritazione tale da costringerli ad uscire dalla sala di rappresentazione. Né il chiudere gli occhi li riparava dal disturbo; dappoiché lo stimolo acustico dell'apparecchio cinematografico in azione, rievocando in maniera associativa le immagini visive vibratorie precedenti, finivano col riuscire anch'esse di molto moleste. E la notte in tali soggetti, all'insonnia si aggiungeva l'irrequietezza prodotta dalla reminiscenza sgradita dell'insieme delle percezioni vibratorie visive ed acustiche.

Debbo aggiungere, che tali soggetti per lo innanzi erano abituati ad assistere alle proiezioni cinematografiche, di cui erano stati anzi entusiasti.

Colla guarigione della nevrastenia rimaneva per un po' di tempo l'impressione sgradita di assistere alle proiezioni cinematografiche; ma poi ciò veniva del tutto a dileguarsi.

Non mancò qualche nevrastenico che volle cercare di vincere la molestia suddetta proseguendo ad assistere la sera alle proiezioni cinematografiche; ma dovette cedere innanzi all'evidenza dei fatti, dappoiché l'agitazione notturna diveniva in tal caso così intensa da deciderli ad astenersi dall'assistere alle rappresentazioni per lo innanzi tanto gradite.

Disturbi somiglianti ebbi a constatare in due signore affette da nevrastenia della menopausa, ed in cui la depressione psichica e l'insonnia rappresentavano i sintomi predominanti. Al solito il disturbo era

prodotto sempre dall'insieme vibratorio visivo-acustico. Sicché mentre erano condotte alla rappresentazione cinematografica per distrazione, ne rimanevano addirittura scombuscolate, presentando degli accessi di ansia.

Fatti poi degni di nota riguardano parecchie isteriche, in cui certamente particolari proiezioni cinematografiche rappresentarono la causa occasionale della manifestazione di speciali turbe nervose.

Come esempio ricordo in fra le altre una distinta signorina, la quale fin dall'età di 12 anni col verificarsi delle mestruazioni cominciò a presentare delle convulsioni chiaramente isteriche, che di tanto in tanto si manifestavano in seguito a cause emotive. Soggetto eminentemente impressionabile, assistette una sera ad una rappresentazione cinematografica nella quale si svolgeva il fatto di un ferroviere impiegato ai valori postali, che di notte mentre nell'ufficio si era assopito sognava di essere assalito dai ladri; ed allora la cinematografia proiettava il sogno, in cui l'impiegato dormiva, e nel quadro comparivano tante mani che lo scuotevano, e parecchie faccie poco rassicuranti che lo minacciavano; mani e faccie evanescenti in un mezzo vaporoso. L'azione terminava col risveglio di soprassalto dell'impiegato, ch'era realmente assalito da ladri, che voleano svaligiare l'ufficio valori. Naturalmente la proiezione avea lieto fine, cioè: salvezza e premio all'impiegato ed arresto dei colpevoli¹.

Ebbene la signorina rimase sorpresa dal fatto di tutte quelle mani evanescenti nello spazio, e certamente ne rimase commossa perché nella notte cominciò avere delle allucinazioni ipnagogiche riproducenti il sogno dell'impiegato ferroviario, colla visione di mani gigantesche ed in numero straordinario; le allucinazioni a tratti si ripresentavano in veglia. Ne seguì spavento e preoccupazione notevole senza però che si sviluppassero accessi convulsivi.

Dapprima le allucinazioni si verificavano solamente di notte ed in veglia, indi anche di giorno. La signorina, abbastanza intelligente, era perfettamente cosciente della non realtà del fenomeno allucinatorio, ma d'altra parte ne rimaneva notevolmente turbata, perché quel gruppo di mani gigantesche evanescenti le vedeva così di botto, e nelle condizioni più disparate. Durante il periodo pre e post-mestruale tali disturbi crescevano d'intensità; anzi fu durante uno di tali periodi ch'ebbe come una breve fase di turbamento della coscienza, in cui credette che fossero reali le manifestazioni allucinatorie, tanto più che delle parestesie della sensibilità generale la persuasero che le mani ardivano toccarla.

Uno stato depressivo accompagnò tale periodo durato circa 20 giorni. Queste allucinazioni accompagnate da insonnia, da cefalea, da

¹ [Il film visto dalla paziente di D'Abundo è sicuramente *Aspettando il diretto di mezzanotte*, prodotto nel 1911 dall'Itala Film]

parestesie molteplici e da profonda anoressia e dimagrimento ebbero la durata di ben 3 mesi; indi a poco a poco sparirono. Le convulsioni che dapprima periodicamente si verificavano mensilmente parecchie volte in special modo durante il periodo mestruale, tacquero durante i 3 mesi della fase delle allucinazioni, per ricomparire nuovamente quando queste ultime cessarono.

Io credo che queste allucinazioni rappresentavano degli equivalenti isterici provocati da una impressione riuscita eminentemente suggestiva, per cui la rappresentazione del sogno del ferroviere impiegato, che fundamentalmente era un bozzetto allucinatorio, era rimasto fotografato nella zona visiva, venendo facilmente rievocato qualche dettaglio di esso con parvenze imitative smaglianti ed esagerate.

Credo che la guarigione si sia verificata relativamente con ritardo per quell'influenza suggestiva dell'ambiente, che crea un vero automatismo psicologico.

La signorina guarita non ritornò ad assistere alle proiezioni cinematografiche se non parecchi mesi dopo, sebbene nelle prime volte fosse un po' trepidante.

Rammento altri due soggetti isterici (una signora ed una signorina) in cui ebbe a svilupparsi egualmente una sintomatologia allucinatoria visiva in seguito alla stessa proiezione cinematografica, nella quale si vedeva un indiano educatore e fascinatoro di serpenti che si ravvolgeva il collo e le braccia con parecchi di tali animali, la qual cosa le fece rabbrivire di nausea.

Anche in tali 2 isteriche i disturbi durarono circa 2 mesi, con parestesie tattili e specialmente termiche di sensazioni di freddo sotto forma di braccialetto negli arti e nel collo. In tali zone a manicotto esisteva ipoestesia della sensibilità generale.

Gli accessi convulsivi tacquero durante il tempo in cui il disturbo allucinatorio della visione dei serpenti ebbe a verificarsi. Le allucinazioni erano in veglia di giorno, e poi frequentemente di notte. Sovente erano semplici illusioni. Infatti la signora vedeva un canino, che aveva in casa, a momenti allungarsi assumendo le parvenze di un enorme serpente. Il grido di terrore faceva abbajare il cane, richiamando la signora alla realtà delle cose.

La signorina, che non avea avuto alcun rapporto colla signora, stette circa 40 giorni a dormire alla meglio nella notte in poltrona, appunto perché avendo delle parestesie tattili e termiche negli arti, le pareva che il letto venisse avvinto da enormi serpenti.

La guarigione si determinò dopo 2 mesi. Ed anzi nella signora un intenso spavento provocò un accesso convulsivo, che fece di botto sparire il disturbo allucinatorio. Mentre la signorina a poco a poco guarì in special modo con adatta psicoterapia, che fu possibile adoperare solamente negli ultimi tempi.

In altri tre casi, sempre in soggetti isterici, venni consultato; e

la forma clinica su per giù si rassomigliava. Sempre allucinazioni ed illusioni visive; però essendo di altre provincie le perdetti di vista. Certamente dovettero guarire, altrimenti sarei stato nuovamente consultato.

Naturalmente in questi casi non si può mettere in dubbio la influenza del tema della proiezione cinematografica come causa occasionale in soggetti già isterici. Quello ch'è bene notare è che in generale gli spaventi intensi ed istantanei rappresentano una causa occasionale frequente nella determinazione di particolari turbe isteriche, laddove nei casi da me osservati la proiezione cinematografica non avea prodotto grande spavento. Semplicemente era stato un dettaglio di quest'ultima, che avea fortemente impressionato il soggetto isterico, determinando un effetto sproporzionato. Molto probabilmente è a credere che la proiezione cinematografica venne sognata per autosuggestione, e l'allucinazione ipnagogica ingiganti la impressione provata nella sera. Ed in soggetti così suggestionabili come le isteriche, divenne una coazione, che determinava delle piccole convulsioni nel circuito della zona corticale visiva, verificandosi delle allucinazioni o delle illusioni.

Certamente nessun appunto può farsi in tali casi alla natura del soggetto della proiezione cinematografica.

Rammento di essere stato consultato parecchie volte per fanciulli di 7 a 10 anni, i quali dopo avere assistito a proiezione cinematografiche rappresentanti bozzetti tragici o fantastici, aveano cominciato a presentare delle marcate turbe nervose, consistenti in accessi di paure notturne con vere allucinazioni ordinariamente visive, per cui terrorizzati balzavano dal letto in preda a spavento indicibile, rifugiandosi nel letto dei parenti.

Erano fanciulli che con terrore vedevano avvicinarsi la sera.

L'insonnia era la regola, ed un dimagrimento con anemia si associava ben presto allo stato nevrotico.

Nei casi capitati alla mia osservazione si trattava di fanciulli un po' timidi, ma discretamente intelligenti e di buona condizione sociale. In tutti esisteva una marcata eredità nevropatica.

Riporto un paio di esempi tipici fra quelli da me visitati.

Un ragazzo P..., intelligente, di 8 anni, avea assistito ad una proiezione cinematografica, nella quale si svolgeva un tema a base di criminalità Sarda: un ladro che imponeva al figlio di tacere qualora fosse stato interrogato dai carabinieri sul luogo dov'era nascosto un delinquente; al contrario il fanciullo, impaurito dai carabinieri, dava indicazioni topografiche che finivano col fare arrestare il colpevole.

Ebbene il padre conduceva il figlio sul luogo della rivelazione, lo faceva inginocchiare e dopo una ramanzina senz'attenuanti con una fucilata lo freddava.

Non voglio fare alcun commento psicologico sopra una tale proiezione rappresentante un esempio di degenerazione umana, che

indirettamente offendeva anche il sentimentalismo di una nobile regione Italica; ma il fatto si è che il ragazzo P. dovette rimanere impressionato da quel bozzetto, per cui la notte stessa cominciò a sognare l'avvenimento; e svegliandosi di soprassalto nel vedere il proprio padre che accorreva nella di lui stanza, credette di ravvisare nelle di lui mani un fucile. Ed allora terrorizzato ed inginocchiandosi dimandava pietà per non essere ucciso.

Ne seguì uno stato nevrastenico con cefalea frontale intensa e con allucinazioni visive notturne, insonnia, e profonda denutrizione.

Le allucinazioni erano svariate: visione di ombre d'individui neri, che facevano boccacce, e che lo minacciavano con trombe enormi da grammofono.

Fino all'età di cinque anni si era in P. prolungata l'enuresi notturna infantile, eppoi era cessata; ora in tale occasione essa riprese a manifestarsi nelle ore in cui gli riusciva dormire. Nelle urine comparve anche il glucosio nelle porzioni del 2%.

Con adatta cura guarì dopo circa 3 mesi; però credetti utile fin da' primi giorni di farlo allontanare dalla casa del padre, mandandolo a dormire con la nonna a cui era molto affezionato.

Le allucinazioni durarono un bel pezzo, sempre di notte, divenendo a poco a poco d'un colorito scialbo.

Anche l'enuresi ed il glucosio sparirono dopo circa 25 giorni.

In un altro caso si trattava d'un fanciullo di 8 anni, L..., che avea assistito ad una proiezione cinematografica nella quale si svolgevano delle vere scene d'incantesimo, con apparizioni di fiamme, fate, ecc. tutte a colori intensi. Lì per lì non mostrò di rimanerne impressionato. Ritiratosi, andò a letto in una stanzetta presso quella dei genitori, però non gli riusciva prendere sonno. Rumori impercettibili lo faceano balzare spaventato chiamando i genitori; vedeva delle fiamme e degli occhi enormi luminosi.

Venne aspramente rimproverato e perfino minacciato. Però sui rumori vaghi presero il sopravvento le illusioni e le allucinazioni visive, tanto che fuggì a ricoverarsi nel letto dei genitori, piangendo disperatamente. Vi fu insonnia. Solamente la luce del giorno dissipò l'accesso di terrore, il quale ebbe a ripetersi nelle notti successive, in cui le allucinazioni furono più svariate perché si rievocavano in lui tutte le fiabe sentite raccontare dalla fantesca sull'orco, sui diavoli, ecc. argomenti che pur troppo colla massima facilità vengono raccontati ai bambini ed ai fanciulli, rendendoli così timidi e paurosi nella sera.

Interrogato egli affermava di assistere a delle vere rappresentazioni, ed era convinto che fossero reali.

L'insonnia nelle prime 8 notti fu quasi costante. Gli riusciva dormire di giorno senza chiudere le imposte e colla mamma che lo vegliava tenendogli stretta la mano.

Un ipnotico e l'idroterapia tiepida corresse tale disturbo; però una

forte denutrizione ebbe a determinarsi, e per oltre un mese si svegliava di soprassalto per le allucinazioni ipnagogiche che si prolungavano in veglia, e di cui la mattina avea sommario ricordo.

Guarì dopo un paio di mesi; però seguitò per ben 6 mesi a dormire coi genitori.

Sono stato consultato altre volte per terrori notturni e disturbi allucinatori quasi sempre in fanciulli, e potetti verificare che in essi abbastanza frequentemente le proiezioni cinematografiche di temi fantastici rappresentarono l'elemento occasionale.

Gli effetti di qualsiasi proiezione cinematografica nei paranoici sono notevoli, e non differiscono da quelli emergenti da tutte le conquiste recenti della scienza, come il telegrafo senza fili, i dirigibili, gli aeroplani, i raggi X, ecc.

Se nuove interpretazioni deliranti vengono offerte da queste nuove concezioni scientifiche, le proiezioni cinematografiche riescono eminentemente moleste per i paranoici perché facilitano la sorgente, o confermano allucinazioni in incubazione improntate ad idee di persecuzione.

La conclusione che risulta da questa noticina clinica è che le proiezioni cinematografiche rappresentanti bozzetti fantastici o tragici possono determinare in soggetti nevrotici particolari turbe intellettuali. Come anche il semplice movimento vibratorio può riuscire particolarmente molesto ai nevrastenici. Naturalmente potrebbe sostenersi che in tali casi il cinematografo agisce come qualunque causa occasionale, dal momento che sono sempre soggetti con predisposizione nevropatica quelli che possono presentare particolari sindromi psichiche. Questo è vero; però la proiezione cinematografica sviluppante un'azione tragica-criminosa o fantastica-magica non agisce determinando uno *shok* nel sistema nervoso come avviene per una intensa causa emotiva, per es. un forte spavento, per cui si ha fin dall'inizio il massimo di azione intensiva. La proiezione cinematografica al contrario esplica silenziosamente la sua influenza, ma ingigantisce rapidissimamente, sviluppandosi la sintomatologia psicopatica non con una lenta evoluzione come si era iniziata, ma con una vera esplosione.

A ciò contribuisce probabilmente il fatto, che per molti spettatori riesce incomprendibile il meccanismo di azione col quale si ottiene lo sviluppo di manifestazioni addirittura viventi su d'un semplice quadro di tela bianca; per cui psicologicamente l'incomprendibile risveglia tacitamente il sentimento del meraviglioso e dell'occulto, che nel silenzio della notte assume proporzioni colossali, in special modo poi nei fanciulli predisposti ereditariamente e intimoriti precedentemente da racconti di magia, ecc.

Quello che nei miei casi avrei trovato di caratteristico è che già poche ore dopo la rappresentazione cinematografica si svilupperebbe il quadro allucinatorio completo. È probabile che la interpretazione

psicologica più appropriata sia quella, che per le persone che non conoscono il meccanismo di produzione delle azioni cinematografiche, fondamentalmente queste rappresentano dei quadri allucinatori belli e formati, che verrebbero rievocati nelle ore notturne al completo od in qualche dettaglio, come una proiezione corticale visiva.

Da queste considerazioni risulta, che sarebbe bene abolire le proiezioni cinematografiche informate a soggetti di occultismo o riproducenti episodi della patologia mentale, altrimenti nei suoi effetti tali cinematografi agirebbero come le pratiche spiritistiche, le quali in soggetti ereditariamente predisposti apparecchiano numerosi candidati a forme psicopatiche.

«Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia», Catania, IV, 10, ottobre 1911, pp. 433-442.

Liborio Lojacono

Turbe nervose consecutive alle rappresentazioni cinematografiche. Noticina clinica

(1912)

Il Prof. D'Abundo in una sua recente pubblicazione¹ richiamava per la prima volta l'attenzione sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici.

A conferma delle osservazioni cliniche riferite dal Prof. D'Abundo, riporto in questa breve noticina due casi, quale contributo sull'azione dannosa che le proiezioni cinematografiche possono produrre nelle persone nervose.

Ricordo infatti il caso di una ragazza nevrastenica, abbastanza intelligente, la quale, consultandomi, mi confessava che sin dalla prima audizione cinematografica, aveva provato una sofferenza non lieve sia pel buio, sia pel movimento vibratorio, che la disturbava tanto alla vista, quanto all'udito. Essa cercò di vincersi e di imitare le compagne, che mostravano divertirsi e ritornò più volte al cinematografo, ma non poté mai vincere la sgradita impressione che ne riportava; ed una sera, avendo assistito ad una rappresentazione tragica, le sofferenze divennero tali, che poco mancò non si mettesse a gridare; dovette uscire dalla sala, e per quella e per altre notti di seguito, non dormì che a tratti; e spesso sognando la scena tragica vista, si destava spaventata. Per un buon mese le sofferenze nevrasteniche aumentarono, né Lei volle più entrare in una sala da cinematografo, poiché il solo ricordo delle sofferenze provate, le produceva uno stato di ansia simile a quello che si produce nelle fobie.

¹ [Giuseppe D'Abundo, *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia», Catania, IV, 10, ottobre 1911, pp. 433-442. Il testo è ripubblicato in questo volume].

Questo caso è simile a quelli ricordati dal Prof. D'Abundo; ma quello seguente mi sembra più interessante, perché verificatosi in persona affetta da alcoolismo.

Trattasi di un signore di circa sessant'anni, benestante e di salute fisica florida, ma che aveva contratto da un pezzo la pessima abitudine di bere un po' troppo vino, senza però arrivare alla vera ubriachezza. Costui, negli anni passati, aveva qualche volta sofferto di brevi periodi di delirio allucinatorio durante lievi accessi febbrili, che, come sappiamo, sogliono verificarsi di frequente negli alcoolisti; ma quando venne in Palermo stava abbastanza bene e da un pezzo non soffriva disturbo alcuno.

Recatosi per la prima volta ad assistere ad una rappresentazione cinematografica, provò tale una sgradita impressione dallo insieme vibratorio-acustico, e riportò tale emozione della intera rappresentazione, che rincasò tosto assai eccitato, in modo da non poter chiudere occhio per tutta la notte, non riuscendo a scacciare la riproduzione visiva acustica delle scene a cui aveva assistito. Sul far del giorno prese sonno, ma fu un sonno agitato, pieno delle visioni stesse o simili, in modo da non saper poi giudicare se dormì o se restò sempre desto, se trattassi di vere allucinazioni in veglia, o se di allucinazioni ipnagogiche, mentre forse si verificarono tanto le une che le altre.

Quando fui chiamato a visitarlo a giorno ben alto, e mi narrò quanto ho scritto, mi assicurò che il giorno precedente non aveva bevuto più dell'usato, ed anche il servitore mi affermò che non aveva presentato alcun rialzo di temperatura, né io ne costatai col termometro quando lo visitai, mentre l'infermo mi assicurava che le sofferenze provate erano simili a quelle avute quando gli era capitato al suo paese di essere stato febbricitante.

Ritornato a casa sua ha stentato alcuni giorni a rimettersi del tutto, giacché – come mi ha scritto un suo figlio – per parecchie sere, senza essere febbricitante, ebbe a soffrire di allucinazioni in veglia e, nel sonno, in cui si riproducevano scene simili a quelle viste al cinematografo; visioni che però andarono a poco a poco sbiadendo sino a che scomparvero del tutto.

È naturale che, come nelle persone affette da isterismo, nevrastenia o comunque predisposte per eredità alle malattie nervose, anche in quelle che abusano di alcool si ha una predisposizione ai disturbi allucinatorii; e nel mio caso è evidente che la rappresentazione cinematografica divenne la causa occasionale dei disturbi allucinatorii per l'azione sgradita del movimento vibratorio-acustico sui nervi e sulle aree sensoriali corticali predisposte dalla lenta intossicazione dell'alcool.

«Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia», Catania, 5, 1, gennaio 1912, pp. 14-15.

Mariano Luigi Patrizi

Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola

(1914)

È la lotta impegnata fra il cinematografo e la scena di prosa, fra il teatro muto e la loquace bocca d'opera: duello che tien vòlta a sé gli occhi degli scrittori e quelli degli impresari, ma che non è senza interesse per fisiologi e sociologi, per quanti spiano da un cantuccio oscuro gli affaccendamenti e gli orientamenti dell'umana psiche, operante da sola o imbrancata nel suo gregge.

Coloro che videro nascere il cinematografo in un Laboratorio di scienza sperimentale, e che, agli esordi, lo preconizzarono anche come uno spediente benigno per dare la parola ai sordomuti, non antivedevano certo che esso un giorno l'avrebbe tolta o contesa in gara ai letterati, agli artefici del verbo.

Fu proprio un fisiologo – chi se ne rammenta ancora? – il Marey, che, impiegando la cronofotografia all'analisi del moto animale, al passo dell'uomo o al trotto del cavallo, al volo dell'airone o al tortuoso guizzo delle murene, all'alterno battito di un cuore di tartaruga, avulso dal torace, o al rotolarsi dei dischetti sanguigni dentro una arteria, ebbe l'idea di rivolgere l'obiettivo della sua macchina a ripetizione verso le labbra d'un prossimo che esclamava placido *C'est du chocolat*; e ne trasse immagini fisionomiche così eloquenti, che i sordomuti, riguardandole, diedero chiaro segno d'aver compreso la parola pronunziata.

Questo pristino elegante tentativo è andato ormai smarrito nel cumulo dei grandiosi miracoli, che l'antico apparecchio fisiologico giunse a far concreti al di fuori dei gabinetti di medicina e degli scopi naturalistici. Chi, oggidi, soltanto lesinasse la meraviglia per successi conseguiti nella riproduzione di ogni movimento senza articolazione di suoni; chi menomamente dubitasse che il cinematografo, in tal campo, sia diventato un prodigo largitore di bellezza, un moltiplicatore gigantesco e rapido di coltura, non sarebbe già da biasimare col blando titolo di misoneista, bensì da punire con un ricordevole castigo corporale; tutt'al più, per essere indulgenti, gli si potrebbe concedere,

nell'espiazione, la compagnia di quella coppia di spiriti superumani – due soli in tutta Italia! – che testé rifiutavano ufficialmente l'ammirazione al recuperato capolavoro di Leonardo.

Deve però declinare da così alto livello la lode, allorché trattisi di apprezzare il contributo del cinematografo alla mentalità collettiva, non più nel dominio del *moto muto*, ma nella rappresentazione dell'atto parlato.

Il comporre dramma o commedia coll'eliminazione del simbolo verbale; il risollecitare il piacere della folla per l'espressione sommaria e paleo-antropologica del gesto, equivale ad una delle più curiose mutilazioni che il cervello civile possa tentare sopra se medesimo. Pensate al quadruplici centro della parola, organizzato con paziente lavoro di millenni su quattro zone della corteccia grigia, ed ora proposto all'esonero delle sue funzioni, come strumento non indispensabile alla significazione e alla comunicazione estetica delle vicende del nostro sentimento e del nostro pensiero! Immaginate il fulgente tesoro della favella materna, il dovizioso patrimonio glottologico d'un Annibal Caro, d'un Gabriele d'Annunzio, svalutato da un giorno all'altro, e in rischio di fallimento nel mercato internazionale ed interzoologico (è il solo spettacolo a cui siano stati ammessi con qualche profitto i quadrupedi amici dell'uomo) dell'azione d'arte puramente visiva e pantomimica!

Si ha il torto di dimenticare che gli elementi del linguaggio – la voce e la parola – costituiscono non soltanto i segnali delle progredite sorti della specie, non solo il materiale sacro di edificî intellettuali, venerati universalmente e tradizionalmente; ma ancora l'ordigno di maggior precisione meccanica, l'unità di misura più sottile per la graduazione quantitativa degli interni fenomeni spirituali. Poi che il genio della razza ha superato, è vero, se stesso coll'esaltare artificialmente la potenza dei propri sensi; è riuscito a scorgere coll'ultramicroscopico ciò che gli occhi non avrebbero veduto; a svelare col microfono suoni ignorati dall'orecchio; a sentire attraverso la bilancia quel decimilligrammo, che non avrebbe mai gravato sui corpuscoli tattili; a dividere il tempo, al cronòscopo¹, nei millesimi di secondo; che non si sarebbero potuti scandire col ritmo delle più veloci operazioni vitali...; ma non ha saputo finora congegnare una macchina che calcoli la variabilissima intensità d'un affetto mediante una scala più frazionata di quella dell'apparecchio elocutorio; che risponda ai passaggi, alle sfumature, alle combinazioni dei sentimenti, delle idee e degli atti umani, meglio di quell'innumerabile tastiera, anzi di quell'infinita orchestra, che possediamo nelle voci del dizionario, nella molteplice fonetica della loro pronunzia e del loro concatenamento.

¹ Il cronoscopio, messo a punto già a metà Ottocento, è uno strumento elettromeccanico capace di misurare intervalli di tempo su una scala di grandezza che raggiunge il millisecondo.

A tanta delicatezza e complessità di compito non potrà mai dar adempimento l'idioma grezzo e meschino della mimica facciale e dei gesti, che dispone soltanto di una mezza dozzina di vocaboli o figure motrici, resi vieppiù insufficienti dalla necessità di abolire gli stati intermedi, di esagerare le contrazioni, per colpire con efficacia la sensibilità del nastro fuggente, e l'istantaneo intendimento degli spettatori.

La gioia e la pena, qualunque sia il loro grado intensivo nella finzione drammatica, si disegnano sempre collo stesso forte tratto nei muscoli che circondano il naso e la bocca. Nelle donne, la ricca varietà delle emozioni e passioni dolorose viene uniformemente esplicita col voltare i globi oculari in alto ed in fuori, come nella statua di Niobe; sembra di trovar ripetuta l'ossessione che ne ebbe Guido Reni nel foggiar lo sguardo delle molte sue Cleopatre, sante e madonne. E ventura! se a queste stereotipie, comuni e inerenti al sistema, non si sommino le altre, proprie di ciascun comediante, il quale, nelle pose cinematografiche, agisce un po' come nelle antiche recite a soggetto, e, non essendo avvinto nell'azione, dalle rime obbligate delle parole, cade più facilmente negli atteggiamenti personali ed abituali, direi quasi nell'intercalare mimico. Notavasi infatti di recente che, in più di una *film* artistica, una raffinata, flessuosa attrice aveva le parecchie volte adottato il plastico partito del capo riverso all'indietro, la gola supina e la chioma a pioggia; e che se ne giovava, come di un *cliché*, nelle condizioni più disparate, per la danza, per il bacio, per la morte.

Ed è bello tacere degli uomini – pochi eccettuati – che, sullo schermo luminoso, risolvono tutte le posizioni spirituali, effigiano le più diverse agitazioni intime col ticchio di cacciarsi le mani nei capelli, col movimento estensivo e flessorio delle braccia a guisa di paracqua che si spiegano e si ammainano a scatto, o di quei fantocci, che, premuti sullo sterno di legno, avvicendano le manovre centrifughe e centripete dei loro rigidi arti.

All'infuori dei muscoli della faccia e delle membra, altri fenomeni motorii, legati ineluttabilmente a mutazioni psichiche, potrebbero arricchire il povero vocabolario dell'espressione mutola: i cangiamenti circolatori del pallore e del rossore, il modificarsi del respiro, le oscillazioni del diametro pupillare, e somiglianti; ma son minuti fatti, o non afferrabili dall'ordinaria lente cronofotografica, o solo verificabili nel sincero investimento passionale dei grandi interpreti del teatro.

Ad ogni modo si resterebbe sempre confinati nel limitato, umile territorio dell'arte esclusivamente emotiva, essendo incontrovertibile che, mediante i soli movimenti, che non sieno quelli dell'articolazione vocale, è irraggiungibile la significazione delle idee, dei pensieri, degli eventi di vero carattere intellettuale.

È un'utopia, per non dire poco galantemente sproposito scientifico e psicologico, quella di Valentine de Saint-Pont, di voler sollevare il gesto e la ginnastica fisionomica all'alto ufficio di simboli mentali, di

farsi profetessa d'una «danza ideista», dove gli atteggiamenti del corpo e del volto fungerebbero nientemeno che come termini di idee astratte e generali. Queste non troveranno mai il loro segno – il famoso punto d'appoggio dello spirito di Condillac e dei filosofi, – meglio che nella parola. Niente più distintamente ci separa dal bruto e dal selvatico che l'*idea generale* e la sua più appropriata forma: la *parola astratta*.

Ma forse è una digressione questo confronto fra arte emotiva ed arte di idee, una volta che scopo precipuo e confessato della rappresentazione cinematografica è quello di *commuovere*, non già di far *pensare*. E, invero, le turbe son tratte a far ressa nelle moderne arene del movimento e del silenzio, a gustare questo volapuk² senza alfabeto, non tanto da motivi economici di moneta, di tempo e di coltura, quanto dal voluminoso contenuto emozionale e passionale delle produzioni. Nel che, melanconicamente, ne si offre un argomento d'avanzo per disilluderci che possa trovar consenso nell'evolutissima massa nostra contemporanea l'*intellettualizzazione* delle forme estetiche, il portare sul teatro i temi logici, i problemi dell'anima e della società, e l'affannarsi ad esporli col magistero. Verbale e stilistico, retaggio di decrepiti padri. Troppo poco emotiva, troppo cerebrale è la bellezza della parola, che ha pure la pecca, ai nostri stenografici di, di non segnalarsi per celebrità, e di far perdere ore preziose all'artigiano e al mercatante sospinti dalla fretta.

Palpiti e scosse, non idee e pensieri, han da essere l'obiettivo di ogni figura d'arte del domani. E giù: strepiti paurosi di novissime musiche, tango afrodisiaco e... pellicole da far «orripilare» la nostra!

«La Stampa», 19 gennaio 1914, p. 2; poi in M. L. Patrizi, *Nuovi saggi di estetica e di scienza*, Stamperia di Rinaldo Simboli, Recanati 1916, pp. 321-327; ripubblicato anche su «Il Giornale d'Italia», 13 gennaio 1917, p. 3, con minime variazioni, esclusivamente formali, e un altro titolo: *L'anima del cinematografo sta nella commozione*.

² [Il volapuk era una lingua artificiale a vocazione internazionale codificata tra il 1879 e il 1880 dal sacerdote cattolico tedesco Johann Martin Schleyer].

Mario Ponzo

Il valore didattico del cinematografo

(1914)

Oltre all'importanza che particolarmente in psicologia hanno le rappresentazioni cinematografiche per l'essenza dei fenomeni che conducono alla percezione del movimento, vi è quella che il cinematografo, creato primitivamente come mezzo d'indagine puramente scientifica, ha acquistato quale strumento di diffusione di cognizioni che, anche solo pochi anni or sono, molto più difficilmente potevano venir apprese da singoli studiosi e da questi con pena diffuse nella scuola e, fuori di questa, alle masse.

La questione della utilizzazione a scopo didattico, nelle scuole e fuori, del cinematografo è stata agitata in modo particolare all'estero in questi ultimi tempi intensamente; ed è bene che in una rapida scorsa riassuntiva qualche eco possa giungere fra di noi dei tentativi compiuti e dei dibattiti¹.

In Germania sono già molteplici le prove per introdurre l'uso del cinematografo nelle scuole. Nel nuovo Ginnasio *Federico Werder* a Berlino è stata stabilita un'apposita classe per l'insegnamento cinematografico della geografia e della zoologia e, se questo tentativo riuscirà, tutti gli Istituti di studi superiori e anche le scuole elementari

¹ Anche da noi qua e là in singole scuole si sono fatti degli impianti per le dimostrazioni cinematografiche e ricordo di averne visto uno perfetto, dotato anche di un buon materiale didattico presso la Scuola Normale pareggiata femminile di Nizza Monferrato. Già parecchi anni or sono Domenico Orano scriveva nella «Rivista Pedagogica» (1909, anno II) [*Il cinematografo e l'educazione*, «Rivista Pedagogica», II, 10, luglio 1909, pp. 956-961] degli spettacoli cinematografici da lui iniziati nel Ricreatorio popolare del Testaccio in Roma diretti particolarmente a migliorare l'educazione morale dei ragazzi del popolo. Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche scrissi io nel 1911 in una nota alla Reale Accademia delle Scienze di Torino [Cfr. Mario Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, «Atti della R. Accademia delle scienze di Torino», XLVI, disp. 15a, 1910-1911, pp. 943-948: il testo è ripubblicato in questo volume].

popolari saranno corredate di apposite classi per le dimostrazioni cinematografiche.

In Inghilterra si è anche più avanti; e l'uso del cinematografo nella scuola è più diffuso. Trovano colà prezioso ausilio in esso gli insegnamenti della storia, della geografia, della biologia, quelli tecnici, industriali, ed ancora quegli altri dell'igiene, dell'educazione fisica, ecc.

In Inghilterra si è pure avuto il pensiero di far conoscere non solo agli inglesi, ma soprattutto nelle città commerciali dell'estero, quali siano i prodotti delle fabbriche inglesi per mezzo di visioni cinematografiche dei lavori, e del modo in cui essi si svolgono, nelle fabbriche inglesi. E 250 ditte inglesi si sono ora riunite a tal scopo per favorire lo sviluppo delle industrie nazionali².

È proposito attualmente di parecchi coraggiosi organizzatori in Germania di portare a conoscenza del popolo tedesco, mercé un colossale programma di proiezioni cinematografiche, le vaste colonie dell'impero, sì che dalla visione della loro bellezza, ricchezza, attività commerciale, ecc. possa svilupparsi un movimento in loro favore ed a favore del popolo stesso.

Da un lato tecnico si va poi intensamente ricercando il modo di rendere più facile e meno costoso l'uso del cinematografo nella scuola. Così si è riusciti a semplificare di molto l'apparecchio e a diminuire il pericolo dell'incendio del *film*. La ditta tedesca Ernemann ha costruito appunto per l'uso nelle scuole un piccolo cinematografo nel quale la sorgente luminosa è costituita da una lampada speciale ad incandescenza che sviluppa solo pochissimo calore e che permette perciò anche la proiezione fissa di singole immagini del *film*. La lampada abbisogna solo di una corrente di 0,8 Ampère con una tensione di 8 a 10 Volts, che può essere fornita da una batteria di accumulatori o da una usuale batteria a secco. Si può però mettere l'apparecchio anche in rapporto con qualsiasi conduttore di luce elettrica. Una lampada elettrica, opportunamente annerita, annessa all'apparecchio permette in questo caso di lasciar passare nella lampada dell'apparecchio la corrente sufficiente al funzionamento del medesimo.

Si è inoltre ottenuto con schermi speciali di poter eseguire le proiezioni nella piena luce del giorno; ciò renderà, in un avvenire prossimo, molto più pratico l'uso del cinematografo nella scuola.

Più complesso è il problema della armonica e perfetta associazione della proiezione cinematografica alla audizione delle parole e dei rumori che si collegano alla percezione visiva dell'avvenimento reale; ed a risolverlo si affatica, forse non invano, la mente geniale di Edison.

Ma per la scuola esso non ha tanta importanza come per le

² All'Esposizione Nazionale di Torino abbiamo già assistito a tentativi cinematografici aventi lo stesso fine nelle sezioni dell'Argentina e della Germania.

proiezioni cinematografiche solite dove, di certo, il godimento estetico dello spettacolo risulterebbe di molto accresciuto.

Esistono pure dei cataloghi per gli scopi didattici e per la diffusione della cultura del popolo, come quello della *Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung*³, e l'altro di una Ditta in München-Gladbach.

È certo pericoloso per certi insegnamenti, particolarmente per quello della storia, l'uso di *films* che non riproducano con fedeltà ed esattezza l'avvenimento, ma a guardarsi da questo pericolo deve provvedere la scelta intelligente dei *films* da parte dell'insegnante che troverà facilitato il suo compito da codesti cataloghi speciali.

Ma anche dopo il prodigioso estendersi degli argomenti delle proiezioni cinematografiche ai campi più varii degli avvenimenti sociali e naturali non cessa ora il dibattito fra i pedagogisti intorno all'intrinseco valore didattico del cinematografo. Alcuni lo negano in gran parte. Adducono fra le ragioni per combatterlo il fatto che i fenomeni che si presentano nelle proiezioni cinematografiche esigono una tale tensione dell'attenzione che male può reggere a lungo particolarmente quando il *film* sia di natura istruttiva. Tanto meno perciò, vi può resistere l'attenzione dei ragazzi.

Data la rapidità con cui si svolgono le scene sarebbe poi, secondo codesti pedagogisti, impossibile fissare nella mente i fenomeni osservati; la maggior parte dei quali verrebbero così ben presto dimenticati.

Infine, difficilmente un fanciullo potrebbe integrare e completare la visione rapida e incompleta, cosa che è possibile solo all'adulto che ha un patrimonio di associazioni molto più ampio.

Per confutare tali asserzioni, recentemente, il Dr. [Albert] Hellwig, («Film und Lichtbild», 1913, *Heft 7*), pur ammettendone in parte il valore, ha raccolto numerose osservazioni personali nonché quelle di altri studiosi.

Le obiezioni su citate possono in fatto dirsi in generale più rivolte contro alcune condizioni della rappresentazione che non contro l'essenza del metodo.

L'interesse del fanciullo, che si spegnerebbe di fronte ad una lunga esposizione di *films* educativi, può venir tenuto desto alternando le proiezioni istruttive con altre che possono, divertendo il fanciullo, riposarlo.

Le pause necessarie possono essere costituite nelle proiezioni di argomenti istruttivi, dagli schiarimenti del maestro; e l'osservazione più particolareggiata può essere facilitata – secondo Brethfeld («Neue

³ [La *Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung* (Società per la diffusione della cultura popolare) fu fondata in Germania nel 1871 da un gruppo di personalità e associazioni di orientamento liberale e progressista]

Bahnen, Zeitschrift für Erziehung und Unterricht», 1909⁴) – dalla visione di parti del *film* tenute fisse. [Hermann] Lemke («Die Lehrmittel der deutschen Schule», 1910) a sua volta propone la proiezione ripetuta dello stesso *film*. Secondo lui durante la prima visione l'attenzione del fanciullo dovrebbe essere diretta al lato artistico della proiezione; durante la seconda al lato istruttivo e, durante la terza, dovrebbe associarsi alla proiezione la parola esplicativa del maestro. Ed io personalmente a questo proposito rammento con riconoscenza l'utilità ricavata dalle proiezioni cinematografiche sulla sintomatologia di malattie nervose, sui vari tipi di ammalati di mente, sul loro modo di comportarsi, accompagnata dalla dotta parola esplicativa del prof. Camillo Negro, che fu certo tra i primi ad introdurre in Italia la cinematografia nell'insegnamento clinico.

È indubbio che riesce più efficace l'azione di una proiezione quando essa possa venire integrata da cognizioni antecedenti sull'argomento trattato. Per esempio, l'osservare nella proiezione il modo nel quale viene eseguito uno speciale lavoro deve riuscire sicuramente più profittevole, e più durevole rimanerne l'impressione, in un operaio che pratici gli stessi lavori, ma deve però ammettersi che qualche cosa rimanga del visto anche nella coscienza del non competente. Molto perciò, potrebbe giovare, io credo, nelle scuole di arti e mestieri per la formazione di veri archivi di *films* che riproducano nei più minuti particolari il modo nel quale si eseguono speciali generi di lavori nelle fabbriche e nelle officine più grandi e più perfette.

Per una ragione fondata sulle nostre conoscenze psicologiche è pur chiaro come non tutti gli spettatori possano ritrarre uguale profitto da questo metodo d'insegnamento, essenzialmente visivo; ma in principal modo i tipi visivi. Molto minore sarà l'utilità di un corso di proiezioni per i tipi uditivi. Data però la grande prevalenza degli individui appartenenti al tipo visivo e ai tipi misti, noi possiamo considerare come molto ridotto il numero degli individui appartenenti al tipo uditivo puro.

Il Dr. Sellmann (*Frauenbildung. Zeitschrift f. d. ges. Interessen des weiblichen Unterrichtswesens*, 1912)⁵ nel suo entusiasmo per l'insegnamento cinematografico crede persino che in molti casi la visione cinematografica possa venire considerata come più profittevole per il fanciullo della visione di un dato fenomeno della realtà; e ciò perché per mezzo dell'ingrandimento e del rallentamento artificiale di un processo della natura ne può venire facilitata l'osservazione. Egli ancora ricorda fra i vantaggi generali del metodo cinematografico il fatto che

⁴ [Max Brethfeld, *Der Kinematograph im Dienste der Volks- und Jugendbildung*, «Neue Bahnen, Zeitschrift für Erziehung und Unterricht», Leipzig, agosto 1909, pp. 504-505].

⁵ [Adolf Sellmann, *Kino und Schule*, «Frauenbildung», XI, 6, 1912, pp. 285-291].

i fanciulli hanno una speciale predilezione per le figure e particolarmente per le figure in movimento: e che l'uso del cinematografo permette una maggiore rapidità nell'insegnamento.

Ed io aggiungo che, in special modo nel campo della vita morale, le proiezioni di esempi di virtù civiche e militari, la visione di esempi di onestà sono molto più efficaci che non la parola del maestro perché in molti casi l'anima ingenua del fanciullo non differenzia ancora la realtà dalla ricostruzione fantastica del fatto reale.

Il Dr. Hellwig pure combattendo nel suo lavoro i modi nei quali vengono tenuti gli spettacoli cinematografici pubblici in Germania, ricorda come nei tremila cinematografi pubblici colà esistenti venga quotidianamente presentato quattromila volte circa un *film* istruttivo e come pur volendo considerare come esiguo il numero dei casi in cui esso arreca un utile reale, la somma di tali effetti deve risultare certo non piccola.

«Rivista di Psicologia», Imola-Bologna, X, 1, gennaio-febbraio 1914, pp. 47-52.

Mario Umberto Masini, Giuseppe Vidoni

Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti

(1915)

Ogni giorno che passa moltiplica, con una progressione inverosimile, gli spettacoli cinematografici e il numero di coloro che vi assistono. Una statistica recente¹ fa ascendere ad oltre 30.000 i cinematografi in tutto il mondo «frequentati da centinaia di milioni di spettatori, per alcuni miliardi di volte nel giro di ogni anno». Solo in America oltre 50 case editrici fabbricano e diffondono ogni anno 50.000 chilometri di pellicole e nella sola New York, mezzo milione di scolaretti sotto i 15 anni assistono ogni giorno alle rappresentazioni.

Da questi dati possiamo facilmente intendere quale enorme influenza eserciti il cinematografo sulla vita psichica dell'umanità. Noi ci proponiamo di fare qualche rilievo intorno ad un argomento che appena sfiorato oggi, è destinato con certezza ad occupare domani un posto notevole nello studio della psicologia normale e patologica. I tentativi di usare il cinematografo come mezzo pedagogico sono oggi molto avanzati: la Grecia possiede già 4.000 apparecchi per le sue scuole governative e numerosi Stati Americani li hanno adottati largamente nelle loro scuole tanto che Edison² ha già preannunciato, invero con troppa fretta, la non lontana scomparsa dei libri (?!).

È compito della pedagogia giudicare di questo problema³; l'attenzione nostra deve rivolgersi in modo speciale all'influenza che il cinematografo esercita sulla psiche umana e per questo ricordiamo anche

¹ «Soziale Kultur» 1914; [*Cinematografo e moralità pubblica*], «Civiltà Cattolica», [4, 1546, 13 novembre] 1914.

² «Minerva. Rivista delle Riviste» 1915. Citato anche da [Lino] Ferriani, *Il cinematografo e la scuola*, 1914.

³ Vedi tra l'altro: «Minerva», 1. c.; Ferriani, 1. c.; ed inoltre Francesco Orestano, *Il cinematografo nelle scuole* [Roma, Istituto Nazionale Minerva], 1914; A. [Adolf] Sellmann, *Kino und Schule* [Mödingen-Gladbach, Volksvereins-Verlag, 1914]; *Cinematografo e scuola*, «Civiltà Cattolica», [I, 1550, 8 gennaio] 1915.

che alcuni «artisti dei più avanzati» si sono proposti⁴ di fare del cinematografo uno strumento autonomo dal teatro, di «pensare cinematograficamente». Essi tra l'altro,

si sforzano di fare rilevare piuttosto le condizioni che rendono differente il cinematografo dal teatro che quelle che lo rendono simile. L'essenziale del teatro è lo sviluppo di un avvenimento, espresso mediante la parola; l'essenziale del cinematografo è l'ambiente divertente animato da un'azione afferrabile, espressa mediante l'azione e il gesto. L'essenziale del teatro, cioè il dialogo, la parola, è interdetto al cinema. Il contenuto fondamentale del cinema è dato invece appunto dalle possibilità, che il teatro deve evitare o appena sospettare: la natura animata, l'ambiente strano, il trucco sorprendente, e scene fortemente agitate.

Certo è che fra tutte le invenzioni odierne quella del cinematografo tiene la palma per gli effetti intensi e profondi che essa produce sulla vita psichica. Anche la potenza del libro, che pure è dotato di tanta forza come veicolo di impressioni, impallidisce di fronte a quella della tela cinematografica, specie perché sono in giuoco gli organi che ricevono più vive, più evidenti, più rapide le sensazioni. Il cinematografo rimane dopo la realtà la sorgente più fedele e più efficace delle emozioni. Il nervo ottico ne è la strada principale e la visione tende in certo qual modo a sopraffare tutti gli altri sensi.

A noi interessa, soprattutto, studiare gli effetti del cinematografo in rapporto alla patologia dello spirito: uno dei lati del problema è quello che riguarda l'influenza degli spettacoli sulla vita sessuale dei giovani. È certo che il motivo sessuale spinge in modo speciale la folla degli adolescenti nei teatri. Per quanto scettici si possa essere sull'efficacia e sull'utilità della repressione sessuale, nella maniera che si va predicando da alcun tempo anche in Italia, tuttavia non si può non riconoscere i danni non lievi che le emozioni sessuali riescono a produrre nei giovani durante il periodo dell'adolescenza e della prima giovinezza. Quanto ci sembra vano ogni tentativo per disciplinare l'attività e le tendenze sessuali dell'uomo che ha raggiunto la sua piena maturità, altrettanto ci sembra utile ed opportuno evitare e distogliere dalle emozioni e dalle pratiche della sessualità coloro che questo grado di maturità non hanno ancora raggiunto. Riteniamo ingiusto e dannoso il dettare un'eguale legge per tutti i temperamenti, così svariati nelle innumerevoli gamme della loro vivacità sessuale, pur non per questo crediamo meno opportuno allontanare dagli adolescenti ogni stimolo sessuale anche se esso tende al soddisfacimento fisiologico del loro appetito.

⁴ Giuseppe Prezzolini, *Problemi del cinematografo*, 1914 [poi in Giuseppe Prezzolini, *Paradossi educativi*, La Voce, Roma, 1919, pp. 58-66].

I giovani normali risentono un danno non lieve dai ripetuti stimoli sessuali: la gaiezza giovanile impallidisce e la preoccupazione sessuale domina la coscienza, deprime l'umore e disturba l'attenzione distraendola dalle ordinarie occupazioni, rendendo penoso lo studio e l'esercizio intellettuale.

Per i giovani che hanno tendenze sessuali precoci ed abnormi il cinematografo è in modo speciale dannoso; l'eccitamento sessuale si aggrava in seguito agli spettacoli, i quali oltre che per il loro contenuto aumentano l'azione suggestiva per l'oscurità dell'ambiente, per la promiscuità dei sessi⁵, per la musica che accompagna e colorisce la scena. Noi sappiamo, del resto, come la visione sia considerata il mezzo più adatto a portare ai centri le impressioni e gli stimoli sessuali e l'occhio sia la via maestra attraverso la quale passano tutte le sensazioni destinate a provocare la tumescenza e a svegliare il desiderio sessuale.

È quindi opportuno rilevare il pericolo che rappresenta il cinematografo per tutti gli adolescenti dal punto di vista sessuale: noi crediamo che sia ottima opera di prevenzione quella di allontanarli senza eccezione da gran parte degli spettacoli cinematografici. Questo sarà pure un buon provvedimento profilattico per tutti quelli che hanno tendenze ereditarie o acquisite a turbe o malattie del sistema nervoso.

È infatti istruttivo rilevare come il cinematografo abbia preso in questi ultimi tempi un posto non piccolo tra le cause occasionali delle malattie nervose e mentali. Noi abbiamo potuto riscontrare con relativa frequenza che dai parenti degli ammalati e dai malati stessi viene denunciata l'emozione cinematografica come causa della malattia, e più di una volta oramai abbiamo dovuto in casi di convulsioni, *pavor nocturnus*⁶, nevrosi, nistagmo⁷, etc. trovar confermata anche alla nostra indagine la realtà del motivo denunciato, come pure abbiamo verificato che talora scene impressionanti rimangono per molto tempo a sostenere alcuni stati di ansia e a dar colorito ad allucinazioni e ad idee e sistemi deliranti.

⁵ Un provvedimento che si impone, sotto ogni punto di vista, è la netta separazione dei sessi nelle sale cinematografiche. I processi per oltraggio al pudore commessi col favore dell'oscurità si moltiplicano ogni giorno. Il cinematografo è il terreno di cultura per lo sfogo di tutte le immoralità sessuali; esso costituisce una porta aperta anche per i normali agli eccitamenti sessuali: il cinematografo è ormai il galeotto moderno per una folla di gente che vi trova la causa occasionale per un cumulo di manifestazioni erotiche che non potrebbero avere altrimenti il loro sfogo; l'adulterio è certamente più frequente dopo l'istituzione delle sale cinematografiche.

⁶ [Disturbo del sonno tipico soprattutto dell'infanzia che si manifesta con un improvviso risveglio, frequentemente accompagnato da accelerazione del ritmo cardiaco e del respiro, rigidità muscolare, grida, sudorazione eccessiva, pupille dilatate].

⁷ [Fenomeno, a seconda dei casi di natura fisiologica o patologica, che si manifesta con movimenti oscillatori, ritmici e involontari dei globi oculari].

Tuttavia al cinematografo, in rapporto alle malattie mentali, non può attribuirsi che quel valore occasionale che acquistano tutte le cose nuove che colpiscono l'immaginazione della folla. Qualcuno ha detto che in certi casi il cinematografo può provocare una psicosi con caratteri speciali. Non abbiamo in proposito esperienza sufficiente; le affermazioni di questi autori però ci sembrano precipitate. Qualche cosa di speciale nei sintomi v'è di certo, come, ad esempio, gli stati d'ansia sopra ricordati, il colorito delle idee deliranti, le turbe sensoriali che traggono, per così dire, materia dalle scene del cinematografo. Hoven⁸, tra gli altri, di recente s'è occupato dell'argomento e ci ha riferito la storia di quattro casi, la lettura dei quali non ci autorizza a modificare il giudizio che abbiamo potuto fare sulla base della nostra esperienza personale.

Anche dal punto di vista terapeutico i tentativi fatti⁹ in alcuni paesi, non possono che lasciarci dubbiosi sull'efficacia del nuovo mezzo di cura: anzi se dovessimo riferirci alla nostra modesta e limitata esperienza dovremmo affermare che rappresentazioni cinematografiche anche a tinte semplici e serene provocano in alcuni ammalati di mente recrudescenze evidenti dei loro sintomi psichici specie nel campo sensoriale.

Ma dove l'influenza degli spettacoli cinematografici si rivela in modo evidente è nel campo della criminalità. Ormai la letteratura riferisce varii casi nei quali l'azione delittuosa si mostra in stretto rapporto con l'azione cinematografica. Così, per citare qualcuno, Hellwig¹⁰ ha dimostrato, mediante lo studio di alcuni casi, che le films con episodi briganteschi molto impressionanti possono avere un effetto talmente perseverante in individui predisposti, che in certo modo anche senza accorgersene vengono così indotti a commettere qualche crimine che altrimenti non avrebbero commesso. De Barbéns¹¹ pure ricorda casi di profonda depravazione nella quale palese era l'influenza dello spettacolo cinematografico. Semini¹² – per citare ancora un autore – in un lavoro sul *Suicidio in Svizzera* assegna – a sua volta – una parte importante alle rappresentazioni cinematografiche per deviare il senso morale.

Ma qui ci sia lecito aprire una parentesi per ricordare come il cinematografo possa e debba favorire la nefasta influenza di tutta quella letteratura a base di Nack Pinkerton, Nich Karter e compagni che avvelena tanti giovani e che, a sua volta, li prepara ancora di più a subire le deleterie impressioni del falso realismo così largamente ammanito

⁸ [Henri] Hoven, *Influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales*, [«Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique», 174, giugno] 1914.

⁹ «Minerva» già citata.

¹⁰ [Albert] Hellwig, «Aerztliche Sachverst. Zeit» 1914 [*Schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen*, «Ärztliche Sachverständigen-Zeitschrift», Berlin, XX, 6, pp. 119-124]; «Quaderni di Psichiatria», 1915.

¹¹ [Francisco de] Barbéns, *La moral en la calle, en el cinemàtògrafo y en el teatro*, [Barcelona, Ed Luis Gili], 1914.

¹² «Quaderni di Psichiatria», 1914.

ai frequentatori dei cinematografi. I danni di questa stampa sono stati oramai lumeggiati più volte.

Così in una riunione della *Società generale delle prigioni* di Parigi tenuta l'anno scorso si è discusso sopra il tema dell'influenza delle immagini e della pubblicità sopra i delinquenti¹³.

Deplorabile¹⁴ apparve l'effetto dei racconti biografici dei grandi criminali sopra giovani di mentalità un po' debole. Un educatore, il Delahaye, ha in questa seduta deplorato anche il modo con cui giuocano i ragazzi delle scuole: ne vedeva divertirsi agli «apaches» con sciabole di legno e con coltelli. Un giovane vagabondo dopo aver letto un opuscolo su Nick Karter aveva scritto ad una persona una lettera firmando «la mano nera» ingiungendo di trovarsi alla tale ora nel tal posto per consegnare una certa somma all'incaricato. La parola di riconoscimento era «Speranza». Venne arrestato, processato e prosciolto per aver agito senza discernimento. Tipico, poi, è il delitto di Tulli, dove due giovani operai svizzeri assassinarono tutti i componenti di una famiglia colonica. Essi stessi riconoscevano di aver commesso questo reato dopo la lettura di cattivi romanzi. Né devesi dimenticare l'influenza sui criminali di quello che fu definito da uno di noi il fascino della criminalità¹⁵.

Per quanto riguarda la nostra letteratura ricordiamo il lavoro pubblicato in questo «Archivio» dal Dott. Sacerdote¹⁶, che ha illustrato un interessante caso di simulazione di imbavagliamento, a scopo di furto, in un ragazzo dodicenne provocato dalla lettura delle gesta di Nick Pinkerton. Chiusa così la parentesi, quale grandiosità di danni possa presentare il cinematografo appare dalla seguente statistica¹⁷ raccolta da uno studioso di pedagogia, che dall'osservazione di 259 cinematografie del repertorio corrente ha riscontrato 97 scene di omicidi, 45 di suicidii, 51 di adulterii, 19 di seduzioni, 22 di ratti e 176 di furti.

Ma senza estenderci ancora su ciò – in base a quanto abbiamo potuto constatare direttamente¹⁸ e dallo studio critico di osservazioni

¹³ [Séance de la Société Générale des Prisons du 12 mars 1913, «Revue pénitentiaire et de droit pénal», 4, aprile 1913, pp. 491-518; Séance de la Société Générale des Prisons du 16 avril 1913, «Revue pénitentiaire et de droit pénal», 5-6, maggio-giugno 1913, pp. 673-709].

¹⁴ Ricaviamo le notizie di questa adunanza dal riassunto [*Influenze di giornali, di libri e di spettacoli sui criminali*], pubblicato dall'«Archivio di antropologia criminale, Psichiatria e medicina legale», [35, 1, gennaio-febbraio] 1914, [pp. 96-97].

¹⁵ M. U. Masini, *Il fascino della criminalità*, [«Rivista di Psicologia»], Torino 1907.

¹⁶ [Anselmo] Sacerdote, *Simulazione etc.*, [*Simulazione di un imbavagliamento di narcotizzazione a scopo di furto di un ragazzo dodicenne*], «Archivio di antropologia criminale, psichiatria e medicina legale», 35, 11, marzo aprile 1914, pp. 96-97].

¹⁷ Prendiamo questi dati dalla «Civiltà Cattolica» 1915 [*Cinematografo e scuola*, I, 1550, 8 gennaio 1915].

¹⁸ Data l'indole di questa nota ci sembra opportuno non riferire particolarmente

da altri fatte e dalle notizie della cronaca – possiamo lo stesso fissare, senza pretese di assolutismi, le varie modalità attraverso le quali si stabilisce spesso il rapporto tra azione delittuosa e azione cinematografica, riducendole a tre categorie principali:

1. L'elemento morboso appare improvvisamente durante o subito dopo la visione cinematografica e sovrasta l'azione delittuosa informandone tutto il meccanismo.
2. L'elemento morboso è il substrato precedente e permanente del soggetto, che subisce per queste sue speciali condizioni un'influenza particolare diretta ad aumentare la sua predisposizione al delitto.
3. L'elemento morboso fa completamente difetto e rimane solo l'influenza della suggestione e dell'imitazione in soggetti criminali ed immorali.

Alla prima categoria appartengono alcuni delitti, i quali hanno una caratteristica impronta patologica: il loro meccanismo si svolge quasi sempre intorno a fenomeni sensoriali. Le allucinazioni prevalentemente visive, a caratteri vivaci, nette e precise, segnano l'inizio dell'episodio e sono una conseguenza dell'azione elettiva che il cinematografo esercita sul sistema nervoso predisposto alle turbe dei sensi. È evidente che il passaggio di rapide immagini sulla tela rappresenta uno stimolo specifico per i centri sensoriali provocando in modo artificioso il fenomeno allucinatorio.

Il fatto da noi osservato su alcuni nostri ammalati dell'intensificarsi delle allucinazioni in seguito a spettacoli cinematografici è una riprova di questa nostra asserzione. Le allucinazioni fanno rivivere le immagini vedute sulla tela e il protagonista dell'azione opera nelle realtà seguendo più o meno fedelmente i motivi della scena, di solito in preda ad un turbamento più o meno grave della coscienza.

Questi delitti si rassomigliano in modo particolare ad alcune forme di criminalità epilettica: la scena si svolge fulminea, rapida, sotto l'impulso di allucinazioni a contenuto aggressivo. Come abbiamo già accennato non manca neppure il disturbo di coscienza il quale però è sempre meno intenso di quello epilettico e si dilegua assai più fuggacemente.

Nella seconda categoria di criminali, l'elemento morboso è permanente nel soggetto: i poveri di spirito, gli individui dotati di una mentalità inferiore, che di solito sono frequentatori assidui dei cinematografi, finiscono col subire una trasformazione artificiosa del loro stato di coscienza; il mondo effimero che si svolge dinanzi ai loro occhi

storie di ammalati, tanto più che qualche caso formerà probabilmente oggetto di pubblicazione separata da parte di noi o di altri colleghi.

fa impallidire in loro quello della realtà e le tendenze criminali latenti trovano un terreno fecondissimo alla loro esplicazione. In questa categoria rientrano pure alcuni paranoidi il cui delirio si impernia su una particolare persecuzione cinematografica.

All'ultima serie appartengono tutti quei criminali i quali attingono al cinematografo come ad una fonte di ispirazione e di imitazione. Sono già in prima linea tutti i giovani delinquenti ai quali il cinematografo rivela il più delle volte il loro destino criminale e sveglia nella loro coscienza la tendenza al delitto. Il contributo del cinematografo alla delinquenza minorile è certamente grande e non si può disconoscere la sua deleteria influenza. Questa è naturalmente meno sensibile sul criminale adulto e ormai iniziato al delitto.

Data l'enorme diffusione degli spettacoli cinematografici e data la loro influenza, non solo educatori e medici (ricordiamo qui anche le ben note malattie messe in evidenza dagli oculisti) si interessarono della questione, ma essa richiamò pure l'attenzione del legislatore che dovette intervenire, più o meno volentieri e più o meno efficacemente. Bisogna del resto ad onor del vero riconoscere che da un po' di tempo il cinematografo italiano – come nota anche il Ferriani¹⁹ – seguendo l'esempio dell'Inghilterra, dell'America del Nord e specialmente dell'Elvezia, s'è messo su di una buona via, offrendo spettacoli che sono fattori vigorosi di educazione civile e di squisita coltura popolare²⁰, ragione per la quale – diciamolo «en passant» – fece male il Governo a colpirlo con una tassa che, certamente, darà all'Erario magre risorse e per contro riuscirà dannosa alle classi povere di cui il cinematografo costituisce quasi l'unico divertimento²¹, dato il costo tenue odierno del

¹⁹ L. Ferriani, 1. c.

²⁰ Prezzolini, nel lavoro antecedentemente citato, scrive: «Il cinematografo messo a servizio di grandi idee e di grandi passioni è destinato a fare molta strada. Esso potrà anche essere più artistico se le case cinematografiche avranno il coraggio di aprire le loro porte ai tentativi che si fanno di pensare cinematograficamente, e se i giovani artisti si persuaderanno che l'arte è stata sempre arte del proprio tempo, e che se Aristofane visse oggi farebbe delle "film" per cinematografo e non delle commedie per il teatro».

²¹ La «donna di servizio, il piccolo commerciante, il padre di famiglia, il commesso non domandano, scrive ancora Prezzolini, di meglio che essere divertiti, nel senso originale della parola, cioè, tratti fuori dal corso abituale della loro vita quotidiana, chiusa nella casa o nel negozio. L'azione benefica del cinematografo in questi casi è indubbia; essa distribuisce un po' di felicità e di solletico, di risa e di paradiso. Il cinematografo consola con il suo quarto d'ora d'oblio e di sogno tanti disgraziati ed io arrivo benissimo a capire come certi artisti secondari di cinematografo, privi di tante qualità in confronto di quelli del teatro, abbiano trovato delle rendite enormi. È giusto che siano bene ricompensati poiché hanno distribuito tanta felicità a tanti uomini».

biglietto di ingresso e la durata breve dello spettacolo, la quale consente al bambino, all'operaio di nulla frodare al sonno riparatore.

Tutto ciò avrebbe dovuto comprendere lo Stato che ha – come insegnò da anni Luzzatti – funzione per eccellenza educativa, e tanto più doveva comprenderlo in quanto non pochi scrittori (taluni illustri come D'Annunzio) già dimostrarono con dotte argomentazioni come il cinematografo disponga di mezzi potenti per istruire il popolo, ingentilirne i costumi, renderlo, per esempio, nemico dell'alcoolismo e di altri vizii che rodonano la vita, in genere, delle classi diseredate, che in queste non scese ancora alcuna luce educativa.

Per quanto, poi, riguarda l'eventuale efficacia delle leggi repressive su spettacoli cinematografici non ci illudiamo troppo. Se si deve insistere in una repressione rigorosa nel senso di impedire agli adolescenti gli eccitamenti sessuali loro forniti dal cinematografo, non crediamo, per ragioni ovvie, che altrettanti vantaggi si potranno ritrarre dal punto di vista di una profilassi per quanto riguarda i criminali originarii. E ciò diciamo perché qualcuno troppo si illude a questo proposito sul valore dei fattori educativi, mentre la disposizione criminale anche se allontanata dagli stimoli esterni trova sempre in se stessa, nella *vis organica* che la anima il modo di esplicarsi e di nuocere. Ma ciò non toglie che la legge²² e l'educazione possano invece influire

²² Riportiamo in nota la circolare ai Prefetti del Ministro degli Interni (Giolitti) in data 20 febbraio 1913, che contiene motivazioni con le quali (a parte qualche passo, del resto, secondario per quanto riguarda il nostro argomento) pienamente concordiamo: «Con le circolari del 15 marzo 1907, N. 13500, del 31 marzo 1908, numero 13500, del 25 agosto, n. 12985-2 e con altre di minore importanza furono date istruzioni sui criteri che le autorità di P.S. debbono seguire nel concedere licenze di rappresentazioni cinematografiche, per la tutela morale del buon costume, e, in genere, dell'ordine pubblico.

È noto quale potente mezzo di propaganda e di persuasione siano tali rappresentazioni e come la grande diffusione dei cinematografi e il basso prezzo degli spettacoli dia modo alla generalità di assistere non infrequentemente a scene che riproducono tristi esempi di perversimento del senso morale e che danno luogo alla glorificazione dei più brutali istinti.

Tanto più grave è poi la influenza di tali spettacoli, specialmente sui caratteri deboli e sulle menti incolte e inesperte, in quanto sembra che l'autorità stessa, nel consentirne la produzione al pubblico, riconosca come morali, o, quanto meno, come innocue e tollerabili, le azioni rappresentate.

Per tal modo il cinematografo diventa una vera e potente scuola del male, perché esso offre in pascolo agli spettatori rappresentazioni di feroci fatti di sangue, di adulterii, di rapine e di altri delitti; né è raro che lo svolgimento dello spettacolo sia diretto a rendere odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei, mentre poi d'altro lato non sono infrequenti gli ignobili eccitamenti del sensualismo, provocati da episodi nei quali la vivezza della riproduzione alimenta immediatamente le più basse e volgari passioni.

benevolmente in varii casi risparmiando disturbi nervosi e psichici, come sarebbero di certo benefiche nella profilassi (e ben è implicita questa nostra conclusione in quanto sopra abbiamo detto) contro certi delitti occasionali e contro la corruzione, che prepara il delitto d'abitudine. Ed in proposito calza sempre la dimostrazione che ha dato Ferri sull'influenza del fattore educativo che se nei riguardi della condotta dà ben scarsi risultati nel convertire in benefico un uomo a tendenze malefiche, antisociali, ben ne dà di grandi nella condizione inversa avendo «la mancanza di educazione, massime coi cattivi esempi e la corruzione, potenza di render malefico un uomo, che per tendenza sarebbe stato benefico o meno malvagio».

All'estero non mancano disposizioni legislative in proposito e noi

Inoltre qualche volta si danno rappresentazioni da cui scaturisce eccitamento all'odio tra le classi sociali, ovvero offesa al decoro nazionale.

Per impedire che d'ora innanzi si ripetano simili sconci, credo opportuno disporre:

1. nessuna rappresentazione cinematografica sarà permessa, se prima non sia stata integralmente riprodotta innanzi al funzionario che ha facoltà di concedere la licenza o a persone da lui delegate;
2. di tale riproduzione potrà farsi a meno soltanto nei casi in cui si tratti di rappresentazione già data in altra località e consti da documento scritto l'autorizzazione concessa;
3. in tale documento dovrà essere particolareggiatamente esposto tutto l'intreccio della produzione, in modo da evitare parziali sostituzioni e modificazioni;
4. quando tali sostituzioni o modificazioni parziali siano necessarie, l'autorità competente, prima di concedere la licenza, dovrà accertarsi, nei modi di cui al Numero 1, che la rappresentazione possa permettersi;
5. non si dovrà concedere in nessun caso la licenza quando si tratti:
 - a) di spettacoli contrari al buon costume od alla pubblica decenza;
 - b) di spettacoli contrari al decoro, all'onore, alla riputazione nazionale, o contrari all'ordine pubblico o che possano turbare i buoni rapporti internazionali;
 - c) della riproduzione di delitti impressionanti, o di atti o di fatti che siano scuola di preparazione al delitto o che possano, per lo svolgersi di scene truci o macabre, sinistramente impressionare gli spettatori, con danno prevalente dei giovanetti e delle persone di carattere eccitabile;
 - d) di spettacoli offensivi al decoro e al prestigio delle pubbliche autorità e dei funzionari od agenti della forza pubblica;
 - e) di scene di crudeltà, anche se a danno di animali, ovvero di atti o di fatti ripugnanti e che possano destare ribrezzo, come sarebbero, ad esempio, le operazioni chirurgiche;
6. ogni qualvolta un'autorità del Regno avrà vietata la rappresentazione di uno spettacolo cinematografico che per la prima volta si voglia produrre nel Regno, dovrà, pel tramite della prefettura, darne immediato avviso al Ministero, per le segnalazioni necessarie alle altre autorità competenti, esponendo brevemente l'intreccio della produzione proibita. Raccomando che tali disposizioni siano osservate col maggior rigore, ecc.».

rimandiamo chi vuol cognizioni precise e dettagli ai lavori di Hellwig²³, dell'Anonimo della «Civiltà Cattolica»²⁴, di Leto²⁵ nella «Rivista Penale» di Lucchini.

Qui, però, vogliamo far posto a qualche articolo della legge di Brunswich, che riproduciamo tradotta dalle fonti sopra ricordate:

2. Non può darsi alcuna rappresentazione cinematografica pubblica di scene che non siano state prima approvate dall'autorità di polizia. Deve esser negata l'approvazione, quando le scene sono di tal natura che possano produrre turbamento o scandalo in riguardo alla religione o alla morale, ovvero presentino azioni illecite o eccitino a commetterle. In ordine agli spettacoli per fanciulli, deve negarsi l'approvazione anche quando le scene sono tali da nuocere alla loro educazione intellettuale e morale.

6. Le pubbliche rappresentazioni cinematografiche devono esser chiuse non più tardi delle 11 di sera.

7. Non possono ammettersi nei pubblici cinematografi persone di età inferiore ai 16 anni non accompagnate dai loro parenti, tutori, maestri o altri adulti ai quali spetta, la vigilanza su di loro, se non per quelle rappresentazioni che sono state espressamente e per iscritto approvate come rappresentazioni per fanciulli e sono chiaramente annunziate e dichiarate come tali all'ingresso del cinematografo. Nelle rappresentazioni per fanciulli, le persone d'età inferiore ai 16 anni non accompagnate, come sopra, devono essere collocate in luoghi separati per ciascun sesso; l'autorità di polizia può tuttavia concedere, nei singoli casi, qualche eccezione. È permesso di trattenersi nello spettacolo, alle persone di età inferiore ai 16 anni accompagnate, come sopra, non più tardi delle 9 di sera, e a quelle non accompagnate, nelle rappresentazioni per fanciulli, sino alle 8 di sera. L'autorità di polizia può limitare il trattenimento delle persone inferiori ai 16 anni, non accompagnate, nelle rappresentazioni per fanciulli, sino alle 7 di sera.

8. Nei cinematografi e nei luoghi da essi dipendenti è proibito di somministrare bevande alcoliche.

²³ [Albert] Hellwig, *Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts*, [Mönchengladbach], 1913.

²⁴ [Cinematografo e moralità pubblica], «Civiltà Cattolica», [4, 1546, 13 novembre] 1914.

²⁵ [Gaetano] Leto, *Cinematografi e moralità pubblica*. [A proposito di controversie tedesche, «Rivista Penale di Dottrina, Legislazione e Giurisprudenza», 81, 1-2, gennaio-febbraio], 1915, [pp. 56-61].

In Italia pure – e l’abbiamo già visto – s’è fatto qualche cosa di buono. Le circolari ministeriali del 1907-1908-1910 raccomandanti ai Prefetti la vigilanza sui cinematografi e gli accenni compresi nel disegno di legge Luzzatti contro la pornografia sono stati seguiti da nette disposizioni (1913) sulla censura delle pellicole e sul modo di funzionare di detta censura e dalla legge 1913, alla quale nel 1914 seguì il relativo regolamento. Per questa legge il «Governo del Re è autorizzato ad esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche, siano esse prodotte all’interno, siano importate dall’estero».

Molto sarebbe da dire come venga, in pratica, esercitata questa vigilanza, ma il dispositivo come le idee sono certamente ottime e l’esperienza (speriamo) insegnerà presto a giovare dell’opera dell’educatore e del medico sostituiti oggi in tutto e per tutto dagli ufficiali... di Pubblica Sicurezza.

Qualche accenno a mettersi per questa strada sembra, a dir il vero, che presenti la sottocommissione incaricata dello studio della criminalità minorile, ma intanto bisogna pur troppo riconoscere che nelle disposizioni in atto ancora una volta si rivela tutta la manchevolezza di leggi, che, per quanto ispirate a fini elevati, pur risultano monche ed inefficaci mancando alla loro applicazione l’opera sagace di quelli che, più di tutti, possono contribuire con la loro esperienza e con la loro scienza ad un sicuro risultato.

Gli organi burocratici ai quali è esclusivamente affidato il delicatissimo ufficio hanno ormai troppe volte dimostrato di fallire al compito loro. Noi, pertanto, ci auguriamo che la necessità di una partecipazione più larga degli elementi tecnici alla compilazione delle leggi sociali si faccia sempre più viva nella mente del legislatore onde realmente rendere il più possibile efficace la profilassi e la repressione del delitto.

«Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale», Torino, XXVI, 5-6, 1915; edito anche come estratto dai Fratelli Bocca, Torino, 1915.

Mario Ponzio

Cinematografo e delinquenza minorile

(1919)

Lo stesso valore che viene oggi riconosciuto al cinematografo quale mezzo didattico, serve a dimostrare quanto temibile mezzo di pervertimento esso è delle menti giovani e deboli. E, se si rivolge il nostro pensiero all'enorme sproporzione attualmente esistente fra i films d'argomento istruttivo e quelli ad argomento fantastico, drammatico, sensazionale, si deve concludere tristemente che, posto che fossero su i due piatti di una bilancia il bene ed il male arrecato finora da questo meraviglioso ritrovato, la bilancia dovrebbe infine traboccare dalla parte del male.

Il legislatore italiano non è stato l'ultimo a intuire il pericolo del cinematografo ed a cercare di porvi rimedio; ma la censura, che lo Stato esercita, non raggiunge quell'efficienza necessaria a renderlo innocuo, onde è necessario tratto tratto ripetere il grido di allarme, ricordando con la eloquenza dei casi occorsi le ragioni del danno sociale. Riterrei anzi opportuno che i periodici dedicati alla pedagogia emendativa periodicamente rendessero note le opere delittuose compiute da giovani e aventi qualche rapporto cogli spettacoli cinematografici. Si tratta in genere di delitti che, per la loro forma, per certi particolari dell'esecuzione rivelano l'influenza suggestiva esercitata dalle rappresentazioni cinematografiche, quando essa non viene già messa in chiara evidenza dalle risultanze degli incartamenti processuali. Emerge spesso da questi ultimi, l'assidua frequenza dei giovani colpevoli a tal genere di trattenimenti e persino, in qualche caso, che essi hanno figurato tra le comparse di qualche dramma nella preparazione di films.

La guerra è venuta a distogliere in genere l'attenzione dalle cronache dei tribunali, dalle quali, per l'osservatore, non riesce difficile la selezione dei delitti che qui ci interessano. Mi ricordo, nei tempi che la precorsero, di averne già visti raccolti alcuni casi dal giudice belga [Raymond] De Ryckère. In uno di essi riferivasi di due giovani sedicenni, che, suggestionati dalle visioni cinematografiche avevano abbandonato le loro case e, travestiti ed armati di pugnali e di pistole,

si erano dati al brigantaggio, aggredendo i passanti lungo le strade campestri.

In altro caso riferito tempo fa dal «Time», il delitto commesso da un ragazzo quindicenne era assai più grave: e chiaramente emergeva, dal modo in cui era stato condotto, dal modo nel quale il colpevole si era difeso e dalle testimonianze, che esso era stato suggerito dagli spettacoli cinematografici nei quali il ragazzo perdeva gran parte del suo tempo. Il giovane frequentatore del cinematografo aveva tentato di sottrarre alcuni soldi dal cassetto di un mobile della casa paterna, ma poi, preso dal timore di esser stato visto dal piccolo fratellastro, gli aveva bendati gli occhi, e lo aveva legato e colpito a morte con un coltello. Fuggito di casa, aveva cercato di giustificare in una breve lettera al padre il suo atto, dicendo di aver agito sotto l'impulso di un accesso di follia, lettera che aggravò ancora maggiormente, insieme con un cumulo di altre circostanze, la situazione del colpevole di fronte a chi ebbe a giudicarlo.

Mi propongo di fare presto altrove una analisi minuta di alcuni di questi delitti suggeriti dalle immagini cinematografiche, dei quali è purtroppo prevedibile il moltiplicarsi, dato l'estendersi del numero delle proiezioni a base di avventure delittuose e dato il diffondersi di questo genere di spettacoli popolari e dato il perfezionamento della tecnica cinematografica. Qui mi accontento di esporre alcune osservazioni di indole generale.

È vero che la censura può contenere entro certi limiti la libertà nello svolgimento dei temi cinematografici, ma dobbiamo fortemente dubitare che essa possa fare di più di quanto ha fatto finora, mentre accresce da parte degli ideatori degli intrecci cinematografici la conoscenza delle scappatoie per sfuggire alle forbici del censore.

Lo spettacolo cinematografico, quando non sia di carattere istruttivo, deve essere, per mantenersi interessante alla massa del pubblico, di carattere eminentemente emotivo. Esso espone fatti più che pensieri; e nessun fatto recita maggiormente la nostra emotività di quelli passionali o criminali. Noi potremmo a tutta prima credere eliminato il pericolo del danno sociale pensando che gli ideatori dei soggetti per films costruiscono di solito il dramma in modo che il malvagio, il quale ha spadroneggiato per la maggior parte dell'azione drammatica trionfando sul giusto, da ultimo è sempre punito. È questa la conclusione che la censura verosimilmente esige per chiudere un cerchio sulle scene precedenti dell'intreccio ed è anche quello che lascia maggiormente soddisfatto il pubblico. Data la conclusione, la maggior parte dei film potrebbero ritenersi educativi. Ma ciò non è, per varii motivi, ai quali subito accennerò.

La maggioranza di noi ha ormai assistito a parecchi drammi cinematografici. Ebbene, provi il lettore a ricostruirne i singoli intrecci. Per qualcuno forse si riuscirà; per la maggior parte, no; si presenterà

invece alla nostra mente a volte un caos di scene senza alcuna connessione. A volte ancora si potrà constatare come questi ricordi abbiano subito uno speciale nuovo ordinamento secondo le tendenze o gli interessi particolari nostri. Io credo che si possa ritenere come certo che un numero minimo di intrecci cinematografici venga ricordato nella integrità. Quelli che noi rammentiamo sono in genere i più recenti o qualche altro di data più remota che, per caratteri suoi speciali, sfugge a quella fusione associativa che si verifica in genere per le nostre immagini mnemoniche.

Questi ricordi di svolgimenti rappresentativi integri sono come isole assai rade nell'oceano continuamente trasmutantesi e variamente raggruppantesi delle immagini che noi serbiamo. Si danno, è vero, dei casi che parlerebbero dell'influenza immediata esercitata su di un individuo da una sola proiezione cinematografica, ma essi sono assai rari ed esigono, io credo, una costituzione del tutto speciale del soggetto percipiente. Hellwig, ad esempio, in uno dei suoi studi sugli effetti del cinematografo riferisce dell'uccisione di un ragazzo, dovuta con tutta verosimiglianza agli effetti immediati di una proiezione cinematografica che si faceva nel paese nel quale si svolse il delitto, appunto nei giorni in cui esso era avvenuto. Boath Parkington, un novelliere inglese¹, in una novella pubblicata nel «Nash's Magazine» (gennaio 1914) sotto il titolo *A Boy in the Air*, illustra, con un verismo straordinario, l'influenza che una rappresentazione cinematografica, raffigurante l'odissea di un uomo che si è dato all'alcool, ha esercitato per parecchi giorni su di un ragazzo dotato di una forte immaginazione costruttiva. Il ragazzo, per giustificare la sua assenza da casa per parecchie ore e la sua palese distrazione in scuola il giorno appresso, apporta nelle scuse che egli inventa, gli eventi del soggetto cinematografico, convertendo nel racconto in alcoolista pericoloso uno zio suo. Questa pseudologia fantastica non è affatto rara fra i ragazzi e la novella è così bene costruita, che non mi stupirei fosse stata presa dal vero. Tempo fa infatti anche una distinta insegnante di una classe speciale per deficienti di una grande scuola elementare mi diceva come, sotto la suggestione cinematografica, i ragazzi si trovano in grado di architettare e di esporre con senso di veridicità delle menzogne, a volte veramente pericolose per gli altri. Così, mi riferì che alcune piccine della sua classe una volta erano state capaci di ingannare una maestra supplente, facendole credere, precisando tutti i particolari, che la madre di una delle alunne era stata uccisa a martellate, e che il suo corpo giaceva nascosto in un prato del suburbio. La maestra supplente allarmata ne aveva avvisata l'insegnante effettiva, la quale

¹ [Si tratta in realtà dello scrittore statunitense Both Tarkington. Il racconto di cui scrive Ponzo fu pubblicato per la prima volta su «Cosmopolitan Magazine» nell'ottobre 1913].

ben presto, per la sua maggiore conoscenza delle scolare, aveva potuto scoprire l'insussistenza di ogni fondamento nel racconto e le colpevoli della menzogna.

In generale io ritengo tuttavia che il pericolo maggiore del cinematografo non stia in genere nel ricordo di particolari rappresentazioni, ma stia piuttosto in rapporto con la frequenza abituale a tale genere di spettacoli, poiché allora si accumulano più facilmente nella mente le tracce sconnesse delle molteplici rappresentazioni. Dato il facile perdersi del riferimento esatto spaziale e temporale dei ricordi cinematografici, questi si associano con altri ricordi di avvenimenti non solo fittizi ma reali. Si fanno, cioè, evanescenti i limiti fra finzione scenica e realtà e si osserva il ripetersi di quelle illusioni mnemoniche, che sono state descritte, oltreché da altri, dal Sully nel suo memorabile libro sulle illusioni del senso e dello spirito².

I lettori assidui dei romanzi, egli scrive, si accorgono qualche volta di confondere le reminiscenze di qualche passaggio di una novella con la traccia lasciata da un avvenimento reale. Un nome di persona, una frase notevole, un avvenimento nuovo, ci può sembrare familiare, e presentarsi come un'impresone passata, per poco che ciò rassomigli a qualche cosa di analogo nelle opere del nostro autore preferito. Ed ancora il racconto scritto o verbale delle avventure d'altri, se ci interessa profondamente e suscita in noi la rappresentazione vivente degli avvenimenti descritti, potrà facilmente divenire il punto di partenza di un ricordo illusorio.

I ragazzi, avvezzi ad assorbire avidamente con la loro immaginazione vigorosa e divoratrice ciò che si dice o che si legge loro, sono particolarmente esposti a questo genere di errori. Ma non è tutto; una volta adulti, quando i loro ricordi d'infanzia hanno perduto la loro precisione, al punto di ridursi a qualche frammento sparso, residuo di un passato disperso, è pressoché certo che le immagini, che hanno potuto conservare dei racconti di questo genere, prenderanno la forma di ricordi. Ed è così che spesso ho sorpreso in me l'illusione di credere di aver realmente visitata l'esposizione del 1851; e la ragione ne è che io mi ricordo le descrizioni che me ne hanno fatto i miei amici e l'entusiasmo dei loro viaggi a Londra. Si può aggiungere che la ripetizione dell'atto di immaginazione tenderà a rafforzare ancor più questa credenza a forma d'un vero ricordo.

² [James Sully, *Illusions: a Psychological Study*, C. Kegan Paul, London, 1881; probabilmente Ponzo fa riferimento all'edizione francese: *Les illusions des sens et de l'esprit*, Baillièrè et C., Paris, 1883].

Il meccanismo psicologico di questo fondersi del reale coll'immaginario e di questo farsi nostro di un materiale estraneo trova spiegazione in quei fatti di assimilazione e di complicazione associativa di natura relativamente elementare, che si verificano durante gli spettacoli cinematografici. Io ho avuto occasione di descriverli in altra mia pubblicazione, nella quale credo di aver dimostrato in generale che tutto il nostro complesso organismo sensoriale prende parte a un decorso rappresentativo effettivamente ed unicamente legato ad un dato campo di sensazioni. Anche i fattori secondari, che partecipano assai da lontano, nell'estremo limite del conscio ad una rappresentazione visiva, giovano, associandoci ad essa, alla sua integrazione. E già altri hanno consentito nel rilevare l'importanza che queste mie osservazioni avevano, da un lato, per la dimostrazione della forza suggestiva del cinematografo e del pericolo sociale di certi films, dall'altro, per la dimostrazione dell'efficacia che il cinematografo può raggiungere come mezzo didattico³.

Scomparso dunque l'intreccio completo dei film, il patrimonio mnemonico diventa più personale e, come quanto abbiamo appreso nella scuola si separa dal ricordo del tempo, del luogo, del modo col quale l'abbiamo imparato, così succede per le cognizioni buone o dannose apprese al cinematografo. Molte di esse paiono passare attraverso noi senza lasciar traccia: ma noi le vediamo poi risorgere quando meno le attendiamo in certi momenti della vita.

³ Rimando quei lettori, che volessero leggere le mie osservazioni in proposito, al lavoro comparso negli Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino sotto il titolo *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*. Di due casi recenti, da me osservati, di complicazioni associative, riferisco qui brevemente. Trattasi nell'uno di una complicazione uditiva. Nel momento in cui una persona si gettava nell'acqua, nel film *Il prezzo del riscatto*, mi parve di udirne il grido. Il grido era stato anche udito da una persona accanto a me ed insieme assistemmo parzialmente alla ripetizione della proiezione per sincerarci delle cause del fenomeno; al ripresentarsi della scena mancò ogni concomitante acustica. Essa, la prima volta, era stata provocata verosimilmente da un rumore di altra natura verificatosi nella sala e da noi fuso nella immagine proiettata sullo schermo.

Nel secondo caso si tratta di una complicazione olfattiva. Assistendo una sera alla interessante proiezione, patriottica proiezione cinematografica della Ditta Ambrosio del film *La lampada della nonna* [1913], nel momento in cui la nonna accende sul campanile la lampada, che dà appunto il titolo alla proiezione, per segnalare ai nostri soldati l'uscita degli austriaci dal paese, ebbi la percezione improvvisa dell'odore caratteristico delle lampade a olio. Riflettendo sul fatto occorsomi, constatai che io in quel momento appoggiavo la guancia sulla mano sinistra, le dita della quale odoravano d'olio, avendo io poco prima maneggiata il fanale della mia bicicletta per recarmi a casa. È strano che fino a quel momento indicato non mi ero accorto dell'odore e che lo avvertii solo allora, riferendolo alla lampada proiettata sullo schermo.

Riferisco a tal proposito due piccole esperienze personali. Avevo assistito tempo fa ad una proiezione cinematografica, durante la quale un ladro penetrava mediante la rottura di un vetro in una casa. La mia attenzione si era fermata sul modo, col quale il ladro aveva spezzato il vetro senza far rumore. La scena era durata un attimo, ma io avevo potuto scorgere come il ladro avesse in una mano un tagliavetri e nell'altra una massa informe, che aveva fatto aderire al vetro ed intorno alla quale aveva inciso circolarmente col diamante. Tutto ciò mi era passato in modo assoluto di mente quando, alcune settimane or sono, avendo sequestrato a mio nipote un grosso pezzo di pece di consistenza pastosa, dubitando si preparasse a giuocar qualche tiro ai compagni di scuola, stavo per gettarla dalla finestra del giardino, quando, avvicinandola al vetro, vidi che essa gli aderiva fortemente. Il ricordo del ladro si ripresentò; ed io completai la mia esperienza cinematografica. Per qualche altro spettatore forse questa non sarebbe stata una cognizione completamente inutile!

Ed ancora: qualche giorno fa mi fu lasciata in casa mia una lettera tassata per mancanza di bollo. Ebbene, mentre prima di aprirla pensavo se dovessi respingerla, mi si riaffacciò vivida alla mente l'immagine di un impiegato, che in una scena cinematografica apre con frode una lettera mantenendo la busta sui vapori di un pentolino pieno di acqua in ebollizione. Certamente lo stesso impiegato nello svolgersi successivo della proiezione sarà scoperto e punito! Ma che importa tale conclusione se in quel momento io non ebbi a ricordare che il mezzo criminoso da lui tenuto per aprire impunemente una lettera sigillata?

Ciascuno di noi ha così appreso anche ammirandole, le molteplici astuzie di ladri e di contrabbandieri: il modo di segare le barre di ferro della prigione con una molla dell'orologio, il modo di prendere l'impronta di cera di una serratura, l'avvertenza di usare dei guanti per non lasciare le impronte digitali e tante altre cose ancora, di cui preferisco tacere. Ora, se in adulti normali i frammenti di proiezioni cinematografiche, possono già lasciare tracce tali da rappresentare in certi momenti tendenze ad azioni criminose, l'effetto loro deve essere senza proporzione maggiore nei ragazzi, nei quali non sono ancora ben chiari e definiti i concetti del bene e del male.

Si noti anche che in questo breve articolo io mi occupo di una sola parte dei danni che il cinematografo può arrecare ai giovani e che non mi occupo punto di quelle alterazioni dello stato della salute che si sviluppano in ragazzi nevrotici, per l'azione del cinematografo. Il D'Abundo («Rivista Italiana di Neuropatologia, ecc.», vol. IV, fasc. 10, 1911) fa risaltare in modo assai efficace, portandone numerosi esempi, il quadro di tali alterazioni e rammenta

di essere stato consultato parecchie volte per fanciulli dai sette ai dieci anni, i quali, dopo aver assistito a proiezioni cinematografiche, rappresentanti bozzetti tragici o fantastici, avevano cominciato a presentare delle accentuate turbe nervose, consistenti in accessi di paure notturne con vere allucinazioni, ordinariamente visive, per cui terrorizzati balzavano dal letto in preda a spaventosi indicibili rifugiandosi nel letto dei parenti.

Di fronte ai pericoli che minacciano la gioventù per l'azione del cinematografo, uno solo deve essere lo scopo: quello di impedire, nel limite del possibile, la frequenza dei ragazzi ai cinematografi comuni. In Düsseldorf una commissione per la riforma del cinematografo aveva già fatto anni or sono una ricerca statistica intorno alla frequenza al cinematografo dei ragazzi dei rioni centrali della città. Da essa ne era risultato che di 30.886 ragazzi dell'età da sei a quattordici anni, 18.282 (59 per cento) nello spazio di un anno erano stati una volta al cinematografo; 11.242 (36,5 per cento) vi erano stati parecchie volte nello stesso periodo di tempo; 2.438 una volta al mese; 1.175 una volta alla settimana e 57 ogni giorno: 2181 ragazzi avevano assistito inoltre a 7.400 rappresentazioni serali, per quanto esistesse in Düsseldorf una disposizione per la quale certi films, che potevano recar danno alla educazione dei ragazzi, non dovevano essere proiettati prima delle ore 20. Statistiche condotte con gli stessi criteri in altre città tedesche hanno dato risultati pressoché concordi; ed analoghi li otterremmo probabilmente in molte città d'Italia.

Constatato non solo il pericolo di un danno, ma il danno reale prodotto dal cinematografo, volendo ora accennare brevemente ai mezzi da usarsi per allontanare i ragazzi dai cinematografi, io non vedrei altra via che l'adoperarsi per la creazione di cinematografi appositi per loro. Intervenga anche in questo campo la iniziativa privata. Essa sarà provvida, e potrà darsi che a simili imprese arrida persino il successo economico! Non si opprimano nei cinematografi speciali i giovani spettatori con programmi di films esclusivamente istruttivi o troppo seri, ma si cerchi di farli ridere di un riso sano ed onesto. Nel giudicare di una composizione cinematografica ci si ricordi di dirigere l'attenzione non solo alla chiusa, ma anche alle singole scene dell'intreccio. La collaborazione delle ditte cinematografiche italiane a tal fine non sarebbe forse difficile a ottenersi e da essa sorgerebbe la possibilità di un ricco repertorio di films educativi circolanti o del loro rinnovamento continuo.

Finché questo intento non sarà raggiunto, non si stanchino gli insegnanti di mettere in guardia i genitori dai danni che i cinematografi arrecano alla salute morale dei loro figli. Non si assisterà così al fatto triste di vedere i genitori accompagnare inconsciamente i giovani figli a lezioni pubbliche di corruzione! Dal canto loro trovino i legislatori

il modo di intensificare le misure di una vigilanza sui cinematografi, proibendone la frequenza ai giovinetti non accompagnati o facendone modificare gli orari, in modo che, solo in alcune giornate della settimana, sia permesso, con speciali programmi, l'accesso ai ragazzi.

«Vita e Pensiero», IX, 66, 20 giugno 1919, pp. 328-335; poi anche in: «L'Infanzia Anormale», XII, 7, 1919, pp. 88-96.

Guglielmo Mondio

Il cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile

(1924)

*... fine dell'arte è rendere un'idea, non
soltanto ritrarre la realtà: l'arte vuole
esprimere, per mezzo di forme sensi-
bili, i pensieri, gli affetti, quel mondo
che ai sensi si nasconde; è il connubio
della forma coll'idea.
Cesare Cantù¹*

*... uno dei principii fundamenta-
li dell'educazione dev'essere che gli
stimoli e i godimenti devono essere
apprestati alle epoche opportune, in
conformità colla ricettività propria
dell'età. Solo per tal modo si combatte-
rà la tendenza a diventar blasés, che è
fra i maggiori nemici del benessere del
sistema nervoso..
[Herman] Oppenheim²*

Non appena il Cinematografo, con la più grande rapidità, sorse e sviluppossi – e poi, vertiginosamente si diffuse per tutto il mondo: – di pari passo, quasi ed ovunque, si è elevato il grido di allarme per l'azione deleteria da esso esercitata, soprattutto sulla vita morale e psichica

¹ [Cesare Cantù, *Le Arti Belle compagne alla nostra Esposizione Nazionale, in L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano*, Sonzogno, Milano, 1881].

² [Herman Oppenheim, *Neuroropatie ed educazione*, Società Editrice Libreria, Milano, 1907, p 28].

dell'umanità. Ciò non pertanto il Cinematografo resta ancora là, poco o nulla modificato nelle sue esclusive tendenze industriali: poco o nulla allontanato, di conseguenza, dallo esercitare la sua inesorabile azione spiccatamente demoralizzatrice: la sua azione eminentemente perturbatrice della serenità morale, psichica e nervosa di tanti milioni di frequentatori, appartenenti, soprattutto, all'età giovanile.

Le disposizioni legislative, nonché regolamentari, da recente emanate in tutti gli Stati europei ed in America sono veramente numerose, e tutte quante ammirevoli per saggezza di vedute, onde prevenire e reprimere i deleteri inconvenienti derivati dallo sviluppo dell'industria del Cinematografo. Ma è pur vero ancora che, dopo tante ricerche, dopo tante precauzioni, dopo tanti mezzi protettivi escogitati con intelligenza ed amore, sta di fatto poi che noi siamo tuttodi in presenza di tali risultati pratici, innanzi ai quali non si può fare a meno di restare dolorosamente colpiti da sconforto e da meraviglia.

Una statistica, ricordata da Masini e Vidoni³ del 1914, fa ascendere ad oltre 30.000 i Cinematografi di tutto il mondo: frequentati da un centinaio di milioni di spettatori per alcuni miliardi di volte nel giro di ogni anno: notando poi come soltanto in America, oltre 50 case editrici fabbricano e diffondono ogni anno 50.000 chilometri di pellicole; e come nella sola New-York, mezzo milione di scolaretti, sotto i 15 anni, assiste ogni giorno alle rappresentazioni.

Ciò che fu scritto dieci anni fa, si può oggi, senza timore di errare, raddoppiare, per intendere facilmente quale enorme produzione, e quale enorme influenza non eserciti il Cinematografo su tutta quanta la vita psichica odierna dell'umanità.

Ma più che dell'umanità in genere, è dell'età giovanile che bisogna occuparsi e preoccuparsi.

Se i concetti scientifici, economici e pratici concordano tutti quanti a farci ritenere della massima importanza lo svolgimento di quella parte fondamentale dell'igiene sociale che si riferisce alla protezione, alla tutela, al miglioramento di quei fanciulli che saranno i cittadini, i lavoratori, i padri di famiglia di domani; non si concepisce poi, come oggi, proprio oggi, dopo il periodo bellico si parli di ricostruzione economica, politica e spirituale della Nazione e con slancio; e si cerchi di modificare, riformare, rinnovare le cose e gli ordinamenti e con passione; senza pensare menomamente alla ricostruzione del patrimonio umano: senza pensare all'elemento *uomo*, il quale deve essere preso di mira nei suoi primi anni di vita, se la Nazione vuole che i suoi figli non manchino né di salute fisica, né di equilibrio psichico. L'una e l'altro che invano si vogliono cercare, ripeto, più tardi, quando le mentalità si sono già formate, ed i caratteri psichici definitivamente acquisiti.

³ Mario Umberto Masini e Giuseppe Vidoni, *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità*, [Fratelli Bocca], Torino, 1915.

Ora, – se il fanciullo che dobbiamo educare e far crescere fisicamente e psichicamente sano e forte, per potere ottenere realmente una collettività, un popolo, una Nazione migliore; – come mai si lascia, così impunemente e liberamente, dilagare la ormai indiscussa influenza malefica del Cinematografo, nel modo, si intende, come oggi va condotto, soprattutto sui fanciulli di giovanissima età?

«La più meravigliosa, la più squisita fra le arti rappresentative che il genio umano abbia saputo creare»⁴, l'arte meravigliosa che rappresenta

la suprema esaltazione della potenza della figura sull'animo umano, la semplificazione più straordinaria dei mezzi di comunicazione di una notizia, di una idea, di una tesi, allo spirito, al cuore: il linguaggio universale che può essere parlato e compreso in ogni paese del mondo, di qualsiasi cultura, di qualsiasi razza, perché è il linguaggio stesso delle cose⁵.

Le plus énergique moyen de suggestion et de persuasion que l'humanité ait connu, un facteur de révolutions, auquel nul autre ne saurait être comparé: son efficacité profonde dépasse celle de la poésie, de l'éloquence, de la musique... c'est la pensée qui entre tout droit par les yeux, c'est la tentatrice par excellence, l'assimilation par le moindre effort, la compréhension offerte aux cerveaux paresseux, la pénétration immédiate et chaude alors que l'idée pure n'exerce sur l'esprit des humbles que'une action médiante et refroidie⁶

Come mai, invece che essere indirizzato all'educazione, alla cultura, alla civiltà, al progresso, ecc. di tante mentalità in via di crescita, lo si rende, piuttosto, come oggi è presentato al pubblico, come la più grande sorgente di corruzione, di depravazione, di degenerazione, del massimo danno della moralità pubblica, dei più grandi disturbi nervosi e mentali, soprattutto dai giovani?

Molti ed autorevoli scrittori si sono recentemente occupati a descrivere con molta insistenza ed intelligenza gli innumerevoli e dannosi effetti del Cinematografo, soprattutto in rapporto alla patologia dello spirito⁷. Se in tutti i tempi, antichi e moderni, i più si sono do-

⁴ Pietro Pesce-Maineri, *I pericoli sociali del cinematografo*, [Lattes], Genova-Torino, 1922.

⁵ Bortolo Belotti, [*La questione del cinematografo*], «La Nuova Antologia», 196, 1 agosto 1918.

⁶ Edmond Haraucourt [*La démoralisation par le livre et par l'image*, Paris, Ollendorff, 1917].

⁷ [Lino] Ferriani, *Il cinematografo nelle scuole*; Adolf Sellmann, *Kino und Schule*, [Modchen-Gladbach, Volksvereins-Verlag, 1914], Anonimo, *Cinematografo e scuola*, 1915 [«Civiltà Cattolica», I, 1550, 8 gennaio 1915], Giuseppe Prezzolini,

mandati, e si è sempre cercato, come ridurre gli stimoli sessuali agli adolescenti; – come gli stimoli i più deleteri per quelle menti in via di sviluppo, senza ancora conoscere il Cinematografo; che pensare oggi, quando troviamo questa nuova e seducente espressione dell'ingegno umano, quest'arte rappresentativa che raccoglie in sé non solo la più grande potenza suggestiva, ma ancora la più straordinaria efficacia di propaganda e di diffusione assai più che ogni altro spettacolo teatrale? ... e che tiene, senza alcun dubbio, il primato fra tutte le invenzioni odierne per gli effetti intensi e profondi che esso produce sulla vita psichica dello spettatore adolescente?

Il motivo sessuale è certo quello che attrae in modo quasi esclusivo la folla dei giovani, tanto nei teatri che nei Cinematografi. Con la differenza però, che al teatro si svolge un avvenimento mediante la parola, il dialogo, ed una infinità di circostanze ambientali ed usuali che rendono quasi sempre, agli spettatori tutti quanti, la intera produzione teatrale attraente, confortante e spesso istruttiva; laddove al Cinematografo si tratta quasi sempre di sintesi di scene oltremodo emozionanti espresse mediante l'azione ed il gesto soltanto, senza la parola, circondata, per di più, da un ambiente tutto proprio, che rende più vive, più evidenti, più rapide le sensazioni. Tutti gli altri sensi, si può dire, tacciono, per acuirne uno solo: la visione; la quale, sappiamo, come sia giustamente ritenuta il mezzo più adatto per condurre ai centri le impressioni e gli stimoli sessuali. Si aggiunga a questo, il rapido meccanismo di invasione per tutti quei giovani così precocemente disposti alla sessualità; l'azione suggestiva prodotta dall'oscurità dell'ambiente, dalla promiscuità dei sessi, dalla musica che accompagna e colorisce la scena, e si avrà un'idea di quale aggravamento sono capaci, per l'eccitamento sessuale giovanile, gli spettacoli cinematografici; di quali alterazioni, quindi, sono essi spettacoli capaci di provocare nei centri nervosi di tanti adolescenti; ed ecco giustificato il perché il cinematografo abbia preso in questi ultimi tempi un posto ragguardevole tra le cause occasionali delle malattie nervose e mentali⁸.

Problemi

del cinematografo, 1913 [poi in Giuseppe Prezzolini, *Paradossi educativi*, La Voce, Roma, 1919, pp. 58-66], H. Hoven, *Sur l'étiologie des maladies mentales. Influence du cinématographe*, «Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique», 174, giugno 1914], M.U. Masini e G. Vidoni, loc. cit., Pietro Pesce-Maineri, loc. cit. ecc.

⁸ «È infatti istruttivo rilevare come il cinematografo abbia preso in questi ultimi tempi un posto non piccolo tra le cause occasionali delle malattie nervose e mentali. Noi abbiamo potuto riscontrare con relativa frequenza che dai parenti degli ammalati e dai malati stessi viene denunciata l'emozione cinematografica come causa della malattia, e più di una volta oramai abbiamo dovuto in casi di convulsioni, pavor nocturnus, nevrosi, nistagmo, etc. trovar confermata anche alla nostra indagine la realtà del motivo denunciato, come pure abbiamo verificato che talora scene impressionanti rimangono per molto tempo a sostenere alcuni stati di ansia e a dar colorito

Ho assistito e raccolto, da dieci anni a questa parte, una infinità di casi; tra cui ne ho scelto oggi alquanti per esporli brevemente in questo contributo.

Osservazione 1

Giugno 1914. – B. Francesco di anni 12 –. Il padre è neurastenico ed arteriosclerotico; la madre diabetica e neuropatica.

È stato per sua iniziativa che otto dei suoi colleghi di Prima Ginnasiale sono venuti nell'accordo di andare insieme al cinematografo il giovedì, il martedì e la domenica. Dopo una certa insistenza, anche i genitori, meno disposti da principio, hanno poi ceduto e concesso.

Si formò così un nucleo di nove scolari, in quella sezione di 30 alunni di prima classe, che ben presto richiamò l'attenzione del loro maestro. Si appartavano, difatti, facilmente fra di loro, per ripetersi le scene, gli episodi i drammi... dell'ultimo spettacolo visto. Erano distratti quindi durante le lezioni, non facevano i compiti loro assegnati e, quel che è più, incoraggiavano gli altri studenti ad essere attratti nella loro orbita cinematografica. Così avvenne che, dopo parecchie settimane, da nove erano diventati dodici ed altri si preparavano ad entrare in quella nuova combriccola di futuri bocciati e, chi sa, di quali futuri soggetti depravati, quando avvenne una catastrofe che sciolse la comitiva, richiamando su i loro passi i dodici concessionari di tanta inconsiderata e disastrosa licenza.

Avvenne che un giorno si presentarono tutti e dodici nuovi dilettanti di cinematografo al dispensario celtico universitario, perché tutti e dodici erano stati affetti contemporaneamente da blenorragia, presa da pochi giorni in uno stesso posto, pagando pochi soldi ciascuno. Alla mia osservazione capitarono soltanto tre: due per corea minor⁹, tra cui l'iniziatore Francesco: ed uno per pavor nocturnus¹⁰. Indagando, tutti quanti erano da un pezzo masturbatori. L'età di tutti e dodici scolaretti era dai dieci ai dodici anni.

Osservazione 2.

Luglio 1915. – F. Concetta e Laura, di anni 14 l'una, e di 18 l'altra –. Vivono assieme alla madre della pensione del padre morto per apoplezia cerebrale. Stentano la vita, ma vanno da parecchio tempo con assiduità al

ad allucinazioni e ad idee deliranti», M. U. Masini, G. Vidoni, loc. cit. [p. 3].

⁹ [La Corea Minor (o Corea reumatica o Corea di Sydenham, volgarmente chiamata "Ballo di San Vito") è un'affezione neurologica che si manifesta attraverso movimenti involontari improvvisi e rapidi, con scarsa coordinazione].

¹⁰ [Disturbo del sonno che insorge soprattutto in età infantile. Si manifesta in modo improvviso ed inaspettato: il bambino si solleva dal letto con pianti e urla, e non reagisce agli stimoli ambientali].

cinematografo. Sono di angustia e di angoscia continua alla madre che le vede gradatamente allontanate da sé e trasformate nella loro condotta.

Ogni sera vanno allo spettacolo cinematografico per molte ore. Rincasano tardi, accompagnate da amici. Vestono da qualche tempo in qua con più ricercatezza... non hanno più bisogno dei pochi soldi che dava loro giornalmente la madre... finché una sera, durante lo stesso spettacolo cinematografico, sono arrestate per comportamento e linguaggio osceni, usati da entrambe in pubblico.

Uscite dal carcere ritornarono assidue allo stesso Cinematografo, ove erano state arrestate: per scomparire poi, definitivamente anche dalla casa materna e seguire due giovani di mala vita, a causa dei quali, una sera erano state arrestate nello stesso cinematografo.

La maggiore delle sorelle venne alla mia osservazione nel 1915 perché affetta da nevrosi istero-epilettica e da sifilide.

Osservazione 3.

Ottobre 1916. – M. Carlo, di anni 15 –. Il padre alcoolista, un fratello epilettico, una sorella frenastenica.

Andava a scuola e studiava con amore ed assiduità. Affettuoso con i suoi genitori e con i suoi fratelli e sorelle, era rispettoso con tutti. Oltremodo pudico, poi, rifuggiva dalle donne e da ogni linguaggio che fosse appena poco corretto, anzi arrossiva facilmente ad ogni più piccolo accenno a fatti sessuali.

Nell'aprile del 1916, aprendosi un nuovo Cinematografo con films le più attraenti e seducenti, tra la folla di scolari e scolaretti che invasero il nuovo ritrovo, non sfuggì il nostro Carlo. Il quale, trascinato dapprima dai suoi colleghi a malincuore, ben presto poi si appassionò, oltre misura, alla nuova distrazione tanto seducente.

Diviene, da lì a poco, negligente alla scuola, svogliato allo studio, ribelle ai suoi. Non sa e non vuole più allontanarsi dagli spettacoli cinematografici. Acquista un linguaggio impudico; si ritira tardi la sera, dorme male, per due volte, in 40 giorni, viene contagiato da blenorragia. È noto ora, fra i suoi compagni, per il più grande masturbatore.

Uscendo, infine una notte, dal cinematografo, oltremodo eccitato, rientrando in casa, violenta la sorella frenastenica, ed entra, per tanto, poco dopo in carcere.

Capitò alla mia osservazione perché nominato perito onde eseguire sullo stesso Carlo una perizia psichiatrica.

Osservazione 4.

Agosto 1918. – F. Giuseppe di anni 15 –. Il padre neurastenico e gotto; la madre isterica; una sorella ricoverata al Manicomio.

Superati gli esami di licenza ginnasiale, gli fu concessa una maggiore libertà di distrazioni; ed egli va tutte le sere e per molte ore al Cinematografo. Da oggi in poi diviene sempre più distratto, irrequieto, impulsivo, finché un mattino rimane a letto, senza accusare alcun male; ma invece oltremodo torpido, silenzioso, immobile.

Invitato a visitarlo l'ho trovato in stato confusionale allucinatorio. È incapace non solo d'alzarsi dal letto, ma incapace a qualsiasi attività psichica.

Abulico, quindi, indifferente a quanto lo circonda, quasi fosse immerso in continuo sogno. È in preda ad allucinazioni visive ed a deliri erotici. Rifiuta con insistenza il cibo. Indagando, il soggetto in esame, oltre di essere da oltre due mesi un appassionato frequentatore di Cinematografo, è divenuto in pari tempo uno sfrenato masturbatore. Da passare tutta la notte masturbandosi non appena con la mente invasa ancora dalle emozioni cinematografiche, rincasava ed andava a letto... per dormire.

Osservazione 5.

Novembre 1919. – M. Annetta di anni 14 –. Il padre neurastenico e bevitore; uno zio paterno alienato.

Il padre diviene custode di uno dei Cinematografi della città. Per tanto, questi vive con la famiglia nello stesso isolato; assistendo, con la famiglia, a volontà, a tutti gli spettacoli che in esso giornalmente si danno.

Annetta, però, ha ancora, oltre la madre, una sorella a 16 anni ed un fratello a 13 anni. Tutti e quattro, prima di andare ad abitare nel nuovo ufficio del padre, erano: le due ragazze e la madre modestissime, riservate; educate e lavoratrici; il ragazzo studioso, casalingo, promettente. Ebbene! non passa un anno che tanto i tre germani, quanto la madre ormai fortemente appassionati tutti quanti ai gratuiti spettacoli, non si mostrano già notevolmente ed orribilmente cambiati nella loro vita familiare e psichica. Non più studio, per il ragazzo, non più vita quieta, laboriosa, modesta per le donne. Tutti e quattro ora fanno all'amore; tutti e quattro vestono elegantemente e trascorrono quasi tutto il giorno ad assistere a spettacoli cinematografici. Sono aumentati gli amici e le amiche per l'intera famiglia. Questa, per di più, diviene un noto posto di vita allegra. La madre, difatti, dispensa favori e gareggia con le figlie per numerose amicizie. E mentre la sorella di 16 anni a traverso diversi amanti, riesce due volte a prendere la fuga, per ritornare, dopo poco tempo nuovamente alla casa paterna; la Annetta viene alla mia osservazione nel novembre 1919, perché da quattro giorni del tutto allucinata, disorientata, confusa, apatica e delirante. Era da un pezzo che i familiari notavano il carattere cambiato nella quattordicenne ragazza; perché divenuta oltremodo distratta,

silenziosa, insonne e sitofoba¹¹. Ma era stato inutile volerla allontanare dai soliti spettacoli. Finché alla film ultima, così emozionante, così piena di scene ed episodi di amore oltremodo vibranti e seducenti... la Annetta non squilibra addirittura con tutta la fenomenologia usuale in questi soggetti frequentatori di cinematografo.

Osservazione 6.

Luglio 1920. – L. Mario, di anni 13 – . Il padre alcoolista, la madre polisarcica¹², un fratello epilettico.

Gira tutto il giorno per la città, assieme al padre come venditore ambulante. Ruba al padre quanto gli basta per potere non mancare alla sera di andare al cinematografo. Ha anche degli amici coetanei che lo accompagnano. Più di una sera è stato richiamato, durante lo spettacolo, dall'arma dei RR Carabinieri presente, per la sua irrequietezza, clamorosità, indecenza di modi e di linguaggio. All'uscita dello spettacolo, nella rotta presa da vero scapestrato, è sempre eccitatissimo; ribelle ai suoi genitori che vorrebbero arrestarlo – senza riuscirvi. Rincasa tardi la notte, qualche volta dorme in carcere. Sempre insonne di notte, dormicchia spesso di giorno. Ama il vino, il fumo e la donna. Nel luglio del 1920 entra nel Manicomio oltremodo allucinato, agitato, disorientato e delirante. Le allucinazioni sono palesi, scene ed episodi cinematografici: i deliri del tutto erotici. Stando nell'istituto manicomiale si rivela per un gran mansturbatore.

Osservazione 7.

Settembre 1920. – C. Tilde, di anni 20 –. Sposata da due anni. Il padre bevitore; uno zio paterno epilettico.

Frequentando spesso il Cinematografo con delle amiche ebbe occasione di conoscere un giovanotto anch'esso assiduo di quel ritrovo. Il quale capita non solo alla stessa ora, ma ancora vicino di sedia. Il flirt, la parola all'orecchio, lo stringersi la mano, il toccarsi... in quella semi-oscurità, non andarono a lungo sconosciuti alle amiche della Tilde.

La quale non si contenta, da lì a poco, per quel giovanotto, di essere soltanto la vicina del Cinema, ma vuol essere ancora fuori nel Cinema, l'amica del cuore e dei sensi. Il marito, intanto, notando una spiccata modifica nella condotta e in tutta la vita familiare della Tilde, indaga, ed ha la convinzione di essere tradito.

Avvenne così che una sera, il pubblico cinematografico ebbe,

¹¹ [La sitofobia è un disturbo comportamentale che si manifesta con la paura del cibo e il conseguente rifiuto di alimentarsi].

¹² [La polisarcia è una forma di obesità associata a un eccessivo sviluppo delle masse muscolari e della struttura ossea].

nell'uscire, la sorpresa ed il panico di assistere ad una revolverata dal marito tradito contro il rivale; proprio quando quest'ultimo usciva dal Cinematografo a fianco della moglie adultera

Dopo 40 giorni di questo scandalo avvenuto in pubblico, mentre l'amante moriva all'ospedale ed il marito restava chiuso in carcere, la Tilde entrava nel Manicomio con tutta la solita fenomenologia: allucinazioni visive, confusione mentale, deliri erotici, agitazione, sitofobia ed insonnia.

Osservazione 8.

Luglio 1921. – R. Maria, di anni 26 –. Il padre morto per apoplessia cerebrale: la madre ed una sorella isteriche.

Morto il padre, lasciando la famiglia in discrete condizioni finanziarie; la madre, le due figlie, dalla campagna vicina vengono a stabilirsi in città.

Qui trovano numerose amiche con le quali ben presto divengono assidue frequentatrici del Cinematografo. Qualche volta vanno a teatro, altre volte a concerti di musica o di canto; altre volte a ricevimenti famigliari ecc. ma nessun ritrovo le diverte come lo spettacolo cinematografico. Difatti mentre dagli altri ritrovi escono quasi sempre stanche, annoiate e depresse; dal Cinema vengono fuori ilari, emozionati, appassionati e frequentemente eccitati: e poi sempre piene di speranze, di conforto e di amore. Alla muliebre comitiva si erano aggiunti un po' alla volta dei giovanotti, per modo che spesso dallo spettacolo si andava ora a passeggiare, ora a cenare, e soprattutto sempre a flirtare.

Dopo un anno circa che Maria, con le altre due donne, si era stabilita in città, al pari delle altre, era divenuta irriconoscibile rispetto a quello che era prima di lasciare la campagna, e per il *décolleté* dei suoi vestiti e per il suo aspetto affascinante e sensuale, per i suoi istinti, abitudini e tendenze ultra sessuali. Non era ancora fidanzata ufficialmente, ma flirtava tutti i giorni al Cinematografo e fuori.

Quando venne alla mia osservazione nei luglio del 1921, trovai la Maria in stato catatonico, confusa, allucinata e delirante. In pari tempo era incinta da parecchi mesi, ed il seduttore era scomparso.

Risultò in seguito che il seduttore non era uno solo di quella comitiva ma due o tre; e le sedotte erano state parecchie, compresa ancora, tra queste, la sorella della Maria. Ma il guaio maggiore era toccato alla Maria per più ragioni.

Osservazione 9.

Agosto 1922. – M. Letterio, di anni 16 –. Il padre alcoolista e sifilitico; la madre uricemica; una sorella isterica.

Da parecchio ha cominciato a frequentare con assiduità i diversi Cinematografi della città. Per lui ora non c'è altro divertimento che assistere a tali spettacoli. Non parla di altro, non pensa ad altro che alle scene viste la sera o le sere precedenti. Spesso lo si vede, essendo impiegato in una officina meccanica, interrompere, durante il giorno, il suo abituale lavoro e restare fermo in balia dei suoi pensieri; a volte sorridente, altre volte estatico, come sognante. Per modo che bisogna spesso richiamarlo ed invitarlo a riprendere il suo interrotto lavoro. Non basta; diviene sempre più distratto e svogliato in tutto; fuma continuamente, beve molto; è irritabile, è meno affettuoso e rispettoso con i propri genitori.

Cade sotto la mia osservazione nell'agosto del 1922, dopo una settimana che era rimasto in casa in preda ad allucinazioni visive, delirii erotici, sitofobia, ed agitazione psico-motoria.

Osservazione 10.

Settembre 1923. – P. Caterina di anni 15 –. Il padre artritico ed arteriosclerotico; una zia materna idiota; due prozii materni affetti da corea di Huntington¹³.

Per quanto oligoemica¹⁴ ed alquanto costituzionalmente debole, visse i suoi anni passati sempre discretamente bene. Di costumi famigliari alquanto rigidi, non è andata che qualche volta a teatro e qualche altra volta a feste famigliari. È stato in questa estate soltanto che andò parecchie volte al Cinematografo.

La stessa Caterina racconta, con la massima chiarezza, che sin dalla prima volta e dopo essere stata parecchie ore, con piacere, innanzi allo schermo luminoso, rientrando in casa, a tarda ora la sera, avesse notato delle sensazioni di freddo alle dita delle quattro estremità, costrizione alla gola, palpitazione accentuata, voglia di piangere ed insonnia. Al mattino seguente migliorava, specialmente dalle sensazioni di freddo alle dita; ma restava un po' confusa, smemorata ed emotiva, con delle vaghe paure di dover cadere ammalata da un momento all'altro.

Ritornò al Cinematografo con la distanza di cinque o sei giorni, dal momento che tutta la famiglia trovava tanto godimento in poche ore e con sì poca spesa.

Alla mia osservazione venne nel settembre del 1923. Peggiorando sempre più, mano mano che seguitava a frequentare il Cinematografo,

¹³ [Patologia ereditaria degenerativa caratterizzata da cambiamenti di personalità, disturbi del movimento progressivamente invalidanti e decadimento delle funzioni intellettive, fino alla morte precoce].

¹⁴ [L'oligoemia è una diminuzione della massa sanguigna circolante, conseguente a improvvise perdite di sangue].

ai suoi disturbi nervosi, sopra cennati, si aggiunsero ora delle convulsioni quasi giornaliere.

Osservazione 11.

Giugno 1924. – Ettore di anni 10 ed Alfredo P. di anni 12 –. Sono due fratelli, studenti entrambi dei primi corsi del Ginnasio.

Il padre arteriosclerotico, artritico e specialmente neurastenico; la madre diabetica, uricemica e tendente alla polisarcia; tre zii paterni affetti da alcoolismo l'uno, da follia morale il secondo, e da ebefrenia¹⁵ il terzo.

Da oltre un anno la madre non ha altro divertimento che andare tutte le sere quasi, al Cinematografo, conducendo, immancabilmente, seco i due studenti ginnasiali. Senza accorgersi del nervosismo spiccato che incoglie ben presto i due giovanetti, né il modo rapido con cui esso si accentua ogni dì più. Non possono i due fratelli, difatti, stare un momento fermi, soprattutto a studiare; sono incorreggibili, disobbediscono continuamente al padre e si ribellano alla madre. Oltre a ciò, si allontanano spessissimo e senza permesso, per lunghe ore del giorno, da casa; ripetono i corsi del ginnasio; sono sboccati e si intrattengono a parlare di fatti sessuali con la più grande disinvoltura e passione, suscitando, anziché l'orrore, l'ammirazione paterna e materna per sì fatta precocità sessuale.

Mentre il padre, lavorando tutto il giorno, spesso sino a tarda ora, va qualche volta a raggiungere e riportare i famigliari dal Cinematografo; la madre seguita sempre con la più grande assiduità a frequentare gli spettacoli cinematografici assieme ai due figlioletti: ritenendolo il ritrovo il più confortante, il solo che la ristori e la distraiga. Ora però, quando, per la malattia od altro, la madre non vi può andare, i due fratelli vanno soli.

Sono stato chiamato a visitarli, perché il più piccolo è dimagrato enormemente divenendo, da recente, coreico e sonnambulo; il più grande si è eccessivamente ingrassato soffrendo di incontinenza di urina e di *pavor nocturnus*: entrambi poi, sono da un pezzo strenuissimi masturbatori. La madre infine, più volte, uscendo la sera dal Cinematografo, venne assalita da congestione cerebrale, restando ogni volta, per due o tre giorni, con cefalea, vertigini, prostrazione, abbagliamento della vista, impossibilità a lasciare la posizione orizzontale.

Osservazione 12.

Agosto 1924. R. Letteria, di anni 17 –. L'avo paterno morto per paralisi generale progressiva; la madre isterica ed uricemica; una sorellina

¹⁵ [Forma di schizofrenia insorgente nell'età giovanile].

di 12 anni, affetta da nervosismo accentuato e da precocità in tutto, specie negli stimoli sessuali.

Letteria è da parecchi anni che frequenta con assiduità il Cinematografo, assieme alla sorellina e alla madre. Sin dai primi tempi di quella frequenza agli affascinanti spettacoli, e all'età ancora di 13 anni, la Letteria si fidanzò ad un giovanotto sedicenne, frequentatore anch'esso del Cinematografo. La fidanzata tredicenne, che all'inizio del suo nuovo passatempo cinematografico era florida, rosea, vivace, studiosa, spensierata e sana, un po' alla volta divenne depressa di umore, preoccupata e distratta. Trascura ora le sue ordinarie occupazioni, stenta a studiare; anzi le riesce ora, addirittura, penoso lo studio, ed ogni esercizio intellettuale manchevole. È quasi sempre pallida, senza più l'antica gaiezza. Per tanto è costretta abbandonare lo studio, e la scuola. Per di più è ora sempre sofferente per cefalea e disturbi gastro-intestinali. A 17 anni ha ancora l'aspetto infantile dei suoi passati 13 anni, mentre la sua coscienza è tutta compresa e dominata, palesemente, da preoccupazioni sessuali.

Nell'agosto del c. anno, fui chiamato a visitarla perché, in seguito all'assistere al Cinema, una sera, la *Messalina*¹⁶, un'altra sera *Le donne viennesi*¹⁷; nel rincasare, dopo avere assistito a quest'ultima Film, si era mostrata del tutto squilibrata, leggermente agitata, allucinata, delirante ed insonne. Al mattino seguente, alla mia prima visita essa era nuda e non voleva assolutamente vestirsi, perché né *Messalina*, diceva, né le donne viennesi usano vestirsi, essendo essa, per un momento «*Messalina*», per un altro «una donna viennese».

Le allucinazioni durarono per un pezzo; erano sempre scene cinematografiche che essa vedeva, rimanendone spesso estatica e catatonica. A volte pigliava delle pose oscene; spessissimo pronunziava parole e detti che rivelavano i spiccati deliri erotici. Era poi persistente sitofoba ed insonne. Se qualche cosa si riusciva a farle ingerire doveva esserle data dal fidanzato, oggi ventenne, e con la promessa di condurla presto al cinematografo.

Non vi è ormai più chi ne dubiti, essere il Cinematografo, nel modo come oggi va condotto, la sorgente la più vasta di gravissimi danni per la vita psichica dell'umanità in genere, e per la sessuale degli adolescenti in specie.

Neanche l'influenza del libro, ancora quando questo, come ai tempi più recenti si usa, è pieno di verismo e di lussuria, pieno di descrizioni le più lubriche, le più oscene, le più seducenti, le più affascinanti ed appassionanti, può competere, raggiungere menomamente la potenza della tela cinematografica. «Ciò che entra per gli occhi, come spettacolo

¹⁶ [Regia di Enrico Guazzoni, Italia, 1923].

¹⁷ [Titolo originale: *Merry-Go-Round*; regia di Eric von Stroheim – ma nei *title credits* la regia è assegnata a Rupert Julian, Stati Uniti, 1923].

psichico, evidente, delineato, scrisse Corrado Ricci¹⁸, agisce sull'animo molte volte più di ciò che vien letto, ossia di ciò che esige una fatica intellettuale per essere mentalmente travolto in rappresentazione».

Da qui la indubbia, la pernicioso influenza sulla psiche giovanile dello schermo cinematografico. Da cui e per cui gli organi visivi di tanti spettatori, mentre ricevono con tanta rapidità e tanta evidenza infinite sensazioni ed emozioni, si acuiscono sempre più che assistono, così intensamente al di sopra degli altri sensi, da astrarre quegli spettatori completamente, commovendoli oltre misura e spingendo la loro immaginazione verso il fantastico e l'irreale.

E palpita quel pubblico, non mai così numeroso, non mai così diverso per età, per condizioni, per sesso, ecc. in quelle fugaci ore, esclusivamente per quelle immagini, che, con tanta seduzione, appaiono loro in quell'unica onda vibrante di vita, che giunge loro dallo schermo luminoso¹⁹.

Dall'altra parte, il pubblico del cinematografo, come giustamente nota il Guadagnini, «non essendo sempre e tutto in grado di reagire e di riflettere sul valore etico-sociale della sensazione che lo colpisce, anzi essendo incapace spesso di riportarsi subito e senza che del male dell'azione rimanga traccia, alla normale comprensione del giusto e dell'onesto, di giungere cioè alla critica dell'azione che sullo schermo si rappresenta, ne rimane quasi sempre, soggiogato della violenta impressione»²⁰.

Ora, come le scene cinematografiche producono sulla mente dell'adulto delle così forti impressioni, è facile immaginare quanto sarà violenta e più profonda l'emozione che esse destano nel vergine e tenero cuore del fanciullo. Il quale, giusto il concetto di Endalt Serra i Buisco: «riceve come realtà vera tutto ciò che la pellicola svolge innanzi ai suoi occhi attoniti, e non fa, né è capace di fare distinzione tra la rappresentazione scenica ed i fatti della vita reale»²¹.

¹⁸ Corrado Ricci, [*Etica ed estetica del cinematografo*, «Il Giornale d'Italia», Roma, 10 febbraio 1917].

¹⁹ «È sempre con un tremito di disgusto e pur con un senso di allarme che io vedo platee fatte di giovinetti e di bambini intenti dinanzi a proiezioni di pellicole sotto ogni rapporto contro indicate per quelle animule acerbe. Là nella silenziosa oscurità della sala in cui il tenue ritmo musicale vellica le fantasiose immagini del sogno, dinanzi alla magia dei quadri sui quali si acuisce il senso visivo e tutto il potere attento si concentra caldo di germogli ed avido di vibrazioni... pulsa più intensamente il fervido cuore del fanciullo... sulla esaltata intelligenza si obbiettivizzano i fantasmi dell'irreale, la emotività sessuale si desta, suggestive si affacciano le nuove nozioni del male», Aldo Pesce Maineri, Procuratore del Re, *Schermi cinematografici*, 1920.

²⁰ Giuseppe Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, [Ministero dell'Interno], Roma 1918.

²¹ Eudald Serra Buixó, di Barcellona, negli scritti intitolati: *La maledizione del cinematografo*.

Ma ciò non basta: il problema ancora più scottante e pressante è quello che riguarda soprattutto la indubbia e deleterissima influenza degli spettacoli cinematografici sulla vita sessuale dei giovani²².

Noi non ci occupiamo, in questo breve studio, del contributo considerabile apportato dal Cinematografo alla delinquenza minorile. Di ciò si sono occupati e da recente infiniti cultori, specie medico-legisti, di ogni paese²³. A noi interessa, pel momento, rilevare soltanto come il cinematografo abbia preso in questi ultimi tempi una importanza straordinaria tra le cause occasionali delle malattie nervose e mentali. Giusto come noi, in dieci anni che prestiamo la nostra attenzione sugli infiniti pazienti capitatici nell'esercizio professionale, fra cui un piccolo numero sarebbe rappresentato dai sopra registrati 12 casi, abbiamo continuamente riscontrato²⁴.

Non solo: ma abbiamo ancora rilevato come nella maggior parte delle psicosi studiate, fossero così ripetuti dati sintomi, da indurci a chiamare simili psicosi, addirittura psicosi da cinematografo. Difatti erano sempre delle allucinazioni soprattutto visive, in dipendenza di scene cinematografiche già viste; erano sempre delle idee deliranti, soprattutto erotiche o fantastiche, a cui si accompagnavano degli stati ansiosi, delle lievi agitazioni psico-motorie, la tendenza alla fuga: ovvero degli stati ora catatonici ora convulsionali. Il tutto quasi sempre di breve durata e di prognosi fausta²⁵.

²²«Un provvedimento che s'impone sotto ogni punto di vista è la netta separazione dei sessi nelle sale cinematografiche. I processi per oltraggio al pudore commessi col favore dell'oscurità si moltiplicano ogni giorno. Il cinematografo è il terreno di cultura per lo sfogo di tutte le immoralità sessuali: esso costituisce una porta aperta anche per i normali agli eccitamenti sessuali. Il cinematografo è ormai il *galeotto* moderno per una folla di gente che vi trova la causa occasionale per un cumulo di manifestazioni erotiche che non potrebbero avere altrimenti il loro sfogo. L'adulterio è certamente più frequente dopo l'istituzione delle sale cinematografiche», M. U. Masini e G. Vidoni, loc. cit. pag. 5.

²³ [Albert] Hellwig, «Aerztliche Sachverst. Zeit» 1914; «Quaderni di Psichiatria», 1915; [Francisco de] Barbéns, *La moral en la calle, en el cinematògrafo y en el teatro*, [Barcelona, Ed Luis Gili], 1914; Semini, *Il suicidio in Svizzera*, «Quaderni di Psichiatria», 1914; M. U. Masini, *Il fascino della criminalità*, [«Rivista di Psicologia», Torino, 1907; [Anselmo] Sacerdote, *Simulazione etc.*, [Simulazione di un imbavagliamento di narcotizzazione a scopo di furto di un ragazzo dodicenne, «Archivio di antropologia criminale, psichiatria e medicina legale», 35, 11, marzo aprile 1914, pp. 96-97].

²⁴ «Certo è che fra tutte le invenzioni odierne quella del cinematografo tiene la palma, per gli effetti intensi e profondi che esso produce nella vita psichica», M. U. Masini e G. Vidoni, loc. cit.

²⁵ «Qualcuno ha detto che in certi casi, il cinematografo può provocare una psicosi con caratteri speciali». «Qualche cosa di speciale nei sintomi v'è di certo, come ad esempio, gli stati di ansia, il colorito delle idee deliranti, le turbe sensoriali che

Quando noi, però, ci fermiamo a studiare i pochi casi che raggiunsero la nostra attenzione, perché lo spettacolo cinematografico ha disturbato il loro sistema nervoso; ha squilibrato le loro menti poco solide per resistere a tanta affluenza di veementi impressioni, non va dimenticata tutta la numerosa schiera di adolescenti di ambo i sessi, che non ha bensì squilibrato, che non ha ricorso allo specialista di malattie nervose e mentali, ma che rimane ciò non pertanto nervoso, corrotto, immorale, viziato in mille modi. Da giustificare la proposta di tanti studiosi dell'argomento onde allontanare senza eccezione tutti gli adolescenti dalla maggior parte degli spettacoli cinematografici²⁶. Ormai sarebbe tempo, del resto, di dare al cinematografo quella dignità nuova che gli compete e gli è indispensabile per rientrare nei limiti di una saggia, oculata e normale fruizione, vietandogli per tanto, e rigorosamente, ogni manifestazione contraria e costituendolo in tutto, quale può e deve essere, un fattore di educazione, di cultura e di civiltà. E poiché le maggiori cure educative debbono sempre volgersi, soprattutto, all'infanzia, come a quella che più di ogni altro ha bisogno di assistenza e di tutela; ne viene di conseguenza che la protezione dei minori di età deve essere anche rispetto al Cinematografo salvaguardata e preferita soprattutto, anche quando questa preferenza scontenti le voglie degli adulti.

Ritornando ora alle nostre 12 osservazioni sopra notate, rileviamo anzitutto come essi siano stati tutti quanti tarati in modo assai spiccato per fatti nervosi e mentali riscontrati nei loro ascendenti e collaterali. Per modo che troviamo, come assai opportunamente è stato detto, essere gli spettacoli cinematografici oltremisura nocivi a tutti, ma in special modo deleterii agli adolescenti, il cui sistema nervoso, per fatti ereditari ed acquisiti, è poco resistente. Da cui l'opportunità poi, come provvedimento profilattico, di inibire ed allontanare tutti gli adolescenti, senza distinzione di sorta, dallo schermo luminoso. Lo ripetiamo: l'oscurità dell'ambiente, la promiscuità dei sessi, la musica che accompagna e vivifica lo svolgimento della scena, i soggetti tutti fantastici, affascinanti, emozionanti, le scene tutte quante vibranti di lussurie e di amore: tutte piene di passioni malsane ed indecenti; di

traggono, per così dire, materia dalle scene del cinematografo», M. U. Masini e G. Vidoni – loc. cit.

²⁶ «Rilevando il pericolo che rappresenta il Cinematografo per tutti gli adolescenti dal punto di vista sessuale, noi crediamo che sia ottima opera di prevenzione quella di allontanarli, senza eccezione, da gran parte degli spettacoli cinematografici. Questo sarà pure un buon provvedimento profilattico per tutti quelli che danno tendenze ereditarie od acquisite a turbe o malattie del sistema nervoso». M. U. Masini e G. Vidoni, loc. cit.; «Propongo che l'età fino alla quale debba essere interdetto al minore il libero ingresso al cinematografo, sia quella dei diciotto anni, in considerazione della immaturità del suo senso critico e della linea ancora imperfetta del carattere», Pietro Pesce Manieri, loc. cit., p. 44.

azioni le più turpi e criminose di oltraggi al pudore i più sfacciati, in una parola, di quanto di più basso, di più vile, di più immorale presenta la vita dell'uomo anormale o degenerato; con la rapidità della pellicola che si svolge e conquista, appassiona e soggioga quella massa di spettatori, specie giovanili, è tale uno spettacolo artificioso eccitante e travolgente... è tale uno stato anormale di tensione che si suscita nella vita psichica specie giovanile, da potersi benissimo aggiungere a quanto è stato detto e scritto in proposito; che se «di giovanetti che hanno rubato e truffato per procurarsi l'ingresso al Cinematografo sono senza numero; se incalcolabile è il numero di coloro per i quali il Cinematografo è stato scuola di delitto, di ignominia e di perdizione», non meno infinito ed incalcolabile è il numero di adolescenti che a causa dello *schermo luminoso* sono caduti nel *nervosismo*, nella *neuropatia*, nella *pazzia*.

Mentre i sintomi nervosi, il nervosismo e le neuropatie, sono infiniti, come ora abbiamo detto, e spesso sfuggono all'osservazione dello specialista; i fatti psichici, le psicopatie, sono quelli che attirano maggiormente e più facilmente l'attenzione dello psichiatra.

La fenomenologia di siffatte *psicosi da cinematografo*, difatti, si manifesta, quasi sempre, così acutamente e con tanta imponenza e varietà di sintomi, che raramente sfugge all'osservazione medica.

Ordinariamente aprono la scena numerosi ed intensi disturbi sensoriali, i quali rappresentano non solo il fenomeno predominante, ma ancora il disturbo primitivo e fondamentale, dal momento che il quadro clinico si è originato proprio con la loro insorgenza. Sono esse allucinazioni soprattutto visive, costituite quasi sempre di scene animate, già viste sullo schermo cinematografico. Sono scene luminose che il paziente vede muoversi innanzi e in diverse direzioni, ora mobili ora fisse, che gli appaiono ora sulle finestre, ora sulle porte, ora agli angoli della camera, ora sul letto, ecc. Di rado sono visioni ossessive, il più spesso sono visioni oscene. Alle volte sono sempre le medesime scene che si ripetono di continuo (allucinazione visiva, stereotipata); altre volte, invece, sono variabili o cangianti.

Seguono poi, le idee deliranti, le quali, per quanto a contenuto prevalentemente erotico, ed a volte fantastico, sono poi variabilissime e labilissime.

Si aggiungano infine: la *confusione mentale* leggiera; le *alterazioni della condotta e del contegno*; uno *stato ansioso* o di *agitazione*; e delle tendenze impulsive.

L'esito è sempre favorevole. La durata è variabile, a seconda la costituzione nervosa del paziente, oscillando tra i 15 e i 45 giorni.

Il fatto, però, assai più importante e preoccupante che in tutti i giovanetti, dei nostri casi sopra esposti, è stato spiccatamente, costantemente e facilmente notato (oss. 1 - 4 - 6 - 9 - 11) è stato quello della mansturbazione. Da potere, senza alcun dubbio, ritenere che ogni

ragazzino che frequenta per poco il Cinematografo, immancabilmente, diviene un masturbatore. Ed allora non fa bisogno di andare oltre nella ricerca dei danni enormi che il cinematografo arreca alle «animelle acerbe» che lo frequentano. Bastando l'aver provocato ed affrettato l'insorgenza di una siffatta abitudine nell'adolescente, per essere più che sicuri della decadenza nervosa e mentale di quest'ultimo²⁷.

E quando Oppenheim, nel 1907, dopo aver notato come i danni prodotti dalla masturbazione sono tanto maggiori quanto più precocemente e più intensamente essa è praticata: e come per una tale abitudine penetri sempre nei giovanetti il germe di una debolezza di nervi che li accompagna per tutta la vita; aggiungeva che dai pedagoghi e dai medici devono partire le proposte allo scopo di combattere questo fenomeno, di prevenire tali infezioni nelle scuole e nei Convitti; e di eliminare tutto ciò che può favorire la spinta verso tali erramenti, alludeva e comprendeva, senza dubbio alcuno, fra tali erramenti, il Cinematografo, che sin da quell'epoca cominciava a diffondersi in modo sconcertante, quale ora lo troviamo²⁸. Sorgente cioè, di onanismo, nervosismo, ecc. per giovinetti; d'isterismo, nervosismo, ninfomania, ecc. per le giovinette: precocità negli istinti sessuali per tutti. Cause di degenerazione affrettata, quindi, mercé le infinite neuropatie e psicopatie che suole suscitare nei suoi frequentatori adolescenti.

Messina, 31 ottobre 1924.

«Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini», Nocera Inferiore, 38, 1925, pp. 75-96.

²⁷ «Il risveglio precoce dell'istinto sessuale, le degenerazioni della passione amorosa, la masturbazione, le malattie sessuali, tutti questi fattori costituiscono pel sistema nervoso dei danni così gravi, che è fra i compiti più importanti dell'educazione quella di proteggere da essi la gioventù», H. Oppenheim, *Neuropatie ed educazione. I primi segni del nervosismo nella fanciullezza*, [Società Editrice Libreria], Roma 1907, p. 91.

²⁸ H. Oppenheim, *Neuropatie ed educazione. I primi segni del nervosismo nella fanciullezza*, cit.

Agostino Gemelli

Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche: il fondamento scientifico per la riforma del cinematografo

(1926)

È noto che, se agli studiosi di psicofisiologia rimonta il merito di avere studiato il fenomeno che sta a base delle proiezioni cinematografiche e di averne determinate le leggi così che si è riusciti a proiettare sullo schermo immagini fotografiche, oggetti o di persone che vengono percepiti come se fossero in movimento, gli studiosi, psicologi e fisiologi, non sono poi d'accordo nel determinare il meccanismo psicofisiologico di tale fenomeno, e più teorie, e tra queste alcune recentissime, si contendono il campo e il favore degli studiosi senza che alcuna abbia per sé il consenso generale degli psicologi e dei fisiologi. Queste discussioni però non hanno alcun riflesso pratico, poiché è indipendente da esse il complesso di artifici tecnici grazie ai quali si riesce a dare la percezione di un movimento che in realtà non esiste. Invece nel complesso dei problemi sollevati dal cinematografo ve n'ha uno del quale sin qui gli psicologi non si sono interessati forse perché la soluzione di esso non ha tutto l'interesse teoretico che è sollevato dal problema sopra accennato; esso però ha un alto interesse pratico per il fatto che sopra la soluzione di esso possono appoggiarsi coloro che si propongono di migliorare il cinematografo. Mi spiego:

Chi confronta le prime films cinematografiche giunte in Europa con quelle che attualmente si proiettano, agevolmente nota che, innanzitutto, in fatto di macchinario, si è fatto un enorme progresso, grazie al quale noi possiamo oggi proiettare lunghe films senza necessità di interruzioni, senza inconvenienti che turbino la visione, con una graduazione di luce adatta e costante che permette la visione senza stancare gli occhi. Ancora più grandi progressi si sono fatti quanto all'allestimento scenico delle films; e siamo giunti al punto di poter riprodurre grandiosi spettacoli ovvero scene, la finezza aristocratica e

la ricchezza di particolari delle quali rivaleggia con quella dei migliori spettacoli di prosa e di canto. Gli stessi attori hanno creato una vera arte del presentarsi all'obbiettivo che ne riproduce le azioni; letterati e artisti anche insigni non hanno disdegnata la loro collaborazione; immensi capitali e fortissime industrie si sono impegnate in ogni paese nella fabbricazione e nel commercio delle films.

Eppure ciò che costituisce l'elemento fondamentale della tecnica della proiezione cinematografica è rimasto quale era all'inizio. I perfezionamenti delle macchine sia di presa che di proiezione sono progressi accessori atti ad assicurare il risultato, non a modificarlo; e i progressi artistici non sono propri dell'arte cinematografica. La proiezione rimane quale era nelle prime esperienze che io ricordo d'aver visto da ragazzo, più di trent'anni or sono, in una celebre seduta scientifica a Milano. Le figure sono piatte; non hanno rilievo; sono in bianco e nero; i movimenti hanno una certa rigidità; basta sottrarre un poco l'attenzione all'interesse del contenuto della proiezione per notare che i movimenti si compiono a scatti; anzi talora, ed abbastanza di frequente, e cioè quando la film non è proiettata con velocità adatta, i movimenti sono invertiti ed è, per esempio, possibile vedere le ruote di un automobile o di una carrozza girare in senso inverso alla direzione nella quale il veicolo si muove, ovvero restare immobili, fenomeni questi ben noti agli psicologi che se ne servono per certe applicazioni, e, ad esempio, nello studio dei suoni o in quello del movimento dei proiettili. La tecnica fondamentale dunque è ancora assai elementare. Vero è che talora i giornali hanno annunciato che si è trovato finalmente il mezzo di proiettare films che danno il senso del rilievo. Ma sin qui non si è andati oltre l'applicazione di una ben nota legge psicologica. Spero illustrarla un giorno ai nostri lettori; per ora mi accontento di ricordare che proiettando films con due immagini, colorate queste due con due colori complementari e tenute ad opportuna distanza, ed osservandole con occhiali aventi lenti a due colori pure complementari, si ha una evidente percezione del rilievo. Ma se queste figure «*anaglifiche*» sono curiose e hanno un notevole interesse scientifico, non si può dire che abbiano incontrato il gusto del pubblico che male si adatta a inforcare, al cinematografo, un paio di occhiali. E hanno naufragato sia i tentativi di dare delle films realmente colorate o di dare delle films accompagnate da suoni sincroni, ossia dalla riproduzione sincrona della voce degli attori. Tutti gli sforzi per migliorare la proiezione cinematografica, nel senso di avvicinarla sempre più e sempre meglio alla realtà, sono rimasti senza frutto, e, all'infuori di qualche isolato ed ostinato studioso, non sono oggetto di ricerca da parte dei molti che pure impiegano somme ingenti per il perfezionamento del cinematografo.

In conclusione si può dire che la proiezione cinematografica, dal punto di vista della tecnica, conserva gli stessi difetti e le stesse manchevolezze e le identiche lacune delle prime esperienze stroboscopiche

fatte dagli psicologi, quali si ripetono ancora oggi nei laboratori, a dimostrazione, per gli studenti.

Ad onta di questa caratteristica il cinematografo continua a interessare vivamente e l'interesse prende ogni categoria di persone. Onde sorge spontanea una conclusione: è necessario proprio, come pretendono alcuni, studiare di arrivare alla proiezione che dia il rilievo, così come si ha guardando delle fotografie in uno stereoscopio? È opportuno trovare degli avvedimenti tecnici che permettano di abolire quel fatto per cui i movimenti sono «*saccadé*» ossia a scatti? È opportuno trovare la maniera di sostituire alle uniformi proiezioni in bianco e nero delle proiezioni realmente colorate, ossia con colori e relative sfumature e fusione e contrasti di colori? Questi progressi danno affidamento, una volta realizzati, di aumentare l'interesse dello spettatore e di dare un piacere proporzionalmente più intenso?

Potrebbe taluno sfuggire al problema dicendo che esso è malposto e che l'interesse che il cinematografo desta è dato dal contenuto della film; quindi basta cercare di costruire delle films passionali per avvicinare il pubblico. Ed è naturale: altri fattori, specie di natura sentimentale, non vanno certo trascurati. Il miglioramento del contenuto, della trama delle films e dell'apparato scenico e dell'esecuzione ha una notevole parte. Ma non è l'elemento decisivo, e perciò il problema deve essere precisato così: Perché anche l'uomo più colto, fornito di poteri di resistenza inibitrice notevoli, che possiede in grado elevato i poteri critici, che, per esempio, ad uno spettacolo di prosa o di musica o nella lettura di un romanzo o di una novella, assorbito com'è da altre preoccupazioni, si annoia e non si interessa; perché costui subisce nella buia sala del cinematografo un fascino per il quale, grado a grado, i suoi poteri inibitori a poco a poco cedono, la critica abbassa le armi, l'interesse per gravi preoccupazioni sembra un istante assopirsi; perché costui finisce per prestare attenzione alla film proiettata, anche se assurda, anche se immorale, anche se grossolana? Rifatta la luce nella sala, sembra a costui di uscire come da un sogno; e, come all'uscire da un sogno, o ride della assurdità proiettata, ovvero prova disgusto delle grossolanità alle quali per un istante ha assistito. La sua personalità ritorna integra e in breve egli reagisce riaffermandola di fronte al contenuto della film che per un momento lo ha assorbito.

Da tempo io ho compiuto più volte e sopra di me e sopra soggetti idonei una accurata analisi introspettiva per rendermi conto del fenomeno; e sono giunto, dopo accurate e ripetute esperienze, a conclusioni che mi permettono di affermare recisamente che non solo i tecnici della proiezione cinematografica non debbono sprecare tempo a far sì che le proiezioni si possano fare in luce piena: che le figure abbiano il rilievo stereoscopico, che siano colorate, o, peggio, che vi sia, sincrona alla proiezione, la riproduzione della voce o di altri suoni; ma che, se si realizzassero questi presunti progressi, essi toglierebbero al cinematografo la

causa fondamentale dell'interesse che esso desta e tiene vivo. La tecnica del cinematografo in ciò che ne è l'elemento essenziale, ossia nel modo della proiezione, non deve essere mutata. La sua apparente imperfezione è la condizione del successo del cinematografo.

Innanzitutto una osservazione è ovvia e tutti la possono ripetere.

Più volte sono entrato in una sala cinematografica con il fermo proposito di resistere al fascino che la proiezione esercita, di conservare vivo e vigile il controllo su me stesso, di esercitare su di me i poteri critici; di conservare, in una parola, tutta la mia personalità di fronte alla film. E la esperienza ho ripetuto con films di vario interesse, di diverso genere e contenuto, accompagnate o no da musica. Occorre che la esperienza sia fatta in una sala quieta, ove nulla di anormale turbi la proiezione. Ho sempre constatato questo: i poteri di resistenza vanno, mano a mano, affievolendosi, e a un certo momento sempre ci si dimentica del compito e ci si immerge totalmente, a nostra insaputa, nello svolgimento del dramma. Confrontando dramma con dramma, proiezione con proiezione, ho visto che è necessario che la film conservi almeno un tenue, per quanto illogico, filo agli avvenimenti. E ho constatato che il fenomeno si ha anche quando si tratta di films proiettate senza le spiegazioni intercalate che sono la trama del racconto; per quanto abbia osservato che nei casi nei quali queste spiegazioni erano conservate, era più facile il disgregarsi della personalità e l'immergere tutto l'interesse nella film. Ho constatato il fenomeno persino con film in cui l'interesse era artificialmente ridotto al minimo, in quanto, separandosi delle porzioni di film, si erano create artificialmente delle illogicità e delle contraddizioni, il filo degli avvenimenti era di una tenuità tale da rassomigliare al corso dei sogni insequenti l'un l'altro senza una concatenazione netta e recisa. Questa esperienza ho fatto quando (come dirò più avanti) giunsi a una conclusione che illustrerò: l'interesse destato dalla film cinematografica è uguale all'interesse che destano i sogni; anzi la spiegazione psicologica del contegno nostro dinanzi allo schermo della proiezione ci mostra che noi ci comportiamo come nel sogno.

Ma esaminiamo i fatti che ho raccolto nelle mie osservazioni ordinatamente.

Innanzitutto ricordo alcune nozioni di psicologia. Nello stato di veglia, ad ogni momento, un pressoché infinito numero di stimoli colpisce i nostri organi di senso; nella nostra coscienza si risvegliano di conseguenza numerose le sensazioni. L'attenzione vigile si porta ora sull'uno ora sull'altro degli stimoli e, là dove vi è un grado sufficiente di stimolazione sensoriale abbiamo una sensazione; dalla fusione poi di queste sensazioni con altri elementi psichici contenuti nella nostra coscienza ne risulta la percezione degli oggetti che ricostruiamo entro di noi. Le percezioni, a loro volta, risvegliano reazioni affettive e stimolano la nostra attività. Noi viviamo in un mondo nel quale, più

o meno, ci immergiamo a seconda dell'interesse che risveglia in noi e che richiama quindi la nostra attenzione verso o l'uno o l'altro dei suoi aspetti. Anche la nostra vita interiore, il decorso dei nostri pensieri, il sorgere e svilupparsi dei nostri affetti, anche questi fatti essi pure richiamano la nostra attenzione e anch'essi lo fanno, più o meno, a seconda dell'interesse che risvegliano. Così che, mentre abbiamo coscienza di ciò che si svolge in noi, abbiamo anche coscienza di ciò che si svolge all'infuori di noi. Talora tutto l'interesse si porta sopra ciò che sta al di fuori; talvolta si concentra tutto su un contenuto della nostra coscienza; talora oscilla dall'uno all'altro campo. Tra gli elementi che sono contenuti nella nostra coscienza ve ne ha uno che merita qui speciale considerazione: sono le immagini o rappresentazioni. Allorché una sensazione è svanita, essa lascia dietro a sé come una traccia, un ricordo; qualcosa che le assomiglia molto; sono le immagini le quali si possono a lor volta unire e fondere e darci così la rappresentazione totale di un oggetto. E noi abbiamo potere di fissare queste immagini, di rievocarle, di confrontarle con le sensazioni attuali, di fonderle con le sensazioni e di servircene così per percepire gli oggetti e riconoscerli. Le immagini sono cioè uno dei contenuti più frequenti della nostra coscienza, non dico dei più importanti; esse ci servono a confrontare la nostra vita attuale con quella passata; ci servono a riconoscere ciò che abbiamo conosciuto; costituiscono uno degli elementi preziosi della percezione del mondo esterno; prestano un materiale prezioso, se non unico, alla costruzione del pensiero; sono in una parola un elemento importante della vita vigile. La importanza loro è tale che la vecchia psicologia, specie nel periodo del materialismo, ne aveva costituito la chiave di volta della nostra vita psichica e con il giuoco vario e molteplice delle immagini spiegava tutto quanto lo svolgersi della vita psichica e il suo meccanismo. Data la importanza che la immagine ha nella vita psichica è anche naturale che l'attenzione degli psicologi si sia per molto tempo concentrata nello studio quasi esclusivo di essa; onde le nostre conoscenze sopra il suo meccanismo sono abbastanza approfondite o almeno più approfondite che non le nostre conoscenze di altri fenomeni della vita psichica che solo ora si sono presi a esaminare più accuratamente che non si facesse per il passato. Ora è appunto il meccanismo delle immagini che permette di spiegare i problemi che l'interesse per il cinematografo risveglia.

È ora di ricordare, almeno sommariamente, la differenza che vi è fra sensazione e immagine. Mentre la sensazione è risvegliata da uno stimolo che colpisce i nostri sensi, la immagine è nient'altro che la rievocazione di questo contenuto della coscienza, senza che per altro vi sia lo stimolo. Per citare un esempio, la immagine di un suono non ha bisogno, per essere destata, del tocco di una corda musicale; essa può essere rievocata senza lo stimolo sensoriale. Nella vita della veglia noi sappiamo bene distinguere tra una immagine e una sensazione;

e, quando talora accade che siamo incerti nella distinzione, abbiamo mezzi abbastanza pronti e precisi per controllare di che si tratta. Avverto un suono; ad esempio, un trillo di campanello. È realmente suonato il campanello? Ricorro ad altri sensi e ho il mezzo per controllare se ho avuto o no la sensazione acustica. Noi però non abbiamo bisogno, almeno abitualmente, di ricorrere a questo controllo, ma distinguiamo bene una sensazione da un'immagine confrontandola. La immagine è scolorita, a contorni indecisi, incerta; mentre la sensazione è vigorosa, colorita, vivace, possiede rilievo sullo sfondo della vita della coscienza. Provatevi a fissare la attenzione sulla immagine complessa (costruita interiormente dalla immaginazione) di una persona anche nota ed anche cara. Come sfugge! come è incerta! come vanisce senza che riusciamo ad afferrarla!

Nella vita del sogno avviene precisamente il contrario.

Le sensazioni, poco a poco, si attenuano, tacciono, svaniscono, grado a grado, o almeno, (perché non voglio risolvere una questione che è discussa) le sensazioni non riescono ad oltrepassare la soglia della coscienza e a farsi presenti e avvertite. Allora viene a mancare il confronto tra la sensazione e la immagine; non si esercita più ciò che da taluno è stato chiamato il meccanismo riduttore delle immagini; queste sembrano acquistare colorito e rilievo così da sembrare realtà; persone e oggetti si muovono sul palcoscenico della nostra coscienza, come creature vive, come oggetti reali; si muovono, agiscono; più ancora: le immagini si intrecciano, si sviluppano, si fondono, si susseguono, si richiamano l'una l'altra; sono brani di vita cuciti insieme da un tenue filo talora anche illogico; è il sogno. Dal fondo della coscienza, ove esse giacevano, dormienti, testimonio e ricordo di avvenimenti ormai trascorsi; oppure raccolte dalla esperienza della vita quotidiana, le immagini invadono ora tutta la vita psichica nostra; il subcosciente prende il predominio: siamo immersi in questa vita irrealistica alla quale ci sentiamo lievemente come estranei; questa vita del sogno si svolge accompagnata quasi sempre da un lieve piacere, ma talora essa acquista un carattere doloroso e allora può accadere di risvegliarci in preda ad una più o meno intensa angoscia. Quel tanto di realtà che le immagini portano con sé stesse, per avere appartenuto alla nostra vita trascorsa, fa sì che il sogno assomiglia tanto alla nostra vita reale da sembrarne o la caricatura o lo specchio o la camuffatura. Ma manca la coscienza vigile; manca la nostra personalità; manca la critica degli avvenimenti assurdi che sembrano spiegarsi innanzi a noi o almeno il nostro io dormicchia. Noi assistiamo al sogno con una più o meno precisa coscienza che noi siamo estranei ad esso, che esso non è proprio la nostra vita. Onde lo spirito dell'uomo che sogna soddisfa a sé stesso. L'uomo che sogna non si pone mai il problema se un dato fatto è, o no, possibile; gli stimoli che durante tale tempo eccitano gli organi di senso non riescono a risvegliare sensazioni che varchino la

soglia della coscienza così che il mondo esterno non sollecita l'uomo che sogna a confrontare le immagini con la realtà e a confrontare il reale con il possibile. Nel sogno non c'è posto che per il possibile.

Confrontiamo questo stato con quello in cui ci troviamo assistendo ad una film così interessante da assorbire tutta la nostra attenzione. Entriamo nella sala delle proiezioni cinematografiche. La oscurità, la quiete della sala favorisce l'annichilimento delle sensazioni concorrenti: i rumori della via, lo stridulo richiamo delle cornette degli auto o quelle insistenti delle campanelle dei tram si attenuano; giungono come se provenissero sempre più da lontano. A poco a poco si attenuano anche tutte le percezioni del nostro corpo in cui è immersa la nostra vita abitualmente. La vita della strada nella quale abbiamo preso parte non esiste più; la stessa nostra vita con le sue difficoltà e le sue lotte e i suoi dolori sembra svanire e svanisce con le preoccupazioni che pure ha destato sino a qualche istante fa. La nostra personalità si attenua. Anche i vicini non li vediamo più, ad onta che la lieve ed attenuata luce delle lampade permetta di vedere chiaramente quelli che stanno più vicini. Tutta la nostra anima è assorta nel quadro ove si svolgono le proiezioni, e, più scorre la veloce pellicola, più ci si assorbe nel corso degli avvenimenti, più siamo trascinati in un mondo fittizio, del quale pure percependo, almeno in modo vago, le illogicità, le incongruenze, gli errori, le ripugnanze, le grossolanità, e pur percependo che noi non apparteniamo ad esso, tuttavia assorbe tutta la nostra attenzione. Una inchiesta che ho fatto tra persone colte e addestrate alla osservazione psicologica mi ha accertato che, anche poste di fronte a spettacoli cinematografici che esse non approvavano, tuttavia verificavano questo fenomeno.

In una parola anche al cinema siamo come in una vita di sogno, ove, come nel sogno, lo spirito dell'uomo si soddisfa completamente e non cerca, mediante il confronto con il mondo reale, di controllare ciò che è possibile, ciò che è reale, e nel quale ciò che passa sullo schermo appare come qualcosa di cui confusamente sentiamo che non ci appartiene.

Si osservi ciò che avviene della musica al cinema. Nessuno presta attenzione alla musica, al genere che viene suonato. Talora sarebbe facile notare il contrasto della musica con la proiezione. Una film tragica accompagnata da una musica leggera e comica. Tal'altra le avventure più scapigliate e comiche accompagnate da una musica funebre. Di recente io ho assistito ad una film celebrante le glorie storiche della Svizzera e le bellezze della sua natura. L'accompagnamento di brani musicali, soprattutto di arie militari e patriottiche o di noti canti di montanari non aggiungeva rilievo alla efficacia della proiezione. E si capisce. È facile osservare che la musica troppo colorita e troppo bene eseguita disturba appunto perché richiama alla realtà, ci fa uscire dal sogno. La musica ha la funzione, in questo caso, di riempire il silenzio,

di otturare l'orecchio con una lena che permetta di non percepire dei suoni che potrebbero disturbare ovvero di riprodurli con l'immaginazione, il che nuocerebbe all'aria di sogno che assume lo spettacolo cinematografico. Ho anzi osservato che il risultato migliore si ha quando la proiezione è accompagnata da pochi strumenti, ancor meglio solo dal pianoforte, sui quali suonatori, mezzo addormentati e stanchi, eseguono in modo scolorito e uniforme della musica anonima.

A proposito di musica io ho voluto fare un esperimento. Durante la proiezione di una film ho fatto suonare solo dei pezzi musicali che mi erano molto noti. Per un poco di tempo ho potuto dividere la mia attenzione tra la film, che era assai interessante, e la musica, che era suonata bene da un vero artista; ed ho potuto riconoscere i pezzi e prenderne nota; ma poi, a poco a poco, la musica si è andata confondendo e svanendo in un grigio uniforme. A un certo momento la proiezione della film fu improvvisamente interrotta, a mia insaputa, secondo una convenzione fatta in precedenza; il musicista stava suonando un'aria che mi è cara e che mi è molto familiare, un noto valzer viennese che rievoca il Danubio, musica facile, intuitiva, antica, che io, al pari di tutti, gusto sempre. Non l'avevo avvertita, e il risveglio brusco, al riconoscerla, fu accompagnato da un vivo motto di sorpresa.

Potrà taluno affermare che queste condizioni dello spettacolo cinematografico non sono proprie di esso, ma invece comuni col teatro.

L'oscurità oggi si fa anche nei grandi teatri di musica, nei quali si esige anche, e talora si ottiene, il silenzio più religioso. L'attenzione degli spettatori è concentrata sulla scena: se il dramma ha le qualità necessarie, esso assorbe totalmente la vita degli spettatori che provano profonde emozioni, dimenticando anche tutta la propria vita. Ma è facile osservare che a teatro si ha una atmosfera psichica del tutto diversa da quella del cinematografo tanto da poter affermare che la concorrenza che il cinematografo fa al teatro è vittoriosa per questo perché non combattono ad armi uguali. Il cinematografo è più frequentato perché ha una attrattiva che il teatro non può dare.

Mentre il teatro ci procura delle emozioni, a dare le quali e l'arte e gli avvedimenti di una tecnica perfezionata cospirano dando effetti veramente sorprendenti, e mentre tali emozioni sono in prevalenza di natura estetica, al cinema invece ci divertiamo perché ci immergiamo in un mondo di sogno che ha in sé il motivo per appagare il nostro gusto.

Al cinema mancano tutte le attrattive, le risorse, la tecnica del teatro. Siamo proprio dinnanzi ad una tecnica semplice, quasi puerile. E, per quanto si possa ammettere che c'è dell'arte in coloro che posano dinnanzi all'apparecchio di presa o in chi costruisce il film o in chi allestisce le scene, per quanto talora paesaggi naturali che servono di sfondo ai drammi ovvero paesaggi o costruzioni artificiali siano tali da strappare un sincero atto di ammirazione, la proiezione

in sé stessa, rudimentale nel suo fondamento tecnico, è ciò che si può immaginare di più semplice, di più elementare, di meno artistico. Essa non possiede nemmeno i pregi della fotografia. Di più, mentre i personaggi del teatro si muovono sulla scena con tutto l'incanto della realtà, della voce, dei movimenti, della mimica, degli abiti, con tutto questo contorno che dà all'azione scenica l'aspetto della realtà e lo dà in tale grado che, se l'apparato scenico non è bene studiato, disturba appunto perché rivela l'artificio; mentre gli attori del teatro sono uomini vivi, dei sentimenti e degli affetti dei quali noi sentiamo in noi vivo il riflesso, e alle situazioni dei quali quindi noi prendiamo viva parte, nel cinematografo ci troviamo in condizioni proprio opposte. Le figure si muovono nel breve ambito del quadro e si muovono sopra di esse senza rilievo. Tutto è semplificato. La mancanza di rilievo riduce l'immagine, le toglie un elemento fondamentale della realtà. In modo analogo agisce la mancanza di colore. La stessa successione dei quadri ha qualcosa di artificiale. Essi si susseguono trasportandoci da un ambiente all'altro in modo tale da permetterci di conoscere ciò che ai personaggi stessi che si muovono nella azione non è noto.

Queste condizioni ci allontanano dalla realtà, o, meglio, esse sono tali da far sì che nel fondo del nostro io permanga e si rafforzi la persuasione che quanto si svolge innanzi a noi non è la realtà e che noi siamo estranei ad essa e la dominiamo. Come nelle situazioni comiche, è necessario che noi dominiamo la realtà e ci sentiamo, almeno in confuso, estranei ad essa, così anche nella proiezione cinematografica il piacere proviene da questo sentire che essa non è la realtà e che noi siamo estranei al dramma che si proietta innanzi a noi. Coopera a dare questo risultato anche il fatto che noi sentiamo bene in fondo alla nostra coscienza che i movimenti che noi vediamo non sono reali, ma sono il prodotto di un meccanismo fisiopsichico, di un artificio percettivo. Il fatto che i movimenti delle cose e dei personaggi hanno qualcosa di artificiale, si compiono come a scatti, che i movimenti sono *saccadé*, fa questi personaggi simili a quelli che si agitano nei sogni.

Ancora una analogia tra il sogno e il cinema.

Nell'uno e nell'altro domina, da signore assoluto, il fatto. L'astrazione, le conclusioni, le deduzioni cavate logicamente perdono i loro diritti. I fatti succedono ai fatti, le scene alle scene e debbono portare in se stesse la spiegazione. Mal avveduto il «metteur» in scena di films che deve ricorrere a lunghe spiegazioni per raccontare che cosa ha fatto e che cosa pensa il suo eroe. Nessuna di queste spiegazioni legittima agli occhi dello spettatore il gesto del suo eroe. Ancora: I fatti e le scene si succedono con tale rapidità che noi non abbiamo tempo di fermarci per fare un esame logico degli avvenimenti. Anzi, quel tanto di illogicità, di oscuro, di contraddittorio che il decorso degli avvenimenti ha e per il quale questi si assomigliano a quelli del sogno, favoriscono quello stato di piacere che è uno dei fondamenti della attrattiva

del cinema. Le immagini si muovono sullo schermo, ma si fondono con la realtà cosciente del nostro io solo quel tanto che basta perché sentiamo che noi siamo estranei ad essi. Se l'azione si svolge troppo logicamente diventa dramma, allora la nostra personalità si commuove tutta, partecipa al dramma che ci prende nelle sue pieghe, cessa il sogno, ci dimentichiamo di noi, soffriamo per le sofferenze degli attori della tragedia; siamo nella stessa condizione nella quale siamo a teatro e ci appassioniamo al dramma. Il gusto dolce che dà il sogno tenue svanisce. Ha fatto posto al sogno torbido e passionale, dal quale ci si risveglia d'impeto con il flotto di sangue in gola e il cuore, che sembra spezzare l'arco delle coste: l'angoscia caratteristica del sogno doloroso. Quel tanto invece di illogicità che tiene desto e vivo il senso della nostra personalità, proprio solo quel tanto che basta perché non ci confondiamo con i personaggi del dramma e che ci impedisce di partecipare all'azione loro, questa è la vera causa e dell'interesse e del piacere sia del sogno, sia di questo sogno artificiale che ci procuriamo andando al cinema.

Da questa rapida rassegna si scorge come numerosi sono i fattori che fanno della proiezione cinematografica un complesso che presenta numerosi aspetti simili a quelli del sogno.

Dopo pochi momenti da che assistiamo alla proiezione della film dimentichiamo tutto il mondo reale e ci immergiamo in questo mondo fantastico, pur conservando come in fondo all'anima la persuasione che questa non è la realtà, e prendendo gusto a questo succedersi di scene e di avvenimenti. Che se, come accade ad alcuni soggetti molto emotivi, si prende parte troppo viva agli avvenimenti tragici che si svolgono sullo schermo, allora il piacere proveniente da questa subcosciente certezza che noi siamo estranei agli avvenimenti stessi, svanisce, e può lasciare, come avviene anche nel sogno, il luogo ad una angoscia dolorosa.

Queste constatazioni ci permettono di formulare una conclusione di carattere pratico. A dare ai racconti cinematografici il carattere di sogno si è arrivati a poco a poco, quasi a caso. Onde parrebbe logico concludere che, fondati sul fatto che il vivere dei sogni non giova alla educazione dell'uomo forte, parrebbe logico dico, anche per questa ragione, concludere che bisogna sopprimere i romanzi cinematografici e che converrebbe far servire i cinematografi alla proiezione di films rappresentanti luoghi e avvenimenti reali per la coltura del popolo o riproducenti fatti ed esperienze utili per la coltura degli spettatori. Per questa via sarebbe fruttuosa l'applicazione del rilievo, del colore, della sincronia auditiva, ecc. Ma, poiché il cinematografo ridotto a questa funzione documentaria non interesserebbe più coloro che vi cercano un'ora di godimento, così è vano il proporsi di raggiungere questa trasformazione. Al più si potrà dagli uomini di buona volontà combattere affinché la trama dei romanzi cinematografici non sia immorale e serva

invece alla educazione. Ma anche del successo di questa raccomandazione io sono scettico, ossia uomini morali continueranno a visitare il cinematografo morale; gli altri... l'altro. È molto più pratico cercare se e in quale senso i tecnici del cinematografo possono applicare e cavare applicazioni dalle conclusioni soprariferite allo scopo di far sì che il cinematografo, anziché essere di danno, riesca di sollievo onesto e lecito.

Innanzitutto il cinema deve restare visivo. I saggi di sincronia auditiva non hanno scopo. In secondo luogo è inutile prefiggersi di perfezionarne la tecnica con la stereoscopia, il colore, la sincronia dei suoni, ecc. La semplicità rudimentale del cinematografo per la quale le proiezioni ci immergano in uno stato simile al sogno grazie al descritto meccanismo delle immagini non deve essere turbato da perfezionamenti che guasterebbero e annullerebbero il risultato che esso dà. L'attenzione dei tecnici del cinema deve portarsi invece sul carattere di illogicità che la trama deve avere per essere realmente interessante. Deve avere tanto di ingenuità, deve avere tanto di illogicità che lo spettatore possa inconsciamente, come nel sogno, avvertire che tutto ciò che si proietta innanzi a lui appartiene a un mondo estraneo. Quindi il successo delle pellicole future non starà nel fatto che esse ci offrano drammi serrati, a vivace tinta passionale, a intreccio svolto in ogni particolare. Per questa via si arrischia non solo di fare male alle anime giovani, alle anime deboli, a tutta la infinita gamma di coloro le resistenze psichiche dei quali sono scarse e i poteri critici deboli; ma anche di allontanare dal cinema quegli spettatori che vanno al cinema per divertirsi onestamente. La pellicola deve farci passare un'ora come in sogno, e il capriccio e la illogicità del sogno sono le condizioni del successo. Con ciò non dico che la pellicola deve risultare di una successione incoerente di episodi. Un certo rispetto della logica vi deve essere, per dare la illusione. L'uomo si interessa a ciò che gli rassomiglia. Noi ci interessiamo ai nostri sogni perché c'è in essi qualcosa della nostra vita. Malgrado la loro incoerenza, noi ci riconosciamo in essi. Noi ci interessiamo al film perché esso ci fa vivere un'ora di sogno. E i fabbricatori di films, se vorranno il successo, dovranno curare che le loro produzioni abbiano questo carattere e che una sottile vena di sentimentalismo ovvero di comico dia una tonalità al racconto. E il racconto segua un certo canevaccio. Le situazioni e gli avvenimenti siano non del tutto impossibili; perché essi si svolgano, si lasci un certo tempo. In questo senso e per questa via si potrà anche fare delle films che saranno opere d'arte, in quanto, per curare questi particolari, bisognerà prima studiare la vita umana per coglierne gli aspetti caratteristici. Il seguire questa via sarà anche un rimedio contro i mali del cinema.

Io ritengo che l'opera moralizzatrice delle films, fatta a base di divieti e di censure, non possa dare frutti. Essa urta contro gli interessi di una industria che ha accaparrato per sé enormi forze di denaro, di

interessi e di complicità. Lottare contro queste forze coalizzate a danno dei buoni è lottare contro un nemico che molte volte non ha scrupoli, che sempre ha una solidarietà di un enorme numero di interessati, che, soprattutto, ha a propria disposizione, mezzi imponenti. Conviene lottare contro il cinematografo immorale per altra via: dimostrare ai produttori di films che il loro interesse coincide con il gusto della parte migliore e più numerosa del pubblico, la quale chiede emozioni non troppo violente, e una corsa nel mondo dei sogni, che (o attraverso una sottile vena di sentimentalismo ovvero attraverso una moderata tonalità comica) mostra il contrasto con la nostra vita d'ogni giorno fatta di ore dure e di pesanti sacrifici.

È una via possibile che indico, una via nella quale io ritengo, che gli industriali del cinematografo dovranno prima o poi mettersi. Le avventure poliziesche, le scene piccanti, l'esibizionismo di lottatori, di boxe o di sartine trasformate per l'occasione in artisti, sono mezzucci che possono servire ad allettare un certo pubblico che ha sempre bisogno anche di questo alcool dello spirito; ma gli spiriti sani, gli uomini sani, e sono la maggioranza, finiscono sempre per stancarsi di queste eccitazioni; i gusti di costoro finiscono per trionfare almeno perché essi sono il grande numero, la grande maggioranza. Se i fabbricanti di pellicole desiderano reclutare tra costoro i frequentatori delle loro sale e avere così assicurato il mezzo per riempirle, per fare dei «pieni», la via che debbono battere è questa: dare ai loro spettatori un'ora di sogno, ma di sogno dolce, e abbandonare le scene violente che, come i sogni violenti, lasciano la bocca amara e la testa indolenzita.

«Vita e Pensiero», Milano, XII, 17, 4, aprile 1926, pp. 205-215; traduzione francese (con tre note a piè di pagina aggiunte): *Les causes psychologiques de l'interêt des projections cinématographiques*, «Journal de Psychologie normale et pathologique», XXV, 6-7, 15 giugno-15 luglio 1928, pp. 596-606.

Friederich Kiesow

Del lucido metallico in immagini cinematografiche

(1928)

In rappresentazioni cinematografiche ho osservato ripetutamente effetti di lucido metallico, fenomeno non spiegabile in base alle condizioni fisiche e psicofisiche che, secondo le note esperienze di Kirschmann, sono indispensabili per il suo sorgere nella coscienza¹.

Convinto dell'esattezza delle ricerche di Kirschmann e dei risultati da lui ottenuti, mi sono formato l'opinione che il lucido metallico che si osserva nell'immagine cinematografica, debba essere causato da processi assimilativi, intesi nel senso di Guglielmo Wundt². Tale ipotesi s'impone tanto più, mi sembra, in quanto che il fenomeno appare sotto condizioni esterne analoghe a quelle sotto le quali potei osservarlo, altre volte nell'immagine stereoscopica³.

Non volendo però esprimere, in base alle mie semplici osservazioni, un giudizio definitivo, e mancandomi al momento gli strumenti necessari per una ricerca adeguata in laboratorio, mi rivolsi al Prof. Kirschmann dell'Istituto di Psicologia dell'Università di Lipsia; pregandolo di interessarsi del problema e di trattarlo in uno studio speciale.

Il prof. Kirschmann corrispose alla mia preghiera con grande cortesia. Egli sottopose la questione ad un esame sperimentale, esprimendo la sua opinione in proposito in uno scritto in corso di stampa, che uscirà prossimamente nell'*Archiv für die gesamte Psychologie* sotto il titolo «*Metallglanz und Kinematographie*». Gli esprimo per questa sua gentilezza un sincero ringraziamento.

Kirschmann distingue due specie di lucido: quello vero e quello

¹ A. Kirschmann, *Philos. Studien*, IX, p. 447. – *Ibid.* XI, p. 147. – *Archiv für die gesamte Psychologie*, XLI, p. 90. – *Psychol. Optik*, cap. XXXI (Aberhalden, *Handbuch der biolog. Arbeitsmethoden*, pp. 1077-1096).

² W. Wundt, *Grundzüge der Physiol. Psychologie*, III, p. 502.

³ F. Kiesow, *Archiv für die ges. Psychologie*, XLIII, p. 1.

apparente. Quest'ultimo dipende, secondo lui, da differenze di chiaro-re di certe parti vicine di una data superficie. Di tali mezzi approfitta, come tutti sanno, la pittura, per produrre in chi contempla un quadro la rappresentazione del lucido. L'effetto che la pittura ottiene in questo modo è veramente grande se il quadro viene considerato da una certa distanza, esso sparisce però completamente quando l'osservatore si avvicina ad esso. Ne risulta che questo lucido rappresenta un'illusione dipendente dal verificarsi di processi associativi.

Del tutto diverse sono le condizioni dalle quali dipende il lucido che il Kirschmann chiama vero, al quale appartiene pure il lucido metallico. Esse consistono in processi parallattici, dei quali il Kirschmann distingue le seguenti specie: la parallasse motoria (*Bewegungsparellaxe*), la parallasse binoculare e la parallasse della vista indiretta, il cui valore può essere, secondo le ricerche del Kirschmann, di vari gradi angolari. Dalla prima dipende, dice l'autore, il lucido superficiale oggettivo che si osserva nella vista monoculare, muovendo l'occhio; dalla seconda il lucido superficiale comune; dalla terza, fra altri fenomeni, il lucido metallico.

Sappiamo che la luce riflessa da una sostanza metallica proviene da diverse profondità della medesima. Si tratta in questo caso, come rileva il Kirschmann, di componenti di un raggio di luce, i quali, dimostrano differenze di lunghezza che sono troppo piccole, è vero, perché siano riconosciute come differenze di profondità, ma che, in seguito al fatto che l'occhio fissante un oggetto non si trova mai in uno stato di *assoluto* riposo, conducono ciononostante a piccole deviazioni parallattiche del chiarore di certi punti, rappresentando in tal modo le condizioni psicofisiche per il sorgere di quel particolare contenuto della coscienza che diciamo il lucido metallico.

Si possono imitare le condizioni fisiche e psicofisiche necessarie per il sorgere del fenomeno, ponendo un certo numero di sottilissimi foglietti di mica, come hanno dimostrato il Dove⁴ ed il Kirschmann, gli uni sopra gli altri. Infatti, sperimentando in tal modo si vede il lucido metallico. Si ottiene il medesimo risultato usando sottili foglietti di gelatina, o arrotolando un intero foglio di gelatina. È vero che il lucido metallico non risulta puro, ma mescolato con lucido superficiale, quando si usano fogli di gelatine comuni che sono di per sé lucidi; ma si danno anche gelatine con superficie opaca. Usando nel modo descritto tali gelatine, io osservo il lucido metallico puro.

Il Kirschmann ha dimostrato inoltre come si riesca ad imitare i vari colori metallici. Se io uso a tal uopo interi fogli di gelatine comuni colorate, ho l'impressione di vedere superficie metalliche colorate e verniciate, anzi riesco persino a produrre in questo modo colori metallici che non esistono in natura.

⁴ Dove, *Berichte dell'Accademia di Berlino*, 1851, p. 262.

Da quanto fu detto, risulta chiaro che in base alle suddette condizioni fisiche e psicofisiche si deve osservare il lucido metallico, sia esso di natura cromatica o acromatica, tanto con la vista binoculare quanto con quella monoculare. Con questo però non viene ancora spiegato come il lucido metallico possa sorgere in noi quale contenuto psichico propriamente detto. Secondo me, non può trattarsi in questo caso, come del resto in tutti i casi in cui si vede il lucido parallattico, che di un prodotto della sintesi psichica creatrice. Vale a dire: per la fusione di singoli fattori si produce in noi un complesso psichico con qualità non contenute nei singoli componenti.

Riguardo al lucido parallattico superficiale, ci serve, per mettere in evidenza questa sintesi, lo stereoscopio. Se io pongo, per mezzo di tale apparecchio, davanti ad'un occhio (per citare soltanto il caso più semplice) una qualsiasi figura geometrica non lucida di un dato grado di chiarore e davanti all'altro, sotto le stesse condizioni, la medesima figura in un grado di chiarore sufficientemente diverso, osservo a causa della fusione parallattica una sola figura nella quale i chiarori delle due figure sono fusi in un grado di chiarore intermedio. Ma vedo inoltre qualche cosa del tutto nuovo, di cui non si trova nulla nelle figure poste nell'apparecchio; il lucido superficiale. Le condizioni psicofisiche di esso stanno nella parallasse binoculare, il contenuto psichico come tale però è un risultato della suddetta sintesi creatrice.

È naturale che le condizioni fisiche e psicofisiche necessarie per il sorgere del lucido metallico nella coscienza non si verificano nell'immagine stereoscopica. Per ciò la mancanza del fenomeno in quest'immagine non deve sorprendere. E se nondimeno apparisce in essa, come ho dimostrato nell'articolo sopra citato, sotto date condizioni, ciò può avvenire soltanto in base a processi assimilativi, nei quali naturalmente entra pure la sintesi creatrice.

Lo stesso dicasi del lucido metallico che si osserva nell'immagine cinematografica. In essa appare, per processi parallattici, il lucido superficiale; ma le specifiche deviazioni parallattiche, dalle quali dipende il primo fenomeno, non possono verificarsi in quest'immagine. E ciò il Kirschmann ha dimostrato bene con la sua nuova indagine. Come con altri oggetti metallici egli sperimentò cinematograficamente con superficie metalliche di rame, di ottone e di alluminio, ma in nessun caso vide il lucido metallico. In base a questo risultato negativo, egli giunse alla conclusione che, nei casi in cui sussiste un dubbio rispetto al fenomeno in questione, anche se il cinematografo funziona stereoscopicamente, si confonde il lucido metallico con quello superficiale. Io sono d'avviso che si possa andare più oltre ancora. Per vedere il fenomeno in questione nell'immagine cinematografica occorre, come nel caso di quello che si osserva nello stereoscopio, che si conosca il rispettivo oggetto metallico in tutti i suoi particolari. Se vi fosse un individuo che non avesse mai visto un tale oggetto, è certo che non

lo vedrebbe in un lucido metallico sulla tela cinematografica. Da ciò segue che il fenomeno dipende anche in questo caso da un processo assimilativo, vale a dire: un contenuto psichico positivo, suscitato in noi per via associativa, si unisce al complesso rappresentato davanti a noi dal film.

S'intende che la riproduzione del lucido metallico viene facilitata sotto le date condizioni esterne (la sala rimane all'oscuro) da quello superficiale che realmente si osserva nell'immagine prodotta dall'apparecchio cinematografico; ma non mi pare possa trattarsi in questo caso, come suppone il Kirshmann, di un semplice confondersi di un lucido coll'altro, vale a dire di un errore del nostro giudizio. Ricordando inoltre che anche il lucido superficiale dell'immagine stereoscopica, condizionato da un reale processo parallattico, rappresenta in fondo un fenomeno puramente soggettivo, e tenendo presente che i rispettivi oggetti delle fotografie cinematografiche sono veramente di un lucido metallico, il fenomeno in questione mi sembra alquanto diverso da quello che si osserva nei quadri sopra citati. Si tratta nel caso nostro della fusione di contenuti psichici positivi in una rappresentazione totale, sulla cui qualità il giudizio non può errare.

Ammesso questo, sarebbe forse più conveniente parlare nel caso presente di un lucido metallico assimilativo, anziché di un lucido metallico apparente o falso. Resta assodato dalle ricerche di Kirschmann che il lucido metallico parallattico non si verifica nelle fotografie cinematografiche, ed è certo che, se si volesse tener conto unicamente di queste fotografie, il fenomeno sarebbe un'illusione. Noi però nelle rappresentazioni cinematografiche non volgiamo l'attenzione alle fotografie come tali, ma piuttosto agli interi complessi psichici che si formano in noi, complessi nei quali il lucido metallico, sebbene non condizionato da processi parallattici, rappresenta in molti casi un fattore principale. Il fatto è, secondo me, una nuova prova della grande importanza da attribuirsi durante la vita psichica a quei processi associativi che diciamo assimilazioni.

«Archivio Italiano di Psicologia», Torino, VI, 4, 1928, pp. 225-229; traduzione inglese: *Metallic Luster in Cinematographic Pictures*, «The Journal of General Psychology», I, 3-4, 1928, pp. 591-592.

Sante De Sanctis

Risposta all'inchiesta mondiale

di Maurice Rouvroy

(1930)

L'inchiesta del dott. M. Rouvroy¹, per quanto l'A. la creda incompleta, è sovraccarica di esigenze, molto difficili ad appagarsi da parte di qualsiasi studioso.

Tuttavia l'inchiesta rappresenta una guida preziosa per chiedere e raccogliere dei dati.

Seguirò nelle mie risposte l'ordine che ha tenuto il Rouvroy nella sua inchiesta²; ordine che è tratto dalle scienze biologiche applicate. Com'era da aspettarsi, a molte domande non risponderò, non avendo che conoscenze e esperienze limitate intorno ai rapporti fra problemi educativi e pratica cinematografica.

¹ [Nel 1929 l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa si fece promotore di una vasta inchiesta internazionale «tendente a conoscere il pensiero ed a rivelare la esperienza di quanti si sono dedicati all'esame degli aspetti sociali, morali, psicologici e criminologici del cinema» (cfr. nota di Luciano De Feo in M. Rouvroy, *Per l'infanzia e per l'adolescenza*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», I, 2 agosto 1929, p. 154). L'estensione del questionario fu affidata a Maurice Rouvroy (1879-1954), psicopedagoga belga, docente all'Università di Bruxelles; direttore, dal 1919 al 1945, del Centraal Observatiegesticht (Établissement Central d'Observation) di Mol. Cfr. M. Rouvroy, *Una inchiesta mondiale*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 3, marzo 1930, pp. 245-250. Tra i primi a rispondere al questionario fu proprio Sante De Sanctis. Su M. Rouvroy cfr. M. d'Hoker, *Contribution de Maurice Rouvroy (1879-1954) aux soins en résidence de la jeunesse à problèmes psycho-sociaux pendant l'entre-deux-guerres*, «Paedagogica Historica», XXVI, 2, 1990, pp. 211-222].

² [Nella fonte originale il testo di De Sanctis non era costruito su un'alternanza tra le domande del questionario e le risposte dell'autore. Le prime erano pubblicate separatamente. In questa sede, per agevolare la lettura, si scelto di intercalare le risposte di De Sanctis con le domande poste da Rouvroy in corsivo].

È a vostra conoscenza che, durante la gestazione, delle future madri siano state soggette, al cinema, a crisi di terrore o di ilarità morbosa... e che tali incidenti siano stati rilevati su donne i cui fanciulli mostrino delle tare somatiche o psichiche? O che la presenza al cinema abbia provocato delle crisi immediatamente successive alla proiezione o che si siano manifestati dei casi di delirio riproducenti direttamente scene vedute al cinema?

Non risulta a me personalmente né al mio *entourage* alcun fatto di provocazione di crisi nevropatiche in donne gestanti, assistenti al cinema; né mi risulta alcun rapporto fra tare somatiche e psichiche, di neonati e bambini, ed emozioni subite dalle rispettive madri al cinema. Invece è abbastanza comune il fatto che i deliranti ripetano scene viste al cinema e da loro adattate, più o meno abilmente, alle esigenze della loro fantasia e affettività anormali. Mi affretto a dichiarare però che in tutto questo non vi è nulla di specifico. La materia dei propri sogni è assai di più utilizzata dai nevropatici e dagli alienati (almeno stando alla mia esperienza) che non quella del cinema.

A che età voi credete che l'immagine animata possa essere riconosciuta distintamente dal fanciullo? Che vantaggio concedete voi all'immagine animata in confronto all'immagine fissa nella coscienza infantile? Quale è, a vostro parere, la prima forma di comprensione che nel fanciullo si forma in relazione alla proiezione animata? Potete citare dei casi tratti dalle vostre esperienze, dalle vostre osservazioni? A quale età approssimativa Voi credete si possa avere una prima comprensione completa delle scene?

Non mi risulta a quale età il bambino riconosca distintamente l'immagine animata; ma è lecito supporre che la visione cinematografica sia dal bambino appresa come realtà a lui esteriore (ma non come immagine di persone o avvenimenti fittizi o storici) allo stesso momento quando egli comincia a distinguere la sua persona dal mondo esterno; il che avviene certamente in primissima infanzia. Il riconoscimento della visione cinematografica, come favola, è invece certamente assai più tardivo: è probabile che esso s'inizi dopo che il bambino abbia riconosciuto la realtà dei suoi sogni come prodotto della propria fantasia, il che avviene, almeno secondo le mie osservazioni, tra i due e i tre anni di età nei bambini intelligenti. Ritengo che l'immagine animata veduta dal bambino ripetutamente faciliti il riconoscimento suddetto, contribuendo alla distinzione di *se stesso come motore degli oggetti*, in confronto di altre forze operanti al di fuori di lui. E ciò è molto educativo.

Per mie osservazioni credo che i bambini di *medio* livello intellettuale siano al caso di comprendere il significato sommario delle scene,

cioè i legami tra la scena precedente ed una successiva in un film di scene complete, già a 2 anni.

Avete mai fatto delle constatazioni sperimentali od occasionali sulla tonicità neuro-muscolare dei fanciulli, degli adolescenti, dei deficienti, degli anormali, degli adulti, dei minorati psichici... dopo aver assistito a proiezioni di cinematografia scolastica... o di scene a base di violenza? Quali constatazioni ne avete tratto?

Rispondere, analogamente, sulla forza dinamometrica, soprattutto degli ipertonici e dei nervosi. Rispondere, analogamente, per quanto riguarda i malati, fanciulli, o adulti. Rispondere analogamente per quanto riguarda gli eccitati e i turbamenti vasomotori. Cosa si è verificato dopo proiezioni di cinematografia scolastica, di cinema a base di atti di violenza, di scene di mistero e di passione?

Avete mai constatato, durante queste esperienze, dei turbamenti respiratorii e forse anche dei salti nelle misurazioni spirometriche sistematiche?

[...] Avete notato durante le proiezioni cinematografiche dei casi di crisi nervosa di una qualsiasi forma? E dopo la proiezione? E dopo qual tipo particolare di proiezione?

Non ho esperienza circa lo stato del tono neuromuscolare, della dinamometria, della respirazione, della spirometria, ecc., negli spettatori dopo una seduta cinematografica scolastica o ordinaria. Nel mio laboratorio di psicologia non ho fatto mai esperienze di questo genere e neppure sopra la resistenza visiva dei malati. Ripeterò soltanto una cosa banale, e cioè che il cinema serve a meraviglia per integrare le nostre conoscenze di semeiotica nevrológica; e se il film è ben scelto, esso è un mezzo dinamogenico di prim'ordine per fanciulli, adulti, sani e malati. La dinamogenia è data dall'*interesse* degli spettatori. Noi sappiamo come il piacere, che ne deriva, agevoli le funzioni vitali.

Sono iniziate nel mio laboratorio esperienze circa l'influenza psicologica delle visioni cinematografiche sui deboli di mente e soprattutto sugli «instabili» e i violenti di carattere.

Avete osservato sui fanciulli, sugli adolescenti, sui giovani, sugli adulti, dei casi di suggestione provocati dal cinema (gesti frettolosi, fenomeni di originalità, delitti...)?

Ho osservazioni sicure sulla importanza della «suggestibilità motoria» che viene dalle visioni cinematografiche, nelle quali gli spettatori osservano movimenti forzati o prolungati o comunque faticosi o penosi. Parecchie volte ho appreso che certe visioni cinematografiche stancano i muscoli di certi spettatori.

Cosa pensate, secondo le constatazioni fatte sui fanciulli, adolescenti e giovani dei due sessi, del cinema nella cultura dell'attenzione, della memoria, dell'immaginazione? Volete enunciarne i vantaggi e i pericoli?

Cosa pensate del cinema in ciò che esso può offrire di vantaggi e di pericoli per il giudizio, per il ragionamento, per l'intelligenza generale dei fanciulli, degli adolescenti, dei giovani dei due sessi? Dei deficienti?

Ritengo che la visione cinematografica sia un ottimo mezzo per fissare l'attenzione dei ragazzi disattenti, instabili e deboli di mente (ragazzi con insufficienza intellettuale di medio grado e di ipogenesia del carattere). Il cinema come mezzo di sviluppo dell'immaginazione ha molta importanza, però non credo che giovi né che possa rendere artista un ragazzo che non abbia vera disposizione a divenirlo.

L'«intelligenza generale» certamente non trova nel cinema una spinta decisiva allo sviluppo. Giova però alla cultura intensiva di quel tanto di capacità intellettuale generale che il soggetto possiede.

A quali sistemi scientifici e a quali particolari nozioni voi ritenete che il metodo cinematografico possa essere applicato?

Il metodo cinematografico può benissimo applicarsi all'istruzione, alla correzione dei caratteri e alla costruzione di abitudini. Ma è tutta materia da sistemare e coordinare.

Quali sono le affettività o le tendenze umane basilari (indipendenti dai movimenti emotivi) cui faccia richiamo in modo speciale il cinema popolare (desideri di carattere inferiore, desideri di carattere primario, desideri di carattere superiore)? Quali sono le affettività cui voi desiderereste che il cinema stesso faccia richiamo? [...] Quali sono le dimostrazioni affettive del cinema preferite dai ragazzi di 7, 9, 12 anni... dagli adolescenti... dai giovani dei due sessi?

Il cinema popolare può sviluppare e rinforzare una serie di sentimenti e di abitudini di tipo affettivo: coraggio, spirito avventuroso e bellicoso; non solo, ma può anche favorire gli istinti criminali che specialmente nelle menti limitate s'innestano così facilmente sui sentimenti istintivi di difesa personale, aggressività, istinto predatorio e conquista sessuale.

I ragazzi prepuberi (tra i 7 e 9 anni) preferiscono nel cinema le avventure, gli sports, i viaggi, gli animali e le società primitive, ecc., mentre i ragazzi al disopra dei 10 anni seguono, per valutare un film e divertirsi, l'intreccio, ossia la trama (esigenza puramente fantastica e intellettuale). Le ragazze della stessa età, cioè sopra i

10 anni, prediligono anch'esse una trama; ma più accentuatamente romantica.

Io sono persuaso che le scene cinematografiche più impressionanti hanno un forte contraccolpo nel comportamento dei ragazzi in famiglia e alla scuola. Nel giuoco degli scolari le tendenze favorite dalle visioni cinematografiche sono evidenti. In quanto all'amore, il cinema educa i giovani a maggiori esigenze della vita; il che non vuole semplicemente dire che ne affina i sentimenti estetici! Io penso che la frequenza delle unioni matrimoniali dei giovani siano in rapporto inverso col loro interessamento alle visioni cinematografiche, più o meno americane; anche se si tratti di intrecci e finalità del tutto morali.

Quale valore voi date al cinema per l'insegnamento energetico (cultura fisica, cultura morale)? Avete eseguito degli esperimenti? O quali preferireste compiere? Quale valore... come sopra per l'insegnamento morale?

È certo che il cinema è una grande scuola di tecnica criminale, che non è compensata dalle scuole di moralità che da certi films a soggetto religioso si vuole inculcare. La censura non giova per impedire che i giovani al cinema apprendano le risorse della destrezza per rubare e depredate e quelle della forza brutta per imporsi in ogni modo nel loro ambiente.

Quantunque il cinema insegni il disprezzo della vita e il sacrificio per nobili ideali (e questo, secondo me, è il vero successo morale del cinema), non c'è dubbio però che è importante d'insinuare nell'animo della gioventù i sentimenti «tenui» sui quali fioriscono l'altruismo e la bontà.

È molto difficile – e se ne comprende facilmente il perché – fare un programma di educazione a mezzo del cinematografo, dal quale scaturiscano modelli e insegnamenti di identica efficacia su questi tre punti, che sono fondamentali per una educazione umana e nazionale: *estetica, moralità, energia fisica.*

I mezzi che si potrebbero indicare sono questi:

1. Relativa libertà nei pubblici cinematografi, salvo la limitazione d'intervento ai minori di età di 16 anni (due categorie: dall'età bambina ai 12 anni; dai 12 ai 16);
2. Cinemateche ben scelte annesse in ogni istituto educativo e nelle scuole pubbliche e private, nonché nelle carceri, nelle campagne, sotto il controllo delle autorità;
3. Cinematografi pubblici speciali per minorenni.

Orientamento e cultura professionale. Quale funzione può, in questo campo, compiere il cinema? Precisate il metodo che seguite.

Come concepite una cinemateca annessa a un istituto di orientamento

professionale? Conoscete delle pellicole che rispondano ai requisiti di un buon orientamento professionale, alle condizioni richieste per un buon apprendista, alle necessità di perfezionamento professionale di un operaio qualificato (specificare i modi più pratici per l'uso del cinema: a rallentamento, ad acceleramento, a marcia progressiva, ecc.)?

Credo importantissimo che gli istituti di orientamento professionale e anche alcune classi delle pubbliche scuole, ma specialmente le classi di avviamento al lavoro e le scuole di arti e mestieri posseggano cinemateche per l'educazione e il perfezionamento nei vari mestieri (disciplina dei movimenti e degli atti, insegnata con films rallentati), per l'educazione igienica, per la prevenzione degli infortuni, per l'educazione morale, insegnando la solidarietà e la concordia tra i lavoratori o gli studiosi delle singole categorie, nonché la concordia e la solidarietà tra una categoria e l'altra e fra tutte le classi produttrici (mercé il lavoro fisico e mercé il lavoro mentale); allo scopo di ottenere per quanto è possibile l'unione e l'intesa fra tutti i lavoratori del braccio e della mente.

Cosa pensate dell'Istituto Internazionale del Cinema Educativo?

Ritengo di grande utilità e di grande avvenire l'Istituto Internazionale del Cinema Educativo.

«Rivista Internazionale del Cinema Educatore», Roma, II, 3, marzo 1930, pp. 251-255.

Sante De Sanctis

Introduzione al Quaderno «Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro»

(1930)

I.

L'Istituto Internazionale del Cinema Educatore, a mezzo della sua Rivista, si è occupato largamente delle possibili e realizzate applicazioni del Cinema nel campo della cultura in genere e della igiene individuale e sociale, facendo uscire quaderni specializzati.

Istituto e Rivista hanno, per ultimo, affrontato, il problema delle applicazioni delle proiezioni animate all'Organizzazione scientifica del lavoro, che è problema già di per sé difficile, implicandone parecchi altri d'indole fisiologico-psicologica, igienico-sociale ed economica.

Per ora l'Istituto si è imposto un limite nell'indagine; nuova riprova della serietà e della prudenza con la quale intende procedere nell'assolvimento dei propri compiti. Difatti con questa pubblicazione ha inteso soprattutto proporre la discussione intorno alle applicazioni del cinema nel campo dell'organizzazione del lavoro industriale, rimettendo a poi quelle nel campo dell'organizzazione del lavoro agricolo e quelle altre nel campo dell'organizzazione del lavoro mentale. Difatti in questo volume son trattati una buona parte dei temi riguardanti i problemi pratici del lavoro industriale; così quello della fatica (articolo di Loriga¹), quello della prevenzione degli infortuni (articolo di Mario Levi Malvano², e del Dott. Curt Thomalla³), articoli che completano

¹ [Giovanni Loriga, *Applicazione della cinematografica allo studio della fatica*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, «Quaderno n. 17», Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma, [1930], pp. 129-142].

² [Mario Levi Malvano, *Cinematografo e prevenzione infortuni*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 145-163].

³ [Curt Thomalla, *La propaganda filmistica per la protezione contro gli infortuni*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 171-179].

quanto sugli stessi argomenti fu discusso al Congresso di Psicotecnica di Torino nel 1929⁴.

Ma in questo stesso volume si dimostra come il Cinema sia capace d'integrare le nostre conoscenze in fatto di lavoro industriale portando contributi alla fisiologia del movimento (e non soltanto al cronometraggio) mercé la distinzione, nell'insieme degli atti, di quei movimenti fondamentali e tempuscoli e spostamenti che li compongono. Lo sviluppo dato dall'Ing. Thun⁵ al concetto di Gilbreth di «movimento fondamentale» (il Thun ha tentato di limitare il numero dei movimenti fondamentali identici in tutti i mestieri) a me sembra una buona premessa per approfondire e poi applicare in pratica le leggi della meccanica muscolare ai lavori industriali. L'articolo del Thun e quello esplicativo del Grillo⁶ stabiliscono con chiarezza non solo i 7 movimenti fondamentali, ma anche il modo di riferire a ciascun di essi gl'innumeri movimenti degli operai durante il proprio lavoro. Ciò può essere di grande utilità nella industria; ma in pari tempo e soprattutto allarga e precisa le nostre conoscenze in fatto di meccanica muscolare nelle varie applicazioni lavorative.

Malgrado le riserve fatte dall'Istituto riguardo ai temi da trattarsi in questo volume, i lettori incontreranno anche qui qualche parziale tentativo relativo ai rapporti fra visione cinematografica e organizzazione del lavoro agricolo (art. di Jean Benoit Levy⁷), e organizzazione del lavoro mentale (mio articolo⁸). In quanto al mio tentativo, esso ha voluto essere un breve commento alla lunga serie di possibilità elencate con larghezza di esposizione e di spirito dal prof. A. Niceforo⁹ nello studio preliminare che apre il volume a guisa di programma.

A proposito di organizzazione di lavoro mentale, i lettori troveranno già in questo volume accenni alla importanza decisiva che fa il fattore psicologico sul rendimento (articolo di W. V. Bingham che si riferisce alla VIII Conferenza del novembre 1929 della *Personnel Research Federation* di New York), e vi troveranno riferito anche un pensiero del

⁴ [Convegno di Psicologia sperimentale e Psicotecnica, Torino, 18-20 novembre 1929].

⁵ [R. Thun, *Studi sul lavoro con l'aiuto della cinematografia*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 55-91].

⁶ [Guido Grillo, *Il contributo del cinema nello studio dei tempi di lavoro*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 93-131].

⁷ [Jean Benoit-Levy, *Opinioni di un creatore di films*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 203-207].

⁸ [Sante De Sanctis, *Applicazioni del cinema nel campo dell'educazione dei fanciulli e dei ragazzi*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 183-202].

⁹ [Alfredo Niceforo, *Le possibili applicazioni della visione cinematografica all'ordinamento scientifico del lavoro*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 3-40].

Prof. John Dewey che coincide con quello da me espresso al Congresso di Psicotecnica di Torino, precisamente nel novembre 1929. Il pensiero è questo: l'operaio deve essere consapevole del proprio valore individuale pel successo della lavorazione in comune. Io diedi e dò a questo concetto una grande importanza psicologica e sociale.

II.

Ma se questa *Introduzione* non voglia essere una vana ripetizione di quanto è esposto nei singoli studi raccolti — il che non è nella mia intenzione — essa non dovrà certo occuparsi degli argomenti specializzati trattati dai colleghi. Il Niceforo nella sua monografia si può dire che abbia tutto preveduto ed elencato. Ed io stesso ho trattati argomenti speciali in altre circostanze.

Preferisco piuttosto di dedicare qualche pagina allo sviluppo di certi punti di vista che d'ordinario sono alquanto negletti e che io stesso non ho esplicitamente considerati né nella Relazione al Congresso di Torino, né nella Prolusione al Corso di Orientamento professionale nelle scuole di Roma (Gennaio 1930), né infine nella mia *Psicologia applicata* d'imminente pubblicazione¹⁰.

Un punto di sicura importanza da svilupparsi (al quale hanno accennato Jean Coutrot¹¹, A. Niceforo con esempi ben scelti e convincenti, ed altri scrittori di questo volume) è questo: la visione animata è da considerarsi come un nuovo strumento di cultura; e quindi essa è applicabile in un modo o nell'altro, attualmente di già, o in un prossimo avvenire, a tutti i rami o divisioni dell'attività umana nel campo sociale.

Che il Cinema abbia portato una rivoluzione tutti lo dicono; ma non tutti si sono ancora persuasi che la rivoluzione principale riguarda il campo della cultura e della tecnica più che quello dell'estetica. Vera rivoluzione; la quale coincide con un'altra molto più estesa, che investe tutta la civiltà contemporanea. Si può immaginare che gli strumenti materiali per la conquista culturale, sieno l'*udire*, il *vedere*, il *fare* (agire, operare). L'*udire* fu lo strumento più adatto e più redditizio per la cultura nei secoli andati (udito = *sensus disciplinae*). L'*udire* più il *vedere* lo fu dopo la stampa e dopo l'uso sempre più esteso di rapidi mezzi di trasporti; e lo fu sempre e lo sarà sino a che le cose e gli avvenimenti saranno per tutti una scuola di vita. L'*udire-vedere*, più il *fare*, è lo strumento integratore della cultura più in voga nell'epoca attuale, che trae una luce così potente dai metodi sperimentali e dalla

¹⁰ [Cfr. Sante De Sanctis, *Psicologia sperimentale*, vol. II: *Psicologia applicata*, Alberto Stock, Roma, 1930].

¹¹ [Jean Coutrot, *Il cinematografo e l'organizzazione scientifica del lavoro*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, cit., pp. 41-51].

tecnica. Il *fare* quindi (*veder fare*) trae il proprio valore culturale dal bisogno che tutti sentono del movimento e della velocità degli spostamenti. Ho detto poco. *L'udire-vedere* più il *fare* è lo strumento integratore non soltanto della cultura e della civiltà, ma della vita stessa. Io son persuaso infatti che il successo del cinema (come ogni successo di teorie e di pratiche in seno alla umanità) risponde a un bisogno dell'anima contemporanea; bisogno visibilissimo in tutti gli altri campi. Niente è fisso o statico; tutto si muove, marcia, va e viene; tutto è in movimento; tutto è dinamico (come alcuni preferiscono dire) perfino dinanzi agli occhi delle anime pigre e distratte.

Ma si dice: fu sempre così. Però la novità consiste in ciò, che, 50 anni fa si sapeva, ma non si sentiva il bisogno di uniformar la propria vita, le proprie aspirazioni al movimento dell'universo in tutte le sue manifestazioni. Bisogno che da vari anni si sente e che oggi — se non m'inganno — sembra aver raggiunto, o quasi il suo parossismo. Riflettiamo. Mezzo secolo fa il concetto di lavoro era ancora così ristretto da trattenerci implicita la condanna biblica. Chi di noi non rammenta le maledizioni degli operai contro il lavoro... È vero che il lavoro veniva maledetto non per sé, ma in quanto non consentiva un tenore di vita possibile; di guisa che la protesta era non contro il lavoro, ma contro il *cattivo-lavorare*, press'a poco contro il lavoro da schiavi. Spartaco infatti era il simbolo delle nuove ribellioni. Ma le maledizioni dei lavoratori coi loro echi mondiali perpetuavano il senso della condanna biblica. Le cose cambiarono presto mercé le leggi sociali saggiamente e sinceramente applicate. Così poco a poco il lavoro si è esteso a tutte le classi sociali, è divenuto non solo un dovere, ma un bisogno. Si ripete la ingiunzione che tutti debbono lavorare; ma in fin dei conti — a parte il dovere — quasi tutti in un modo o nell'altro lavorano, perché tutti si muovono, tutti fanno, tutti si sforzano anche se il rendimento sia meschino e non proporzionato allo sforzo. Chi oggi sosterrebbe che la vita può svolgersi nell'ozio? Il *veder fare* è divenuto un bisogno anche per chi non può o non sa fare. Sembra che si ricerchi dappertutto il regno dell'azione per divenirne subito cittadini. Coloro che non lavorano per creare valori, si muovono ugualmente: gli sports — anche i più bestiali — formano l'ideale degli uomini che ormai detestano (più o meno accorgendosene) una cosa sola: l'immobilità.

Domina insomma il concetto di movimento e di azione dappertutto le manifestazioni dell'umanità. Da qui l'inquietudine; da qui forse la stanchezza ma da qui pure la trasformazione del mondo e degli ideali; e anche da qui la crescente tendenza all'educazione eroica.

La visione animata — che è illusione di azioni vissute — è divenuta la più grande e più espressiva affermazione del *fare*. L'immobilità si dipinge, si fotografa (ritratto, paesaggio): il ragazzo può sempre contemplare in famiglia e nella natura le cose immobili, le situazioni. Ma al cinema il ragazzo contempla la successione delle situazioni, lo

scorrere delle cose; la storia passa dinanzi i suoi occhi avidi e stupefatti. Il ragazzo preferisce perciò il cinema alla pittura alla fotografia e anche... alla famiglia. La frase di Jean Cocteau (citato nel suo articolo dal Coutrot) è scultoria: «anche quando nulla si muove, il Cinema registra il tempo che passa». Così i ragazzi divengono fanatici del cinema; il che li sospinge a entrare più addentro nell'anima degli uomini e delle cose.

Il Cinema, dunque, prodotto del nuovo senso e del nuovo bisogno della velocità diviene fattore di *educazione al fare* nelle nuove generazioni. Ciò vuol dire che il Cinema, creato da quel bisogno, è anche cagione dello sviluppo di esso, ed è mezzo potente per la utilizzazione individuale e sociale del bisogno stesso. Il Cinema, riducendo tutto all'azione, educa in quanto suggerisce una sopravvalutazione del *fare* in confronto del solo *udire* o del solo *vedere*. Per quanto infatti il Cinema educi anche al puro *vedere* e perfino al *vedere-udire* (film sonoro), esso, a traverso questi vecchi strumenti di cultura – occhio e orecchio – fa qualche cosa di nuovo esaltando l'azione, favorendo e appagando il nuovo bisogno di contemplare gli uomini che fanno.

Se poi si pensa che i bisogni appagati danno luogo ad abitudini e che le abitudini registrano e plasmano la materia organica, ne deriva che il Cinema sta raffinando la sensibilità interna delle nuove generazioni, sta foggando nuovi aspetti della cenestesia, che è una delle componenti fondamentali della personalità umana.

Da queste considerazioni deriva la logica conseguenza che le applicazioni della visione animata siano o possano divenire universali; in quanto che in tutti è vivo e continuo il desiderio (più o meno consapevole) di tradurre tutto in azione, che equivale a dire rivivere le cose nella loro pienezza.

Così il Cinema col suo successo e con le possibilità di domani, trascende i fini ludici ed estetici ch'ebbe per molt'anni e che mantiene tutt'ora in primo piano; e trascende pure i fini economici ch'ebbe ed avrà sempre perché l'economia è un'accompagnatrice immancabile di ogni forma di attività umana, anche di quelle che sembrano disinteressate, come la scienza, l'arte, la politica considerata come affermazione di potenza.

III.

Ma qui si affaccia una obiezione direi quasi pregiudiziale. Si tratta di un problema, che è psicologico, il quale finora non ha richiamata l'attenzione particolare di chicchessia. Il problema è questo: l'azione che di continuo passa dinanzi agli innumerevoli schermi sparsi nel mondo, ha essa maggior efficacia della parola e dell'insegnamento orale per lo sviluppo delle possibilità conoscitive, pel costume, per le relazioni interpsicologiche umane?

Imperocché il Cinema è muto per definizione: la film sonora potrà avere (ed io lo credo fermamente) il suo avvenire, ma la film parlata non di certo. Infatti il film parlato non aggiunge niente e toglie anzi molto all'espressione. La critica di Alex Arnoux riferita, nel suo articolo, dal Coutrot mi sembra molto convincente. Il film, con l'aggiunta della parola perderà altrettanto della propria originalità per quanto acquista nel perfezionamento tecnico.

Io non pretendo tentare una risposta. Mi limito a porre il problema, ma ponendolo, voglio illustrarlo. La psicologia e la storia hanno dimostrato che la parola (logos) ha virtù creativa. Pensiamo al *fiat* di Jahvè creatore dell'Universo, alla parola magica di tutti i Sacerdoti, alla lettera del decreto e della legge che proibisce, al comando dell'assalto contro il nemico, alla invocazione supplice e ardente dell'amore... Dunque, la parola ha potenza creativa; il Paulhan lo avvertiva anche in un articolo del 1927 sulla «Revue philosophique»¹². Poiché c'è in fondo all'anima degli uomini il ricordo latente della magia, della cabala, della virtù teurgica; e c'è pure quello dei sofisti «maestri della parola» (malgrado le critiche di Socrate che li chiamava «professori di virtù»), quello dei neoplatonici e magari... dei «parnassiani» e dei grandi oratori.

Si potrebbe dire perciò che l'azione muta, mancando della parola, manca del più potente ausilio suggestivo e quindi formativo del pensiero e del costume?

Sì, ma bisogna notare che a noi manca per tradizione millenaria l'educazione a capire e a far nostro il gesto. I giudizi sui caratteri degli individui si traggono per lo più da interrogatori, da racconti di terzi. L'educazione magica tuttavia, si basava e si basa non solo sulla parola, ma anche sul segno; dunque sul gesto. La melodia della voce, il parlare enfatico, la recitazione, le rime, le supplicanti invocazioni, la ripetizione monotona di parole lamentose, le cadenze patetiche delle melopee... Tutte cose grandi e piene di suggerimenti. Ma non ci accorgiamo che ai personaggi di un film forte e commovente gliela diamo noi spettatori, la voce che ci affascina! Il nostro pensiero è abituato a certi prestiti spontanei, quando l'azione lo trascini verso la più vibrante immagine della realtà.

Il segno verbale è *conduttore di realtà*, scrisse V. Benussi¹³; ma nulla vieta che ne sia conduttore anche il gesto. La reinserzione (il passato) e la preinserzione (il futuro) delle cose rappresentate dai segni verbali nel circuito degli elementi presenti concorrono a determinare il comportamento fisico e mentale dell'individuo. Ma il miracolo accade perché entrano in scena i processi intellettivi. «Le parole conducono

¹² Cfr. Frédéric Paulhan, *La double fonction du langage*, «Revue philosophique de la France e de l'étranger», CIV, 7-8, luglio-agosto 1927, pp. 22-73.

¹³ Cfr. Vittorio Benussi, *La suggestione e l'ipnosi*, Zanichelli, Bologna, 1925, pp. 35-36.

a una funzione intellettuale creatrice. Così gli aspetti delle cose morte, o non ancor nate, divengono realtà» (Benussi). Ma se è così, il gesto, l'azione possono provocare gli stessi effetti e spiegare le stesse influenze. Ripensiamo ai riti e alle cerimonie, alla iterazione dei gesti misteriosi, alla imposizione delle mani, alle benedizioni.

Certo è, insomma, che il significato della commedia, come la personalità del maestro e del condottiero entrano nella personalità dello spettatore, del discepolo e del soldato, non solo per la via della parola, ma anche e più per quella del gesto. Il *veder-fare* è veicolo potente per cogliere il significato delle cose e delle situazioni profonde.

Questa semplice considerazione attenua subito le asprezze del problema che ho formulato. Del resto, si può agevolmente presumere che il gesto dell'eroe, il dito teso del Capo, e l'azione di colui che è pronto al sacrificio, ecc., sviluppano, a furia di ripetersi, una sensibilità e una reattività particolari nelle anime moderne; e quindi offrano un nuovo metodo – abbreviato – di provocare persuasioni e impulsi ad agire; metodo più rapido e più efficace della parola. I giovani intelligenti di oggi sono sintetici, dinamici, più intuitivi e istintivi che non logico-discorsivi. Essi hanno fretta; sembra che non vogliano intrattenersi a lungo a udir prediche, dimostrazioni, logomachie e didascalie; vogliono fatti, avvenimenti non appresi per *auditum*, ma veduti riprodursi sotto i loro sguardi; e al racconto di un avvenimento preferiscono di riviverlo con tutto lo slancio integrale della loro personalità, quasi direi in maniera artistica.

In tal modo il problema da me posto perde ogni ragione di obiezione.

IV.

Ma il Cinema ci offre illusioni di movimento, azioni illusorie, storie false. È vero; ma la suggestione e l'educazione si compiono anche attraverso alla illusione. E l'illusione del movimento non è meno efficace di quella della vista e dell'udito. La fantasia kinestetica è grande fattore di persuasione perché essa stessa contiene in germe le azioni che attendono di realizzarsi. Vi può sempre essere una Giovanna D'Arco, una Marguerite Alacoque, una Angela da Foligno, una Caterina Emmerich..., anche per potenza di rappresentazioni kinesiologiche.

La psicologia sperimentale ci offre informazioni sicure per convincere chicchessia che non solo la parola, ma anche il movimento ha, direi quasi, l'ufficio di suscitare e integrare e vivificare le passate esperienze; che anche il movimento è capace di porre in «presenza percettiva» gli oggetti semplicemente esistenti nella nostra rappresentazione (presenza rappresentativa). Con semplici esperimenti si dimostra, per esempio, che, dato il movimento rotatorio a un disco di cartone, cui si applichi qualche figura, si creano oggetti nuovi di una impressionante realtà obiettiva. Si tratta dei movimenti apparenti evolutivi, dei fenomeni detti

«stereocinetici». Difatti, proseguendo nell'esempio, il movimento impresso al disco dà plasticità e corporeità alla figura che ad esso si applica e che è compresa nel giro; mentre quando disco e figure restavano immobili, non davano che una rappresentazione visiva statica.

Il Benussi costruì un piccolo apparecchio, che denominò *sintesioscopio*, il quale mette in evidenza fenomeni di movimenti apparenti ortogonali (sintesioscopici), dovuti al comportamento del nostro sguardo. Cosicché lo sguardo con i suoi moti oscillatori dà luogo a processi centrali assimilativi e crea realtà oggettive, cioè oggetti in presenza percettiva. I movimenti «autocinetici» sono noti al psicofisiologo. Fissando un punto luminoso in una stanza oscura, a poco a poco si riconosce che esso cambia di posto, cioè diviene mobile. Così, fissando ritratti in ambiente semioscuro, può darsi che il personaggio rappresentato sembri muovere gli occhi. Si hanno pure immagini postume negative di movimento: osservando fissamente una cascata d'acqua ci sembrerà che la rupe si muova in direzione opposta. Tutto questo è dovuto ai nostri bulbi oculari che oscillano di continuo ma è dovuto pure alle oscillazioni della nostra attenzione visiva. Le sensazioni kinesiche infatti sono assai complicate; vi concorrono sicuramente fattori centrali decisivi, come, ad esempio: la percezione delle variazioni. Del resto, al Cinema la visione animata non è data soltanto dalla inerzia retinica e dalle immagini postume positive e dai movimenti dello sguardo; la *connessione dei movimenti* è prodotto di fattori centrali, e cioè di rappresentazioni integrative, tratte dal magazzino dell'esperienza.

Illusioni! Sicuro; ma tuttavia il movimento crea una realtà. Ci vuole la riflessione che corregga di poi la percezione avuta; ma lì per lì (prima che si ricorra alla testimonianza delle esperienze antecedenti) si tratta di realtà percettiva.

Dirò, di passaggio, che in questi fatti che diciamo illusori, dati dal movimento e riproducibili con facili esperimenti, sta, secondo me, la chiave della immediata spiegazione di quelle deviazioni dalla logica comune e dall'esperienza che diciamo «deliri». I processi intellettivi, in certi casi, fanno quei tali eccezionali prestiti per cui l'illusione si fissa e diviene in individui predestinati, idea delirante.

Insomma io voglio dire che non soltanto la parola è persuasiva e suggestiva al punto da realizzare i prodotti immaginativi; ma lo è in eguale, anzi in più vasta misura, il movimento. Da questo dato provato sperimentalmente, è facile intendere come il cinema doni alle immagini fotografiche poste in veloce movimento, per esempio, ai famosi disegni animati, una realtà impressionante. In tal modo si spiega la grande capacità suggestiva del cinema. E s'intende pure come il cinema, riproducendo all'infinito le realtà e riempiendone milioni di cervelli, abbia potenza non solo di commuovere i cuori, ma di trasformare le menti.

V.

Piuttosto sarebbe da chiedersi se la visione animata, divenuta ormai conferma di un aspetto quasi nuovo della civiltà umana, e potente fattore di cultura, possa e debba divenire anche educativa. Educativa della mente senza dubbio; l'ho già detto. Dirò di più; l'educazione dell'attenzione visiva nei ragazzi distratti e distraibili potrebbe essere affidata al cinema, a quella guisa che l'educazione uditiva per certi sordastri e per molti distratti dell'udito, siamo soliti affidarla alla cuffia della radio (graduando opportunamente l'intensità del suono).

Ma educativa in senso stretto?... Siamo nel campo dei valori. Qui il nostro ragionare deve divergere.

Che il Cinema sia e debba essere educatore è nozione accettata. Il nostro Istituto lavora a questo fine. Il difficile tuttavia sta nel precisare i confini (come del resto in tante altre cose), della legittima applicazione delle varie pellicole ai fini educativi. E si capisce. Prima, lo Stato dovrebbe stabilire come e a che ha da educarsi la gioventù, e poi stabilire i limiti di applicazione dello strumento educativo. Educazione nazionale e educazione sociale possono divergere, almeno in qualche punto. Educazione morale... Qui le divergenze sono maggiori. Neppure per la morale naturale l'accordo è completo presso tutti i popoli. Il diritto di uccidere e di privare dei beni come il diritto su una determinata donna può essere regolato in modo diverso nei diversi Stati. E non si parla di morale rivelata e di religione...

Sia detto insomma di passaggio che il non possedere lo Stato un Codice educativo come possiede un Codice penale, fa sì che i termini dell'applicazioni cinematografiche cambino presso i vari popoli, le varie nazioni, e perfino famiglie (educazione religiosa, educazione sessuale, educazione politica, ecc.). Cosicché ciò che può essere educativo in un periodo di tempo o presso un popolo può essere pernicioso in altro momento storico e presso altri popoli.

Potrebbero gli uomini di scienza augurarsi una cosa che – se non erro – se la augurava anche E. Kant ai suoi tempi; e cioè ogni Stato si fabbrichi un *Codice educativo* diviso in tre parti: a) C. E. universale (massa umana), b) C. E. nazionale, c) C. E. religioso (stati cattolici, protestanti islamici, ecc.)? L'interrogativo è serio e pieno di conseguenze. Certamente ciò servirebbe a chiarire molte idee confuse che intorno alla morale hanno i diversi popoli e farebbero valutare non solo dall'aspetto tecnico e da quello estetico, ma anche da quello morale, i famosi films sovietici *Madre* e *Potemkin*, quelli in cui il delitto di sangue trova un'approvazione entusiastica.

VI.

Per finire l'Introduzione, accennerò a un altro punto di vista che, a

mio parere, sebbene metodologico, ha una decisiva ripercussione nel campo della pratica e nelle stesse applicazioni del cinema alla psicotecnica.

Come si può constatare facilmente si continuano a distinguere i due termini antitetici: lavoro manuale (operaio, artigiano, agricolo) e lavoro mentale o psichico (impiegatizio, artistico, scientifico). Da anni (Org. scient. del lavoro, 1916¹⁴) io sostengo *l'unicità del lavoro umano*, e attribuisco la legittimità della divisione fra lavoro muscolare e lavoro mentale o psichico; solamente al concetto implicito nel noto adagio: *a potiori fit denominatio*. Ormai questo concetto sembra condiviso dagli uomini più rappresentativi della fisiologia e della psicotecnica moderna. E ognuno vede come ciò sia importante per molti riguardi, compreso quello politico. Unicità del lavoro nel laboratorio fisiologico e psicotecnico e unicità del lavoro nella vita sociale. Ed è logico: chi lavora è l'individuo, non il braccio o la fantasia o il pensiero. Naturalmente anche le cose che diciamo *uniche* rappresentano un sistema molteplice... Quindi è del tutto naturale che il lavoro *umano* quando si frantuma nei vari lavori professionali, assuma aspetti differenti sia per l'impegno di un segmento del corpo più che di un altro, di un organo sensoriale più che dell'altro (l'udito nella telefonista, l'occhio nell'orefice, il tronco nello scaricatore del porto), sia per l'impegno di tutti e 4 gli arti (organista moderno) o delle sole mani insieme a un organo sensoriale... Sia anche, e perché no? per l'impegno della fantasia sensoriale... Sia anche, e perché no? per l'impegno della fantasia (poeta, romanziere e novellista), della capacità astrattiva (matematico) o ragionativa (dialettico, critico, polemista) e via discorrendo.

Sempre per quella antitesi millenaria fra corpo ed anima s'inventarono due forme di applicazione: la materiale (muscoli) e la mentale (cervello); ma in realtà in tutte le specie di lavoro l'applicazione riguarda la persona (somatica e psichica) del lavoratore. Di modo che la classificazione più logica degli uomini, sarebbe questa: lavoratori e oziosi; lavoratori a grande rendimento (intensamente produttivi) e lavoratori a medio o piccolo rendimento (ipoproduttivi); lavoratori a compito e lavoratori liberi.

Il laboratorio insegna che vi è mutua influenza fra lavoro muscolare e psichico (Mosso, Féré, Kraepelin, Joteiko, Patrizi, Della Valle, Treves, Colucci). Per es., la rappresentazione del movimento (cosa dimostrata ripetutamente anche nel mio laboratorio di Roma) facilita il lavoro ergografico e il rendimento (Féré, Patrizi); il lavoro muscolare riesce ottima misura di certi stati di animo e viceversa; il lavoro mentale si giova di certi movimenti che già sono dinamogenici (Rousseau, Pestalozzi, Hugo, Mistral, Rossini, Luigi Luzzatti); la fatica muscolare diminuisce il

¹⁴ [Sante De Sanctis, *L'organizzazione scientifica del lavoro mentale*, «Rivista Italiana di Sociologia», settembre-ottobre 1916, pp. 496-530].

rendimento muscolare, e viceversa; la fatica mentale intensa esaurisce l'ergogramma; il compito, il ritmo, il carico, l'interesse hanno le stesse influenze sia nel lavoro muscolare sia in quello mentale; le pause, i riposi e gli intervalli giovano ugualmente nel lavoro muscolare e in quello mentale, tantoché le curve, compresa quella di «ricupero», ne risentono palesemente... E cento e cento altre analoghe considerazioni ci vengono suggerite dall'osservazione della vita quotidiana.

VII.

Questi ricordi rapidi di psicotecnica li ho fatti non per deplorare la scarsa parte data in questo volume all'organizzazione scientifica del lavoro mentale, quanto per precisare il valore da attribuirsi al tentativo che io stesso e il Dr. Fantini abbiamo fatto nell'articolo quivi contenuto. Valore intrinseco dell'articolo poco; valore intenzionale forse molto; poiché non c'è dubbio che di Organizzazione del lavoro così detto mentale, ossia del lavoro con predominio di elementi psichici, poco ancora si tratta nei manuali e nelle monografie di psicotecnica. Quasi che fra pensiero e comportamento, invece che legame indissolubile, vi fosse antitesi inconciliabile; quasi che il campo del lavoro psichico fosse un che di misterioso o per lo meno di incerto, opinabile, conteso e contenesse la sottile insidia di *sfsiologizzare* (mi si perdoni il neologismo) e di *desocializzare* il lavoro... Tanto è prepotente la preoccupazione filosofica dualistica e tanto poco familiare la psicologia contemporanea.

Invece è da aspettarsi che, presto o tardi, anche nel campo del lavoro amministrativo e del lavoro scientifico (organizzazione degli Uffici e dei Laboratori di fisica, chimica, fisiologia, metallurgia, anatomia, psicologia), il Cinema verrà applicato – e i tentativi si vedono già – e non solo a scopo di propaganda e d'insegnamento tecnico, ma pure a scopo di sviluppo e di raffinamento delle nostre conoscenze; vale a dire delle conoscenze intorno alle invisibili strutture, alterazioni istologiche, vita e attività dei parassiti...

Frattanto le applicazioni del Cinema nel campo della pedagogia e della didattica (cioè del lavoro mentale in comune) son divenute così numerose (forse specialmente in America e in Germania) da doversi prendere in seria considerazione.

Ritengo più che maturi i tempi dell'aiuto del Cinema per far conoscere i vari metodi che si adoperano inconsciamente o almeno automaticamente per il lavoro mentale in comune e per la scelta del metodo migliore. Gente addetta all'amministrazione delle aziende, alle biblioteche e agli Istituti scientifici, potrebbero e dovrebbero trarre precetti di propedeutica da appositi films. L'Amar, da molt'anni, ha reclamato l'organizzazione del lavoro intellettuale in comune, ebbene il cinema potrebbe dimostrarci i modelli di buone organizzazioni e preparare

qualche modello *standard*. L'unificazione dei metodi psicologici, tante volte invocata nei Congressi e mai raggiunta, potrebbe facilmente essere favorita dal Cinema.

Un esempio solo. C'è una questione sul «regime» da tenere nel lavoro scolastico in generale. I nostri esperimenti dimostrano le ragioni per cui si deve tenere e insegnare il regime *optimum* (regolato sulla legge di Treves per l'ergografo), a ritmo ben determinato, salvo massimalizzazioni temporanee. Non ci sarebbe mezzo migliore del Cinema per determinare un ritmo scolastico *standard*, atto a favorire il massimo rendimento col minimo dispendio energetico all'infuori dei tipi lavorativi individuali. Insomma, insegnare ai ragazzi a lavorare mentalmente. Si è detto troppo in fretta che ogni ragazzo ha il suo modo di memorizzare e che questo modo è il migliore. È vero per i ragazzi eccezionalmente dotati; non è sempre vero per gli altri. Io penso che sarebbe utile dimostrare al Cinema i *vari modi* di mandare a memoria, ma insistendo sul più economico. I psicologi sanno che molte esagerazioni corsero circa i *tipi* individuali immaginativi, poiché i «misti» sono i più frequenti. E c'è dell'altro. Facendo conoscere il *migliore* e il *peggiore* di una comunità scolastica in fatto di lavoro e di comportamento, il Cinema potrebbe eccitare l'emulazione, far conoscere il proibito e soprattutto far amare il lavoro. Il lavoro, amato come atto creativo, come produttore di valori, come indispensabile mezzo di elevazione sociale... Nessun istrumento meglio del Cinema, potrebbe rendere *sentiti* questi principi.

E vedo fin d'ora le applicazioni cinematografiche anche nel campo della patologia mentale. I psiconeurotici si riconoscono alle *crisi* o *accessi* di comportamento; crisi che sono motorie e vasali; dunque realizzabili in visioni animate. Così gli alienati si caratterizzano pel loro particolare comportamento. La visione animata del comportamento in circostanze ben determinate, per fini propri o a compito, dell'alienato semplice e di quello criminale, del confuso in confronto di quello del demente, è destinata ad arricchire la sintomatologia psichiatrica differenziale e a rischiarare problemi di patologia mentale, di medicina legale e militare fino ad oggi appena abbozzati. Il cinema dovrà servirci per quella «esplorazione psichica» di cui ha parlato A. Niceforo attraverso l'*azione*. Insomma potrà servirci per raccogliere elementi atti a determinare la grandezza e l'estensione delle caratteristiche «eccezionali» e «morbose» del comportamento. Di modo che, la visione animata — chissà! — potrebbe preparare materiale per dei *profili kinetici*... individuali, che potremmo a suo tempo utilizzare per le seriazioni e per la costruzione di *tipi* di gruppo anche in psicopatologia.

Oggi, dunque, non basta il sentenziare che il Cinema aumenta la cultura del medico-nevrologo e del medico-legale; che nella Clinica neuropsichiatrica il Cinema è sussidio di primo ordine per studiare col rallentamento e l'analisi i gesti di alcuni malati e per l'identificazione

del Criminale (presa dei gesti e del portamento, e proiezione). Bisogna scendere al particolare e tentare le applicazioni.

Molta gente si ribella all'idea che gli uomini vadano sempre più meccanizzandosi e protestano contro queste manie del tecnicismo moderno, esaltando la libertà dell'insegnamento, la libertà dell'educazione... il comodo proprio, ecc. Io, per mio conto, mi preoccupo di un'altra cosa. Noi lavoratori della mente sciupiamo tre quarti del nostro tempo e delle nostre forze per imparare molte cose materiali, per conoscere il pensiero degli altri e per impraticirci di tecnica... Non si può sperare forse che, divenuto tutto questo di facile acquisto mercé il sussidio del cinema, la nostra mente abbia maggiore agio di penetrare più a fondo nelle cose e che i prodotti intellettuali umani addivengano più raffinati e più profondi?

Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro, «Quaderno n. 17», Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, Roma, 1930, pp. IX-XXII.

Fabio Pennacchi

Cinema e adolescenza con speciale rapporto alle malattie nervose e mentali

(1930)

*Bisogna vigilare seriamente sul
destino della razza¹.*

Mussolini

La straordinaria influenza che il cinematografo può esercitare sopra i suoi giovani frequentatori è stata oggetto, specialmente in questi ultimi tempi, del più grande interesse. Poiché sono a tutti noti gli effetti dannosi prodotti sulla salute fisica e sulla vita psichica dell'età evolutiva da quella che vien chiamata la settima arte. Conseguenze molteplici, verificate spesso anche sull'adulto, nel campo della criminalità, delle malattie nervose e mentali, della patologia dello spirito in genere.

Nell'esame di parecchie neuro e psicopatie giovanili passate sotto la mia osservazione ho io pure trovato, elemento causale più o meno diretto, l'azione del cinema e ho visto come i disturbi psico-sensoriali e le idee deliranti, comparse in tali stati morbosi, traessero materia e colorito dalle movimentate immagini dello schermo.

Riporterò qui, dopo aver brevemente accennato ai rapporti tra il cinema e l'adolescenza, qualcuna di queste mie osservazioni; esse non vogliono avere che valore di contributo ad un problema che oggi preoccupa gente di ogni paese ed in particolar modo la nostra nazione.

Le sollecite e veramente provvide iniziative del Governo Italiano, intese sempre di più al miglioramento fisico e spirituale della razza, hanno fatto molto per la soluzione degli svariati, importanti aspetti sociali di questo problema.

Ma moltissimo è ancora da fare perché i gravi danni che il cinema

¹ [Cfr. Benito Mussolini, *Discorso dell'Ascensione. Il regime fascista per la grandezza d'Italia. Pronunciato il 26 maggio 1927 alla Camera dei Deputati, Libreria del Littorio, Roma-Milano, 1927*].

ha causato fino ad oggi in tanti giovani, non si ripetano più domani, nelle generazioni che sorgono.

La cinematografia, creata poco più di trent'anni fa dalla mente geniale di Edison, sembrò, fin da principio, una delle più simpatiche e più importanti invenzioni, destinata a conquistare rapidamente tutto il mondo civile parlando a tutte le genti un linguaggio che non conosceva difficoltà di parole ignote ma che aveva un carattere universale perché era il linguaggio stesso di tutte le cose.

Era la figura animata, la vita, tutta la vita nei suoi innumeri aspetti. Era il divertimento che procurava piacere senza costringere allo sforzo e alla profonda attenzione ma arrivando ai sensi in modo rapido, superficiale, senza fatica alcuna. Permetteva di passare con facilità straordinaria dalla realtà ai domini dell'irreale, di astrarsi dalla pesantezza della vita vera per viverne un'altra di mistero e di fantasia.

Quale maggior desiderio che quello di moltiplicare un così delizioso strumento di piacere? Esso si adattava troppo bene al rinnovamento dei tempi che portavano alla necessità di godere col maggior risparmio di tempo e di lavoro: sempre più presto.

Così, nell'accelerato ritmo della vita moderna, ecco assegnato al cinema il suo posto d'onore. Oggi, il suo potere è senza confine, l'importanza economica e sociale così straordinaria da far meraviglia a coloro che credevano in una moda destinata a fine più o meno prossima. Crea intere città dove migliaia di operai lavorano a renderne maggiore la diffusione, anima ferventi schiere di artisti. Non conosce distanze né le piccole frontiere che dividono gli uomini di patrie diverse. Le sale che accolgono il magico schermo luminoso sono sparse, ormai, per tutte le vie della terra e incessantemente delle nuove ne sorgono, in ogni città e in ogni paese, per la quotidiana gioia di milioni d'uomini di tutte le razze e di tutte le età.

Ho detto: di tutte le età. Ma la folla degli entusiasti è indiscutibilmente quella dei giovani. Il cinema occupa un posto di primaria importanza nella loro vita; pochissimi sono quelli che non lo amano, la maggior parte ne affolla le sale con assiduità sorprendente.

Quanti ragazzi frequentano il cinema e quante volte ci vanno? Molti si sono proposti tale domanda e hanno esaminato la questione con la maggiore accuratezza possibile. Le cifre che finora risultano dalle varie statistiche sono del più grande interesse.

Così, per esempio, le ricerche eseguite per incarico della facoltà di psicologia della Columbia University hanno portato alla seguente relazione fatta dal Dr. Woodworth². È stata scelta, per lo studio, la

² [Cfr. Robert S. Woodworth, *Preliminary Report of Psychological Research on Motion Pictures Conducted in Columbia University in 1926*, consultabile nel MPPDA Digital Archive (<http://mppda.flinders.edu.au/>); ampi stralci dell'inchiesta furono pubblicati in traduzione italiana in *La cinematografia nei suoi rapporti con la*

scolaresca di una delle sezioni più povere della città di New York. Si è chiesto ai maestri quante volte in genere i loro alunni andassero al cinematografo e la risposta fu che lo frequentavano quasi tutti i giorni. Nella stessa New York il numero dei ragazzi che ogni giorno si reca al cinema sorpassa i centomila.

In Australia, l'inchiesta condotta da 40 istitutori dà una percentuale del 54% dei fanciulli al disotto dei 15 anni. Nelle Indie Britanniche la percentuale sale al 79% e nel Giappone al 74%.

Non si creda che questi dati si ottengano soltanto fuori di Europa poiché, se esaminiamo ad esempio le statistiche del Dr. Bogdanowicz³, vediamo che in Polonia, dove pure c'è una censura parziale pei minori dei 17 anni, si trova un'altissima percentuale di giovani frequentatori. Il 94% tra i ragazzi delle scuole secondarie e l'89% fra le ragazze. In mezzo agli allievi dei corsi complementari, giovani di classi operaie, tra i 13 ai 18 anni, si scende all'80%. Cifre simili si trovano pressapoco nelle altre nazioni dove sono state effettuate numerose inchieste, in genere tra gli scolari, perché più facilmente controllabili; così in Germania, nel Belgio, in Svizzera.

A Ginevra, l'inchiesta eseguita su 5000 ragazzi circa di scuole elementari, medie e di avviamento professionale ha dato il 78% di cui il 73% appartiene alle femmine e l'82% ai maschi. Altissima la percentuale trovata dal Dr. Elkin in Russia, dove si ha il 96%, dato, in massima parte, dai miserabili *besprisorny*, piccoli disoccupati senza fissa dimora⁴. Meno alta in Francia dove si aggira sull'87%; anche minore è quella dell'Inghilterra.

In Italia, le incomplete statistiche di una diecina di anni fa portavano cifre enormi per le principali città nostre, sia riguardo al numero che alla frequenza, spiegate, in parte, dall'incomposta vita dell'immediato dopoguerra. Poi, specialmente dopo recenti disposizioni legislative del Governo, si è notata una certa diminuzione di numero e di frequenza ma le ricerche eseguite in questi ultimi tempi nelle scuole inferiori e medie, nei corsi di avviamento professionale e in parecchi istituti pubblici di Milano, Napoli, Roma, Palermo e di qualche città di provincia, mostrano ancora percentuali assai rilevanti.

Non si possono dare cifre esatte per tutta la Nazione perché le indagini sono ancora in corso e fino ad oggi non abbiamo informazioni

gioventù e con l'educazione, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», I, 3, settembre 1929, pp. 289-290; la ricerca fu promossa e finanziata dalla Motion Picture Producers and Distributors of America].

³ [Sull'inchiesta condotta da Bogdanowicz per conto della Croce Rossa Polacca cfr. William Marston Seabury, *Motion Picture Problems. The Cinema and the League of Nations*, Avondale Press, New York, 1929, pp. 30, 339-340, 346].

⁴ [I risultati dell'inchiesta di Elkin, pubblicata originariamente su «Kino i Kultura», 3, 1929, sono presentati e discussi in *Cinema e minori*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 1, gennaio 1930, pp. 47-52].

definitive; sembra però che la percentuale oscilli in genere dal 65 all'8%, con una frequenza che varia dall'1,7 all'0,8 per settimana. Sono stati compilati, molto opportunamente, appositi questionari che contengono varie domande tra cui quella della frequenza, dell'età, del sesso, delle preferenze per le varie qualità di films, delle ragioni di tali preferenze ecc.

Da parecchi rapporti viene accertato che nel pubblico del cinema la proporzione dei bambini e dei ragazzi è assai superiore a quella degli adulti. Questa preponderanza è più accentuata nei piccoli centri che nelle grandi città ed è pure più forte nel sabato e nei giorni festivi in cui pare si arrivi anche al 90% sul totale degli spettatori.

Riguardo all'età di maggior frequenza, controllata sulla base dei confronti tra le varie categorie ed età, quasi tutte le statistiche sono d'accordo che la maggioranza dei giovani spettatori appartiene ai ragazzi di 13 anni. Vengono poi quelli di 14, di 12, di 11 e di 15 anni. In qualche centro si è trovata invece prevalenza per i minori di 12 anni.

Riguardo al sesso, c'è netto predominio per quello maschile, probabilmente perché i ragazzi trovano più facilmente il mezzo di entrare al cinema; il tempo che essi vi passano è ovunque notevolmente superiore a quello trascorso in altre ricreazioni o spettacoli.

A trovare le cause molteplici e varie che spingono l'adolescente verso le sale del cinema, a spiegarsi gli effetti prodotti da queste cause, bisogna ricordare, sia pure nel modo più schematico e breve, come si svolga la vita psichica dell'età evolutiva.

Un essere poco più che spinale il quale reagisce agli stimoli che riceve con movimenti di difesa: i riflessi; un centro d'energia originata dalle sorgenti stesse della vita; un automa che mangia respira grida: un bambino.

Da tutto quanto agisce nell'ambiente che lo circonda, come da tutte le profondità del suo organismo, per mezzo del sistema nervoso, mirabile apparecchio di trasmissione, a lui arrivano le sensazioni più varie. Egli ne ha l'avvertenza quando queste sorpassano quel certo limite minimo d'intensità e di durata che è la soglia di sensibilità e risponde con reazioni istintive e manifestazioni riflesse semplici e automatiche. Poi la funzione provocata da ogni nuovo stimolo si unisce e si compenetra con le precedenti funzioni già iniziate nel periodo prenatale, in virtù delle leggi ereditarie. Ma, in seguito, gli atti vanno moltiplicandosi e si fanno sempre più complicati sotto l'influenza di altri atti riflessi. Gran parte delle sensazioni non rimane più tale ma si arricchisce di elementi nuovi e diviene una impressione cosciente, cioè percezione.

Così il bambino, a quella guisa che, progredendo, rende percezioni una parte di tutte le innumeri sensazioni che prova, ugualmente. coordina poco a poco, verso scopi personali, una parte dei movimenti-reazioni.

Man mano che egli si evolve, la sua attività, che in principio

sembrava determinata soltanto dall'eredità e dagli istinti biologici, va continuamente orientandosi verso una direzione personale, per influenza di esperienze appunto proprie, di tendenze derivate da quelle primitive e infine da affetti e sentimenti che chiamiamo elevati ed intellettuali (S. De Sanctis).

In correlazione con lo sviluppo psichico sta quello dei centri nervosi. Il cervello aumenta di peso e di volume, le cellule si maturano e si moltiplicano con straordinaria progressione, le fibre si arricchiscono di mielina, prima le meno importanti poi le più nobili, l'area della corteccia si raddoppia e si triplica.

E in questo meraviglioso laboratorio di vitalità, dove già l'antica saggezza greca collocava l'anima, separati centri presiedono alle funzioni più varie. Alcuni pensano al movimento delle diverse parti del corpo, si localizzano, in altri, le diverse sensazioni e aree speciali si stabiliscono per la memoria, per il linguaggio, per le funzioni specifiche dei sensi.

Le vie nervose che salgono a questi centri vi portano quegli stimoli sensoriali che qui si trasformano in percezioni e nuovi stimoli ne partono per vie centrifughe a dare la reazione voluta.

Così lo stimolo, attraverso la via psico-sensitiva, giunge ai centri dove viene elaborato in modo automatico e, scendendo per la via psicomotoria, è tradotto in azione.

Questo processo i psicologi lo raffigurano in un arco: l'arco riflesso elementare. La linea ascendente è rappresentata dall'impressione dei vari stimoli, la sommità dall'elaborazione interna di questi, la linea discendente dalla reazione che essi hanno provocata.

Tutte le attività dell'organismo non sono che riflessi: semplici, composti, esterni, interni, istintivi, inibitori ecc. Ne è dominata tutta l'esistenza specialmente in quanto essa è sentimento ed emozione.

Non solo, ma, oltre che nel campo dei sentimenti, noi vediamo estrinsecarsi un atto riflesso più o meno complicato anche in quello della volontà.

Intelligenza, volontà, sentimento: i tre fattori fondamentali vanno gradatamente e progressivamente formando ciò che più tardi costituirà il carattere.

Ma nel fanciullo, che ancora molto debole presenta quella facoltà di controllo derivata dall'esperienza e da una certa autonomia dei poteri di critica, fortemente prevale la suggestibilità.

Chi più credulo di lui? [Karl] Mosse ha trovato che i bambini di tre anni sono già suggestibili, che scolari sani e normali sono soggetti a suggestione nell'ottanta per cento dei casi, che i più giovani sono più suggestibili dei più anziani.

Con l'aumentare degli anni crescono, paralleli all'intelligenza, i poteri volitivi, e, sulla credulità del fanciullo, grado a grado tende ad affermarsi la soggettività del ragazzo.

In lui sorge, con l'aspirazione a quanto sa di fierezza e d'indipendenza, un desiderio di forti e sconosciute emozioni, una tendenza vaga a tutto ciò che è lontano ed ignoto. Sensazioni indefinite fioriscono, come in un sogno, nella sua anima appaiono i primi sentimenti di religione e d'amore.

Da tutte le tendenze e da tutti gli istinti favoriti o repressi dall'elaborazione dei vari fattori biologici, si inizia lo sviluppo della vita effettiva superiore, dei sentimenti etico-sociali.

È il momento della crisi: egoismo e bontà, istinto predatorio e amore ideale, volontà e suggestione, torbidi desideri e misticismo, tutti fra loro lottano in un tumulto incompsto per ottenere l'adattamento definitivo. E tutto questo mentre l'accrescimento del corpo porta i caratteristici cambiamenti della pubertà. Mentre le varie parti dell'organismo sono improvvisamente costrette ad una più intensa funzione e i fermenti delle varie glandole irrompono nel plasma vitale ad eccitare e a moderare il sistema nervoso della vita vegetativa collegato al sistema nervoso centrale.

È durante questa crisi dell'adolescenza, mentre avvengono tali e tante modificazioni somatiche e psichiche, che compaiono o s'accennano in modo decisivo le manifestazioni patologiche, frutto di tare ereditarie o di una evoluzione imperfetta.

Sono ora leggere alterazioni neuropsichiche di cui forse nessuno s'accorge, ora più gravi deficienze e anomalie nel campo della intelligenza, della sensibilità, degli affetti.

Sono, a volte, giovani di fantasia e di emotività esagerata e di debole potere volitivo, che si lasciano enormemente suggestionare da quanto li colpisce, che facilmente ripetono, nella parola e negli atteggiamenti, frasi e gesti da cui furono impressionati. Volubili per eccellenza, creduli e capricciosi, mentiscono colla massima leggerezza, e scambiano per realtà ciò che essi stessi sognano. Hanno stimoli sessuali precoci e vivaci e disturbi vari a carico del sistema nervoso: è, questo, il vasto e complicato campo dell'isterismo.

Altri, pure spiccatamente emotivi, reagiscono in modo esagerato all'ambiente, mostrando ora una gaiezza che è eccitazione, ora una malinconia senza motivo: s'intravede in essi l'embrione della psicosi maniaco-depressiva.

Soffrono alcuni, fin dagli anni della fanciullezza, di fobie, di scrupoli e dubbi episodici che li tormentano, di idee ossessive che cercano di trascinarli al male per quanto ansiosamente respinte dalla lucida coscienza, e siamo di fronte alla psicastenia.

Mostrano, altri, tendenza all'egocentrismo, ipertrofia del proprio me, diffidenza e scontroosità verso l'ambiente che credono ostile. Appartati, sospettosi, spesso nevrotici, essi lasciano scorgere un temperamento paranoide che li porterà, se timidi, a farsi credere vittime di presunte persecuzioni o all'offensiva, se ambiziosi e persecutori.

Ed ecco tutta la larga schiera di quelli in cui prevalgono le tendenze istintive mal governate dalle facoltà di controllo, impulsivi, ipocriti, sopraffattori, non sopportano alcuna disciplina in famiglia, nella scuola, in collegio. Bugiardi, talora crudeli e vendicativi, esplodono in crisi di violenza senza motivo o si danno al vagabondaggio e agli abusi sessuali: sono gli epilettoidi, i criminali nati.

Qualche volta, pur mostrandosi oziosi, violenti, truffatori non sono che dei falsi epilettoidi, ipersuggestibili e isteropsicopatici, con un fondo di normalità biologica; altre volte, invece, la criminalità che è in loro latente può affiorare dando, se trova favorevoli condizioni di sviluppo, le più varie manifestazioni.

Simili in parte a questi sono coloro in cui manca l'evoluzione dei sentimenti etico-sociali, del senso morale in genere. Freddi, calcolatori, egoisti, spesso deboli di spirito, spesso con intelligenza superiore alla normale, non escono dai confini della propria persona e, uomini, vivranno in margine al codice penale in una criminalità più silenziosa e più pericolosa d'ogni altra.

Qualcuno, infine, comincia a presentare, in questo periodo, un cambiamento notevole della condotta che diviene stolido e stravagante, incoerenza tra il pensiero e l'azione, un'abulia che si fa sempre più grave, un forte indebolimento della vita affettiva: è l'accento alla demenza precoce che li porterà a un totale e irreparabile dissolvimento psichico, è il margine della pazzia.

Non c'è, tra ognuno di questi tipi principali cui ho accennato, un confine veramente netto, poiché, spesso, le note patologiche sono mescolate tra loro. Spesso, anche, sfuggono all'osservazione degli insegnanti, dei superiori, della famiglia stessa che le crede soltanto leggere e trascurabili accentuazioni di temperamenti normali e con questi li confonde. Del resto è assai difficile segnare un limite di divisione tanto più che – come dice Bianchi – il perfettamente normale, specialmente nella fanciullezza e nella adolescenza, è raro.

Questa crisi dell'età evolutiva, in cui tanto delicata metamorfosi s'opera nel fanciullo, più intensa ancora si manifesta in tutto l'organismo femminile. Ciò si spiega con l'importanza che la donna assume in rapporto alla funzione della maternità.

Per l'intimo riflesso che corre tra la psiche e la vita sessuale, nuovi stimoli e nuovi sentimenti arrivano ai centri nervosi dagli organi della riproduzione in via di sviluppo. La nota predominante del cambiamento che avviene nella fanciulla è quella di una invadente sentimentalità «che, attraverso un'oscura visione del sacrificio cui è destinata, la sospinge a riversare la piena degli affetti verso le compagne e verso la religione» (Agostini).

Alcune si mostrano eccitabili e bizzarre, ribelli ad ogni disciplina e trascurate delle ordinarie occupazioni; altre manifestano una disposizione melanconica dell'animo a tendenza romantica, un desiderio

d'isolamento e di dolci fantasticherie che provocano frequenti crisi di pianto senza motivo. Intanto la crescita del corpo causa malessere fisico, facile esauribilità, debolezza funzionale degli organi, cardiopalmo e fenomeni vasomotori, disturbi vari dell'apparato sessuale che si ripercuotono sull'intero organismo.

Per questa crisi profonda che, nel maschio e nella fanciulla, si va svolgendo sotto l'influenza dei vari fattori biologici, la comune esperienza ritiene, e non a torto, che l'età più importante nella vita dell'uomo sia quella che dal periodo prepubere va fino alla completa formazione della personalità.

Lo spirito dell'adolescente, avido di tutto ciò che sia lontano ed ignoto, rapido e grande, di tutto ciò che sia complicato e misterioso, sente appagate dal film in modo perfetto queste sue aspirazioni che hanno principalmente origine dal motivo sessuale.

Il cinema corrisponde assai bene al meccanismo intellettuale del ragazzo che ignora i procedimenti della logica astratta e pensa con associazioni d'idee soprattutto visive. Questo divertimento gli arriva per mezzo della vista, di quel senso, cioè, che più serve ai fanciulli nello sviluppo della loro vita psichica e gli procura tanto più piacere in quanto non lo costringe a compiere alcuno sforzo mentale. I fatti che vede avvicinarsi sullo schermo egli può interpretarli come vuole, secondo il suo temperamento e la sua intelligenza. A lui viene mostrato il gesto nel suo svolgimento dinamico; egli può colorirlo con tutti i colori della fantasia provando la doppia illusione di sognare e di agire velocemente.

Non così avviene per gli altri spettacoli, per il teatro ad esempio, dove la parola ed altre circostanze di ambiente impediscono che si produca tutto lo speciale incanto del cinema.

Non così avviene per il libro.

Il libro, che pure può avere un potente fascino, non riesce mai ad uguagliare la straordinaria eloquenza del film. Per quanto il ragazzo possa raffigurarsi, con gli occhi dell'immaginazione, le vicende che legge, mai troverà nella visione mentale l'emozione che gli procura la realtà dello schermo. Senza contare poi che il libro, e così pure il giornale, richiedono un certo grado di cultura e di comprensione ed escludono perciò una larga classe di illetterati o quasi.

Questa selezione non esiste per il cinematografo il quale sormonta benissimo tale difficoltà; la trama visiva è molto facile e chiara anche quando non è possibile leggere o comprendere con esattezza le parole scritte.

Un altro fattore serve a dare la preferenza al cinema; l'affaticamento cerebrale sopravviene molto più presto in una lettura o in un'audizione che non nella visione del film. Dalla stanchezza si origina la noia ma questa è impedita o almeno assai ritardata dalla continua varietà della rappresentazione visiva che procura sentimenti di gioia

mediante la distrazione. Che, se in un film a lungo metraggio può insorgere affaticamento psichico, questo non si manifesta come risultato immediato perché l'impressione di piacere l'annulla o l'attenua come una cosa ancora lontana.

Ma l'elemento che più di tutto concorre ad aumentare il piacevole eccitamento dei sensi è la musica. Il suo ritmo accompagna lo svolgimento della scena e ne allontana anche di più ogni sensazione di stanchezza o di noia. L'immagine è resa più viva e più palpitante dalle dolci note del violino e del piano; s'ode, attraverso la loro armonia, la voce delle tante passioni espresse sullo schermo.

Un piccolo cieco di dieci anni che frequentava assiduamente il cinema, spiegava la ragione di questa sua frequenza con la musica. «Io sento bene quando c'è una rissa, quando passano dei soldati, quando qualcuno muore, quando gli attori si baciano e anche quando c'è qualche altra cosa».

Ad accompagnare la visione e la musica, a rafforzare la loro azione suggestiva interviene, in modo molto efficace, l'oscurità dell'ambiente. Il breve schermo luminoso attira completamente l'attenzione dello spettatore; l'ombra d'intorno accresce il fascino delle figure e dei paesaggi fantastici proiettati; nel buio si sente la melodia dell'orchestra invisibile e l'apparenza del sogno è perfetta.

A questi fatti d'ordine psicologico che servono a renderci ragione della passione del giovane per il cinematografo altre se ne aggiungono e d'ordine materiale.

Il ragazzo va al cinema senza alcuna cerimonia, i prezzi sono meno forti che per gli altri spettacoli. Di solito, per i più piccoli, c'è la mezza tariffa; i più grandi si procurano facilmente la modesta somma necessaria all'ingresso. Escono dalla scuola, dall'officina, dal laboratorio e corrono ad affollare le sale dei cinema. Meglio ancora se è giorno di festa o un antecedente a quello festivo; sappiamo che il sabato e la domenica vedono il maggior numero dei giovani frequentatori. Molte volte essi ci vanno eludendo la vigilanza della famiglia, ma spesso sono gli stessi genitori a mandarveli poiché sembra loro che, là, stiano in un posto sicuro; considerano la sala del cinema come un deposito per i loro figli, un luogo che li tolga dalla strada e dai suoi pericoli.

Più spesso, specialmente per le rappresentazioni serali, vediamo che i genitori, desiderosi di divertirsi e non volendo lasciare i figlioli soli in casa, li portano con loro. Questa soprattutto nei quartieri operai frequentati da gente che, non potendo assistere a spettacoli di maggior costo, cerca di compensare con quel divertente divario la grigia giornata vissuta nel negozio e nell'officina.

La questione centrale di tutte le inchieste che oggi si vanno svolgendo nel campo della cinematografia è quella dell'influenza che lo schermo può esercitare sulla mentalità e sull'educazione dei giovani.

«Il cinema è un bene o è un male?».

«È vero che esso può produrre sulla squisita sensibilità del ragazzo effetti che vadano oltre i riflessi normali di una sensazione, di una emotività fisiologica?».

La maggior parte di coloro che s'interessano al problema afferma di sì e sostiene che i molti danni che si verificano non siano compensati dai vantaggi che se ne possano avere.

Qualcuno definisce il cinema la scuola moderna dell'immoralità; altri giunge a crederlo il più rapido mezzo di degenerazione dello spirito della razza.

Queste sono esagerazioni ma è certamente innegabile, che, se noi non possiamo attribuirgli tutti i mali riscontrati nei suoi giovani frequentatori, dobbiamo riconoscere che di molti esso è causa più o meno diretta.

Premesso questo, passiamo ad accennare le principali conseguenze che l'azione del film porta sulla salute fisica e mentale del ragazzo.

È tra quelle di minore importanza, ma non per questo di minore frequenza, il danno provocato alla vista. Gli specialisti dicono che moltissimi giovani devono incolpare l'assiduità del cinematografo come causa delle loro alterazioni visive, specialmente quelli del popolo i quali, costretti ad occupare posti di poco prezzo devono andare vicino allo schermo con evidente grave danno dei loro occhi. È vero che la dott. Hein, un'oculista danese⁵, incolpa piuttosto, nei suoi scritti, l'eccesso di lavoro degli scolari, ma non si può negare che la rapidità delle impressioni sulla retina sia causa di una notevole tensione oculare cui si complica difficoltà d'adattamento, soprattutto in rapporto alla distanza dell'occhio dallo schermo. Insorge facilmente mal di testa, talora vertigine e, a lungo andare, debolezza dell'organo.

Più gravi sono le conseguenze che gli igienisti lamentano per l'ambiente malsano che serve alla propagazione delle più comuni malattie, per l'atmosfera impregnata di fumo e di germi patogeni e che non si può sufficientemente cambiare come invece l'ammassamento delle persone richiederebbe. La tubercolosi vi trova uno dei suoi preferiti mezzi di diffusione, soprattutto nelle sale umide e anguste dei quartieri poveri dove gli aspiratori rinnovano solo in parte e male l'aria viziata.

Non è qui il caso di parlare degli altri pericoli quali gli eventuali e non rari infortuni come gli incendi causati dalle materie infiammabili delle pellicole; sono sempre i bambini a dare il maggior contingente di vittime.

Di ben altra importanza che i suddetti appaiono i danni di cui ora dobbiamo occuparci, quelli cioè portati al sistema nervoso.

Sappiamo quale complessa parte giochi, nell'età evolutiva,

⁵ [Estrid Hein (1873-1956), oculista, attivista femminista vicina alla sinistra radicale danese, membro del Comitato Internazionale per la Protezione dell'Infanzia, costituito in seno alla Società delle Nazioni].

l'elemento nervoso coi suoi apparecchi di recezione e di trasmissione, coi suoi riflessi, con tutta la sua attività. Il cinema, che assorbe tanta di questa energia, ha un'incalcolabile effetto sullo stato nervoso generale, su tutte le funzioni organiche da questo regolate e dirette.

Sotto forma d'impulso nervoso la sensazione visiva va dagli strati della retina ai centri ottici primari attraverso il nervo ottico, poi raggiunge il lobo occipitale della corteccia dove ha la sua area; arrivata ai centri superiori s'evolve e si cambia nell'atto cosciente della percezione. E ridiscende, s'allontana per le vie centrifughe e va a provocare quei particolari stati emotivi che, riflessi come gli altri, rispondono alle impressioni provate.

Il ragazzo, immobilizzato dal fascino della visione cinematografica, trepida e risponde con tutti i suoi nervi alle tante sensazioni che arrivano al cervello. La sua attenzione, che di solito presto si stanca e cerca di trarre compenso nel moto, qui, è incatenata per delle ore dallo schermo, mentre l'affaticamento cerebrale è mascherato dall'eccitamento del piacere. Finito questo, si fanno sentire i sintomi della stanchezza, più o meno gravi secondo il temperamento e la costituzione dei giovani spettatori che hanno subito una detrazione di forza nervosa sproporzionata al loro organismo.

Importantissime, a tale proposito, sono le esperienze che il psicologo Rouvroy riporta in un suo pregevole studio sull'argomento⁶.

La forza fisica, al dinamometro, è stata trovata, dopo lo spettacolo, diminuita di un quinto. Pure diminuita appare l'attenzione alle sensazioni cutanee, misurata con un estesiometro a punta. Si nota più facile insorgenza di tremori e di cardiopalmo. L'eccitabilità nervosa è aumentata in tutti i casi e s'accompagna ad accentuazione dei riflessi. La cefalea si presenta, in genere, a forma di casco con pesantezza alla nuca, talora con vertigini. I più deboli accusano spasmi muscolari, parestesie e, spesso, prostrazione e stanchezza generale poiché nei nervi e nelle membra, immobilizzate a lungo, sono passati dei movimenti a loro insaputa.

Nella maggior parte dei ragazzi di scuole elementari e medie inferiori, ho io pure riscontrato parecchi di tali sintomi. Frequenti i tremori più o meno diffusi e il cardiopalmo; frequentissima l'ipereccitabilità nervosa che persisteva talora anche il giorno dopo lo spettacolo scoppiando qualche volta in un'esplosione di ira per futili motivi.

Infiniti poi i casi di pavor nocturnus, di sonnambulismo, d'insonnia e non mi sono mancate osservazioni di vere e proprie nevrosi. Ne riporto una che mi sembra di notevole interesse.

Si tratta di un ragazzo di tredici anni che io visitai un anno fa nell'ambulatorio del nostro Ospedale.

⁶ [Cfr. Maurice Rouvroy, *Per l'infanzia e per l'adolescenza*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», I, 2, agosto 1929, pp. 154-162].

Genitori viventi e sani; nell'anamnesi familiare nessuna tara neuropsicopatica. Il ragazzo aveva avuto sviluppo fisico e mentale regolare ed era sempre stato di temperamento mite e tranquillo. Nessun sintomo di epilessia né di tetania in precedenza; non segni di eredo-lue. Sano e robusto non aveva sofferto, prima di allora, malattie degne di nota.

Venuto a studiare in città s'era fatto un assiduo frequentatore del cinematografo. Da tre mesi circa i parenti del giovane avevano osservato in lui una straordinaria eccitabilità nervosa, svogliatezza allo studio, dimagrimento, insonnia e delle scosse muscolari che prendevano ora il capo, ora la faccia, ora il tronco e gli arti. Tali scosse si ripetevano di frequente con molto disturbo del ragazzo il quale confessava che esse divenivano più intense e numerose quando subiva qualche emozione e specialmente dopo essere stato al cinema dove andava quasi tutte le sere per divagarsi dal male. Diceva anche di essersi accorto che questo si era iniziato una sera in cui aveva visto un film molto impressionante.

All'esame obbiettivo si riscontrava deperimento organico e oligoemia; niente di notevole agli organi interni.

La forza muscolare era ben conservata: si notava esagerazione dei riflessi tendinei, accentuazione dei superficiali e fini tremori alle mani facendo distendere le braccia in atto di chiusura.

Le contrazioni muscolari erano piuttosto brusche, in forma di scosse; prendevano gruppi di muscoli delle spalle, del capo, faccia e delle altre parti del corpo saltuariamente. Con un po' di sforzo il ragazzo cercava di frenarle compiendo dei movimenti volontari ma non ci riusciva.

Per il loro carattere, i moti convulsivi, che riproducevano per lo più gesti automatici o riflessi abituali, parlavano per una mioclonia⁷ a forma di tic.

Mentalmente non si notava nulla di patologico; non erano dati per ammettere una base isterica la quale, del resto, non può escludersi in tali casi.

Certo che, con appropriata terapia e con l'assoluto riposo il giovane, allontanato da ogni causa d'emozione e di eccitamento nervoso in breve migliorò ed ora è del tutto guarito.

Non è difficile, in questo caso, ricollegare la neuropatia alla ripetuta azione del cinema; s'intende che bisogna tener conto, come sempre, della predisposizione morbosa latente nell'organismo.

Non che a questa predisposizione debba attribuirsi esclusivamente

⁷ [Contrazione elementare, segmentaria o generalizzata dei muscoli del corpo. Può essere spontanea oppure provocata da stimoli intermittenti (come nel caso dell'epilessia mioclonica progressiva) o permanenti, come quelle indotte da anosia cerebrale].

l'insorgenza di qualsiasi disturbo nervoso e mentale, ma essa acquista valore, specialmente poi se qualche tara gravi sul giovane, quando venga intempestivamente turbato il processo formativo dell'elemento nervoso.

È difficile che nel ragazzo, anche sano di nervi, non si verifichi una reazione, sia pure leggiera, a stimoli che, come quelli dati dal cinema, ripetutamente arrivano ai centri nervosi e li bombardano, dice [Séverin] Abbatucci, come i colpi dei boxeurs colpiscono i loro avversari per metterli *knock out*.

Sollecitato da questi ripetuti appelli che gli giungono attraverso le vie ottiche, il sistema nervoso, ancora lontano dalla sua definitiva formazione, risponde con manifestazioni che variano secondo il grado di sviluppo cui è giunto e che, talora, possono essere delle vere e proprie nevrosi come abbiamo visto per il nostro caso.

Io non dico che le forti sensazioni date dal film abbiano per risposta, in ogni ragazzo, una nevrosi o un'alterazione mentale – mezzo mondo allora sarebbe un manicomio – ma è certamente infinito e incalcolabile, come asserisce il Mondio⁸, il numero degli adolescenti che, a causa dello schermo luminoso, sono caduti nel nervosismo e nella neuropatia.

Dal campo dei disturbi nervosi insensibilmente si passa a quello delle alterazioni mentali per la stretta correlazione che c'è tra i due ordini di fenomeni.

Abbiamo visto come allo sviluppo psichico s'accompagna quello del sistema nervoso e come l'uno non possa pensarsi senza l'altro, abbiamo accennato a quella che è la crisi dell'adolescenza e che come scrive il De Sanctis nel suo magistrale libro di *Neuropsichiatria infantile* «avviene in mezzo al turbinio della crescita fisica dei desideri e della febbre della fantasia»⁹.

Sappiamo anche che in quest'epoca è più che mai sensibile l'azione dei vari fattori biologici sotto la cui influenza si svolge il processo di metamorfosi individuale.

Tra questi diversi fattori due ve ne sono della maggiore importanza: l'eredità e l'ambiente.

Prepara, il primo, con le sue leggi eterne, lo svolgimento della vita, l'altro ne determina le abitudini e gli atteggiamenti riflessi. Certamente è innegabile il gran valore del fattore ereditario ma non è, forse, meno importante l'influenza che viene esercitata dall'ambiente sullo sviluppo mentale del fanciullo. Per la legge dell'imitazione essa compie

⁸ [Cfr. Guglielmo Mondio, *Il cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile*, «Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini», Nocera Inferiore, 38, 1925, pp. 75-96, ripubblicato in questo volume].

⁹ [Cfr. Sante De Sanctis, *Neuropsichiatria infantile. Patologia e diagnostica*, Stock, Roma, 1925].

un'opera di suggestione continua e imprime, talora, sulla crescente anima, tracce più forti di quelle ereditarie. Determina correnti di nuove idee e di sentimenti nuovi, suscita tendenze, impulsi e desideri; plasma coi suoi buoni e cattivi esempi, coi suoi vari spettacoli emozionanti, con tutto il suo insieme, la nascente personalità del ragazzo.

Egli, che trova nel cinema il pieno appagamento di tutte le sue aspirazioni, vi forma anche il suo futuro carattere orientandolo verso quella facile forma di vita che vede rappresentata sullo schermo. Non pensa, non si dà il fastidio di giudicare il possibile e l'assurdo, di riflettere sulla causa e l'effetto, di fare obiezioni. Deboli sono ancora i suoi poteri di critica, né il cinema lo aiuta a svilupparli poiché gli si impone, senza lasciare il tempo di ragionare, di far giudizi sulla logica dei fatti riprodotti. Lo trascina in un mondo inverosimile dove tutto è combinato, è giudicato, dove gli avvenimenti precipitano con rapidità vertiginosa.

La percezione del tempo sparisce in questa vita di illusioni, artificiale e standardizzata.

È tutta un'erronea concezione da cui il ragazzo impara che il mondo nel quale egli dovrà vivere è come gli viene mostrato sullo schermo.

È tutta una debilitante fantasmagoria attraverso cui si forma, più accentuato nei più predisposti, uno speciale stato d'animo che, domani, si troverà in aperto contrasto con la realtà di una vita assai differente. Di una vita che sarà tanto più difficile e ostile se l'educazione non giunge a rimediare in parte questa rovina dello spirito, a impedire che quel complesso artificioso e falso resti a formare la sintesi di tutta un'esistenza.

Troppo spesso, del giovane che cambia l'illusione del film per un brano di vita vissuta, il cinematografo fa un essere antisociale, un esaltato, un allucinato.

Se gravi, come vedemmo, sono gli effetti che l'influenza dello schermo produce sulla salute fisica e sul sistema nervoso dell'adolescente, assai più vasti e più interessanti sono quelli che riguardano la sua vita psichica. Vari e con diverse conseguenze secondo i diversi soggetti su cui opera; talora così leggeri da passare inosservati, talora più gravi da richiedere una seria attenzione, qualche volta gravissimi e tali da portare il soggetto alle tristi frontiere della pazzia.

Scriva il prof. Mondio, in un suo pregiatissimo lavoro sull'argomento¹⁰ che, mentre i sintomi nervosi, il nervosismo e le neuropatie sono infinite e spesso sfuggono all'osservazione dello specialista, i fatti psichici, le psicopatie sono quelle che più facilmente attirano l'attenzione del psichiatra.

L'impressione provocata dalle immagini cinematiche colpisce in

¹⁰ [Cfr. Nota 8].

modo diretto e profondo lo spirito del ragazzo; le molte figure che s'agitano esprimono una loro particolare emozione portata al parossismo che trova un'eco profonda nell'animo giovanile.

Nell'adulto l'azione è piuttosto effimera poiché la conoscenza della vita, l'abitudine al godimento e al dolore impediscono che la reazione emotiva duri a lungo.

Gli effetti sono dunque assai poco dannosi a meno che non si tratti di soggetti di speciale sentimentalità in cui il campo della coscienza può rimanere turbato per parecchio tempo.

Ma ciò che è un'eccezione per l'adulto, è regola per il fanciullo nel quale la reazione è tanto più profonda quanto più prevale in lui la forza della suggestione. Di questa forza il cinema ne esercita molta. Quella mimica passionale che cerca di tradurre sul volto «fotogenico» dell'attore e dell'attrice i più forti sentimenti dell'animo umano, quei gesti che sono sempre gli stessi nella loro esagerazione, sono i mezzi con cui il cinema agisce profondamente nel campo dei fenomeni psicoriflessi. La ripetizione frequente di questi gesti e di questa mimica suscita, nello spirito del fanciullo, una tempesta che non sempre passa con lo svanire dell'immagine, ma spesso permane anche molto tempo dopo la proiezione.

Quelle ombre continuano a vivere a lungo nella sua mente, egli le sogna, ne è ossessionato. Sono come fantasmi di un incubo che egli, però, può avvicinare alla sua vita perché ha potuto vederli col consenso di coloro che dovrebbero esercitare una tutela sopra di lui. Egli si dà completamente al dominio di quelle misteriose immagini, inafferrabili ma sempre presenti; dominio senza limite se si pensa che non tutte le impressioni come non tutte le esperienze, sensoriali e motrici, si fissano nel campo della coscienza ma che la maggior parte rimane nel vastissimo campo del subcosciente.

Ebbene, in questa grande zona, dove ferve un lavoro altrettanto importante per quanto misterioso, il cinema ha dei riflessi e crea dei pensieri di cui non possiamo arrivare a cogliere tutto il valore. Esso lascia, negli oscuri substrati di un animo di fanciullo, una sua traccia che non si cancellerà ma che affiorerà, più tardi, nelle manifestazioni della vita, con una parola od un gesto del tutto inattesi, per una specie d'impulso automatico.

Sta in questa, direi, suggestione a distanza, naturalmente più forte nei ragazzi meno evoluti, un gravissimo pericolo cui il cinema può dare origine.

La moderna e tanto discussa teoria della psicoanalisi, elaborata da Freud, ci dice quanta importanza abbia il subcosciente, fin dall'età infantile, per la vita futura.

Non è qui il caso di entrare nei particolari di questa notissima dottrina che, se annette un valore troppo esclusivo ai «complessi ideo affettivi motori» dell'infanzia e se contiene delle esagerazioni, ha anche

una buona parte di verità che non bisogna dimenticare. Poiché essa mostra quale valore abbia, nel determinismo del futuro carattere, l'istinto sessuale che Freud illustra col termine di libido e che si affaccia dalla subscoscienza del fanciullo con un complesso tutto particolare di esperienze, di sensazioni e d'immagini.

A questo stato incerto di orientamento psicosessuale il cinema porta dei ripetuti stimoli che sono molto dannosi sia nel periodo pre-pubere che in quello della pubertà.

Nel bambino, in cui l'istinto non è ancora spuntato all'orizzonte della coscienza, la visione erotica può anche non provocare alcuna reazione emotiva ma l'impressione suscitata si deposita nel subscosciente per riapparire domani, con l'interna inquietudine di un confuso ricordo.

Nel giovane, attirato verso il cinema dal motivo sessuale, il danno è più diretto. La sensazione che, attraverso la vista, arriva ai centri nervosi, provoca delle emozioni erotiche le quali vengono esaltate dall'oscurità dell'ambiente, dalla promiscuità dei sessi, dalla musica che rende più affascinanti le scene passionali proiettate sullo schermo.

Questo precoce eccitamento dei sensi che il cinema, più di ogni altro mezzo di divertimento, è solito provocare, ha conseguenze molto dannose per il ragazzo; la sua coscienza è turbata dalla preoccupazione sessuale che influisce sull'umore, deprimendolo, e sull'attenzione che viene distratta dalle faccende ordinarie; lo studio è reso penoso, così i lavori abituali che sono eseguiti con svogliatezza e torpore. Invece il desiderio sessuale è vivace e, alla sua volta, spinge il ragazzo verso la ricerca di nuovi stimoli e di nuove emozioni. Né sempre l'educazione potrà portare un rimedio al danno che ne deriva.

L'effetto intenso e profondo che tutto questo insieme produce sulla psicologia dell'adolescente giustifica il posto che il cinematografo ha assunto tra le cause di malattie nervose e mentali.

Già nel 1911 il D'Abundo¹¹, quattro anni dopo, Masini e Vidoni¹², facevano notare le conseguenze dello schermo sulla vita psichica dell'umanità e particolarmente dei giovani e Hoven richiamava l'attenzione su *L'influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales*¹³.

¹¹ [Cfr. Giuseppe D'Abundo, *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia», Catania, 4, 10, ottobre 1911, pp. 433-442; ripubblicato in questo volume).

¹² [Cfr. Mario Umberto Masini, Giuseppe Vidoni, *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti*, «Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale», 26, 5-6, 1915; ripubblicato in questo volume].

¹³ [Cfr. Henri Hoven, *Sur l'étiologie des maladies mentales. Influence du cinématographe*, «Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique», 174, giugno 1914].

Guadagnini¹⁴, Belotti¹⁵, Pesce Maineri¹⁶ e parecchi altri si sono successivamente occupati ed hanno insistito da tempo su questo problema che oggi non è ancora risolto.

Il Mondio, nel già citato studio sul *Cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile* descrive, a convalida delle sue asserzioni, parecchi casi di «psicosi da cinematografo». Così egli la chiama, intendendo, per essa, una sindrome mentale che si manifesta, quasi sempre, acutamente e con imponenza e varietà di sintomi tra cui prevalgono numerosi disturbi psico-sensoriali, specialmente visivi, che dipendono da scene cinematografiche già viste, idee deliranti, soprattutto erotiche e fantastiche, stati d'ansia, agitazione psicomotoria più o meno violenta, tendenza alla fuga, oppure stati catatonici o convulsivi. Fausta sarebbe la prognosi di tali forme e piuttosto corta la loro durata. Ma possono aversi conseguenze molto più gravi quando le scene luminose che compaiono dinanzi agli occhi del soggetto si ripetono di continuo, ora variabili e mobili, ora fisse e ossessive, e le linee deliranti sconvolgono il campo della coscienza per un più lungo tempo poiché hanno trovato terreno favorevole al loro impianto.

Su di un fondo costituzionale tendente alla psicopatia l'azione dannosa del cinema può agire da causa determinante per lo sviluppo di una malattia mentale che si protrae molto più a lungo di quanto si sia potuto credere in principio.

Nel settembre del 1929 entrò nel nostro Ospedale un giovane di Terni, certo Tullio At. di sedici anni, impiegato. Dal padre che lo accompagnava apprendemmo che il ragazzo aveva avuto sviluppo somatico e psichico normale, che a dodici anni era stato colpito da polmonite ma poi non aveva sofferto altre gravi malattie né aveva manifestato mai gravi disturbi nervosi; solo, qualche volta s'era mostrato irascibile e taciturno, da bambino aveva sofferto di pavor nocturnus, non molto accentuato.

Finiti gli studi, s'era occupato, come contabile, in una ditta e aveva sempre condotto una vita abbastanza regolare. Era però un appassionato frequentatore del cinema dove si recava ogni sera specialmente nei mesi precedenti l'inizio della malattia. Sembra che questa fosse cominciata al principio dell'agosto con delle allucinazioni uditive e visive. Il ragazzo, tornando a casa dopo lo spettacolo, diceva di veder sulle pareti della camera i personaggi visti nel film, talora ne sentiva

¹⁴ [Cfr. Giuseppe Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, [Ministero dell'Interno], Roma 1918].

¹⁵ [Cfr. Bortolo Belotti, *La questione del cinematografo*, «La Nuova Antologia», 196, 1 agosto 1918].

¹⁶ [Cfr. Piero Pesce Maineri, *I pericoli sociali del cinematografo*, Lattes, Genova-Torino, 1922].

anche le parole. Queste allucinazioni, in principio rare, si fecero sempre più frequenti, disturbando molto l'At. che cominciò a modificare il suo contegno mostrandosi meno diligente al lavoro, taciturno e appartato, talora irascibile per futili motivi, spesso stravagante negli atti e nelle conversazioni. La notte riposava pochissimo e si abbandonava a sfrenati abusi sessuali. Era anche deperito fisicamente. Frequentava come sempre il cinema né i genitori riuscirono a impedirgli di andarci; le allucinazioni si fecero ancora più gravi e divennero continue. Il paziente diceva che le voci gli comandavano di fare gli stessi atti che vedeva svolgersi sulle pareti della stanza, per due volte aveva tentato il suicidio gridando che così gli era imposto.

Il padre dell'At. affermava che nessuno della famiglia aveva mai sofferto di malattie nervose e mentali tranne l'avo materno del ragazzo che era epilettico; in nessuno di essi risultava l'infezione luetica e l'alcolismo.

Trascrivo dalla cartella clinica il diario del 25 settembre:

All'interrogatorio, il paziente dà esatte le sue generalità; è un po' disorientato nei riguardi del tempo e del luogo, ma sa di trovarsi in un ospedale dove il padre l'ha lasciato per farlo curare da specialisti. Circa le cause della malattia egli dice che da parecchi mesi soffre di visioni e di voci che lo disturbano continuamente. Le prime volte vedeva soltanto delle figure confuse e come velate, specialmente la notte, tornando dal cinema dove andava tutte le sere perché gli piaceva molto. Dice che, alla fine dello spettacolo, sentiva la testa molto confusa, ronzio alle orecchie e un malessere strano che durava tutta la notte. La mattina si svegliava stanco e non aveva la forza di recarsi al lavoro. Il sonno era sempre agitato e spesso si svegliava di soprassalto sentendosi chiamare.

In seguito le visioni si sono fatte molto più frequenti; egli le descrive benissimo: «Appena ero in camera mia vedevo, anche con la luce elettrica accesa, che un angolo [o] tutta una parete della stanza s'era illuminata, non so come, e c'erano le persone che avevo visto nella pellicola la sera stessa o le sere precedenti. Qualche volta erano figure fisse che mi guardavano in modo impressionante, altre volte si muovevano e si mettevano a fare gli stessi gesti del film; per lo più scene d'amore. In questi ultimi giorni non mi hanno lasciato un momento in pace, mi chiamano, mi comandano di fare i gesti che fanno loro. Un giorno mi dissero di aprire una finestra, e di buttarmi sulla strada, ma mentre lo stavo per fare una di quelle figure mi disse fermati! Ho provato a dormire in un'altra camera ma le figure mi seguono sempre, qualche volta sorridono, si mettono a cantare; io sento la musica dell'orchestra, allora non mi fanno paura. Papà

mi dice che io sono allucinato e che, se seguito ad andare al cinematografo, mi fa mettere al manicomio, ma non è vero. Certo che non riesco a capire dove è nascosta la macchina; forse è un apparecchio con le onde radiocinetiche».

La narrazione seguita a lungo col racconto di molti episodi di questo... cinema gratuito. Essi sono vari e per lo più consistono in scene d'amore che lo turbano assai, qualche volta di brigantaggio; spesso sono insignificanti. L'At. nomina qualcuno degli attori che agiscono in queste visioni luminose e descrive ad esempio molto bene le sofferenze della lotta interna quando le voci domandano di compiere atti di cui riconosce la gravità.

Delle volte mi dicono di uccidere quelli di casa mia, ma io non lo faccio perché voglio bene a loro e una notte presi il martello e lo buttai contro un uomo che mi diceva di prendere a martellate mio fratello Aldo.

Il malato dice che le visioni e le voci seguitano anche qui in Ospedale e, benché non sia stato più al cinema da parecchi giorni, pure vede spessissimo i personaggi dei films cui assisteva.

L'At... afferma di essere modico bevitore, poiché beve soltanto un quarto di vino al giorno, né si è mai ubriacato. Dice di fumare un pacchetto di Macedonia al giorno, raramente di più. Afferma di non aver sofferto alcuna malattia venerea: confessa però di essere forte masturbatore, specialmente da quando frequenta il cinema.

Durante l'interrogatorio il paziente è stato abbastanza calmo, risponde a quasi tutte le domande che gli rivolgo, ma spesso interrompe il discorso, guarda le pareti o il soffitto e si mette in ascolto di qualche voce di cui cerca capire il significato.

La faccia è animata da frequenti smorfie, ora contrae i muscoli pettorali, ora spalanca la bocca e gli occhi o solleva le sopracciglia e corruga la fronte.

All'esame neurologico si nota che i riflessi, specialmente i tendinei, sono accentuati; niente altro di rilevante.

Non ci sono speciali note antropologiche degenerative.

Alle solite prove farmaco-dinamiche risulta spiccata vagotonia.

La reazione di Wassermann è negativa nel liquor e nel siero di sangue.

Fisicamente è alquanto deperito.

Nei primi tempi della sua degenza in ospedale il contegno del paziente è rimasto pressoché invariato. Le allucinazioni sono continuate, benché meno frequenti, rendendolo spesso molto eccitato e impulsivo.

Attualmente passa le giornate senza far nulla, manifesta frequenti idee deliranti come quella di essere sotto l'influsso delle onde

radiocinetiche con cui gli attori delle sue visioni luminose gli rubano il pensiero. Allora diventa irrequieto e disordinato si ribella agli infermieri e non vuole né mangiare né andare a dormire. Nei periodi di tranquillità si mette a fare dei disegni, a giocare con dei sassolini o chiede dei libri di cui legge solo le prime pagine e senza prendervi alcun interesse. Ogni tanto domanda se lo rimandiamo a casa ma, quando i genitori lo vengono a trovare, mostra la più completa indifferenza.

Per il complesso dei sintomi che presenta, il caso descritto mi pare alquanto interessante.

Iniziato con disturbi psicosensoriali piuttosto gravi, con agitazione psicomotoria, confusione mentale e idee deliranti, si sono aggiunti in seguito altri fenomeni quali la catatonìa rappresentata soprattutto dalla immobilità e dal negativismo, manierismi, stereotipie, impulsi, segni di puerilismo, ottusità affettiva.

In questi mesi di degenza in ospedale non vi è avuto dunque alcun miglioramento, anzi la forma allucinatoria acuta, con cui il male s'era iniziato, è andata sempre più assumendo la figura di quella sindrome che i moderni autori chiamano schizofrenia e che Kraepelin descrisse sotto il nome di demenza precoce.

Meno grave di questo ma, forse, non meno interessante, mi pare il caso di un certo Mario T. di Perugia, operaio.

I genitori sono viventi e sani e non hanno mai sofferto malattie nervose e mentali; dei parenti, uno zio paterno s'è ucciso per nevralgia.

T., nato e vissuto in campagna fino all'età di tredici anni, non aveva mai avuto gravi malattie, era un po' violento, impulsivo, bugiardo e, spesso, si mostrava anche crudele, specialmente verso gli animali. Nel 1924 s'era recato con i genitori in Francia, dove, due anni dopo, s'impiegò in un cinema di Villerupt. Prima di allora non aveva mai visto un film; il nuovo impiego gli permise di godere ogni sera questo divertimento che lo entusiasmò assai. Ne fu sempre più attratto tanto da non pensare e non parlare d'altro che dei films visti; per quasi un anno seguì a passare al cinema tutte le sue serate. Fu dopo parecchio tempo, circa verso l'estate del 1927, che i parenti notarono uno strano cambiamento nel carattere del ragazzo. Da buono e tranquillo che era, egli s'andava facendo, come racconta il fratello maggiore che seguì lo svolgimento della malattia, sempre più stravagante, svogliato al lavoro, spesso violento e irascibile con i familiari. Li maltrattava dicendo che era gente volgare mentre lui si sentiva signore, probabilmente era figlio di un nobile che un giorno l'avrebbe riconosciuto e lasciato erede del nome e delle ricchezze come aveva visto accadere molte volte nei films.

Si era anche dato a bere liquori, a fumare smoderatamente e a masturbarsi spesso. I genitori cercarono di distoglierlo da questa vita e dalle sue idee dimostrandogliene tutta l'assurdità; insistettero anche perché lasciasse il posto che occupava e si mettesse a riposo. Il

T. seguì a frequentare, con la solita assiduità, gli spettacoli cinematografici e dichiarò, anzi, di volere andarsene a Parigi per trovare un'occupazione degna di lui. Infatti verso la fine del novembre, con duecento lire rubate, se ne andò da casa, ma una settimana dopo i familiari furono avvertiti dalla Polizia che il ragazzo era stato internato in Manicomio avendo dato segni evidenti di squilibrio mentale.

Nel febbraio 1928 il T. fu trasferito nel nostro Ospedale Psichiatrico con diagnosi di delirio paranoide allucinatorio. Al suo ingresso mostrava un contegno strano e diffidente, era piuttosto taciturno e appartato ma bene orientato nei riguardi del tempo e del luogo. Dal fratello che lo accompagnava avemmo le notizie sopra riferite, egli disse anche di averlo voluto riportare in Italia sperando nella guarigione.

Trascrivo una parte dell'interrogatorio eseguito il giorno 20 febbraio:

Riguardo alle cause del suo internamento, il P. dice che non sa affatto spiegarselo e crede alle malevolenze di persone invidiose di lui essendo egli un futuro grande artista del cinema. Anche la sua famiglia è colpevole d'avergli arrestata la carriera ma si consola pensando che molti celebri attori di oggi hanno sofferto come lui. Ricorda benissimo che tre mesi fa è fuggito da Villefrance per andare a Parigi senza essere però ben sicuro di quello che doveva fare. Ma le guardie anche esse gelose della sua futura gloria lo arrestarono; di quei giorni egli ha un ricordo molto confuso. Dice che sentiva sempre male alla testa e delle voci incomprensibili e vedeva spesso fantasmi avanti agli occhi. Altre volte aveva avuto queste visioni, specialmente quando era a casa, ed erano sempre figure e fatti cui aveva assistito al cinema. Non aveva parlato ad alcuno di tutto ciò perché la gente malevola avrebbe potuto ostacolarlo anche di più nei suoi propositi. Però in questi ultimi tempi sembra che le allucinazioni siano diventate molto più rare; il ragazzo dice che adesso si sente meglio e che dobbiamo mandarlo via per poter «vivere la sua vita».

Durante l'interrogatorio si è mantenuto irrequieto, guardandosi attorno con aria sospettosa, talora rifiutandosi di rispondere a qualche domanda, talora rispondendo con frasi evidentemente lette al cinema. Si nota un leggero grado di deficienza delle facoltà mentali, non manierismi o stereotipie. La reazione emotiva, a volte, è piuttosto violenta.

All'esame neurologico si trovano fini tremori in tutta la persona, più evidenti a braccia protese. I riflessi sono in genere accentuati, specialmente i profondi. C'è anche qualche nota antropologica degenerativa poiché il cranio è leggermente plagiocefalico e gli arti superiori piuttosto lunghi. Fisicamente è in discrete condizioni.

Il contegno del P., nei primi mesi di degenza in ospedale, rimase immutato. Egli passava le giornate solitario e taciturno chiedendo spesso dei romanzi e leggendoli con avidità. Ogni tanto tornava sulle sue idee ma con sempre minore insistenza. I disturbi psicosensoriali erano molto più rari; poi scomparvero del tutto. Verso il maggio del 1928 le condizioni del T, subirono un notevole miglioramento; egli ormai riconosceva bene la falsità del suo delirio; era socievole, tranquillo e chiedeva d'essere rimandato presso i suoi.

Fu dimesso a richiesta della famiglia nel giugno del 1928, in buone condizioni mentali; è tornato in Francia e non so se abbia più avuto alcun disturbo.

Si trattava qui di una di quelle forme paranoide che simulano la guarigione ricadendo però, dopo un tempo più o meno lungo, o era invece qualche altra forma meno grave e ora veramente guarita? O non si poteva piuttosto pensare anche, come appariva da certe notizie anamnestiche e da qualche nota somatica del soggetto, di essere nel campo della criminalità i cui confini si confondono tanto spesso con quelli della pazzia?

Non è il caso di fare, in un lavoro come questo, delle discussioni diagnostiche differenziali. Torneremo più tardi all'esame di queste due psicosi che ho ricordate per far notare l'importanza che il cinema ebbe nella loro insorgenza.

Un altro caso, capitato sotto la mia osservazione, è quello di un ragazzo di 14 anni, Gustavo B., di Foligno, studente di ginnasio.

Il padre del B. è un forte bevitore, la madre è robusta e sana; uno zio paterno, alcoolista, è ricoverato nel nostro Ospedale Psichiatrico. Il ragazzo ha avuto sviluppo normale e non ha mai sofferto di gravi malattie. È intelligente e molto studioso. Di temperamento piuttosto melanconico, non prende parte ai divertimenti dei ragazzi della sua età rimanendo per lo più appartato e taciturno. A 10 anni fu messo in collegio ove è stato fino alla licenza ginnasiale. Tornato in famiglia nel luglio passato, il ragazzo si mise a frequentare assiduamente il cinema riportando però, fin dai primi giorni, come egli stesso racconta, un'impressione strana di questo divertimento che lo attraeva molto ma che lo rendeva anche più triste e turbato.

Già fin da bambino – egli ricorda – quando andavo al cinematografo con mia madre, provavo lo stesso indefinibile malessere interno. Il più delle volte non avevo capito nulla dell'intreccio del film, ma i vari episodi mi rimanevano stranamente impressi nella coscienza e ci pensavo sopra giorni e giorni. A volte era il viso di un personaggio, a volte uno scenario fantastico che mi si fissavano in mente con insistenza ossessionante. Non avevo che sei o sette anni quando, avendo visto un film che rappresentava la resurrezione di un bambino che era stato ucciso, mi misi in

testa di ammazzare un mio cuginetto per vedere se risuscitava. Lo colpì con un coltello da cucina ma, appena fatta una scalfitura, fuggì alla vista del sangue. Avrò avuto 8 anni quella volta che decisi di suicidarmi insieme ad una mia piccola vicina di casa gettandoci sotto il treno come avevamo visto nel film; poi non ci decidemmo più. In genere, e questo fin verso i 10 anni, dopo essere stato al cinema, invece di dormire, rimanevo in un dormiveglia agitato pensando che tutte quelle figure misteriose mi seguissero e stessero intorno a me. La paura me le faceva anche vedere come ombre aggirantesi per la stanza, ma non raccontavo nulla per timore che mi gridassero. Entrato in Collegio, non ho più visto, per quattro anni, altro che rare film patriottiche o istruttive e non ho avuto più nessun disturbo di nervi.

Ritornato dunque a frequentare il cinema, il B. tornò anche a provare la strana inquietudine che aveva sentito fin da bambino e che non aveva mai del tutto dimenticata.

Un senso di paura che, mentre mi respingeva, dandomi come un malessere indefinibile, mi attirava anche per una specie di impulso più forte della mia volontà. Tornai ad aver timore dei fantasmi, a non dormire più la notte che a intervalli e con sogni paurosi; soffrivo molto ma non volevo dirlo a nessuno.

Questo stato penoso durò per qualche mese e il ragazzo cominciò ad avere anche delle allucinazioni uditive e visive, determinate probabilmente dallo stato di ansiosa attesa in cui si trovava.

Poi, verso la fine del settembre, le condizioni del B., come narra la madre, si aggravarono notevolmente; fu obbligato al riposo a letto per intenso malessere generale ed egli rimase per più giorni in preda a frequenti allucinazioni, ad agitazione psicomotoria, a disorientamento, insonnia e sitofobia. Poi divenne molto eccitato, gridava, rompeva oggetti e tentava farsi del male.

Dopo tre o quattro giorni andò gradatamente calmandosi; i disturbi psicosensoriali scomparvero ed egli si rimise del tutto. Da allora non è più tornato al cinema per il quale adesso prova una vera e propria ripugnanza.

Nel ragazzo, che descrive con molta esattezza i sintomi della sua passata malattia, chiaramente si scorge il fondo psicastenico con l'alterazione di quella sintesi delle sensazioni organiche cui mettono capo tutte le emozioni e che è la cenestesi¹⁷.

¹⁷ [Complesso di sensazioni, indeterminato, continuo e uniforme, proveniente da tutte le parti dell'organismo, avvertito agli organi nervosi superiori solo quando

Evidenti sono i disturbi del tono nutritivo generale, del sistema simpatico-endocrino, molto chiari risultano dall'anamnesi quelli della sfera volitiva, gli impulsi, le fobie episodiche, l'enorme suggestività, insieme, però ad una intelligenza molto vivace che esclude ogni forma di insufficienza mentale.

E forse non manca, come certi sintomi farebbero pensare, anche la complicazione dell'isterismo, cosa che accade assai di frequente in queste forme di psicastenia.

I rapporti tra il cinema e l'isterismo, la più frequente e la più atipica delle psiconeurosi funzionali, sono state fino ad oggi assai poco studiate. Bisogna invece valutarli in tutta la loro importanza che è maggiore di quanto si creda; bisogna ricordare il grande valore etiologico che, oltre l'eredità, hanno l'educazione e l'ambiente nella formazione del carattere isterico.

Come tutto ciò che nella vita tende a rallentare il contatto con la realtà, ad esaltare i sensi e la fantasia e favorire una struttura mentale labile e poco resistente, anche il cinema può concorrere alla genesi dell'isterismo.

Vanno, come è noto, più facilmente soggette a questa malattia le nature fantastiche e sognanti, avidi di contrasti e di paradossi, che si nutrono di emozioni e finiscono per non sapersi più adattare alla realtà della vita. La loro evoluzione psichica è imperfetta, spiccata invece la suggestibilità, l'impressionabilità, l'istrionismo, alterato l'ambito sessuale, ipertrofico l'elemento emotivo.

Questa base, di cui l'eredità prepara i primi strati, non potrebbe essere, mi sembra, più favorevole all'azione del cinema il quale aggrava in misura più o meno forte quella proprietà che la costituzione isteroide possiede «di esagerare o di modificare le reazioni psicofisiologiche normali sotto la dipendenza dell'emotività» ([Ernst] Blum).

Nella maggior parte delle nevrosi e psicosi da cinematografo, soprattutto, s'intende, in quelle del sesso femminile, non manca il fattore isteroide nella genesi della malattia.

Nei pochi casi che ho ricordati e in numerosi altri che tralascio perché assai meno importanti, ho trovato quasi sempre questo elemento, più o meno rintracciabile attraverso i sintomi clinici o l'anamnesi familiare e personale.

Molto evidente nel caso di certa S. E., dove, oltre che di un temperamento isteroide, poteva parlarsi anche di una complicazione istero-psicopatica, esso fu il substrato su cui si delineò una vera e propria psicosi isterica.

Per quanto capitato alla mia osservazione solo più tardi, lo riferisco brevemente quale mi venne narrato dai parenti della ragazza e

la sua tonalità risulta alterata. Può quindi determinare nel soggetto uno stato generale di benessere (variazione positiva) o di malessere (variazione negativa)].

confermato dal medico che la curò, perché mi sembra alquanto interessante.

Figlia di un uomo morto a quarantacinque anni per tubercolosi polmonare e gracile essa stessa, la E. si mostrò, fin da bambina, timida e suggestibile, molto facile alle emozioni e a qualche sentimento d'invidia, d'ambizione e di gelosia. Sviluppata regolarmente, non ha mai sofferto gravi malattie; però, verso l'epoca della pubertà, cominciò ad esser molto più irrequieta, volubile e strana e, col crescere degli anni, ha mostrato un carattere debolissimo e al tempo stesso dominatore tanto da imporsi alla propria famiglia, leggere fobie come quelle per gli animali domestici, qualche idea ossessiva, spiccata tendenza alla menzogna.

La madre non si preoccupò in modo eccessivo di queste manifestazioni, ma la portò con sé a tutti i divertimenti della grande città dove si trovavano e specialmente al cinema di cui la ragazza si mostrò sempre più appassionata tanto da preferirlo a qualsiasi altro spettacolo. Era l'epoca delle attrici dai tragici gesti e la E. si mise a copiarli, a passare delle ore davanti allo specchio per riprodurli. Nello stesso tempo, però s'impressionava anche molto dei film cui assisteva e la notte balzava spesso dal letto urlando e gridando che le pareva di trovarsi nelle misteriose località viste al cinema.

Una volta, dopo la rappresentazione di un film della rivoluzione francese, rimase molto turbata e per molte sere di seguito chiudeva accuratamente porte e finestre temendo un'ipotetica rivoluzione.

Cefalea costante, frequenti insonnie, disturbi nervosi come cardiopalmi e parestesie moleste in tutta la persona, allucinazioni elementari, furono i sintomi che la ragazza cominciò ad accusare senza però smettere l'assidua frequenza del cinema.

Nel marzo del 1925 la E., che aveva allora 16 anni, consultò un oculista perché dice che vedeva doppio e spesso le persone le sembravano molto più grandi del normale. Il reperto del fondo dell'occhio fu negativo, ma il campo visivo era alquanto ristretto. Tali disturbi scomparvero presto per riapparire qualche mese dopo più gravi di prima e accompagnati a forte malessere generale e ad eccessi convulsivi piuttosto frequenti. In queste convulsioni la ragazza non perdeva mai del tutto la coscienza che rimaneva soltanto obnubilata; dopo l'accesso essa diceva d'essere vissuta in un'altra vita, nella sua vera vita. Rimaneva estatica per delle ore nelle più strane pose passionali, dicendo di sentire una musica divina; parlava con personaggi invisibili assumendo un'aria misteriosa e mormorando parole d'amore, quasi tutte frasi lette nelle didascalie dei films.

A volte diceva di dover eseguire una parte che le era stata assegnata e per qualche giorno usava strani travestimenti o voleva andare addirittura nuda perché così esigeva la scena. Spesso le allucinazioni erano molto violente, unite a sovraeccitamento confusionale e ad idee

deliranti specialmente a contenuto erotico. Queste erano informate sempre a scene cinematografiche già viste, non solo in tempi più o meno recenti ma anche a quelle cui aveva assistito da bambina, in tempi molto lontani, e che erano già dimenticate del tutto anche dalla madre che pure le aveva viste.

L'esaltamento psichico la portava ora a rumorose manifestazioni di gioia, ora a prolungate e disperate crisi di pianto, ora a scene di violenza, anche gravi, contro i familiari. I quali la misero in una casa di salute ove tutto il corteo dei sintomi durò per un mese circa poi scomparve rapidamente con adatta psicoterapia suggestiva.

La E. si coniugò a 19 anni ed ha avuto un figlio che è sano e robusto. Non ha più sofferto dei disturbi sopra descritti benché, anche in seguito, abbia dato qualche volta segni evidenti, ma non gravi, di psicopatìa. Va al cinema assai di rado e dice di non provare più l'emozione di un tempo.

Caso questo, in cui, pur restando immutato il fondo isteropsicopatico, può parlarsi di una vera e propria guarigione; esito non raro a riscontrarsi tra le polimorfe manifestazioni delle psicosi isteriche.

Perturbamenti nervosi che vanno dal cardiopalmo e da un nervosismo quasi inavvertito agli spasmi muscolari, tremori, mioclonie, convulsioni; alterazioni del carattere, della condotta, emotività esagerata, suggestibilità, istrionismo, risveglio precoce dell'istinto sessuale, abusi d'ogni genere, tendenze impulsive, criminalità; disturbi psicosensoriali quasi sempre numerosi e imponenti, idee deliranti gravi e polimorfe, stati d'ansia, di confusione mentale, d'agitazione: questo, riassumendo, è ciò che abbiamo trovato nei cinque casi sopra descritti.

E non solo in essi, ma anche, sia pure con minore evidenza, nei molti altri passati, in questi ultimi anni, sotto la mia osservazione o riportati dalla letteratura sull'argomento: bambini delle classi elementari e studenti delle scuole medie inferiori e superiori, giovani operai di diversi mestieri, bambine e giovanette di opifici e di laboratori, impiegati, adolescenti tutti in cui il cinema trovò un sistema nervoso debole e in via di formazione e agì da ripetuto trauma psichico provocando esplosioni, nevrotiche o psicopatiche.

Ai casi da altri descritti possono dunque ricollegarsi anche queste mie «psicosi da cinematografo» alcune delle quali, però, oltre la solita sintomatologia, presentano un decorso e delle particolarità, mi si permetta di dire, d'eccezione.

Così nel secondo dei casi, quello di At., in cui la forma morbosa, che dura da parecchi mesi, è andata sempre più orientandosi verso la sindrome schizofrenica.

Sarebbe, questa, ugualmente insorta anche senza il concorso del fattore esterno o la vita psichica del ragazzo si sarebbe, invece, svolta tranquilla e senza incidenti se non avesse avuto questa provocazione nel momento più critico della sua esistenza? Non possiamo affermare

o negare alcuna delle due ipotesi. Ma non è forse ingiusto il credere che quello che era, per dirla alla Bleuler, il temperamento schizoide del soggetto, sarebbe rimasto tale, senza degenerare nella forma schizofrenica, se non fossero sopravvenute le cause che vedemmo.

Nell'osservazione di Gustavo T. il campo del paranoidismo si confonde, in parte, con quello della criminalità e la predisposizione morbosa è più evidente per l'anamnesi familiare e personale.

Ma, anche qui, essa sola non sarebbe forse bastata poiché molto spesso vediamo che la mancanza d'un coefficiente esogeno lascia latenti a lungo simili forme le quali prendono soltanto aspetto di una anomalia generica e innocua. Fu di certo l'avvenimento esterno a offrire il tema e a plasmare, di conseguenza, i sintomi particolari del caso.

E questo si può ripetere anche per tutti gli altri ma più specialmente per i due ultimi dove la psicastenìa e l'isterismo rappresentavano un ottimo substrato morboso.

Come, in genere, per ogni malattia nervosa e mentale, cooperano dunque anche qui, fattori interni predisponenti e fattori esterni d'occasione, rappresentati, questi, dalla notevole, innegabile influenza del cinema.

Gli ammalati e i loro parenti denunciano le emozioni cinematografiche come causa del male e infatti vediamo che le allucinazioni e le idee deliranti, presentate dagli'infermi traggono materia da films cui essi hanno assistito in tempi recenti e lontani.

E un risveglio tale delle immagini che esse vengono proiettate al di fuori come vere percezioni attuali e il malato le vede con una terribile parvenza di realtà come se fossero veramente esistenti.

Compaiono spesso anche le allucinazioni uditive, talora anche quelle olfattive e tattili, ma le più frequenti sono le visive e le uditive perché ad essere più colpiti sono appunto i rispettivi centri sensoriali.

Il significato attribuito a questi centri, come già accennai, di formazione e di conservazione delle immagini, avvalorà l'ipotesi che in essi abbiano origine le allucinazioni provocate da anormali e prolungati stimoli degli apparati nervosi periferici.

Il delirio polimorfo e talora ben sistematizzato, che prende origine da questi disturbi psicosensoriali e ne assume anche il colorito, è tratto dai complessi ideo-emotivi già selezionati e posti nel vasto deposito dell'incosciente. Indeboliti i poteri mentali, essi tornano ad occupare il campo della coscienza acquistando una singolare forza invadente e suggestiva.

Ne segue sconvolgimento profondo della personalità che si trasforma o addirittura si disgrega.

La reazione del malato è varia, ora cade in uno stato di agitazione psicomotoria, più o meno violenta, secondo l'intensità e il contenuto delle allucinazioni, ora diviene ansioso e impulsivo o rimane a lungo confuso e come soggiogato dalle impressioni che prova.

Le allucinazioni e il delirio, nei nostri casi, sono in prevalenza a contenuto erotico e ciò dimostra quanto l'elemento sessuale entri in queste psicosi. La reazione psicosessuale è infatti una delle manifestazioni più frequenti; al principio della malattia, come, ad esempio, nel secondo dei casi descritti, notiamo una masturbazione spesso sfrenata. La nociva abitudine, causata dall'emozione sessuale di cui il cinema fu la sorgente, lascia, a sua volta, nel perturbato e indebolito organismo, desiderio di nuove emozioni sessuali. È così un circolo vizioso per cui l'eccitamento s'aggrava di più portando a una decadenza tale del corpo e dello spirito da cooperare efficacemente all'insorgenza della malattia.

Centro di tutte le pellicole come unica e raggiungibile concezione di vita, il lato sensuale è quello che colpisce di più la fantasia e più rimane impresso nella memoria e sono le scene d'amore quelle che compaiono, più spesso delle altre, agli occhi dell'allucinato e informano le sue parole e i suoi lunghi vaniloqui.

Notevole è infatti, in parecchi soggetti, la ripetizione frequente di frasi prese dalle didascalie dei films, in genere frasi d'amore; essi stessi ne rimangono meravigliati poiché non ricordano quando e dove le abbiano lette.

Nell'ultimo dei casi riferiti questo fatto è molto evidente; io l'ho osservato frequentissimo in un'altra ragazza a marcato carattere isteroide. In certi periodi la sua coscienza rimane alquanto confusa e l'ammalata comincia ad assumere un linguaggio del tutto speciale parlando di sé in terza persona, come sdoppiandosi in un'altra personalità. Le frasi che esprime sono quasi sempre quelle lette in qualche pellicola. Quando torna in piena coscienza essa dice di non ricordare bene ciò che ha detto perché «si sentiva insonnolita». Non ha mai avuto disturbi psicosensoriali.

Però, molto più frequente che la ripetizione delle parole, è, nei soggetti, la ripetizione dei gesti visti sullo schermo. Fenomeno che si verifica specialmente quando, alterati i poteri di volontà e di controllo, per lo sconvolgimento avvenuto nel campo della coscienza o non essendo essi ancora sviluppati nel soggetto, questi diviene preda della più spiccata suggestibilità fino a un vero e proprio automatismo.

Così osserviamo nei nostri e in parecchi altri casi dove si nota che il gesto torna improvviso in un critico momento d'incoscienza o che, ritenuto e premeditato, viene ripetuto in modo ossessivo.

Troviamo tentativi di suicidio e d'omicidio, a volte sotto l'impressione di una scena che ha profondamente commosso, a volte sotto l'impulso di qualche allucinazione imperativa; oppure coreografici atteggiamenti d'isterismo ispirati alle scene passionali del film o complicate azioni che ripetono la fuga, il furto e la violenza. Il gesto s'impone alla personalità malata e la trasforma al punto che il soggetto arriva a parlare di sé stesso come di un altro che egli abbia visto agire in sua vece.

Dove questa forza della suggestione in modo più profondo colpisce

lo spirito dell'adolescente che la riflette poi nella propria vita è nel campo della criminalità. Risvegliando tendenze latenti essa lo conduce a volte verso quell'indebolimento morale che è succedaneo o avviamento al crimine o addirittura verso l'azione delittuosa.

Non è il caso, né io ho l'intenzione, di insistere sull'influenza del cinema sopra la criminalità giovanile.

Cominciando dalle notizie di cronaca da trent'anni fa ad oggi, dai lavori di Masini e Vidoni, da quelli recentissimi del Wets¹⁸, del Rouvroy¹⁹, dell'Holmes²⁰, dell'Hoffmann²¹, del Carelli²², per non citarne che qualcuno, e andando ai rapporti Martin²³ e De Feo presentati da poco a Ginevra, è tutto un contributo larghissimo al problema che interessa l'antropologia criminale, la psicologia, la psichiatria pedagogica e la medicina legale.

Le basi della questione vengono poste presso a poco nei seguenti termini:

– il cinema, falsando il concetto della vita, dando speciali sensazioni e aprendo nuovi orizzonti artificiali, distrugge, nel giovane, quella concezione di moralità che i primi elementi educativi hanno formato in lui; la frequenza della visione sviluppa un particolare abito mentale e il desiderio, sia nel maschio che nella femmina, di emulare i falsi valori e i falsi eroi dello schermo;

– il principio, d'autorità, di gerarchia e di subordinazione scompare

¹⁸ [Cfr Paul Wets, *L'enfant de justice. Quinze années d'application de la loi sur la protection de l'enfance*, Association Internationale pour la Protection de l'Enfance, Bruxelles, 1928].

¹⁹ [Cfr. nota 7].

²⁰ [Cfr. Joseph L. Holmes, *Do the moving pictures incite to crime?*, «Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology», 20, agosto 1929, pp. 266-275].

²¹ [Nella primavera 1929 si sviluppò negli Stati Uniti una controversia sul nesso tra criminalità e cinema che vide coinvolti Roger A. Babson, economista e uomo d'affari, Frederick L. Hoffman, autore di uno studio statistico promosso dall'autorevole Prudential Life Insurance Company, e Carl E. Milliken, segretario esecutivo della Motion Picture Producers and Distributors Association. Babson era un convinto sostenitore dell'influenza criminogena del cinema, al contrario di Hoffman e Milliken; cfr. Richard Maltby, *The Spectacle of Criminality*, in John David Slocum (a cura di), *Violence and American Cinema*, Routledge, New York, 2001, pp. 117-152; una sintesi della polemica fu pubblicata sulla «Rivista Internazionale del Cinema Educatore» (cfr. *Delitto e cinema negli Stati Uniti*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», I, 3, settembre 1929, pp. 300-312)].

²² [Cfr. Augusto Carelli, *Il problema del cinematografo e la gioventù*, «Maternità e Infanzia» 1, gennaio 1929, pp. 55-62].

²³ [F. Martin, *Rapport sur les travaux du Comité de la protection de l'enfance dans la question du cinématographe*, Société des Nations, Genève, 1928].

o è presentato in modo tale da provocare il riso. La patria non è rappresentata che in pochi films di carattere specializzato che non sono sempre i migliori;

– imitando modi di dire, costumi, abitudini e manie d'otralpe e d'oltre oceano, la personalità nazionale ne viene sinistramente influenzata e la gioventù tende verso una certa «snazionalizzazione»;

– la famiglia e la casa sono superate dal nuovo ordine di idee;

– nella confusione tra moralità e amoralità, il male è reso attraente e simpatico nella sua duplice espressione di immoralità e di criminalità;

– l'atto criminoso sorge o come istinto, per suggestione, o provocato da uno stato patologico che induce sia a forme coscienti di riflessione che subcoscienti di azione.

Le statistiche che segnano un progressivo aumento di delinquenza giovanile pongono il cinema tra i principali fattori del fenomeno.

I rapporti dei Tribunali per minorenni segnalano che molti dei delitti, commessi dai giovani, hanno la loro origine in un film ispiratore. Il ragazzo agisce sotto questa influenza e riproduce, per così dire, meccanicamente, l'esempio che gli viene offerto.

Un neurologo tedesco stabilisce dei dati sul carattere della maggior parte dei films; sopra 250 pellicole analizzate, egli trovò 97 assassini, 60 adulterii, una cinquantina di furti e altrettanti suicidi. I principali eroi di questi films erano ladri, prostitute, assassini.

Ora, sappiamo bene che descrivere il crimine, equivale a suggerirlo e la suggestione passa facilmente dall'idea al fatto.

E i fatti sono tali e tanti da essere superfluo riferirne degli altri.

Ricordo, tra i recentissimi, da noi, quello di Roma dove tredici ragazzi, sorpresi a rubare, hanno confessato di esservi stati indotti da scene di cinematografo; il suicidio di quella giovane quindicenne che, abbandonata dall'amante, s'è buttata sotto il treno «come aveva fatto Anna Karenina» nel film omonimo, l'assassinio di un negoziante commesso da due ragazzi a Mantova in circostanze identiche a quelle contenute nel film *Le avventure di un galeotto*.

All'estero, ma specialmente in America, la casistica che ricollega il cinema alle varie forme di criminalità è molto più ricca, qualche volta ha del fantastico.

Gilmer dichiara che, dall'80 al 90%, dei delitti commessi in America sono dovuti a impressioni ricevute dagli spettacoli cinematografici²⁴.

²⁴ [Cfr *Immoralità, criminalità e cinema*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 3, marzo 1930, p. 90].

Wets, Presidente del Tribunale minorile di Bruxelles, fa notare che l'aumento della delinquenza giovanile ha conciso con la grande diffusione del cinematografo.

Lo statista Babson sostiene che tutto il buon profitto che la scuola e la famiglia possono dare è cancellato dalla nefasta azione dei films.

Lo stesso Babson ha mandato ai direttori di scuole e psichiatri un questionario chiedendo quale fatto della vita sociale avesse la più grande influenza nella formazione del carattere, se la casa o la scuola. Il 70% degli interpellati ha cancellato le due domande ed ha risposto che è il cinematografo.

Contro questa tendenza, certamente esagerata, che vuol ricollegare al cinema tutto quanto di criminale si compie nel mondo, si sono levate numerose e autorevoli voci. Esse affermano che non si possa rendere responsabile unicamente il cinema della criminalità giovanile alla quale contribuiscono diversi altri fattori e manifestazioni di vita. Che bisogna tener conto anche di questo, analizzarle con precisa volontà d'accertamento e stabilire, in modo definitivo, la loro attività proporzionale. Forse il cinema non rimarrebbe al primo posto.

La questione è ancora insoluta; ad affrontarla è intervenuto anche l'Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa con un'inchiesta vastissima che alacramente prosegue ricercando le opposte tendenze e ponendole in confronto tra loro nel sereno campo delle discussioni scientifiche.

Voler fare una profilassi, sia nel campo delle malattie nervose e mentali come in quelle della criminalità, selezionando e togliendo all'influenza del cinema i cosiddetti ragazzi anormali, come qualcuno ha progettato, è cosa, io credo, del tutto insufficiente e quanto mai difficile ad attuarsi. E poi su quale criterio?

Come giudicare della normalità o meno di un giovane?

Le note patologiche possono, a volte, sfuggire all'osservazione degli stessi parenti che le credono solo una delle tante gradazioni d'un temperamento normale.

E, d'altra parte, molti dei normali sono giudicati invece impulsivi, stravaganti, difettosi d'intelligenza e di carattere e non lo sono affatto.

Anormali psichici veri e falsi anormali, come divide il De Sanctis, gli esseri più o meno gravati dal fattore biologico e che appartengono alla grigia zona tra sanità e pazzia, da quelli in cui l'irregolarità del contegno e della condotta non è continuo e durevole ma facilmente si lascerà modificare.

A quali regole attenersi per sottrarli all'intempestiva azione di dannose influenze durante la lunga crisi del processo evolutivo?

Non certo a quello di una selezione imbarazzante e necessariamente incompleta e nemmeno, io penso, a quello di una censura come oggi viene attuata.

Complesso e controverso problema questo della censura cinematografica e non ancora ben valutato nella sua immensa importanza!

Non si può negare che il programma stabilito a Ginevra fin dal 1925 dal Comitato per la Protezione dell'Infanzia e le disposizioni legislative dei vari Paesi riguardo al controllo dei films, siano state ispirate alle migliori intenzioni.

Totale in qualche paese, molto pochi veramente, è stato il divieto per l'ingresso dei minori al cinema con dei diversi limiti d'età i quali tutti considerano però soltanto i primi anni della fanciullezza. Le altre nazioni, poche eccettuate, hanno ammesso solo una proibizione parziale la quale dovrebbe interdire ai giovani, che non avessero raggiunto una certa età, di assistere a films non autorizzati dalla censura; limiti d'età variabili da una nazione all'altra.

Così, ad esempio, in Germania, la proibizione parziale riguarda i minori di diciotto anni; in Austria, in Danimarca, in Norvegia, nella maggior parte della Svizzera, nel Belgio, scende a sedici anni.

In certi paesi vigono autorizzazioni speciali. Il ragazzo non può assistere a un film anche permesso, se non accompagnato dai genitori o da chi ne fa le veci. Molti vietano l'ingresso dopo una certa ora di sera (in genere le otto) o durante le ore di scuola. Qualcuno permette la visione soltanto di speciali pellicole; così in Rumenia dove è vietato agli allievi di scuole secondarie, cioè fin verso i diciotto o diciannove anni, di assistere a films che non siano istruttivi o educativi.

A giudicare l'età del ragazzo interviene un censore apposito oppure il giudizio è basato sull'aspetto esteriore o sull'uniforme scolastica che indossa.

Tra gli stati che ammettono la proibizione parziale è l'Italia. La legge del 10 dicembre 1925 che regola le misure di protezione e di assistenza in favore della Maternità e dell'Infanzia dice che: «La Commissione competente per l'autorizzazione di spettacoli cinematografici deciderà quali siano quelli cui potranno essere ammessi i fanciulli e gli adolescenti dei due sessi».

Per tale Legge, approvata con R. D. del 15 aprile 1926, vengono esclusi i minori che non avessero compiuti i quindici anni di età.

Nei paesi dove l'ammissione dei minori a spettacoli cinematografici non è sottoposta a disposizioni legislative, sembra che funzioni uno speciale sistema di controllo, atto a proteggere la mentalità e la moralità dei giovani.

Tutti questi diversi sistemi di censura, istituiti o meno nelle varie nazioni, hanno provocato numerose critiche specialmente riguardo al modo alquanto capriccioso con cui vengono determinati i particolari criteri di tempo, di luogo e soprattutto d'età.

Quindici, sedici anni. Ma a questa età si è ancora ragazzi. Quanti, tra quelli autorizzati ad entrare, non hanno che lo spirito e le forze di fanciulli di dieci e dodici anni!

E i deboli, i semplici, la grande schiera dei suggestibili, dei tarati di ogni età! E gli immaginativi, nutriti di illusioni, i nevrotici, i criminali dalle tendenze latenti?

«La censura è un tranello», dice Rouvroy, il quale sostiene che non esiste alcun buon cinema per i ragazzi. «Un tranello che toglie ai genitori le diffidenze che avevano prima e permette loro di portare i figliuoli, senza alcuna preoccupazione, a dei films proclamati inoffensivi».

Ma, nella maggior parte di queste pellicole censurate, l'innocuità è soltanto apparente poiché vi sono contenuti elementi del tutto condannabili.

Spessissimo non c'è nemmeno quest'apparenza d'innocuità, il film dovrebbe essere assolutamente interdetto ai minori e invece manca ogni divieto della censura e i ragazzi son fatti passare. E poi, quando il divieto c'è, non significa fare, con questo mezzo, la miglior reclame alla pellicola proibita per attirarvi quelli d'età maggiore? Senza riflettere poi che, quello che è pericoloso a quindici anni, ha tutte le probabilità di esserlo anche a diciassette e a diciotto.

Nel rapporto presentato l'anno scorso a Ginevra, il dott. De Feo rileva, con la sua profonda pratica in materia, il triplice difetto di concezione con cui oggi si esercita la censura dei films visionati dai giovani: mancanza di competenza psichiatrica, pediatrica, pedagogica. «Fanno in generale parte delle commissioni di censura persone che sono senza dubbio cittadini esemplari, eccellenti padri di famiglia, rispettabilissimi funzionari di stato, ma non ci sono dei psicologi, degli insegnanti, dei medici specializzati».

Questa gente che esamina con calma la pellicola nel silenzio di una sala (e che perciò non tiene conto di un fattore psichico d'apprezzamento così importante come la musica), è poco abituata alle sottigliezze psicologiche del romanzo cinematografico e non può rilevare tutto quello che vi è invece di nocivo per la suscettibilità giovanile.

Queste, in sostanza, le principali critiche mosse ai moderni sistemi di censura da coloro che si preoccupano di uno stato di cose ancora molto incerto ed equivoco.

Certo è che, malgrado tutti i provvedimenti, le censure e i controlli, il cinema seguita ad essere un male che spesso fa sentire, come abbiamo visto per i nostri e per moltissimi casi osservati in questi ultimi anni, le sue dolorose conseguenze.

Ad evitare le quali parrebbe a molti necessario interdire senz'altro agli adolescenti l'ingresso nei pubblici cinematografi.

Se anche non può essere questo il rimedio definitivo contro il male che si lamenta, poiché è illusorio non credere all'opposizione del pubblico e dell'industria, occorre, in ogni modo, cercare di trarre dal cinema tutto quanto di buono esso possa dare. La sua azione non dev'essere soltanto difensiva ma anche costruttiva, specialmente in riguardo al vasto compito che esso può avere nell'educazione della gioventù.

Il cinematografo che è ancora nel primo stadio della sua evoluzione, presenta tuttavia il grande vantaggio sul giornale e sul libro di parlare agli occhi, cioè di tenere un linguaggio comprensibile da tutti i popoli della terra. È da questo che gli vengono il suo carattere di universalità e le innumerevoli possibilità che offre per una collaborazione internazionale nel campo educativo.

Queste le parole di Benito Mussolini, che, primo tra i capi di Governo, comprese tutto il valore del cinema come strumento di elevazione sociale e intellettuale del popolo e creò, nel 1925, all'infuori dell'Ente Nazionale per la Cinematografia, l'Istituto LUCE.

Per iniziativa del Governo Italiano è sorto poi, poco più di un anno fa, anche l'Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa che è posto sotto il controllo della Società delle Nazioni e ha la sua degna sede Roma.

Così, tra i mezzi con cui si è inteso dar vita per la cultura del corpo e dello spirito, il cinema occupa uno dei posti centrali nell'attività dello Stato.

Favorire la produzione e la diffusione di pellicole educative concernenti la scienza, l'arte, l'industria, l'agricoltura, l'igiene, i diversi aspetti della vita sociale: questo il compito che l'Istituto di Villa Torlonia va sapientemente svolgendo, senza alcun apriorismo interessato, e a cui altri se ne devono ancora connettere, quali, ad esempio, la creazione di pubblici cinematografi speciali per minorenni e la diffusione più vasta di pellicole educative, sotto il controllo dello Stato, nelle varie scuole e vari Istituti.

Pochi anni fa, nel predire che un giorno l'insegnamento si gioverà più del cinema che dei libri di testo, perché «le cinematografie sono il mezzo più perfetto per diffondere la scienza e la conoscenza» Edison diceva a dei produttori di films:

Lo sviluppo più importante della cinematografia come fattore a servizio dell'arte e della pubblica istruzione è affidato alle vostre mani. Ricordatevi che siete i servitori del pubblico e non fate che ragioni di commercio e di lucro vi impediscano di dargli quanto di meglio siete capaci.

A utilizzare, in una saggia azione profilattica, tutte le energie dell'ambiente e a combattere i fattori degenerativi, a plasmarli caratteri che abbiano, non una falsa, ma la più reale percezione della vita, devono intendere, in una collaborazione serena, tutti coloro cui è affidata la tutela dell'uomo di domani.

«Rivista Internazionale del Cinema Educatore», Roma, II, 9, settembre 1930, pp. 1084-1113.

Bibliografia

Fonti d'epoca (1877-1937)¹

*Angelucci, Arnaldo, *Le malattie degli occhi prodotte dai cinematografi*, «Malpighi. Gazzetta medica di Roma», 1906.

Angelucci, Arnaldo, *Inchiesta sulla vista. Gli effetti del cinema sulla vista dei fanciulli*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 5, 1930.

Ardigò, Roberto, *La psicologia come scienza positiva* (1870), in Id., *Opere filosofiche, vol. I*, Angelo Draghi, Padova, 1882.

Ardigò, Roberto, *Il fatto psicologico della percezione* (1882), Id., *Opere filosofiche, vol. IV*, Angelo Draghi, Padova, 1886.

*Ardigò, Roberto, *L'unità della coscienza*, in Id., *Opere filosofiche, vol. VII*, Angelo Draghi, Padova, 1898.

Baratono, Adelchi, *La maledizione del cinematografo*, «Avanti!», XXVI, 55, 5-6 marzo 1922.

Barbéns, Francisco de, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*, Ed Luis Gili, Barcelona, 1914.

Belotti, Bortolo, *La questione del cinematografo*, «Nuova Antologia», 196, 1 agosto 1918 (poi in Id, *Politica del costume*, Unitas, Milano, 1924).

Benussi, Vittorio, *La suggestione e l'ipnosi come mezzi di analisi psichica reale*, «Rivista di Psicologia», 21, 1925 (poi anche in Vittorio Benussi, *Sperimentare l'inconscio. Scritti (1905-1927)*, a cura di Mauro Antonelli, Cortina, Milano, 2006).

Benveduti, G., *Ora anche il manicomio ha aperto le porte al cinematografo*, «La Tribuna», 342, 9 dicembre 1913.

¹ I testi contrassegnati con un asterisco sono interamente o parzialmente riprodotti nella sezione antologica del volume.

Bertinetti, Giovanni, *Il cinema, scuola di volontà e di energie*, in «La Vita Cinematografica», IX, dicembre 1918 (ora anche in Alberto Farassino, Tatti Sanguineti (a cura di), *Gli uomini forti*, Mazzotta, Milano, 1983).

Binet, Alfred, *La psychologie de la prestidigitation*, «Revue des Deux Mondes», LXIV, 25, 1894.

Botti, Luigi, *Osservazioni sul concorso e sul rafforzamento reciproco di sensazione di campi diversi*, «Rivista di Psicologia», XI, 2, marzo-aprile 1915.

Bravetta, Vittorio Emanuele, *La fabbrica dei sogni. La cinematografia studiata da un poeta*, Fiorini, Torino, 1920.

Buracci, Angelina, *Cinematografo educativo*, Tipografia Sociale di Carlo Sironi, Milano, 1916.

Centofanti, Alfredo, *Il cinematografo nei manicomi e nelle carceri*, «L'Illustrazione Cinematografica», II, 12, 31 luglio 1914.

Corradini, Enrico, *Il pubblico al teatro*, «Il Marzocco», I, 5, 1° marzo 1896.

Corradini, Enrico, *La psicologia del pubblico dei teatri*, in Id., *L'ombra della vita. Costume-Letteratura e Teatro-Arte*, R. Ricciardi, Napoli, 1908.

D'Abundo, Giuseppe, *Evoluzione psicologica ed evoluzione sociologica nel secolo XIX*, in *Annuario della R. Università di Catania per l'Anno Accademico 1897-98*, Stab. Tip. Francesco Galati, Catania, 1898).

D'Abundo, Giuseppe, *Stati nevropatici consecutivi al terremoto del 28 dicembre 1908 in Sicilia*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed elettroterapia», II, 2, 1909.

*D'Abundo, Giuseppe, *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici*, «Rivista italiana di neuropatologia, psichiatria ed elettroterapia», IV, 10, ottobre 1911 (poi anche in «Bianco e Nero», LXVI, 550-551, 2004-2005.).

D'Abundo, Giuseppe, *Turbe neuropsichiche consecutive alle commozioni della Guerra italo-turca*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed elettroterapia», V, 5, 1912.

D'Agliastro, Roberto, *L'arte del cinematografo, il fascino della folla*, «Illustrazione Cinematografica», III, 18, 20 novembre 1914.

De Sanctis, Sante, *I sogni. Studi clinici e psicologici di un alienista*, Bocca, Torino, 1899.

De Sanctis, Sante, *La mimica del pensiero. Studi e ricerche*, Sandron, Milano, 1903-1904.

*De Sanctis, Sante, *Risposta all'inchiesta mondiale di Maurice Rouvroy*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 3, marzo 1930.

*De Sanctis, Sante, *Introduzione*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, «Quaderni dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa», 17, [1930].

De Sanctis, Sante, *Applicazioni del cinema nel campo dell'educazione dei fanciulli e dei ragazzi*, in *Cinematografo e organizzazione scientifica del lavoro*, «Quaderni dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa», 17, [1930].

De Sarlo, Francesco, *La fantasia nella psicologia contemporanea*, «La Cultura Filosofica», I, 6, 15 giugno 1907.

Del Secolo, Floriano, *L'arte delle immagini*, «L'arte muta», I, 2, luglio 1916.

De Amicis, Edmondo, *Cinematografo cerebrale*, «L'Illustrazione Italiana», XXXIV, 48, 1° dicembre 1907.

Disertori, Beppino, *Sulla biologia dell'isterismo. Sdoppiamento psicogeno della personalità, automatismo psicologico e lesioni diencefaliche*, «Rivista Speciale di Freniatria», LXIII, 63, 1939.

Edipi, *Il teatro delle nevrosi*, «La Scena Illustrata», XLVI, 13, 1 luglio 1910.

Fanciulli, Giuseppe, *Intorno al falso riconoscimento*, «La Cultura Filosofica», I, 12, 15 dicembre 1907.

Ferrari, Giulio Cesare, *L'educazione dell'incosciente*, «Rivista di psicologia», II, 8, 1906.

Ferrari, Giulio Cesare, *La psicologia dei giovanetti criminali*, «Rivista di Psicologia», settembre-dicembre 1914.

Foà, Carlo, *Movimento e cinematografia*, «Il secolo XX», VI, 5, maggio 1907.

- Foà, Carlo, *Il cinema nelle ricerche medico-biologiche*, «Bianco e Nero», I, 10, 1937.
- Freud, Sigmund, *Per la storia del movimento psicoanalitico*, in Id., *Sulla storia della psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005 (ed. or. 1914).
- Freud, Sigmund, *Psicologia collettiva e analisi dell'Io*, in Id., *Opere. 1886-1921*, Newton Compton, Roma, 2009 (ed. or. 1921).
- Freud, Sigmund, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 (ed. or. 1930).
- Gasca, Enrico, *Cinematografo ed igiene mentale*, «Rivista Cinematografica», III, 6, 25 marzo 1922.
- *Gemelli, Agostino, *Le cause psicologiche dell'interesse nelle proiezioni cinematografiche*, «Vita e Pensiero», XII, 17, 4, aprile 1926.
- Gemelli, Agostino, *La filmologia: una nuova scienza*, «Vita e Pensiero», XXXI, 4, 1948.
- Guadagnini, Giuseppe, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Tipografia del Ministero, Roma, 1918.
- Guastella, Cosmo, *Le ragioni del fenomenismo*, Priulla, Palermo, 1922.
- Hoven, Henri, *Influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales*, «Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique», 174, giugno 1914.
- Joly, Henri, *Le bon cinématographe*, in Marcel L'Herbier (a cura di), *Intelligence du cinématographe*, Editions Corrèa, Paris, 1946.
- Kapp, Ernst, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, George Westermann, Braunschweig, 1877 (trad. fr.: *Principes d'une philosophie de la technique*, Librairie Philosophique Vrin, Paris, 2007).
- Kiesow, Friedrich, *Osservazioni sopra il rapporto tra due oggetti visti separatamente coi due occhi*, «Archivio Italiano di Psicologia», I, 1920; III, 1920.
- Kiesow, Friedrich, *A proposito di una nota di Agostino Gemelli*, «Archivio Italiano di Psicologia», III, 1-2, 1925.

*Kiesow, Friederich, *Del lucido metallico in immagini cinematografiche*, «Archivio Italiano di Psicologia», VI, 4, 1928.

Kiesow, Friedrich, *La percezione della forma*, in Enzo Bonaventura e Mario F. Canella (a cura di), *Atti del VII convegno di psicologia sperimentale e psicotecnica tenuto in Torino nei giorni 18, 19, 10 novembre 1929*, Zanichelli, Bologna, 1931.

*Lojacono, Liborio, *Turbe nervose consecutive alle rappresentazioni cinematografiche. Noticina clinica*, «Rivista Italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia», V, 1, gennaio 1912.

Maffei [Maffii], Maffio, *Perché amo il cinematografo*, «La Lanterna», Napoli, 29 febbraio 1908, II, 7.

Marro, Giovanni, *Nuovo contributo alla patologia del sogno*, «Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale», LXII, 3-4, 1922.

Martini, Fausto Maria, *La morte della parola*, «La Tribuna», 16 febbraio 1912 (poi in «Bianco e Nero», Roma, LXVI, 550-551, 2004-2005).

*Masini, Mario Umberto, Giuseppe Vidoni, *Il cinematografo nel campo delle malattie mentali e della criminalità. Appunti*, «Archivio di Antropologia Criminale, Psichiatria e Medicina Legale», Torino, XXVI, 5-6, 1915.

Mayer, Mario, *Il flirt. Saggio di psicologia sessuale*, «Rivista di Psicologia Applicata», VI, 6, 1910.

Milani, Mario, *Il pubblico al cinema*, «Rivista del Cinematografo», I, 11, novembre 1928.

*Mondio, Guglielmo, *Il cinematografo nell'etiologia di malattie nervose e mentali soprattutto dell'età giovanile*, «Il Manicomio. Archivio di psichiatria e scienze affini», 38, 1925.

Montani, Angelo, *Cinematografo e pensiero*, «Italia Letteraria», 31, 1935.

Morn, Ellick, *Il mondo è tuo*, Lattes, Torino, 1908.

Morn, Ellick, *Sorgi e cammina*, Lattes, Torino, 1909.

Morn, Ellick, *La conquista dell'energia fisica, intellettuale, finanziaria*, Praxis, Torino, 1911.

Morn, Ellick, *Il nuovo mondo è tuo*, Lattes, Torino, 1922.

Morselli, Enrico, *Psicologia e spiritismo. Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Paladino*, Tomo 1, Bocca, Torino-Milano-Roma, 1908.

Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*, D. Appleton & Co., New York-London, 1916 (tr. it. *Film. Uno studio psicologico*, a cura di Domenico Spinosa, Bulzoni, Roma, 2010).

Musatti, Cesare, *Sui fenomeni stereocinetici*, «Archivio Italiano di Psicologia», III, 2, 1924.

Musatti, Cesare, *Sulla «plasticità reale» stereocinetica e cinematografica*, «Archivio Italiano di Psicologia», VIII, 7, 1929.

Musatti, Cesare, *Analisi di una situazione concreta di testimonianza immediata* [1929], in Id., *Elementi di psicologia della testimonianza*, Cedam, Padova, 1931 (poi in Id., *Scritti sul cinema*, a cura di Dario Romano, Testo & Immagine, Torino, 2000).

Olgiate, Francesco, *La filosofia di Enrico Bergson*, Bocca, Torino, 1914.

Orano, Domenico, *Come vive il popolo di Roma*, Pescara, Croce, 1912.

Orestano, Francesco, *Il cinematografo nelle scuole*, Istituto Nazionale Minerva, Roma, 1914 (il testo è parzialmente consultabile, anche in traduzione inglese, sul sito del *Permanent Seminar on the History of Film Theories* – <http://www.museocinema.it/filmtheories/index.php>).

Papini, Giovanni, *La filosofia del cinematografo*, «La Stampa», 18 maggio 1907 (il testo è consultabile, anche in traduzione inglese, sul sito del *Permanent Seminar on the History of Film Theories* – <http://www.museocinema.it/filmtheories/index.php>).

*Patrizi, Mariano Luigi, *Lotta ad oltranza tra il gesto e la parola*, «La Stampa», 19 gennaio 1914.

Patrizi, Mariano Luigi, *Nuovi saggi di estetica e di scienza*, Stamperia di Rinaldo Simboli, Recanati 1916.

Pennacchi, Fabio, *Cinema e adolescenza con speciale rapporto alle malattie nervose e mentali*, «Rivista Internazionale del Cinema Educatore», II, 9, settembre 1930.

Polimanti, Osvaldo, *Die Anwendung der Kinematographie in den Naturwissenschaften*, in Paul Liesegang, *Wissenschaftliche Kinematographie*,

Leipzig, Ed. Liesegang, 1920 (tr. it. *L'utilizzo della cinematografia nelle scienze, nella medicina e nell'insegnamento*, Carocci, Roma, 2011).

*Ponzo, Mario, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, «Atti della R. Accademia delle scienze di Torino», XLVI, 15, 1911.

Ponzo, Mario, *Dell'influenza esercitata da complessi associativi abituali su alcune rappresentazioni di movimento*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», V, 4, 1913.

*Ponzo, Mario, *Il valore didattico del cinematografo*, «Rivista di Psicologia», X, 1, gennaio-febbraio 1914.

Ponzo, Mario, Friedrich Kiesow, *Corso di psicologia sperimentale. Anno accademico 1914-15. Lezioni raccolte dal dr. Mario D. Anfossi*, Dattilo-Litografia Viretto, Torino, 1915.

Ponzo, Mario, Hans Henning. *Il sogno considerato come un corto circuito di natura associativa*, «Rivista di psicologia», XI, 2, 1915.

*Ponzo, Mario, *Cinematografo e delinquenza minorile*, «Vita e Pensiero», IX, 20 giugno 1919.

Ponzo, Mario, E. Toulouse, R. Morgue, *Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques*, «Archivio Italiano di Psicologia», II, 2, 1923.

Ponzo, Mario Federico Rivano, *La realizzazione nell'azione di un decorso rappresentativo onirico*, «Archivio di antropologia criminale psichiatria e medicina legale», LXVII, 2, 1927.

Ponzo, Mario, *Vite di psicologi, pagine di psicologia: Federico Kiesow (1858-1940)*, «Archivio di Psicologia, Neurologia e Psichiatria», III, 1, 1942.

Ponzo, Mario, *Il cinema e la creazione fantastica del tipo*, «Bianco e Nero», IX, 8, ottobre 1948.

Ponzo, Mario, *L'immagine unica*, «Archivio di Psicologia, Neurologia e Psichiatria», XVII, 5, settembre-ottobre 1956.

Poulain, Édouard, *Contre le cinéma école du vice et du crime. Pour le cinéma école d'éducation, moralisation et vulgarisation*, Imprimerie de l'Est, Besançon, 1917.

Prezzolini, Giuseppe, *Problemi del cinematografo*, 1914, poi ripubblicato in Id., *Paradossi educativi*, La Voce, Roma, 1919.

Rank, Otto, *Il doppio*, ES, Milano, 2001 (ed. or. 1914).

Ranzoli, Cesare, *L'idealismo e la filosofia*, Bocca, Torino, 1919.

Ribot, Théodule, *Psychologie des sentiments*, Alcan, Paris, 1897.

Ricci, Corrado, *L'espressione e il movimento nella scultura*, «Rivista di politica e letteraria», gennaio 1898.

*Rossi, Pasquale, *Psicologia collettiva. Studi e ricerche*, Tipo-lit. di R. Riccio, Cosenza, 1899, ristampa: L. Battistelli, Milano, 1900.

Rossi, Pasquale, *I suggestionatori e la folla*, Torino, Bocca, 1902.

Rossi, Pasquale, *Sociologia e psicologia collettiva*, C. Colombo, Roma, 1904.

Salvo, Ugo, *Cinema terapeutico*, «Cine-Cinema», III, 31, 1 gennaio 1927.

Seligmann, Rafael, *Cinematografo e sogno*, «Bianco e Nero», 556, 2006 (ed. or. 1911).

Sighele, Scipio, *La folla delinquente* Marsilio, Venezia, 1985 (ed. or. 1891).

Tamburini, Augusto, *Sulla genesi delle allucinazioni*, «Rivista Sperimentale di Freniatria», 6, 1880 (ripubblicato in «Rivista Sperimentale di Freniatria», 2, 2006).

Tarde, Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Alcan, Paris, 1901 (tr. it. *Le leggi dell'imitazione*, Rosenberg & Sellier, Genova, 2012).

Tausk, Viktor, *Über den Beeinflussungsapparat in der Schizophrenie*, «Internationale Zeitschrift ärztl. Psychoanal.», V, 1 1919 (tr. it. *Sulla genesi della macchina influenzante nella schizofrenia*, in Robert Fliess (a cura di), *Letture di psicoanalisi*, Boringhieri, Torino, 1972).

Tiranty, Umberto, *La cinematografia e la legge. Manuale teorico-pratico*, Bocca, Milano-Torino-Roma, 1921.

Toddi, Emmanuele [Pietro Silvio Rivetta], *Buio e Intelligenza*, «Apollon», I, 4, maggio 1916.

Toulouse, Edouard, *Psychologie du cinéma*, «Le Figaro», 28 agosto 1912 (ora in «1895», 60, 2010).

Tumiati, Corrado, *Pazzia e cinematografo*, «Cinema», I, 21, 10 maggio 1937.

Valerio, Ferruccio, *Il cinematografo in terapia. La nevralgia*, «Film», 12, 19 aprile 1914.

Vidoni, Giuseppe, *A proposito della «redenzione dei condannati» mediante la guerra*, «Archivio di Antropologia Criminale, psichiatria e medicina legale», IV, IX, settembre-dicembre 1917.

Voci dell'arte e della scienza contro il cinematografo, «Civiltà Cattolica», LXVIII, 1601, 1917.

Fonti secondarie

100 anni della Società Italiana di Neurologia. Le origini e gli sviluppi, Sin, Roma, 2011.

Albano, Lucilla, *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Pratiche, Parma, 1992.

Albera, François, *Pour une épistémographie du montage: le moment Marey*, in François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (a cura di), *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*, Payot, Lausanne, 2002.

Albera, François, *First Discourses on Film and the Construction of a «Cinematic Episteme»*, in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley Blackwell, Oxford, 2012.

Albera, François, Maria Tortajada (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

Alovisio, Silvio, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in Monica Dall'Asta (a cura di) *Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008.

Alovisio, Silvio, *Lo schermo di Zeusi. L'esperienza dell'illusione in alcune*

riflessioni cinematografiche del primo Novecento, «La Valle dell'Eden», 23-24, 2010.

Alovisio, Silvio, *Alle origini del pubblico novecentesco. Lo spettatore cinematografico nel dibattito italiano d'inizio secolo*, «Problemi dell'informazione», 2, 2011.

Alovisio, Silvio, Luca Mazzei, «*Materia grigia, sensibile ai segni*». *L'esperienza cinematografica nella riflessione psicologica degli anni Dieci*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, ETS, Pisa, 2008.

Andriopoulos, Stefan, *Possessed Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.

Arena, Marzia, *Giuseppe D'Abundo, titolare della prima Cattedra di malattie nervose e mentali nell'Università di Catania*, tesi di laurea, Università degli Studi di Catania, a.a. 2006-2007.

Auerbach, Jonathan, *Body Shots. Early's Cinema Incarnations*, University of California Press, Berkeley, 2007.

Babini, Valeria Paola [et al.], *Tra sapere e potere. La psichiatria italiana nella seconda metà dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 1982.

Babini, Valeria Paola, *Organicismo e ideologie nella psichiatria italiana dell'Ottocento*, in *Passioni della mente e della storia. Protagonisti, teorie e vicende della psichiatria italiana tra Ottocento e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

Babini, Valeria Paola, *La questione dei frenastenici. Alle origini della psicologia scientifica in Italia (1870-1910)*, Franco Angeli, Milano, 1996.

Babini, Valeria Paola, *Come nascono le allucinazioni? Da Esquirol a Tamburini*, «Rivista sperimentale di freniatria», 2, 2006.

Babini, Valeria Paola, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna, 2009.

Balboni, Anna Lisa, Paolo Caneppele, *Cinepazzia: un'indagine storico-scientifica sui rapporti tra cinema e psichiatria all'epoca del muto*, «Fuori Vista», 5, 2007.

Baroncini, Gabriele, *La retina dello scienziato e il cinema del filosofo*, «Rivista di Storia delle Idee», X, 1, aprile 1980.

Bellavita, Andrea, Massimo Locatelli, *Padre Agostino Gemelli*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Ets, Pisa 2008.

Belliveau, Arlie R., *Psychology's First Forays into Film*, «Monitor Psychology», XLIII, 5, maggio 2012.

Bellour, Raymond, *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L. Paris, 2009.

Belloï, Livio, *Le regard retourné*, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, Québec/Paris, 2001.

Bertetto, Paolo, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007.

Berton, Mireille, *Le dispositif cinématographique comme modèle épistémologique dans la théorie psychanalytique*, Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2002.

Berton, Mireille, *Freud et l'intuition cinégraphique: psychanalyse, cinéma et épistémologie*, «Cinémas», XIV, 2-3, 2004.

Berton, Mireille, *Mary Ann Doane, The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, «1895», 43, 2004.

Berton, Mireille, *Alfred Binet entre illusionnisme, spiritisme et cinéma des origines*, «Recherches & éducations», 1, 2008.

Berton, Mireille, *L'apparato psichico come macchina elettrofisiologica: cinema e psicanalisi all'alba della modernità*, in Lucilla Albano, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2008.

Bianchi di Castel Bianco, Federico [et al.], *Sante de Sanctis. Conoscenza ed esperienza in una prospettiva psicologica*, Ma.Gi., Roma, 1998.

Biltreyst, Daniel [et al.], *Cinema Audiences and Modernity. European Perspectives on Film Cultures and Cinema-going*, Routledge, London, 2011.

Bocci, Maria (a cura di), *Storia dell'Università Cattolica, vol. VI: Agostino Gemelli e il suo tempo*, Vita e Pensiero, Milano, 2009 (atti del Convegno omonimo, Milano, 28-30 aprile 2009).

Bonomi, Carlo, *Infanzia, peccato e pazzia. Alle radici della rappresentazione psicologica del bambino*, «Rassegna di Psicologia», XXV, 2, 2009.

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London, 1997.

Borgna, Eugenio, *Giovanni Enrico Morselli*, in Mario Maj, Filippo Maria Ferro (a cura di), *Antologia di testi psichiatrici italiani*, Marietti, Genova, 2003.

Braun, Marta, *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Brown, Elsbeth R., *The Corporate Eye: Photography and the Rationalization of American Commercial Culture. 1884-1929*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2005.

Bruni, Bruno (a cura di), *Un atlante inedito di psichiatria clinica di Vitige Tirelli*, U. Hoepli, Milano, 1971.

Bruno, Giuliana, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano, 1995.

Bruno, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.

Büttemeyer, Wilhlem, *Roberto Ardigò e la psicologia moderna*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.

Canales, Jimena, *Photogenic Venus: The 'Cinematographic Turn' in Science and its Alternatives*, «Iris», 93, 2002.

Canales, Jimena, *Movement before Cinematography: The High-Speed Qualities of Sentiment*, «Journal of Visual Culture», 5, 2006.

Canales, Jimena, *A Tenth of a Second. A History*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.

Cardillo, Massimo, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia*, Dedalo, Bari, 1987.

Carotenuto, Aldo, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma, 1977.

Carroll, Noel, *Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXVI, 4, estate 1988.

Cartwright, Lisa, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.

Casetti, Francesco, *La teoria del cinema nella storia del cinema italiano*, in *Un secolo di cinema italiano*, Il Castoro, Milano, 2000.

Casetti, Francesco, *Il secolo di celluloidi*, «Bianco e Nero», 550-551, 2004-2005.

Casetti, Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005.

Casetti, Francesco, *Il cinema italiano e la modernità*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Storia del cinema. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia, 2011.

Casetti, Francesco, Silvio Alovio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, vol. I, Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2007.

Casetti, Francesco, Silvio Alovio, *L'esperienza cinematografica*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Utet, Torino, 2013.

Casetti, Francesco, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma, 2006.

Cassata, Francesco, Claudio Pogliano (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 26. Scienze e cultura dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2011.

Cavazza, Stefano, *Dimensione massa: individui, folle, consumi 1830-1945*, Il Mulino, Bologna, 2005.

Ceccarelli, Glaucio, *Sante De Sanctis: tra psicologia sperimentale e psicomotricità*, in Id., *La psicologia italiana. Saggi storiografici*, QuattroVenti, Urbino, 1999.

Ceccarelli, Glaucio (a cura di), *La psicologia italiana all'inizio del Novecento. Cento anni dal 1905*, Franco Angeli, Milano, 2010.

Charney, Leo, Vanessa Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, 1995.

Charney, Leo, *Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift*, Duke University Press, Durham, 1998.

Chiò, Adriano, *Camillo Negro e La neuropatologia*, «Immagine», 6, 2012.

Cimino, Guido, Nino Dazzi (a cura di), *La psicologia in Italia: I protagonisti e i problemi scientifici, filosofici e istituzionali (1870-1945)*. Led, Milano, 1998.

Cimino, Guido, Silvia Degni, *Lo studio del «presente psicologico» in Italia nei primi decenni del Novecento*, «Rassegna di Psicologia», XXV, 2, 2009.

Cimino, Guido, Silvia Degni, *Le ricerche sperimentali di Gabriele Buccola sulla durata dei fenomeni psichici*, in Nino Dazzi, Giovanni Pietro Lombardo (a cura di), *Le origini della psicologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 2011.

Cimino, Guido, Giovanni Pietro Lombardo (a cura di), *Sante De Sanctis tra psicologia generale e psicologia applicata*, Franco Angeli, Milano, 2004.

Cornacchioli, Tobia, Giuseppe Spadafora (a cura di), *Pasquale Rossi e il problema della folla. Socialismo mezzogiorno, educazione*, Armando, Roma, 2000.

Cosmacini, Giorgio, *Gemelli. Il Machiavelli di Dio*, Rizzoli, Milano, 1985.

Costa, Antonio, Claudio Bisoni, *Teorie del cinema ed estetica delle arti*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia, 2011.

Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, 1999.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990 (tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2013).

Cuomo, Vincenzo, *Estetica della folla e dispositivo cinematografico*, «Fata Morgana», I, 0, 2006.

Curtis, Scott, *The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany*, «Film History», VI, 4, 1994.

Curtis, Scott, *Between Observation and Spectatorship: Medicine, Movies and Mass Culture in Imperial Germany*, in Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, John Libbey, New Barnet, 2009.

Curtis, Scott, *Images of Efficiency. The Films of Frank B. Gilbreth*, in Vin-

zenz Hediger, Patrick Vonderau (a cura di), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009.

Dagna, Stella, Claudia Gianetto, *Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro*, «Immagine», 6, 2012.

David, Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966.

Dazzi, Nino, Giovanni Pietro Lombardo (a cura di), *Le origini della psicologia italiana. Scienza e psicologia sperimentale tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 2011.

De Berti, Raffaele, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano, 2012.

De Berti, Raffaele, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1910-1940)*, ETS, Pisa, 2008.

de Ceglia, Francesco Paolo, *From the Laboratory to the Factory, by Way of the Countryside: Fifty Years of Italian Scientific Cinema (1908-1958)*, «Public Understanding of Science», 29 luglio 2011 (<http://pus.sagepub.com/content/early/2011/07/28/0963662511412142>).

Di Girolamo, Lucia, *Le sirene del Golfo. Pubblico e tradizione nel cinema napoletano degli anni Dieci*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2010.

Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982.

Didi-Huberman, Georges, *L'image est le mouvant*, «Intermedialités», 3, 2004.
Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Continuity, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.

Dollo, Corrado, *Il positivismo in Sicilia*, Rubettino, Catanzaro, 2005.

Dubois, Philippe, *Au seuil du visible: la question du figural*, in Veronica Innocenti. Valentina Re (a cura di), *Limina. Le soglie del film*, Forum, Udine, 2004.

Elsaesser, Thomas, *Freud e i media tecnologici: la perdurante magia del Wunderblock*, in Lucilla Albano, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2008.

Elsaesser, Thomas, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley Blackwell, Oxford, 2012.

Eugeni, Ruggero, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita Pensiero, Milano, 2002.

Fanchi, Maria Grazia, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Fondazione Scuola nazionale di cinema, Roma, 2002.

Farassino, Alberto, *Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)*, «Aut Aut», XXXIII, 197-198, 1983.

Ferreri, Antonio Maria (a cura di), *I sogni nella psicologia di Sante de Sanctis*, Ma.Gi., Roma, 2008.

Ferro, Filippo Maria (a cura di), *Passioni della mente e della storia. Protagonisti, teorie e vicende della psichiatria italiana tra Ottocento e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

Fiorani, Matteo, *Bibliografia di storia della psichiatria italiana 1991-2010*, Firenze University Press, Firenze, 2010 (<http://www.fupress.net/storiapsichiatria/>).

Fournier, Laura (a cura di), *La foule en Italie (XIXe-XXe siècle)*, «Laboratoire Italien», 4, 2003.

Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993.

Gaddi, Daniela, Jutta Birkhoff, *L'approccio positivista alla delinquenza nell'opera di Giuseppe Vidoni. Brevi note preliminari*, in Elke Anklam, Giuseppe Armocida (a cura di), *Medicina e ambiente, Atti del XXXVIII Congresso Nazionale della Società Italiana di Storia della Medicina (Ispra-Varese-Cuveglia, 16-19 ottobre 1997)*, Commissione Europea, [s.l.], 1999.

Galati, Dario, Mario Francioni, *Le origini della psicologia scientifica nell'Italia post-unitaria: 1870-1920*, in Vittorio Ancarani (a cura di), *La scienza accademica nell'Italia post-unitaria: Discipline scientifiche e ricerca universitaria*, Franco Angeli, Milano, 1989.

Gallini, Clara, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Gallini, Clara, *Introduzione*, in Scipio Sighele, *La folla delinquente* (1891), Marsilio, Venezia, 1985.

Galzigna, Mario, *La malattia morale. Alle origini della psichiatria moderna*, Marsilio, Venezia, 1992.

Gauchet, Marcel, *L'inconscio cerebrale*, Il Melangolo, Genova, 1994 (ed. or. 1992).

Gaudreault, André, *Dal Semplice al Multiplo o il cinema come serie di serie*, in Anna Antonini (a cura di), *Il film e i suoi multipli*, Udine, Forum, 2003.

Ghidoni, Monica, *Utopie ed eterotopie del corpo: le allucinazioni agli albori della psichiatria*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, 2011.

Gilman, Sander L., *Seeing the Insane*, Wiley, New York, 1982.

Gordon, Rae Beth, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, Stanford University Press, Stanford, 2001.

Gordon, Rae Beth, *L'archéologie des neurones miroirs: les théories psychophysiologiques et le corps du spectateur à la fin du XIXe siècle*, abstract dell'intervento presentato al convegno *Le Théâtre des nerfs: cultures neurologiques, psychologiques et spectaculaires autour de 1900* (Lausanne, 24-26 novembre 2011), http://www.unil.ch/webdav/site/shc/shared/Brochure_Colloque_SHC_web.pdf.

Govoni, Paola, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Carocci, Roma, 2002.

Guarnieri, Patrizia, *La storia della psichiatria. Un secolo di studi in Italia*, L.S. Olschki, Firenze 1991.

Guarnieri, Patrizia, *Senza cattedra. L'Istituto di Psicologia di Firenze tra idealismo e fascismo*, Firenze University Press, Firenze, 2012.

Gunning, Tom, *Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: pour une culture optique du dispositif cinématographique*, «Cinémas», XIV, 1, autunno 2003.

Gunning, Tom, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film*, in Mark S. Micale (a cura di), *The Mind of Modernism*, Stanford University Press, Stanford, 2004.

Gunning, Tom, *Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows*, in Murray Pomerance (a cura di), *Cinema and Modernity*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2006.

Hansen, Miriam B., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1991 (tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino, 2006).

Hansen, Miriam B., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley, 2012.

Hediger, Vinzenz, *Fallgeschichten, Filmgeschichten. Die Liebe zum Kino als Prinzip der psychoanalytischen Erkenntnis bei Cesare Musatti*, in Günther Krenn (a cura di), *Freud und das Kino*, Filmarchiv Austria, Wien, 2006.

Kember, Joe, *Marketing Modernity: Victorian Popular Shows and Early Cinema*, Bristol Phoenix Press, Bristol, 2009.

Killen, Andreas, *Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany*, «Harvard Review of Psychiatry», XIV, 1, 2006.

Killen, Andreas, *The Scene of the Crime. Psychiatric Discourses on the Film Audience in Early Twentieth Century Germany*, in Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, John Libbey, New Barnet, 2009.

Kirby, Lynne, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham, 1997.

Kittler, Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986 (trad. ingl.: *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999).

Laforgia, Enzo R., *Come addomesticare il mostro. Il problema della folla e la cultura reazionaria tra Otto e Novecento*, «Laboratoire italien», 4, 2003, (<http://laboratoireitalien.revues.org/32>).

Lawrence, Eric, *Film Censorship in Sweden*, «Hollywood Quarterly», V, 3, primavera 1951.

Lazzaro, Livio, *La riflessione teorica sul cinema nell'opera di Mario Ponzo*, Tesi di Laurea, Università Cattolica di Milano, a.a. 2009-2010.

Lefebvre, Thierry, *Une «maladie» au tournant du siècle : la «cinématophtalmie»*, «Revue d'Histoire de la Pharmacie», 297, 1993.

Ligensa, Annemone, *Triangulating a Turn: Film 1900 as Technology, Perception and Culture*, in A. Ligensa, Kreimeier, Klaus *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, John Libbey, New Barnet, 2009.

Ligensa, Annemone, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, John Libbey, Bloomington, 2009.

Livingston, Paisley, *La foule au cinéma*, «Stanford French Review», VII, 2, estate 1983.

Locatelli, Massimo, «*La proiezione di certe potenze dell'anima...*», «Bianco e Nero», 556, settembre-dicembre 2006.

Locatelli, Massimo, *Perception, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*, Forum, Udine, 2010.

Locatelli, Massimo, *Rafael Seligmann (1911): The Origins of Projection*, in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*, Forum, Udine, 2010.

Lombardo, Giovanni Pietro, Andrea Pompili, Valentina Mammarella, *Psicologia applicata e del lavoro in Italia*, Angeli, Milano, 2002.

Lombardo, Giovanni Pietro, *Le categorie storiografiche nella storia della psicologia. Sante De Sanctis fra psichiatria e psicologia*, «Rivista di psicologia clinica», 2, 2007.

Lombardo, Giovanni Pietro, Renato Foschi, *La costruzione scientifica della personalità*, Bollati Boringhieri, 2002.

Lombardo, Giovanni Pietro, Renato Foschi, *La psicologia italiana e il Novecento. Le prospettive emergenti nella prima metà del secolo*, Franco Angeli, Milano, 1997.

Lorusso, Lorenzo, Bruno Lucci, *Fissare l'immagine in neurologia*, in L. Lorusso, B. Lucci, Vittorio A. Sironi, *Alla ricerca dei segni perduti. L'arte della diagnosi in neurologia*, Carocci, Roma, 2011.

Lorusso, Lorenzo, Virgilio Tosi, Giovanni Almadori (a cura di), *Oswaldo Polimanti: il cinema per le scienze*, Carocci, Roma, 2011.

Lorusso, Lorenzo, S. Venturini, F. Vanone, *L'archivio e le sue tracce. La collezione medica di Vincenzo Neri (1908-1956)*, «Immagine», 6, 2012.

Low, Rachel, Roger Manvell, *The History of the British Film 1896-1906*, Allen and Unwin, London, 1948.

Luccio, Riccardo, *Breve storia della psicologia italiana: psicologia e fascismo*, «Psicologia Italiana», 5, 1978.

Luccio, Riccardo, *Psicologia e pragmatismo in Italia. La nascita della Rivista di psicologia*, in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di). *Gli studi di psicologia in Italia: aspetti teorici, scientifici e ideologici*, «Quaderni di storia e critica della scienza», 1980.

Luccio, Riccardo, *Psicologia e pragmatismo in Italia. La nascita della «Rivista di Psicologia»* in Guido Cimino, Nino Dazzi (a cura di), *Gli studi di psicologia in Italia: aspetti teorici, scientifici e ideologici*, «Quaderni di storia e critica della scienza», 9, 1980.

Luccio, Riccardo, *De Sanctis e la psicologia italiana*, «Storia e critica della Psicologia», 2, 1981.

Luccio, Riccardo, *Un secolo di psicologia sperimentale in Italia*, in Eliot Hearst (a cura di), *Cento anni di psicologia sperimentale*, vol. III, Il Mulino, Bologna, 1990.

Magli, Patrizia, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995.

Maltby, Richard, *New Cinema Histories*, in R. Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (a cura di), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Blackwell, Oxford, 2011.

Marhaba, Sadi, *Lineamenti della psicologia italiana: 1870-1945*, Giunti-Barbera, Firenze, 1981.

Marini, Alessandro, *Spettatori nel 1911*, «Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Philologica», LXXVI, 2000.

Mazza, Salvatore, Antonella Mazzoni, *Il modello epilessia in psichiatria. Augusto Tamburini e la genesi delle allucinazioni*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Le passioni della mente e della storia*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

Mazzei, Luca, *La materia di cui son fatti i sogni: percezione della tattilità del cinematografo nei testi letterari italiani (1896-1908)*, in Alice Auteliano,

Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del Cinema. Atti dell'XI Convegno di Studi Internazionali sul Cinema* (Udine-Gorizia 15-18 marzo 2004), Forum, Udine 2005.

Mazzei, Luca, *Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916*, Monica Dall'Asta (a cura di) *Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008.

Mazzei, Luca, *Angelina Buracci cinepedagoga*, «Bianco e Nero», 570, 2011.

Mazzei, Luca, *Il primo caduto: Valentino e la battaglia per la cinematografia*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Intorno a Rodolfo Valentino. Cinema, cultura e società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, Kaplan, Torino, 2012.

Mazzei, Luca, *Quando il cinema incontrò la filosofia*, Bianco e Nero, LXIII, 3-4, maggio-agosto 2002.

Mazzei, Luca, *The Released Shadow. The Redefinition of the Body in the Italian Novel about Cinema of Early 20th Century* in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, Forum, Udine, 2010.

Mazzei, Luca, *La materia di cui son fatti i sogni: la percezione della tattilità del cinematografo nei testi degli spettatori letterati italiani dal 1896 al 1913*, in Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del Cinema Atti dell'XI Convegno di Studi Internazionali sul Cinema* (Udine-Gorizia 15-18 marzo 2004), Forum, Udine, 2004.

Mazzei, Luca, *Del lieve, del grave e del duraturo: per una rilettura incrociata dell'editoria cinematografica italiana fra 1898-1929*, «Bianco e Nero», LXVI, 550-551, ottobre 2004 – aprile 2005.

Mazzei, Luca, Silvio Alovio, Domenico, Spinosa, *Reception Theories in Early Italian Cinema* in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva*, Forum, Udine, 2010.

Mecacci, Luciano, *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

Mecacci, Luciano, *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

Metz, Christian, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980 (ed. or. 1977).

Micale, Mark S. (a cura di), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford University Press, Stanford, 2004.

Montaldo, Silvano, *Scienziati e potere politico*, in Francesco Cassata, Claudio Pogliano (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 26, Scienze e cultura dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2011.

Moravia, Sergio, *La «naturalizzazione» della mente nell'età dei lumi e la nascita della psichiatria moderna*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Le passioni della mente*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

Moreli, Jean-Paul, *Le Docteur Toulouse ou le Cinéma vu par un psychophysiologiste (1912-1928)*, «1895», 60, 2010.

Mosconi, Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita & Pensiero, Milano, 2006.

Mucchi Faina, Angelica, *L'abbraccio della folla. Cento anni di psicologia collettiva*, Il Mulino, Bologna, 1983.

Mucciarelli, Giuseppe, *La psicologia italiana. Fonti e documenti. I. Le origini. 1860-1918*, Pitagora, Bologna 1982.

Natale, Simone, *Un dispositivo fantasmatico: cinema e spiritismo*, «Bianco e Nero», 573, 2012.

Ortoleva, Peppino, *Una specie di transfert*, in Carmelo Vigna (a cura di), *Etica e spettacolarità*, in corso di stampa.

Oskiloff, Assenka, *Picturing the Primitive. Visual Culture, Ethnography and Early German Cinema*, Palgrave, New York, 2001.

Paci, Viva, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2012.

Padre Gemelli psicologo, Vita e Pensiero, Milano, 1960.

Palano, Damiano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Vita & Pensiero, Milano, 2002.

Passione, Roberta, *Le origini della psicologia del lavoro in Italia. Nascita e declino di un'utopia liberale*, Franco Angeli, Milano, 2012.

Pedrazzi, Luigi, *Il pragmatismo in Italia*, «Il Mulino», I, 8-9, 1952.

Peloso, Paolo Francesco, *Psychiatry in Genoa*, «History of Psychiatry», 1, 2004.

Per la storia della neurologia Italiana: atti del Simposio internazionale di storia della neurologia (Varenna, 30 agosto-1 settembre 1961), Elli & Pagani, Milano, 1963.

Perussia, Felice, *Note sui periodici della ricerca scientifica in psicologia all'Università di Torino, su Federico Kiesow e sull'«Archivio italiano di psicologia»*, «Giornale di Psicologia», II, 3, 2008.

Plassereaud, Emmanuel, *L'art des foules. Théories de la réception filmique come phénomène collectif en France (1908-1930)*, L'Harmattan, Paris, 2011.

Poggi, Stefano, Nicasi, Stefania, *La psicologia e il dibattito psichiatrico fra Otto e Novecento*, in Paolo Rossi (a cura di), *Storia della scienza moderna e contemporanea*, vol. III, t. 1, Utet, Torino, 1988.

Pogliano, Claudio, *L'utopia igienista (1870-1920)*, in Franco Della Perruta (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 7. Malattia e medicina*, Einaudi, Torino, 1984.

Poliseno, Tommaso A., Domenico A. Nesci, Enrico Pozzi, *L'iconografia psichiatrica*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Passioni della mente e della storia*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

Pozzi, Enrico, *Fotografare l'inconscio: Galton e Freud*, «Il corpo», IV, 6-7, 1996/1997.

Quaresima, Leonardo, Luca Mazzei (a cura di), *Microteorie. Cinema muto italiano pubblicato*, «Bianco e Nero», LXVI, 550-551, ottobre 2004-aprile 2005.

Quaresima, Leonardo, *Introduzione*, in Béla Balász, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008.

Rabinovitz, Lauren, *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-the-century Chicago*, Utgers University Press, New Brunswick, 1998.

Rabinovitz, Lauren, *Electric Dreamland. Amusement Parks, Movies and American Modernity*, Columbia University, New York, 2012.

Raffaelli, Sergio, *Sul primo scaffale del cinema italiano. Testi d'argomento educativo (1909-1916)*, «Immagine», n.s., 20, primavera 1992.

Redi, Riccardo, *Tecnologia rivistata*, in Antonio Costa (a cura di), *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, La Casa Usher, Firenze, 1983.

Reichmann, Rodolfo, *Cesare Musatti psicologo*, Arpa, Milano, 1996.

Romano, Dario, *Introduzione*, in Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, Testo & Immagine, Torino, 2000.

Romano, Dario, Renato Sigurtà (a cura di), *Cesare Musatti e la psicologia italiana*, Franco Angeli, Milano, 2000.

Salomone, Giuseppina, Raffaele Arnone, *Un crogiuolo di attività: ricerca scientifica ed assistenza psichiatrica nel manicomio Vittorio Emanuele II di Nocera Inferiore*, in Michela Sessa (a cura di), *Il patrimonio del povero. Istituzioni sanitarie, caritative, assistenziali ed educative in Campania dal XIII al XX secolo*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1997.

Salomone, Giuseppina, *Il manicomio di Nocera Inferiore. Il «Vittorio Emanuele II» dal 1882 al 1924*, Idelson Gnocchi, Napoli, 2004.

Santucci, Antonio, *Il pragmatismo in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1963.

Scaglioni, Massimo, *Davanti ai media. La riflessione di Gemelli sui mezzi di comunicazione*, in Maria Bocci (a cura di), *Storia dell'Università Cattolica, vol. VI: Agostino Gemelli e il suo tempo*, Vita e Pensiero, Milano, 2009.

Scaglioni, Massimo, *Agostino Gemelli: a Pioneer from Cinema to Audio-visuals*, in Anna Bertolli, Andrea Mariani, Martina Panelli (a cura di), *Il cinema si impara? Sapere, formazione, professioni. Atti del XIX Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 20-22 marzo 2012*, Forum, Udine, 2013.

Scartabellati, Andrea, *L'umanità inutile. La «questione follia» in Italia tra fine Ottocento e inizio Novecento e il caso del Manicomio Provinciale di Cremona*, Franco Angeli, Milano, 2001.

Scartabellati, Andrea, *L'officina intellettuale. Aspetti della cultura psichiatrica italiana tra 1909 e 1929*, in Id., *Intellettuali nel conflitto. Alienisti*

e patologie attraverso la Grande Guerra (1909-1921), Edizioni Goliardiche, Bagnaria Arsa – Urbino, 2003.

Schwartz, Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, California University Press, Berkeley, 1999.

Sconce, Jeffrey, *On the Origins of the Origins of the Influencing Machine*, in Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley, 2011.

Simonigh, Chiara, *Cinema e psicoanalisi. L'interpretazione di Cesare Musatti*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1995-1996.

Simonigh, Chiara, *Nota bibliografica*, in Cesare Musatti, *Scritti sul cinema*, cit.

Sinatra, Maria, *La belle époque delle illusioni ottiche. Un dibattito nella psicologia fin du siècle*, G. Laterza, Bari, 1996.

Sinatra, Maria, *La psicofisiologia a Torino: A. Mosso e F. Kiesow*. Pensa Multimedia, Lecce, 2000.

Singer, Ben, *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*, in Leo Charney, Vanessa Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, 1995.

Singer, Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York, 2001.

Singer, Ben, *The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in Film-and-Modernity Discourses*, in Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900. Technology, Perception, Culture*, John Libbey, Bloomington, 2009.

Soro, Giorgio (a cura di), *La psicologia in Italia: una storia in corso*, Franco Angeli, Milano, 1999.

Spinicci, Paolo, *Sensazione, percezione, concetto*, Il Mulino, Bologna, 2000.

Spinosa, Domenico, *The Didactic-Instructive Task of Cinema (1907-1918) in Italian Women's Writings*, in Sofia Bull, Astrid Söderbergh (a cura di), *Not So Silent. Women in Cinema Before Sound*, Stockholm University, Stockholm, 2010.

Stafford, Barbara Maria, Frances Terpak (a cura di), *Device of Wonders. From the World in a Box to Images on a Screen*, J. P. Getty Trust Pub., Los Angeles, 2001.

Stewart-Steinberg, Suzanne, *L'effetto-Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa identità*, Elliot, Roma, 2011.

Strauven, Wanda (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

Streible, Dan, *Children at the Mutoscope*, «Cinémas», XIV, 1, 2003.

Tagliavini, Annamaria, *Verso l'inconscio: il dibattito tra '800 e '900*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Passioni della mente e della storia*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

Taillibert, Christel, *L'Institut International du Cinématographe éducatif*, L'Harmattan, Paris, 1999.

Tartarini, Chiara, *Anatomie fantastiche. Cinema, arti visive e iconografia medica*, Clueb, Bologna, 2010.

Termine, Liborio, *Uno spettatore sdoppiato. Lo psicologo al cinema*, «Cinema Nuovo», 4-5, agosto-ottobre 1985.

Tommaso A. Polisenò, Domenico A. Nesci, Enrico Pozzi, *L'iconografia psichiatrica*, in Filippo Maria Ferro (a cura di), *Passioni della mente e della storia*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

Tortajada, Maria, *Modalités du rêve au cinéma. Dispositif cinématographique et image mentale, rapports et mutations*, in Vincent Barras (a cura di), *Visions du rêve*, Georg, Genève, 2002.

Tortajada, Maria, *Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie*, «Cinémas», XIV, 2-3, printemps 2004.

Tortajada, Maria, *Machines cinématographiques et dispositifs visuels. Cinéma et «pré-cinéma» à l'œuvre chez Alfred Jarry*, «1895», 40, 2003.

Tortajada, Maria, François Albera, *L'Épistème 1900*, in André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (a cura di), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX siècle*, Payot, Lausanne, 2004.

Tortajada, Maria, François Albera (a cura di), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, L'Age d'Homme, Lausanne, 2011.

- Tortajada, Maria, Mélanie Nash, Jean-Pierre Sirois-Trahan (a cura di), *Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)*, «Cinémas», XIV, 1, 2004.
- Toschi, Deborah, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano, 2009.
- Väliaho, Pasi, *Bodies Outside In: On Cinematic Organ Projection*, «Parallax», XIV, 2, 2008.
- Väliaho, Pasi, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.
- van Dijck, José, *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Washington, 2005.
- Vanone, Federico, *L'archivio fra estasi e catastrofe. La Recherche di Proust, l'economia delle sopravvivenze e il cinema medico-scientifico delle origini*, Tesi di laurea magistrale in Discipline della Musica, dello Spettacolo e del Cinema, Università degli Studi di Udine, a.a. 2011-12, relatore dott. Simone Venturini.
- Venturini, Simone, *I film medici di Vincenzo Neri*, in *Le Giornate del Cinema Muto – Catalogo, XXIX edizione, 2-9 ottobre 2010*, Pordenone, 2010.
- Vernant, Jean-Pierre, *Tra mito e politica*, Cortina, Milano, 1998.
- Villa, Renzo, *Il deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Franco Angeli, Milano 1985.
- Violi, Alessandra, *Il teatro dei nervi*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- Zanchin, Giorgio, Loris Premuda, *Lo sviluppo storico della neurologia italiana: lo studio delle fonti*, La Garangola, Padova, 1990.
- Zudini, Verena, *La misura della menzogna. Vittorio Benussi e le origini della psicologia della testimonianza*, Edizioni Università di Trieste EUT, Trieste, 2011.

Indice dei nomi

- Abbatucci, Séverin 256,
Adorno, Theodor W. 9, 296
Agostini, Cesare 250
Alacoque, Marguerite Marie 237
Albano, Lucilla 56, 90, 100, 287, 289, 294
Albera, François 9, 10, 29, 107, 116, 237, 287, 305
Allegri, Marco Paolo 33
Almadori, Giovanni 72, 298
Alovisio, Silvio 40, 47, 68, 76, 106, 112, 123, 288, 291, 299-300
Altenloh, Emilie 11
Amar, Jules 241
Amerio, Franco 33, 46
Ancarani, Vittorio 20, 295
Andriopoulos, Stefan 67, 77, 98, 288
Anfossi, Mario D. 41, 43-44, 47, 285
Angela da Foligno 237
Angelucci, Arnaldo 14, 27-28, 66-67, 105, 279
Anklam, Elke 295
Antonelli, Mauro 52, 307
Ardigò, Roberto 12, 21, 28, 32-39, 45-47, 50, 53, 64, 70, 75-76, 90, 103-104, 107, 115-116, 120, 129-130, 279, 290
Arena, Marzia 65, 288
Aristofane 179
Armocida, Giuseppe 66, 295
Arnheim, Rudolf 44, 45
Arnone, Raffaele 19, 302
Arnoux, Alex 236
Auerbach, Jonathan 11, 288
Autelitano, Alice 46, 299
Avellone, Giovan Battista 106

Babini, Valeria Paola 20, 23, 91, 288-289
Babson, Roger A. 272, 274,
Balboni, Anna Lisa 87-88, 289
Baratono, Adelchi 15, 122, 279
Barbéns, Francisco de 78, 176, 205, 279
Baroncini, Gabriele 29, 39, 289

Barras, Vincent 9, 305
Bellavita, Andrea 79, 81, 289
Belliveau, Arlie R. 61, 289
Bellour, Raymond 77, 107, 289
Belloi, Livio 81, 289
Belotti, Bortolo 122, 194, 260, 279
Benjamin, Walter 8, 118, 296
Benoit Levy, Jean 232
Benussi, Vittorio 22, 40, 50-52, 74, 236-238, 279, 306
Benveduti, G. 87, 279
Bergson, Henri 30-32, 34-35, 61, 115, 284
Bernheim, Hyppolithe 67, 77
Bertetto, Paolo 8, 12, 25, 36, 113, 120, 289, 291, 293
Bertinetti, Giovanni 88-89, 104, 280
Bertolini, Francesco 151
Bertolli, Anna 79, 303
Berton, Mireille 9, 10, 56, 85, 96, 98, 101, 115, 119, 289
Bianchi di Castel Bianco, Federico 60, 290
Bianchi, Leonardo 13, 22, 24, 65, 68, 250
Biltereyst, Daniel 8, 11, 290, 299
Binet, Alfred 85, 119-120, 164, 280, 289
Bingham, Walter Van Dyke 232
Birkhoff, Jutta 66, 295
Bisoni, Claudio 292, 12
Blum, Ernst 267
Bocci, Maria 78-79, 290, 303
Bogdanowicz 246
Bonomi, Carlo 68, 290
Bordwell, David 9, 290
Borgna, Eugenio 99, 290
Botti, Luigi 47, 280
Braid, James 111
Braun, Marta 29, 61, 100, 287, 290
Braune 142
Bravetta, Vittorio Emanuele 53, 54, 280
Brentano, Franz von 21, 50
Brethfeld, Max 170-171

Brown, Elspeth H. 61, 290
 Bruni, Bruno 71, 290
 Bruno, Giuliana 7, 11, 31, 115, 290
 Buccola, Gabriele 32, 57, 81, 292
 Bull, Lucien 30, 145-147
 Bull, Sofia 86, 304
 Buracci, Angelina 53, 86, 112, 280, 299
 Büttemeyer, Wilhelm 33, 37, 39, 46, 90, 290

 Calderoni, Mario 104
 Canales, Jimena 11, 28, 30-31, 35, 291
 Caneppele, Paolo 87-88, 289
 Cantù, Cesare 192
 Cardillo, Massimo 86, 291
 Carelli, Augusto 272
 Carluccio, Giulia 25, 47, 112, 291, 299
 Caro, Annibale 165
 Carotenuto, Aldo 22, 291
 Carroll, Noel 98, 291
 Cartwright, Lisa 31, 291,
 Casetti, Francesco 8, 11-12, 25, 47, 54, 99, 103,
 105-106, 118-119, 123, 125, 291, 297, 299- 300
 Cassata, Francesco 12, 64, 123, 292, 300
 Cavazza, Stefano 54, 292
 Ceccarelli, Glauco 20, 60, 292
 Centofanti, Alfredo 87, 280
 Cézanne, Paul 115
 Charcot, Jean-Martin 67, 71, 82, 120, 294
 Charney, Leo 8, 118, 292, 303
 Chiusano, Lido 31
 Cimino, Guido 18, 20-21, 31, 40, 48, 50, 56-58,
 60, 74, 81, 104, 292, 298
 Cocteau, Jean 235
 Colucci, Cesare 240
 Condillac, Étienne Bonnot de 167
 Cornacchioli, Tobia 56, 292
 Corradini, Enrico 70, 113, 280
 Cosmacini, Giorgio 78, 292
 Costa, Antonio 12, 25, 37, 292
 Coutrot, Jean 233, 235-236
 Crary, Jonathan 10, 49, 54, 79, 114-115, 293
 Credaro, Luigi 15
 Croce, Benedetto 22
 Cuomo, Vincenzo 56, 293
 Curtis, Scott 17, 22, 293

 D'Abundo, Giuseppe 14-15, 19, 24, 62, 65, 67-
 69, 76, 82, 91-93, 96, 98-99, 104, 106, 108, 110,
 112, 119-120, 124, 154, 156, 162-163, 189, 259,
 280, 288
 D'Agliastro, Roberto 110, 281
 d'Annunzio, Gabriele 165, 180
 d'Hoker, Mark 225
 Dagna, Stella 15, 293
 Dall'Asta, Monica 25, 68, 288, 299
 David, Michel 22, 293
 Dazzi, Nino 18, 20-21, 31, 48, 50, 56-58, 60, 74,
 79, 81, 104, 292, 293, 298
 De Amicis, Edmondo 36, 98, 100, 126, 281
 De Berti, Raffaele 8, 25, 40, 79, 99, 288-289,
 293
 de Ceglia, Francesco Paolo 15, 293
 De Dominicis, Francesco Saverio 13
 De Feo, Luciano 225, 272, 276
 De Liguoro, Rina 78
 deLiguoro, Giuseppe 151
 De Ryckère, Raymond 184
 De Sanctis, Sante 7, 12-15, 18, 21, 39, 46, 59-62,
 68, 74, 77, 79, 81, 86-87, 94, 97, 107, 112, 113, 123,
 225, 231-233, 240, 248, 256, 274, 281, 290, 292,
 294, 298
 De Sarlo, Francesco 40, 74-75, 281
 Degni, Silvia 40, 57, 156, 292
 del Secolo, Floriano 80, 281
 Delahaye, Dominique 177
 Della Perruta, Franco 96, 301
 Della Valle, Guido 240
 Dewey, John 233
 Di Girolamo, Lucia 25, 56, 294
 Didi-Huberman, Georges 31, 71, 294
 Disertori, Beppino 100, 281
 Doane, Mary Ann 8, 10, 294, 298
 Dollo, Corrado 106, 294
 Dubois, Philippe 113, 294
 Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin
 71
 Dulac, Nicolas 9, 287, 294

 Edipi 106, 115, 281
 Elkin 246
 Elsaesser, Thomas 9, 27, 90, 108, 294

- Emmerich, Anna Katharina 237
 Espinas, Alfred 57
 Esquirol, Jean-Étienne Dominique 91, 288
 Eugeni, Ruggero 67, 77, 79, 110, 123, 291, 294
- Fanchi, Maria Grazia 8, 294
 Fanciulli, Giuseppe 91, 281
 Fantini, Oddone 241
 Farassino, Alberto 15, 88, 280, 294
 Fechner, Gustav 49
 Féré, Charles 240
 Ferrari, Giulio Cesare 18, 74, 78, 81, 97, 104, 281
 Ferreri, Antonio Maria 60, 79, 294
 Ferri, Enrico 32, 55, 123, 181
 Ferriani, Lino 173, 179, 194
 Ferro, Filippo Maria 20, 23, 56, 71, 91, 97, 99, 290, 294, 299-300, 304
 Ferruzzi, Ferruccio 58
 Fiorani, Matteo 20, 295
 Fischer 142
 Fliess, Robert 99, 287
 Foà, Carlo 14, 18, 27-30, 47, 61, 64, 107, 115, 124, 139, 282
 Foà, Pio 28
 Foschi, Renato 20, 65, 79, 298
 Fournier, Laura 54, 295
 Francioni, Mario 20, 295
 Freud, Sigmund 16, 19, 22, 28, 42, 49, 59, 63, 70, 79, 85, 90, 96-98, 101-103, 111, 258, 259, 282, 289, 294, 296, 302
 Friedberg, Anne 8, 295
- Gaddi, Daniela 66, 295
 Gaines, Jane 99, 106, 118, 297, 300
 Galati, Dario 20, 106, 295
 Gall, Franz-Joseph 114
 Gallini, Clara 55-56, 295
 Galton, Francis 71, 85, 302
 Galvani, Luigi 69
 Galzigna, Mario 84, 295
 Gasca, Enrico 55, 282
 Gauchet, Marcel 70, 85, 90, 115, 121, 295
 Gaudreault, André 9, 29, 70, 116-117, 287, 294, 305
- Geissler 142
 Gemelli, Agostino 12, 18, 21-22, 41-42, 45, 50, 52-53, 59, 71, 73, 77-81, 84, 93-94, 97, 103- 104, 110, 117, 124, 209, 282-283, 289- 290, 292, 301-303
 Ghidoni, Monica 91, 295
 Gianetto, Claudia 15, 70, 293
 Gilbreth, Frank B. 61, 232
 Gilbreth, Lilian 61
 Gilman, Sander L. 71, 295
 Gilmer, Robins 273
 Giolitti, Giovanni 78, 180
 Giovanna D'Arco 237
 Goldstein, Kurt 115
 Gordon, Rae Beth 10, 77, 295
 Govoni, Paola 18, 296
 Grillo, Guido 232
 Guadagnini, Giuseppe 77-78, 204, 260, 282
 Guarnieri, Patrizia 81, 296
 Guastella, Cosmo 35, 282
 Guazzoni, Enrico 78, 203
 Guillaume, Eugène 30
 Gunning, Tom 8, 10, 71, 76, 296
- Hansen, Miriam B. 8, 121, 296
 Haraucourt, Edmond 194
 Hearst, Eliot 20, 298
 Hearst, William Randolph 107
 Hediger, Vinzenz 49, 296
 Hein, Estrid 253
 Hellwig, Albert 17, 170, 172, 176, 182, 186, 205
 Helmholtz, Hermann von 33, 44, 49
 Henning, Hans 42
 Hering, Ewald 38
 Herzen, Aleksandr 57
 Hidalgo, Santiago 9, 287, 294
 Hoffmann, Frederick L. 272
 Holmes, Joseph L. 272
 Hoven, Henri 16, 176, 195, 259, 282
 Huhtamo, Erkki 100, 303
- Innocenti, Veronica 46, 113, 116, 294, 299
- Jaensch, Rudolf 90
 James, William 21, 46, 48, 89, 103, 104, 115

Janssen, Pierre Jules 34
 Joly, Henri 17, 282
 Joteiko, Josefa 240
 Julian, Rupert 203

Kant, Immanuel 114, 239
 Kapp, Ernst 100, 101, 282
 Kember, Joe 8, 296
 Kiesow, Friedrich 12-13, 18-19, 21, 31, 39-44, 47-53, 65, 70, 90, 103-104, 107, 150, 152, 221, 282-283, 285-286, 301, 303
 Killen, Andreas 17, 122-123, 296
 Kirby, Lynne 8
 Kirschmann, August 221-224
 Kittler, Friedrich 10, 95, 297
 Korte, Adolf 37
 Kracauer, Siegfried 8, 118, 296,
 Kraepelin, Emil 240, 263
 Kreimeier, Klaus 8, 17, 121, 293, 296-297, 304
 Kretschmer, Ernst 98

L'Herbier, Marcel 17, 282
 Laforgia, Enzo R. 70, 297
 Lavater, Johann Caspar 71
 Lawrence, Eric 124, 297
 Laycock, Thomas 70
 Lazzaro, Livio 25, 40-41, 86-87, 297
 Le Bon, Gustave 70, 112-113
 Le Brun, Charles 71
 Lefebvre, Thierry 67, 297
 Leonardo da Vinci 165
 Leto, Gaetano 182
 Levi Bianchini, Marco 22
 Levi Malvano, Mario 231
 Liesegang, Paul 72, 285
 Ligensa, Annemone 8, 17, 121, 293, 296-297, 304
 Livingston, Paisley 56, 297
 Locatelli Massimo 8, 25, 40, 79, 81, 98-99, 101, 288-289, 293, 297
 Lojacono, Liborio 14, 65, 68, 82, 91, 93, 162, 283
 Lombardo, Giovanni Pietro 20, 22, 57, 60, 65, 79, 292-293, 297-298
 Lombroso, Cesare 13, 19, 32, 70-71, 123, 305

Londe, Albert 71, 96
 Loriga, Giovanni 231
 Lorusso, Lorenzo 14-15, 25, 31, 72, 298
 Low, Rachel 122, 298
 Löwenthal, Leo 11
 Lucchini, Luigi 182
 Lucci, Bruno 31, 298
 Luccio, Riccardo 18, 20, 58, 60, 104, 298
 Lumière, Auguste 30, 76
 Lumière, Louis 30, 76
 Luzzatti, Luigi 180, 183, 240

Mach, Ernst 30
 Maffii, Maffio 53, 283
 Magli, Patrizia 71, 298
 Maj, Mario 99, 290
 Maltby, Richard 11, 272, 299
 Mammarella, Valentina 22, 297
 Manvell, Roger 122, 298
 Marchesini, Giovanni 33
 Marey, Etienne-Jules 28-31, 36, 61, 96, 116, 140, 142, 164, 287, 290
 Marhaba, Sadi 20, 299
 Mariani, Andrea 79, 303
 Marini, Alessandro 40, 299
 Marinotti, Amedeo 31
 Marro, Giovanni 94, 283
 Marston Seabury, William 246
 Martin, F. 272
 Martini, Fausto Maria 105, 283
 Masini, Mario Umberto 14, 16, 24, 46, 65-66, 68-69, 77, 78, 82, 84, 86, 91, 93, 96, 104, 108, 110, 113, 124, 173, 177, 193, 195, 205-206, 259, 272, 283
 Mathieu, Vittorio 31
 Mayer, Mario 84, 283
 Mazzei, Luca 11, 25, 29, 40, 46, 53, 68, 86, 104, 106, 112, 115, 118-119, 124, 288-299, 300, 302
 Mecacci, Luciano 20, 22, 300
 Meers, Philippe 11, 299
 Meinong, Alexius 50
 Metz, Christian 41, 80, 300
 Micale, Mark S. 11, 71, 117, 296, 300
 Milani, Mario 69, 283
 Milliken, Carl E. 272

Mistral, Frédéric 240
 Moleschott, Jakob 70
 Mondio, Guglielmo 14, 16, 24, 26, 65-66, 68, 78, 83-84, 91, 104, 117, 192, 256-257, 260, 283
 Montaldo, Silvano 64, 123, 300
 Montani, Angelo 101, 283
 Moravia, Sergio 56, 300
 Moreli, Jean-Paul 16, 300
 Morgue, Raoul 16, 41, 285
 Morn, Ellick (pseud. di Giovanni Bertinetti) 88, 283-284
 Morselli, Enrico 13, 16, 22, 24, 38, 284
 Morselli, Giovanni Enrico 99, 290
 Mosconi, Elena 8, 25, 291, 294, 300
 Mosse, Karl 248
 Mosso, Angelo 13-14, 28, 30-31, 48, 60, 70-72, 240, 303
 Mucchi Faina, Angelica 54, 56, 300
 Mucciarelli, Giuseppe 20, 32, 300
 Münsterberg, Hugo 11, 16-17, 37, 61, 98, 284, 291
 Musatti, Cesare 12, 14, 19, 21, 41, 47-53, 65, 70, 75, 90, 104-105, 107, 117, 284, 296, 302-303
 Mussolini, Benito 22, 244, 277
 Muybridge, Eadweard 95-96

 Nash, Mélanie 9, 305
 Natale, Simone 25, 29, 37, 120, 301
 Negro, Camillo 13, 15, 62, 96, 171, 292-294
 Neri, Vincenzo 15, 62, 298, 305
 Nesci, Domenico A. 71, 304
 Nicasi, Stefania 20, 301
 Niceforo, Alfredo 232-233, 242

 Olgiati, Francesco 32, 284
 Omegna, Roberto 28, 96
 Oppenheim, Herman 192, 208
 Orano, Domenico 111-112, 168, 284
 Orano, Paolo 55
 Orestano, Francesco 54, 112, 173, 284
 Ortoleva, Peppino 25, 75, 301
 Oskiloff, Assenka 73, 301

 Paci, Viva 9, 301
 Padovan, Alfonso 151

 Paladino, Eusapia 38
 Palano, Damiano 54, 56, 72, 301
 Panelli, Martina 79, 303
 Papini, Giovanni 31, 46, 104, 106, 284
 Parikka, Jussi 100, 303
 Passione, Roberta 22, 71, 301
 Patrizi, Mariano Luigi 14, 18, 20-21, 60, 70-74, 91, 124, 164, 167, 240, 284
 Paulhan, Frédéric 236
 Pedrazzi, Luigi 104, 301
 Peloso, Paolo Francesco 66, 301
 Pennacchi, Fabio 14, 16, 24, 65-66, 68, 73, 78, 82-83, 91-93, 96, 99-100, 103-104, 109, 113, 117, 244, 285
 Perussia, Felice 19, 301
 Pesce Maineri, Aldo 204
 Pesce Maineri, Piero 194, 195, 260
 Pestalozzi, Johann Heinrich 240
 Piccioli, Angelo 80
 Pio XI, papa 78
 Plasseraud, Emmanuel 56, 301
 Plateau, Joseph 28, 37, 38
 Poggi, Stefano 20, 301
 Pogliano, Claudio 12, 64, 96, 123, 292, 300-301
 Polimanti, Osvaldo 14, 72, 285, 298
 Poliseno, Tommaso A. 71, 304
 Pomerance, Murray 8, 296
 Pompilii, Andrea 22, 297
 Ponzio, Mario 12, 16-18, 21-22, 39-48, 50-53, 59, 64-65, 70, 74, 76, 85-87, 90, 92-96, 98, 104, 107, 110, 112-113, 116-117, 119, 124-125, 149, 152, 168, 184, 186-187, 285-286, 297
 Poulain, Édouard 78, 286
 Pozzi, Enrico 71, 85, 302, 304
 Pravadelli, Veronica 56, 90, 289, 294
 Premuda, Loris 20, 306
 Prezzolini, Giuseppe 31, 73, 124, 174, 179, 194, 195, 286

 Quaranta, Mario 74, 81
 Quaresima, Leonardo 11, 25, 72, 302

 Rabinovitz, Lauren 8, 9, 302
 Raffaelli, Sergio 86, 302
 Rank, Otto 80, 286

Ranzoli, Cesare 32, 286,
Ravaisson, Félix 30
Re, Valentina 46, 99, 106, 113, 116, 118, 294, 297,
299-300
Redi, Riccardo 37, 302
Reichmann, Rodolfo 49-51, 302
Reni, Guido 166
Ribot, Théodule 57, 286
Ricci, Corrado 29, 204, 286
Richer, Paul 94
Rivano, Federico 94-95, 285
Robertson (Étienne-Gaspard Robert) 76
Romano, Dario 14, 49, 75, 284, 302
Rossi, Paolo 20, 301
Rossi, Pasquale 12, 21, 53, 55-58, 62, 73, 77, 90,
99, 109-110, 124, 132, 136, 286, 292
Rousseau, Jean-Jacques 240
Rouvroy, Maurice 77, 86-87, 97, 113, 225, 254,
272, 276, 281
Rovatti, Pier Aldo 31
Rummo, Gaetano 15, 62
Russell, Catherine 9, 305

Sacerdote, Anselmo 177, 205
Saint-Pont, Valentine de 166
Salomone, Giuseppina 19, 23, 302
Saloni, Alfredo 33
Salvo, Ugo 87, 286
Sanguineti, Tatti 88, 280
Santucci, Antonio 104, 302
Scaglioni, Massimo 79, 302, 303
Scartabellati, Andrea 13, 64, 303
Schleyer, Johann Martin 167
Schram-Pighi, Laura 31
Schwartz, Vanessa R. 8, 10, 118, 292, 303
Sconce, Jeffrey 100, 303
Seligmann, Rafael 80, 99, 286, 297
Sellmann, Adolf 171, 173, 194
Sergi, Giuseppe 13-14, 28, 32
Serra Buixó, Eudald 204
Sighele, Scipio 55-56, 68, 72, 91, 111, 123, 286,
295
Sigurtà, Renato 49, 302
Simmel, Ernst 98
Simmel, Georg 118

Simonigh, Chiara 14, 25, 49-50, 303
Sinatra, Maria 31, 38, 48, 303
Singer, Ben 8, 118, 303, 304
Sirois-Trahan, Jean-Pierre 9, 305
Sironi, Vittorio A. 31, 298
Söderbergh, Astrid 86, 304
Soro, Giorgio 20, 59, 304
Spadafora, Giuseppe 56, 292
Spinosa, Domenico 17, 25, 37, 86, 106, 284, 300,
304
Stafford, Barbara Maria 11, 304
Stampfer, Simon Ritter von 149
Stewart-Steinberg, Suzanne 111, 118, 304
Strauven, Wanda 9, 108, 304
Streible, Dan 107, 293,
Strutt Rayleigh, John William 30
Sully, James 187

Tagliavia, Fabio 86
Tagliavini, Annamaria 97, 304
Taillibert, Christel 23, 304
Tamburini, Augusto 91-92, 99, 286, 288, 299
Tarde, Gabriel 55, 57, 70, 110, 112, 286
Tarkington, Both 186
Tartarini, Chiara 15, 31, 304
Tausk, Viktor 99-100, 286
Taylor, Frederick 61
Termine, Liborio 40-41, 125, 304
Terpak, Frances 11, 304
Thomalla, Curt 231
Thun, Rudolf 232
Tiranty, Umberto 78, 92, 124, 287
Tirelli, Vitige 71, 290
Titchener, Edward 41
Toddi, Emmanuele [pseudonimo di Pietro
Silvio Rivetta] 54-55, 287
Tortajada, Maria 9-11, 107, 287, 305
Toschi, Deborah 86, 305
Tosi, Virgilio 22, 24, 72, 298
Toulouse, Edouard 16, 41, 74, 285, 287, 300
Treves, Zaccaria 240, 242
Tumiati, Corrado 93, 287

Vailati, Giovanni 104
Valentino, Rodolfo 112, 299

Valerio, Ferruccio 87-88, 287
Väliaho, Pasi 8, 74, 76, 82, 94, 100, 305
van Dijck, José 31, 305
Vanone, Federico 15, 298, 305
Venturini, Simone 15, 298, 305
Vernant, Jean-Pierre 76, 305
Vernon Boys, Charles 30
Véronneau, Pierre 9, 305
Vidoni, Giuseppe 14, 16, 24, 46, 65-66, 68-69,
77, 78, 82, 84, 86, 91, 93, 96, 104, 108, 110, 113,
124, 173, 193, 195, 205-206, 259, 272, 283, 287,
295
Viganò, Dario E. 123, 291
Vigna, Carmelo 75, 301
Villa, Renzo 71, 305
Violi, Alessandra 56
Volkman, Alfred Wilhelm 38
von Stroheim, Eric 203
Weiss, Edoardo 22
Wertheimer, Max 37, 42
Wets, Paul 272, 274
Woodworth, Robert S., 245
Worthington, Arthur 30
Wundt, Wilhelm 13, 21, 39, 41-45, 48-51, 103,
149, 221
Zambelloni, Franco 31
Zanchin, Giorgio 20, 23, 306
Zanfi, Caterina 32
Zudini, Verena 52, 306

Archivi della teoria del cinema in Italia

Rudolf Arnheim. *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*,
a cura di Adriano D'Aloia

Silvio Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del
primo Novecento. Con una antologia di testi d'epoca*

Prossimi volumi:

*L'inquadramento estetico. Cinema, arte e linguaggio nelle teorie italiane tra le
due guerre*, a cura di Francesco Pitassio

Sebastiano Arturo Luciani, *Scritti scelti*, a cura di Luca Mazzei

Cinefilia e cinefobia. La cultura italiana di fronte all'avvento del cinema,
a cura di Francesco Casetti

Finito di stampare nel mese di settembre 2013
presso Digital Print Service – Segrate MI