

Certi film surrealisti, di cui riproduciamo tre immagini, si presentano come catene di associazioni libere, le quali, determinate soltanto dalle tendenze dell'anima che le crea, rassomigliano talora ai sogni quanto alle associazioni prodotte dal cliente nell'esame psicoanalitico.

imparare, di orientarsi ecc. e inoltre per le sue ricerche sulla psicologia « dell'azione » ossia sulla funzione della volontà nelle azioni dell'uomo e sul meccanismo della memoria. I « soggetti » esposti ad una opportuna situazione sperimentale furono cinematografati, senza loro saputa, nelle loro reazioni. La possibilità offerta dal cinema di confrontare avvenimenti svoltisi in luoghi differenti o a grandi intervalli di tempo, permetteva di dimostrare in successione immediata l'atteggiamento di un determinato bambino in varie fasi della sua evoluzione o quello di un demente nei vari stadi della sua malattia. I disturbi causati da certe affezioni cerebrali furono studiati cinematografando la maniera nella quale gli ammalati svolgevano certi lavori manuali. Per gli scopi della grafologia scientifica sono stati studiati i movimenti della mano che scrive e per la psicologia applicata allo studio del lavoro industriale i movimenti degli operai nell'uso di certi strumenti e di macchine.

Volendo utilizzare prese cinematografiche di questo genere, si può o proiettarli normalmente in modo da riprodurre l'avvenimento nel suo aspetto normale o esaminare fotogramma per fotogramma, ciò che permette anche di effettuare delle misurazioni. È stata utilizzata scientificamente anche la capacità del cinematografo di accelerare o rallentare il movimento. Aggiungiamo infine che il cinema permette non solo di fissare un avvenimento nel suo ambiente naturale per un esame successivo, ma anche il metodo inverso ossia quello di creare l'ambiente « vero » nel laboratorio proiettando un film. Per l'esame psicotecnico degli automobilisti p. es. si è servito di film presi da un automobile in corsa. Era compito dell'esaminando di reagire in un modo prescritto (premere certi bottoni, azionare delle leve ecc.) in risposta agli avvenimenti i quali durante la corsa finta si verificavano sullo schermo. Si poteva in questo modo registrare con apparecchi speciali le reazioni del soggetto, ciò che in un vero automobile sarebbe stato impossibile, mentre si evitava appunto mediante la proiezione del film di rendere la situazione troppo artificiale e di creare quindi delle reazioni non tipiche per la pratica della strada. Recen-

tamente, questi metodi sono stati utilizzati su larga scala per l'esame dei piloti di guerra.

La produzione cinematografica, senza aver l'intenzione, senza volerlo, fornisce talvolta un buon materiale di studio alla psicologia. Ciò si riferisce in prima linea ai film presi dal vero. Costumi folcloristici, le danze delle fanciulle in stato di « trance » nell'*Isola dei demoni*, le danze e le cerimonie religiose in *Song of Ceylon*, le cerimonie della festa equinoziale di *Der verlorene Sohn* (Il figliuol prodigo, 1935) per citare soltanto alcuni esempi ormai classici, possono essere di grande interesse per il psicologo. L'esperimento che si descrive in *Sequoia* (1935), ossia la coeducazione di un puma e di un cervo, potrebbe essere un documento psicologico interessante se fosse un documento. Con lo stesso fenomeno elementare della cinematografia, basato sulla cosiddetta stroboscopia, siamo in « media-

res » della psicologia sperimentale. L'illusione del movimento prodotta dalla fusione di tanti stimoli rappresentanti le fasi statiche del movimento nella loro successione, è un fatto strettamente collegato alle teorie della « gestalt », di importanza predominante nella psicologia moderna. Anche molti effetti del montaggio ci danno esempi efficaci per la verità di quel dogma degli psicologi moderni che insegna che « l'entità non è uguale alla somma degli elementi ». Sappiamo infatti che il significato e la espressione di una qualunque scena cinematografica cambia secondo il carattere delle scene che la precedono e seguono.

Ma anche la psicologia detta « superiore » ha delle buone ragioni per occuparsi del cinematografo. Così, p. es., la caratterologia, legata alla biopsicologia occupantesi della costituzione fisico-psichica dell'uomo, ha in quest'ultimi tempi cominciato ad interessarsi degli attori cinematografici. È il pregio



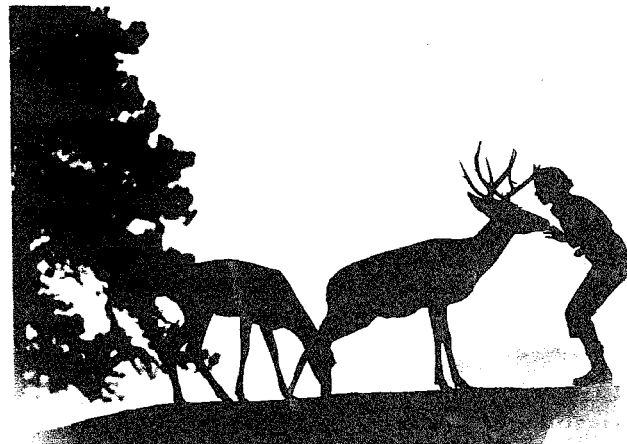
La funzione dello psichiatra è stata descritta, più o meno accuratamente, in una serie di film americani, di cui il più noto è il recente « The Snake Pit » (La fossa dei serpenti) di Litvak.

di molti attori che rappresentano in forma pura un certo tipo caratterologico che nella vita quotidiana si trova in generale in forma impura, misto con altri elementi accidentali: un tale attore cercherà, coll'aiuto del regista, del truccatore, dell'operatore, di rendere sempre più preciso e chiaro quel tipo per il quale egli è costituzionalmente più o meno predisposto: adatterà i suoi movimenti, la sua voce al tipo che si rispecchia nel suo aspetto fisico. Lo scienziato trova sullo schermo incarnati dall'istinto creativo degli artisti, quei tipi che lui stesso ha precisati teoricamente. Egli si trova confermato dall'arte, vede con i suoi occhi ciò che lui teoricamente aveva costruito e troverà forse nuove suggestioni in questa visione. È questo lo stesso metodo che gli psicologi adoperano quando analizzano personaggi di drammi e di romanzi o le biografie di uomini celebri.

Un altro argomento attraente per la psicologia è ciò che chiamiamo la formazione del linguaggio ottico del cinema. Valeva specialmente per il cinema muto che il pubblico si era abituato a ricostruirsi da scarsi accenni, da poche inquadrature il quadro completo di un ambiente o di un avvenimento. Questo fenomeno si illustra bene da un esempio che racconta Béla Balázs nel suo libro *Der Geist des Films*: « Nella campagna dell'Ucraina russa, centinaia di chilometri distante dall'ultima stazione ferroviaria, viveva un uomo, amministratore di una tenuta agricola di cui prima della rivoluzione era stato il proprietario. Da quindici anni non era stato in una città. Aveva seguito, sì, gli avvenimenti della storia mondiale, ma non aveva mai visto un film. Era un intellettuale coltissimo che si faceva venire tutte le nuove riviste, giornali, libri, che possedeva un apparecchio radio, che era in continuo contatto col mondo e al corrente di tutti gli argomenti spirituali. Soltanto al cinematografo non era mai stato. Orbene, quest'uomo un giorno venne a Kiev e vide per la prima volta un film, il cui protagonista era il famoso Douglas Fairbanks. In mezzo ai bambini che si rallegravano dello spettacolo, stava seduto l'uomo, fissando lo schermo con la massima concentrazione, corrucciando la fronte, tremolante e affannato dalla fatica. Era del tutto esaurito quando uscì. « De, ti è piaciuto? », interrogava un amico. « Molto! Terribilmente interessante! Ma... quale era la



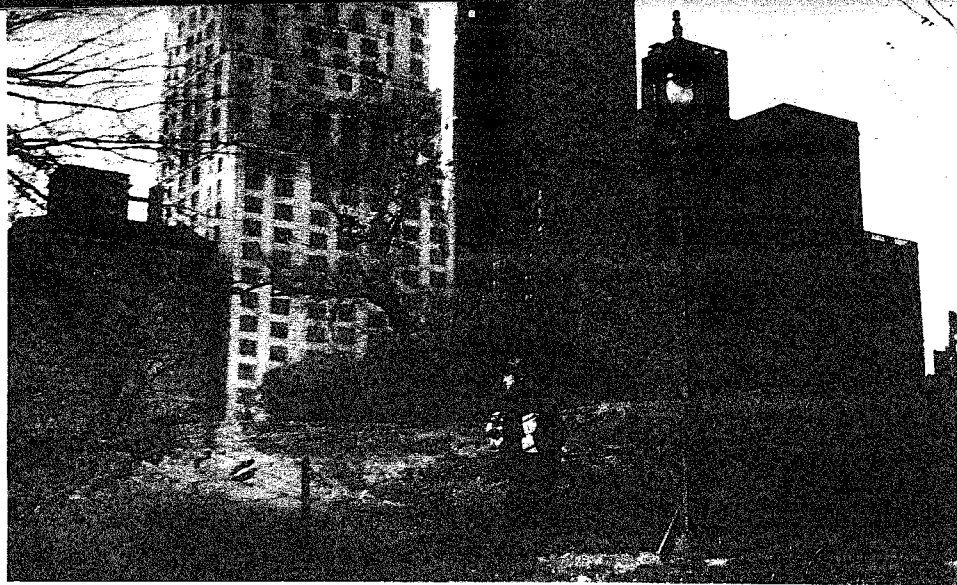
Fruid ad uso e consumo degli americani, come appare l'attrice Ingrid Bergman nella sequenza del sogno ideata da Salvador Dalí per « Spellbound » (Ho tu s'averò, 1945) diretto da Hitchcock.



Da « Sequoia » di Chester M. Franklin. L'esperimento che si descrive in questo film, ossia la coeducazione di un puma e di un cervo, poteva essere un documento psicologico interessante.

trama di questo film? ». Non l'aveva capita. La trama che i bambini capivano senza nessuna difficoltà, gli era rimasta incomprensibile. I mezzi di questo linguaggio ottico e la loro comprensione da parte del pubblico si presterebbe a esperimenti interessanti per la psicologia dell'intelligenza, del comprendere ecc. La visione di un film può servire anche come « test » per studiare la facilità d'osservazione di una persona, per constatare quali elementi del film vengono assorbiti e quali no — ciò che stano in rapporti con il carattere, la cultura, gli interessi dell'osservatore stesso — e per vedere inoltre fino a che punto lo spettatore si suggerisce di aver viste materialmente certe cose che nel film erano soltanto accennate parzialmente: bisogno d'integrazione questo o anche di falsificazioni ai servizi dei propri desideri, opinioni, preconcetti. Sono queste delle ricerche importanti per la psicologia dei testimoni di tribunale.

3. Siamo con queste osservazioni già passati all'ultimo punto e cioè alla psicologia del pubblico cinematografico. È un argomento questo largamente discusso e non sempre da competenti né su base di un materiale esatto. Ricerche di questo genere, di conseguenza pratiche importanti, senza dubbio, per la produzione cinematografica e l'atteggiamento di pedagoghi, governi ecc. verso quest'ultima, dovrebbero essere esse-



Da « Der verlorene Sohn » (Il figliol prodigo, 1935) di Luis Trenker. Questo film fornisce un ottimo materiale di studio per lo psicologo.

guitte in numero maggiore da psicologi professionali. Esistono studi fatti in America su base esperimentale per quanto riguarda la reazione emotiva dei bambini al cinematografo. Esistono anche delle inchieste sull'impressione, che certi film, p. es. quelli di guerra, hanno fatto sugli spettatori, ma tutto ciò non forma ancora una base di solidità sufficiente per permettere delle conclusioni definitive. Il cinematografo si presenta al psicologo come la soddisfazione di bisogni, creati in parte dal cinema stesso, delle grandi masse. E' il bisogno di compensare le insufficienze della vita propria, vita priva di bellezza, di calma, di sicurezza, di passioni, di sensazioni. La soddisfazione fittizia di questi bisogni, lo psicologo la vede come un espediente di fuga dalla vita, mezzo di pigrizia e di debolezza, usato appunto essenzialmente da persone deboli o snerpati che non sanno adoperare i loro

desideri come stimoli di attività pratica. In questo senso lo psicologo trova una analogia fra i sogni — ad occhi chiusi o aperti — studiati attentamente da Freud, Adler e i loro allievi; anche questi sogni compensano in modo fittizio lo squilibrio psichico prodotto da bisogni, desideri, miserie. C'è infine un rapporto fra la psicologia della religione e quella del cinema. La psicologia, insomma, vede nel cinema attuale un sintomo della grande nevrosi di cui soffre l'umanità attuale. Può preoccuparsi anche delle funzioni più positive e simpatiche che il cinema potrebbe assumere per risanare questa malattia — il meccanismo della quale è stato studiato così dettagliatamente dai psicologi-medici moderni — e per dar espressione, elevazione ed evoluzione ad una umanità più sana. Una quantità di psicologia pratica si potrebbe trarre dalle ricette empiriche colte dai produttori cinematogra-

fici per fabbricare i film di grande successo e per imporre una certa merce al pubblico. La psicologia della suggestione e della pubblicità trova qui un buon materiale.

Come spettacolo di massa il cinema è infine oggetto della psicologia delle masse, iniziata nell'ottocento da scienziati francesi. Non vorremmo concludere senza accennare alla rappresentazione di speciali stati psicologici e perfino di teorie psicologiche nel cinema artistico. Con i suoi trucchi, il cinema ha potuto dar immagini del sogno molto più concrete di quelle date finora dalla letteratura, dalla pittura ecc.: ha potuto rendere bene lo strano fondersi di fenomeni staccati, la deformazione di fatti reali, l'aspetto reale e irreali che hanno allo stesso tempo le fantasie dei sogni. Numerose sono anche le rappresentazioni di allucinazioni, delle fantasie dei dementi ecc. I film dell'avanguardia francese (Clair, Buñuel), si presentano come catene di associazioni libere, determinate soltanto dalle tendenze dell'anima che le crea, e che rassomigliano tanto ai sogni quanto alle associazioni prodotte dal cliente nell'esame psicoanalitico. Esistono infine dei film che cercano di trattare e di divulgare le tesi della psicoanalisi. Uno dei primi fu *Die geheimnisvolle eterne seele* (I segreti di un'anima, 1926) di G. W. Pabst: questo film che tratta la nevrosi di un uomo sorta dai suoi problemi erotici presenta nelle scene di sogno non delle libere creazioni artistiche — le quali seppur possono essere oggetti della psicologia non sono ispirate da essa — ma la simbologia freudiana, tratta con precisione dagli scritti del maestro viennese. Esiste anche un corto metraggio olandese, film avanguardistico del giovane Hans Sluiter nel quale col grucio del più noti simboli freudiani vien descritta la « Pubertà » della donna. In *Die ewige maske* (Maschera eterna, 1935) di Hochbaum è stato ricostruito minutamente il processo della perdita dell'Ego avvenuto in conseguenza di una forte scossa traumatica. Più recentemente la funzione dello psichiatra è stata descritta, più o meno accuratamente, in una serie di film americani, di cui il più noto è *The Snake Pit*.

## QUADRO SENZA CORNICE

UN POVERO Rodolfo preme sul pennello le dita intrazite, mentre la sua Mimi, accoccolata vicino, pensa che quella strana figura che lui dipinge regalerà a lei ed al suo pittore un po' di tepore e delle belle cose in trattamento. Infatti Rodolfo l'indomani farà vedere il suo lavoro e ce sarà bello, gli aprirà la strada agognata. Di fronte alla finestra illuminata di Rodolfo c'è quella di Davide, un attore cinematografico. Che cosa porterà domani Davide a far vedere? Nulla, ossia: la sua faccia. Si calcolerà sul naso, la statura, l'età; mentre invece lui col gesto, la mimica e la voce sa dipingere un quadro che nessuno vorrà vedere; e il bel Gigi, che quadri non sa dipingere, sarà più apprezzato, e lo stupido potrà regalare il tepore alla sua Mimi.

Davide, se fosse un pittore, sarebbe bravo. Ma esser bravo è una qualità strana per essere valutato. Lui non può dipingere un quadro, anche se lo fa fare perché è bravo; deve dipingere ciò che gli fanno dipingere. Gigi invece, s'è detto, non sa dipingere nessun quadro, eppure è più apprezzato di Davide. Gli si fa tenere il pennello in mano e questo basta. E il quadro? Il quadro, oltutto, si sa che c'è Claudio Regista che sa dipingere bene, ma non ha le mani, e allora, siccome per piacere, ha bisogno che si creda che lui è bello, così si

nasconde dietro una tenda e preme coi suoi moncherini sui gomiti del bel Gigi e Gigi dipinge. Che fluido prodigioso ha Claudio Regista! E' tanto artista da credere di poter dipingere anche suggerendo il pennello di un altro. Così Gigi dipinge, tremando, ciò che Claudio Regista gli preme sui gomiti: ne risulta un disegno confuso.

Ma perché, dato che non si dipinge senza mani, Claudio Regista non cerca un Tizio col talento da pittore, gli infonde magari l'esperienza della sua arte perduta per le mani mozzate, e lascia che lui dipinga? Potrà sempre dire, per lo meno, di essere stato il suo maestro. No. Claudio vuole apparire lui il pittore, e lui bello e allora, dietro la tenda, preme sui gomiti del bel Gigi.

E il Tizio di talento, che poteva essere cercato, è appunto il nostro Davide, quello che abita dietro la finestra di fronte a quella di Rodolfo, il pittore di Mimi. Ma il quadro di Davide ha una proprietà strana: non si vede senza cornice. E la cornice gliela può dare solo Claudio Regista e Claudio Regista non la dà a lui, ma al bel Gigi che gli dipinge il suo quadro per via dei gomiti.

Anche Davide ha una Mimi, ma che non sa che lui è bravo. Sa solo che il suo pittore non conclude niente, e allora « frasceggia » con tutti.

ANTONIO NEDJANI

RUDOLF ARNHEIM