



Dipartimento di Impresa e Management Cattedra di Metodologia delle Scienze Sociali

ANALISI DELLE CONSEGUENZE ININTENZIONALI IN AMBITO
CINEMATOGRAFICO

RELATORE:

Prof. Lorenzo Infantino

CANDIDATO:

Matteo Martignago

Matricola 193671

ANNO ACCADEMICO

2016/2017

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO I LE EMOZIONI IN AMBITO CINEMATOGRAFICO

- 1.1 DA DOVE PROVENGONO LE EMOZIONI: CENNI STORICI
- 1.2 COSA SONO LE EMOZIONI
- 1.3 LE EMOZIONI CHE SI ACCOMPAGNANO ALLA VISIONE DI UN FILM
- 1.4 LA CAPACITÀ DEL FILM DI PRODURRE EMOZIONI

CAPITOLO II LA RELAZIONE FILM/SPETTATORE E LE CONSEGUENZE ININTENZIONALI

- 2.1 IL RAPPORTO DELLO SPETTATORE CON IL CINEMA E I FILM
- 2.2 IL CINEMA COME ESPRESSIONE DELLE FORME VITALI
- 2.3 LE EMOZIONI DELLO SPETTATORE
- 2.4 LE CONSEGUENZE ININTENZIONALI

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA

CAPITOLO I

LE EMOZIONI IN AMBITO CINEMATOGRAFICO

1.1 DA DOVE PROVENGONO LE EMOZIONI: CENNI STORICI

Tutti gli studiosi delle emozioni, indipendentemente dal fuoco d'analisi o dall'orientamento teorico, sottolineano il fatto che le emozioni devono essere viste come transazioni complesse con l'ambiente. La maggior parte dei teorici riconosce un ruolo ai processi cognitivi e tutti quanti dirigono l'attenzione alle modificazioni fisiologiche associate.

“A tutti gli effetti abbiamo due menti: una che pensa, l'altra che sente. Queste due modalità della conoscenza, così fundamentalmente diverse, interagiscono per costruire la nostra vita mentale”¹.

Il comportamento e le sensazioni, naturalmente, possono avere un effetto di retroazione circolare che influenza il processo cognitivo in via di svolgimento e così via. Molti teorici parlano di un continuo processo di modulazione o sintonizzazione delle emozioni, piuttosto che di una risposta discreta semplice. A ogni modo, sembra esistere un accordo sulla necessità di concettualizzare le emozioni come un processo complesso.

Le aree emozionali rappresentano la sorgente dalla quale si sono sviluppate le parti più recenti del cervello, sono strettamente collegate alla neocorteccia tramite innumerevoli circuiti di connessione e questo rapporto rende i centri emozionali Le emozioni: patrimonio della persona e risorsa per la formazione enormemente potenti ed influenti sul funzionamento di tutte le altre aree del cervello, centri del pensiero compresi.

Sono in pochi a definire le emozioni semplicemente nei termini delle sensazioni esperite, e sono in pochi a escludere i fattori cognitivi. Meccanismi quali percezione,

¹ Goleman D., *Intelligenza emotiva*, RCS Libri, Milano 1996.

riconoscimento, valutazione, giudizio o analisi del significato fanno virtualmente parte di ogni teoria².

Le emozioni riguardano sempre qualcosa, hanno un oggetto, sono cioè suscitate da eventi o antecedenti di varia natura, da quelli più microscopici a quelli più macroscopici. La maggior parte degli eventi sono intrinsecamente sociali: l'evento è spesso causato da qualcuno, e si verifica in uno specifico contesto socioculturale.

Uno stesso evento non suscita emozione in tutti gli individui, né suscita necessariamente la stessa emozione. Persone appartenenti a gruppi culturali diversi possono infatti sia «incontrare» eventi di tipo diverso, proprio date certe loro caratteristiche socio-demografiche, sia essere differentemente «toccati» da essi, cioè essere più o meno sensibili ad un certo tipo di evento.

Il rapporto evento-emozione è complesso, il legame è probabilistico piuttosto che assoluto, e la probabilità che esso ci sia è in alcuni casi molto alta, in altri molto bassa. Ciò implica non tanto l'impossibilità di prevedere quale emozione proverà un individuo se si verifica un certo evento, quanto la necessità di conoscere il significato che quello specifico individuo attribuisce a quello specifico evento in quel certo momento lo stesso individuo potrebbe infatti attribuirgli un significato diverso se lo stesso evento «si presentasse» in un momento diverso della sua storia personale.

Perché l'individuo provi una certa emozione è necessario che egli valuti un certo evento in un certo modo.

Dietro ad ogni emozione c'è qualcosa che l'individuo ha a cuore, un interesse, un motivo, uno scopo; è il beneficio o il danno a tale interesse che rende l'evento emotivamente rilevante e spiega perché gli eventi siano emotigeni per un individuo ma non per un altro, e per lo stesso individuo in un certo momento e non in un altro.

² Dato D., *La scuola delle emozioni*, Bari, Progedit, 2004.

Gli interessi rappresentano dunque delle predisposizioni emotive individuali, e le emozioni sono processi che servono a controllare, man mano, la congruenza tra gli interessi dell'individuo, i suoi scopi, i suoi valori e la realtà del momento. Un'emozione è quindi un segnale, con funzione adattiva³.

Certi tipi di eventi sono più o meno corrispondenti agli interessi culturalmente accettati e «riconosciuti» in una certa cultura; una certa cultura può enfatizzare certi problemi o eventi, che allora sono *focali* e perciò altamente emotigeni a livello individuale, e de-enfatizzarne altri.

In sintesi, ciò che costituisce l'evento antecedente di un'emozione è strettamente connesso con la codifica, anche culturalmente determinata, dell'evento. I tipi di eventi sono allora assimilabili a degli *schemi* che connettono eventi specifici a *significati socialmente condivisi*. La perdita di una persona cara, l'infedeltà coniugale e l'umiliazione ne sono degli esempi. È, proprio in base alla codifica degli eventi come appartenenti o meno ad un certo tipo socialmente accettato e riconosciuto che le norme morali e sociali influiscono sulla valutazione cognitiva degli eventi⁴.

Il legame tra evento/emozione - termine emozionale - può essere analizzato anche a livelli più astratti o più generali.

Gli eventi vengono valutati cognitivamente a) sia relativamente alle loro implicazioni circa il benessere dell'individuo e i suoi «interessi»: un evento è non solo positivo o negativo, ma è positivo *perché* corrisponde alle proprie aspettative, o rinforza la propria autostima, ecc., oppure è negativo *perché delude* le proprie aspettative, o rimanda un'immagine negativa di se stessi; b) sia circa il modo in cui l'individuo può far fronte (*coping*) all'evento in questione: l'anticipazione di un male o di un danno futuro induce *paura*, ma l'anticipazione di un danno futuro a cui l'individuo pensa di non poter opporsi induce *disperazione*.

³ Colli M., *Il mio diario delle emozioni: comprendere ed esprimere rabbia, paura, tristezza e gioia*, Gardolo: Erickson. 2009.

⁴ Greenspan P., *Emotions and Reason*, New York, 1988.

Nel complesso le ricerche evidenziano che le diverse emozioni sono caratterizzate da *specifiche configurazioni di valutazione*, che definiscono quindi qual è *la struttura di significato situazionale* di una certa emozione, la sua natura.

1.2 CHE COSA SONO LE EMOZIONI?

Il termine emozione indica cose molto diverse tra loro: cambiamenti fisiologici soggettivamente percepiti e oggettivamente misurabili; comportamenti motori ed espressivi fini o grossolani; esperienze soggettive o fenomeni oggettivi, misurabili; risposte ad eventi di natura molto diversa; sentimenti che possono durare per mesi o anni o appena per qualche secondo; emozioni più o meno intense, consapevoli o inconscie, controllabili o totalmente al di fuori del controllo individuale. «Emozione», a seconda dell'orientamento teorico, può essere sinonimo di motivazione, pulsione o istinto⁵.

Un'emozione è uno stato mentale caratteristico che ha luogo normalmente in condizioni identificabili di felicitazione, ha parti distintive e conseguenze riconoscibili. Le emozioni si manifestano in circostanze particolari, ma gli eventi che le suscitano non sono puramente fisici, bensì psicologici. Con il termine fisico si intende dire che, quando viene presentato uno stimolo, esso ha un effetto sistematico, indipendentemente dalla persona a cui viene presentato o dalle valutazioni del destinatario. Non esiste, infatti una situazione fisica che dia luogo in modo sistematico a particolari emozioni, poiché le emozioni dipendono dalle valutazioni di ciò che è accaduto in relazione agli scopi e ai pensieri di ognuno.

Tuttavia, si considerano le emozioni come reazioni più o meno adeguate alle circostanze; perciò sarebbe strano non provare paura in seguito ad una credibile minaccia di tortura⁶. Gli psicologi clinici spesso classificano l'ansia dei pazienti come anormale quando non riescono a comprendere la ragione. Così ci si aspetta che le

⁵ Magri T., *Emozione e conoscenza*, Armando, Roma, 1991.

⁶ Oatley K., *Psicologia ed emozioni*, Il Mulino, Bologna, 1997.

persone si sentano tristi per una perdita, arrabbiate per essere state ostacolate, felici per avere incontrato un amico, e così via.

“Le emozioni hanno anche una tonalità fenomenologica distintiva della quale potremmo essere consapevoli. Ogni emozione può essere tipicamente sentita come diversa da un’emozione contrastante e diversa dalle non-emozioni. La tristezza è diversa sia dalla felicità sia dal ragionamento deduttivo o dalla sonnolenza”⁷.

A volte si può non essere consapevoli in modo conscio di un’emozione, sebbene gli altri possano vederne dei segnali nel nostro comportamento.

La sensazione conscia di un’emozione, della tristezza, della paura, non è identica alla valutazione o allo stato di preparazione. Il nucleo di un’emozione è uno stato mentale sottostante del quale, come accade per la maggior parte degli stati mentali, risultano consci solo aspetti limitati. I meccanismi che generano la preparazione all’azione non sono consapevoli.⁸

Le espressioni emotive del viso e le modificazioni fisiologiche hanno delle durate medie di alcuni secondi o di alcuni minuti⁹. Le esperienze soggettive causate da episodi di tipo emotivo possono durare molto più a lungo.

Un’emozione può crescere fino a un punto culminante e magari svanire dopo alcuni minuti, oppure dopo ore, o finché la questione non si risolva in modo interpersonale o in qualche altra maniera.

L’intensità può decrescere e poi aumentare in ulteriori ondate, oppure un’emozione può essere sostituita da un’altra incentrata su un aspetto differente della situazione che ha suscitato l’emozione originale.

⁷ *Ibidem*

⁸ Trentin R., Monaci M.G., *Le strutture categoriali e le dimensioni valutative di alcuni sentimenti positivi e negativi*, M.G., 1990.

⁹ Tiberi E., *Misurazione della noia cronica*, Giuffrè, Milano, 1990.

La durata di un'emozione, che può oscillare da alcuni minuti a diverse ore di preoccupazione centrata su un evento, corrisponde ad un'emozione che cade in un punto di transizione. Se un'emozione dura a lungo è perché la transizione che si sta verificando non è un semplice cambiamento da uno stato a un altro. Le persone sperimentano stati emotivi che durano per giorni, settimane, mesi e persino anni, come nel caso della tristezza che segue un lutto. Uno stato emotivo che dura per più di alcune ore viene definito «stato d'animo»¹⁰ (*mood*), in particolare quando il soggetto non è consapevole del modo in cui lo stato ha avuto inizio. Gli stati d'animo tendono ad avere una minore intensità e a volte sono interrotti da ondate emotive più riconoscibili.

Quindi, per motivi di definizione, si considerano le emozioni come stati distinti di una certa intensità, tipicamente evidenti al sé o agli altri, oppure identificabili tramite la registrazione di indici del sistema nervoso autonomo, e la cui durata è limitata nel tempo¹¹.

La maggior parte delle azioni umane ha molti scopi simultanei, ed hanno luogo in un mondo conosciuto solo parzialmente e coinvolgono altre persone. Le emozioni entrano in funzione nella gestione di un'azione quando non è possibile prevedere pienamente tutte le conseguenze di questa azione.

Nella psicologia cognitivista è indiscutibile che le azioni non si verifichino separatamente o a caso: esse hanno luogo in sequenze ordinate e mirano a degli scopi. Una sequenza ordinata di azioni che realizza uno scopo viene definita un piano; perciò dovremmo guardare ai principi dell'azione pianificata per comprendere le funzioni delle emozioni.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Oatley K., 1997, cit., p. 121.

I motivi che, da sempre, inducono a studiare soprattutto le emozioni negative sono intuibili; ma questo non permette di dire molto su quelle positive e sulle eventuali differenze e somiglianze tra l'uno e l'altro tipo.

In sintesi, il panorama che viene offerto dalle attuali ricerche e teorie sulle emozioni è non solo variegato ed eterogeneo, ma estremamente complesso, rendendo necessaria, per quanto possibile, una sintesi.

1.3 LE EMOZIONI CHE SI ACCOMPAGNANO ALLA VISIONE DI UN FILM

Il campo in cui si sono analizzate le emozioni cinematografiche è il cognitivismo. I cognitivisti hanno studiato le emozioni indotte dalla visione di un film nonostante la consapevolezza di essere di fronte ad una finzione¹². Il cognitivismo si raffronta con altre discipline fondamentali come l'illusione cinematografica o il rapporto tra finzione e realtà e si è mosso nella consapevolezza che, la valutazione dell'emotività dell'immaginazione, può fornire un apporto fondamentale nella conoscenza complessiva del sistema cinematografico. I cognitivisti nell'intento di studiare quali emozioni accompagnano la visione di un film hanno tenuto conto sia del fronte ricettivo che di quello testuale¹³. Le risposte dei cognitivisti ruotano intorno a tre modelli fondamentali di cui uno è la ricognizione critica di Bijoy H. Boruah.

Il filosofo Colin Radford in un suo dibattito di letteratura e filosofia ha relazionato proprio sul tema dell'emozioni di finzione; *“il ragionamento di Radford fa perno sulla necessità, affinché un'emozione possa verificarsi, di un giudizio con cui si asserisce l'esistenza reale, l'occorrenza di circostanze stante le quali quell'emozione è appropriata”*.¹⁴

¹² Braga P., *Dal personaggio allo spettatore : il coinvolgimento del cinema e nella serialità televisiva americana*. Franco Angeli, Milano, 2014.

¹³ Malvasi L. *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*. Kaplan, Torino, 2009.

¹⁴ Braga P., *Dal personaggio allo spettatore*. cit. p.28.

Radford distingue le *emozioni razionali*, prodotte da situazioni e oggetti reali, dalle *emozioni irrazionali*, relative a situazioni e oggetti di invenzione, quest'ultime le definisce paradossali in quanto implicanti una condizione indisponibile. L'elemento distintivo e qualificante riguarda proprio la possibilità di certificare uno statuto di realtà alle circostanze responsabili dell'attivazione dell'emozione: nel caso dei mondi di invenzione.¹⁵ Un primo modello di soluzione del paradosso di Radford *punta a spostare il centro del problema, focalizzandosi sulla natura dell'oggetto dell'emozione*¹⁶ Il coinvolgimento emotivo suscitato dall'immagine è un intreccio di contenuti, un raggruppamento di frasi parole e testi. In questa interpretazione Boruah nota che “*oggetto formale dell'emozione, dal quale dipende la rete delle valutazioni previsionali su cui si appunta la credenza del soggetto, è un oggetto referenziale esistenziale, la cui assenza, nel caso delle emozioni letterarie o cinematografiche, sembra mettere in crisi la possibilità di sperimentare un'emozione razionale.*”¹⁷

Il secondo modello di risposta *non si sofferma più sulla natura dell'oggetto dell'emozione, ma torna a concentrarsi su giudizio di esistenza, puntando a fornire una versione alternativa adatto al caso di finzione*¹⁸. Si esorta a pensare che, l'esistenza reale dell'oggetto o del personaggio sia inscenato e calato in un mondo di finzione così, a seguito di una piena consapevolezza di una realtà simulata anche le emozioni sono simulate. Boruah critica il modello affermando

¹⁵ Malvasi L. *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*. cit p. 66

¹⁶ Braga P., *Dal personaggio allo spettatore*. cit. p.28.

¹⁷ Malvasi L. *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*. cit p. 67

¹⁸ Braga P., *Dal personaggio allo spettatore : il coinvolgimento del cinema e nella serialità televisiva americana*. Cit. p.29

che la verità è un requisito fenomenologicamente indispensabile affinché si possa parlare di giudizio di esistenza.

Noël Carroll esamina la veridicità delle emozioni prodotte negli spettatori proprio a partire dalla nozione di *illusione di realtà*: Gli spettatori sono consci che la rappresentazione cinematografica non è realtà, ma essi risultano colpiti dalla somiglianza fra ciò che vedono sullo schermo e ciò di cui hanno esperienza nel mondo reale¹⁹.

Anche Smith reputa che lo spettatore non sia mai del tutto illuso circa la realtà della rappresentazione cinematografica. L'emozione nasce anche se ci si sta confrontando con eventi di invenzione pertanto il giudizio di esistenza si integra perfettamente con il sorgere dell'emozione. Per Ed Branigan la finzione coincide con una indecisione dello spettatore di fronte a contenuti la cui specificazione referenziale è continuamente da riferire nel corso dell'interpretazione.²⁰ Lo spettatore, quando si trova di fronte ad un testo di finzione ha sempre un influsso sulla sfera cognitiva, lo induce ad avvalersene per una continua esplorazione del discorso e del mondo su cui questo introduce, mettendola alla prova, riformulandola e innovandola. Ne consegue che il cognitivismo una volta applicato all'analisi cinematografica, si focalizza soprattutto ad analizzare i processi di comprensione del film da parte dello spettatore, senza per questo trascurare la dimensione testuale a partire dalla quale procede tale comprensione. Le emozioni sono state integrate proprio in quanto mezzi di comprensione del testo e di partecipazione dello spettatore al testo, elementi inseparabili nella decifrazione cognitiva del racconto²¹.

¹⁹ Malvasi L. *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*. Cit. p.68

²⁰ Braga P., *Dal personaggio allo spettatore* Cit. p.29.

²¹ Braga P., *Dal personaggio allo spettatore*. cit. p.31

Il terzo modello viene proposto da Boruah, egli afferma che: *l'immaginazione subentra a colmare la lacuna causata dall'assenza di un giudizio di esistenza delle circostanze attivanti*²². Boruah pone al centro della sua ipotesi l'immaginazione attraverso la quale risulta possibile descrivere come se esistessero, gli oggetti dell'emozione. L'immaginazione diventa così lo *strumento concettuale* attraverso il quale colmare il vuoto relativo alla credenza esistenziale degli oggetti formali da cui dipende l'emozione e , al tempo stesso, lo *strumento poetico* attraverso il quale creare tali oggetti a partire da un'attitudine della mente essenzialmente in contrasto con l'attitudine della propria credenza. Si tratta di due attitudini compatibili e interconnesse. Secondo Boruah i processi di pensiero coinvolti nell'esperienza di una determinata emozione finzionale sono guidati dagli stessi criteri valutativi che regolano l'occorrenza del corrispettivo reale di quell'emozione. La tesi di Boruah specifica bene in quale modo la teoria cognitiva possa fare del concetto di *immaginazione* un elemento cardine della riflessione attorno alla possibilità di emozionarsi di fronte a una rappresentazione, sia essa cinematografica, letteraria, pittorica.²³

²² *Ibidem.*

²³ Malvasi L. *Racconti di corpi. Cinema, film, spettatori*. Cit. p.74.

1.4 LA CAPACITÀ DEL FILM DI PRODURRE EMOZIONI

I film hanno la capacità di sedurre, appassionare, ci coinvolgono e ci ammaliano, sono una formidabile fonte di emozioni, ci impressionano e ci colpiscono facendoci cimentare passioni al fianco dei personaggi, partecipando al loro destino e ai loro sentimenti, nella forma di un'esperienza di partecipazione che si estende e protrae ben oltre l'ultima scena. Ci appassioniamo ai personaggi e alle loro storie e, soprattutto, alla loro natura di racconti capaci di generare all'infinito identici stati emotivi, come testimonia ad esempio la logica dei generi. Il cinema appare in primo luogo un serbatoio emozionale che nell'emozione trova il suo contenuto la sua logica i suoi obiettivi e forse la sua ontologia²⁴. Paolo Bertetto nel suo saggio del 2016 (*Il cinema e l'estetica dell'intensità*) afferma che: *senza la sensazione non ci sarebbe l'interesse dello spettatore né quello dell'interprete, e non ci sarebbe l'intensità.*²⁵

Lo scrittore e professore, nel suo studio, afferma che la relazione che si instaura tra l'opera cinematografica e lo spettatore, sia nella forma che nel testo, è guidata dall'intensità che assumono i caratteri emozionali. In un film la realizzazione dell'"intensità" corrisponde ad una modifica dei sistemi standard del discorso e della comunicazione. Tra le forme per realizzare l'intensità c'è l'eccesso, sia in una forma rafforzativa che di abbassamento degli elementi comunicativi. Altre forme di intensità sono la spettacolarità, la fantasmagoria, il pathos, l'enigma, la risoluzione, il sogno o la fantasticheria. Nel susseguirsi dei vari fotogrammi c'è

²⁴ Ibidem. p. 12

²⁵ Bertetto P , *Il cinema e l'estetica dell'intensità*. Mimesis, Milano, 2016.

un flusso discontinuo dei livelli di intensità, pertanto è costruito con una dinamica di attrazioni (modi di intensità).²⁶

L'intensità ha a che fare con l'interno e con l'esterno dell'opera: essa "è sia l'alterazione differenziale e la produzione di forza che si determina in un'opera, sia l'efficacia del rapporto comunicativo, la capacità di colpire il fruitore-spettatore con vettori seduttivi particolari". Il rafforzamento delle emozioni che coinvolgono il grande pubblico Bertetto le ha definite: *intensità quantitative* o *intensità attrazionali per il pubblico*²⁷ Le intensità attrazionali mirano a produrre effetti sullo spettatore, sono proiettate sull'esterno e programmate specificatamente per il pubblico, pur mantenendo qualche minima funzione interna al testo, le intensità estetiche hanno invece un esplicito doppio funzionamento: interno ed esterno al testo. Bertetto nel suo studio ha considerato anche il rapporto tra il cinema e il metacinema. Il cinema racconta sé stesso. facendo dei riferimenti ben precisi al cinema stesso.²⁸

Al centro delle emozioni c'è sempre l'uomo e, in particolare, le sue reazioni nervose che, pur iniziando da una risposta puramente fisica finiscono per accendere le reazioni psicologiche e sentimentali.

²⁶ Toni G., *La capacità dei film di produrre emozioni* consultabile sul sito: <http://www.ilpickwick.it/index.php/cinema/item/3047-la-capacit%C3%A0-del-film-di-produrre-emozioni>. 2017.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Bertetto P., *La macchina del cinema*. Laterza, Bari, 2013.

CAPITOLO II

LA RELAZIONE FILM/SPETTATORE E LE CONSEGUENZE ININTENZIONALI

2.1 IL RAPPORTO DELLO SPETTATORE CON IL CINEMA E I FILM

Quel che è meraviglioso nel cinema, è che possiede tanti elementi che possono sovrastarci; ma anche arricchirci, offrendoci una strada che non troveremo altrove. Il cinema, è sempre la scoperta di qualcosa... (Orson Welles)

Il termine “realismo” è stato utilizzato tanto nella teoria cinematografica quanto in filosofia. L’idea alla base in entrambe le discipline è la stessa: qualcosa è considerato realistico se presenta qualche sorta di relazione veritiera con la realtà. Dunque, al fine di specificare un particolare senso di “realismo” bisogna specificare (i) cosa è stato descritto con realistico; (ii) cosa si intende con il termine “realtà”; (iii) che relazione è stata ipotizzata tra i due punti precedenti. Nella teoria cinematografica, una preoccupazione maggiore ha riguardato se particolari film, o generi di film (per esempio, film noir, film neorealistici ecc...), rappresentassero la vera natura dell’ordine politico o sociale, o la consapevolezza della natura umana, nonché le relazioni interpersonali. Io ho ampiamente ignorato questo genere di domande. Invece affronto questioni più basilari circa la natura dei film in generale, e se possa essere affermato che essi siano un medium realistico ad un livello più essenziale.

Esistono diversi modi utilizzati per dimostrare il realismo dei film, anche ad un livello di base. Io ne analizzerò tre:

- (i) L’esperienza che viviamo durante la visione di un film genera in noi illusioni circa la realtà di ciò che stiamo vedendo (quello che chiameremo “realismo cinematografico”)
- (ii) Il fatto che noi letteralmente vediamo gli oggetti ripresi in un film (quello che chiameremo “realismo fotografico”)
- (iii) Infine il fatto che la nostra esperienza di un film è paragonabile alla nostra esperienza nel mondo reale (quello che chiameremo “realismo percettivo”)

Realismo Cinematografico. Alcuni teorici discutono su fatto che i film siano un medium realistico in quanto genera un'illusione in noi convincendoci che qualcosa sia vero, quando in realtà non lo è. Gregory Currie ha proficuamente diviso tali tesi in due sotto teorie. Una prima teoria *cognitiva-illusionista* che afferma che i film generano in noi una falsa convinzione ovvero il fatto che noi stiamo letteralmente guardando eventi romanzati che si sviluppano gradualmente davanti ai nostri occhi. Una seconda teoria *percettiva-illusionista* che afferma l'esistenza di una differenza tra come i film appaiono a noi e come sono veramente, indipendentemente dalle nostre convinzioni. Per esempio, le immagini che compongono un film possono dare l'impressione di muoversi, anche se noi sappiamo che tale movimento è semplicemente apparente e non effettivo.

Realismo Fotografico. Molte persone concordano sul fatto che osservare una fotografia raffigurante un dato soggetto è abbastanza diverso dall'osservare un disegno o un dipinto raffigurante il medesimo soggetto, e questa differenza trova spiegazione nel fatto che le fotografie sono più realistiche rispetto a disegni e dipinti. Poiché la maggior parte, se non la totalità, dei film sono fotografici (ovvero composti da una sequenza di fotografie), molti teorici hanno sostenuto su tale base che il film è una forma d'arte realistica. La caratteristica della fotografia che viene esposta per giustificare tale realismo risiede nel fatto che le fotografie sono meccanicamente prodotte e dunque l'aspetto di una fotografia è ampiamente dipendente dall'aspetto del soggetto ripreso. Questo fatto va messo a confronto con il caso del dipinto o del disegno dove l'immagine prodotta dipende dalle credenze e dalle intenzioni dell'artista.

Molto discussa è l'opinione secondo la quale le fotografie sono *trasparenti*, ovvero il fatto che guardando una fotografia vediamo letteralmente il soggetto ritratto. Da qui possiamo affermare che: Se la fotografia è *trasparente*, ma il film è un'illusione, allora noi vediamo gli oggetti ripresi ma non percepiamo un loro movimento. Se la fotografia è trasparente e i film reali, allora vediamo gli oggetti ripresi in movimento.

Realismo Percettivo. La maggior parte dei film sono composti da immagini (apparentemente) in movimento, e le immagini sono uno fra i tanti mezzi di rappresentazione disponibili. Esse differiscono da altre tipologie di rappresentazione, come il linguaggio, che vengono abitualmente utilizzate nella percezione e comprensione dell'ordinario. Diversamente da quanto accade relativamente alla comprensione di un linguaggio, noi utilizziamo le stesse capacità, abilità sia per capire cosa rappresenta un'immagine sia per riconoscere gli oggetti e gli eventi che ci circondano nel mondo reale. Come risultato, le immagini sono state descritte come "*percettivamente realistiche*". Un modo per vedere la differenza sta nel fatto che se, per esempio, siamo in grado di capire un'immagine rappresentata in un determinato stile, allora saremo in grado di capire qualsiasi altra immagine raffigurata con quel particolare stile. Invece, se riusciamo a capire poche parole o una frase in una data lingua, non vuol dire che saremo in grado di comprendere altre parole o frasi in quella stessa lingua. Il realismo percettivo ha una relazione diretta con il fatto che noi percepiamo un'immagine come risultato dell'interpretazione di ciò che esse rappresentano. Per esempio, se siamo soliti confondere un ippopotamo con un rinoceronte, le probabilità sono molto alte confonderemo anche un'immagine di un ippopotamo con un'immagine di un rinoceronte. Ma sarà molto meno probabile che confonderemo la parola "ippopotamo" con la parola "rinoceronte", poiché le parole non si assomigliano contrariamente agli animali e dunque alle loro fotografie.

Le ragioni per cui il "realismo" è stato un elemento centrale nelle teorie cinematografiche è duplice. I teorici hanno discusso, in primo luogo, riguardo al fatto che i film siano straordinariamente, essenzialmente e particolarmente realistici; e, in secondo luogo, il fatto che ciò ha implicazione riguardo al processo di elaborazione e creazione di un film.

Sorprendentemente pochi teorici cinematografici si sono concentrati sull'abilità dei film di produrre immagini (apparentemente) in movimento. Noel Carroll sostiene che questo senso di movimento delle immagini in un film dovrebbe interessare solo l'estetica del film stesso. Egli afferma che il moto apparente delle immagini non è né un elemento esclusivo né

essenziale per la realizzazione di un film. Questa teoria è sostenuta anche dalla presenza di molteplici film composti da immagini fisse che riescono nel loro intento di rappresentare un determinato soggetto e trasmettere conseguentemente determinate emozioni.

Più in linea generale e soprattutto dal punto di vista di chi guarda un film, possiamo fare altre riflessioni. Il cinema è da sempre considerata una forma d'arte molto particolare, non solo per la sua giovane età, ma anche perché in essa l'uomo ha potuto ritrovarvi intrattenimento e cultura, spettacolo e soprattutto un efficace veicolo comunicativo. Possiamo affermare che il cinema mette ordine al disordine della nostra realtà. Per questo motivo spesso sentiamo il bisogno di rifugiarsi in una sala cinematografica e sperimentare realtà diverse da quella di tutti i giorni, sfuggendo per qualche istante al caos della vita quotidiana. Ma oltre ciò, c'è qualcos'altro che spinge lo spettatore verso il grande schermo. Per spiegare tale concetto più approfonditamente possiamo affermare che il cinema si pone sul confine di due stati:

- (i) Il primo è determinato da rappresentazioni visuali-linguistiche ricche di senso, logica e razionalità (cioè lo sviluppo di narrazioni, le forme linguistiche, ecc...)
- (ii) Il secondo è un'identificazione estatica con il mondo osservato, sfuggente ad ogni misurazione razionale

È su questo confine che si sviluppa la natura plurivalente, ambigua e attrattiva dell'immagine cinematografica. Gilles Deleuze sostiene che l'immagine filmica è un'immagine dove "spazio", "tempo" e "movimento" si fissano in una nuova percezione che è soltanto psichica, umana e che nessun altro tipo di arte può riprodurre²⁹.

Secondo Sartre invece, le immagini cinematografiche influenzano enormemente lo spettatore. Per Sartre queste si possono equiparare alle *immagini ipnagogiche*, cioè quelle immagini che si presentano nella fase antecedente il sonno e che ci costringono a prendere coscienza di esse in un modo poco efficiente e molto limitato, dato che la coscienza si auto-incanta e si auto-

²⁹ Deleuze, *L'immagine-tempo* e *L'immagine-movimento*, Milano, 1984 e 1989.

degrada. Nella stessa costrizione si muove il cinema quando sottomete il nostro sguardo, la nostra visione, ad osservazioni di immagini già impostate in un certo modo. In questa prospettiva, sebbene da una parte si limita la piena coscienza di esse e la nostra immaginazione del visibile, dall'altra permette allo sguardo di farsi incantare da una forte impressione di realtà mostrata.³⁰

Il critico Bazin fa un passo avanti: egli fonda la quintessenza della visione di un film su una sospensione irrisolvibile, su un intreccio dove è abolita la differenza sostanziale tra l'immaginario e il reale. Questo a causa della deduttiva inconsistenza della distinzione tra i vari stati della percezione del reale con quelli dell'immaginazione della mente umana. La conseguenza principale derivante da tale fenomeno è un probabile condizionamento della psiche umana nei riguardi della visione filmica.³¹

L'impressione della realtà incide molto sulla psicologia. Infatti induce lo spettatore a lasciarsi involontariamente e inconsciamente trasportare in un mondo immaginario, comprensivo di tutti gli effetti positivi e negativi che esso comporta.³² Tra questi effetti vi è anche la possibile graduale perdita di contatto con la realtà. Per comprendere questo fenomeno basta pensare al momento successivo la visione di un film, quando usciamo da una sala cinematografica: subito avvertiamo un brivido, un intenso senso di spaesamento accompagnato da un'effimera "perdita di identità". La ragione di questo accadimento trova spiegazione nel fatto che durante la visione di un film siamo rapiti da un viaggio nell'immaginario, isolati dal mondo reale e ancora avvolti dall'incanto di una dimensione filmica inesistente ma talvolta emozionante.

Malgrado influenze, coinvolgimenti emozionali e immedesimazioni, tra l'uomo e il cinema resterà sempre una certa distanza, una separazione relativa, simboleggiata dallo schermo e confermata dalla consapevolezza che la rappresentazione cinematografica è sì espressione

³⁰ J. P. Sartre, *Immagine e coscienza*, Torino, Einaudi editore, 1967.

³¹ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973.

³² J. L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1981.

della realtà, ma rimane comunque un *oggetto* della realtà. È per tale distacco, se al predominio delle immagini cinematografiche, si può affiancare la centralità del ruolo della psiche umana. Metz a tale proposito descrive più approfonditamente il ruolo fondamentale dello spettatore. Egli afferma che il pubblico è un' unione di individui pronti a vivere l'esperienza di una visione cinematografica in modo personale, con la consapevolezza di essere come un sognatore che allucina quello che sta per vedere sul grande schermo: ogni immagine appare reale pur non essendola. In termini felicemente contraddittori la parte cosciente e quella inconscia di un individuo vengono a trovarsi in un unico punto comune: la percezione cosciente della realtà prodotta dall'io si unisce all'allucinazione prodotta dall'inconscio, andando a formare una sorta di *allucinazione cosciente*, ovvero quello che potremmo definire "un sogno ad occhi aperti" sostenuto però da reali esperienze sensibili e comprensiva di un qualità aggiuntiva rispetto ad una classica allucinazione: quella in cui lo spettatore, conscio di essere piacevolmente ingannato da ciò che osserva, accetta a pieno questa condizione e ci si lascia trasportare. L'esperienza filmica immerge così lo spettatore in uno stato di semi-ipnosi nella quale egli si comporta come se fosse addormentato e sognante, pur essendo consapevole che non lo è.³³ Dunque lo spettatore, sebbene lucido e cosciente, si trova in una situazione di apparente separazione dal mondo, in una sorta un'estasi contemplativa dove coesistono ragione e astrazione mistica. Questa condizione di distacco è ulteriormente amplificata dall'immagine filmica per mezzo della sua natura indefinita e aperta che accoglie sostituzioni ed interferenze. Così facendo si enfatizza il rapporto diretto con noi stessi. Un rapporto comunicativo della nostra parte cosciente con i molteplici aspetti del nostro inconscio e della nostra personalità. La visione di un film consente inevitabilmente di distaccarci dai richiami del mondo per avvicinarci a quelli più interiori del nostro intimo. Il potente legame intrinseco nelle immagini produrrà rinnovabili significati che lo spettatore produrrà in modo conscio o inconscio. Relativamente a quest'ultimo processo, il film assumerà funzioni psicologiche diverse. In tali termini psicologici, il cinema diventa un vero e proprio prolungamento della nostra vita e della nostra persona; una vera e propria compensazione alle nostre mancanze. Se

³³C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980

effettuosissimo un'analisi da questo punto di vista, un film si presenterà con un potere psicologicamente condizionante sebbene molto meno dominante nei riguardi dell'immaginativa dell'uomo. Ciò accade a causa delle forme e delle tecniche espressive proprie del linguaggio cinematografico applicato nella realizzazione di un film. Il film diventerà infatti come un oggetto più "controllabile" da parte dell'uomo; un oggetto che si offre allo spettatore per essere letto, interpretato, interiorizzato nella sua dimensione connotativa. In questo meccanismo rientra intensamente la potenza dell'immagine. Nella considerazione di un film, soprattutto se elevato da un punto di vista artistico, non può essere trascurata la parte figurativa o "estetica". Le figure sono come dei momenti oscuri che irrompono la forza del discorso dal suo interno. In esse non solo si creano cadute di senso, ma le significazioni vengono annullate da una forza espressiva tutta inconscia e irrazionale.³⁴ In questo senso ogni evento, oggetto e situazione raffigurata svela la sua ambiguità e mutabilità, rimandando ad un processo interpretativo da parte di chi osserva potenzialmente interminabile. L'interpretazione diventa illimitata e rimarrà tale solo grazie alla personalizzazione interiore del film da parte del singolo spettatore. Attraverso il suo bagaglio culturale, sensoriale, affettivo ed intellettuale, lo spettatore stravolgerà ciò che vede del film: non solo *per comprenderlo e colmare i vuoti di espressioni che sfuggono alle mere figure e parole filmiche, ma anche per sentirlo vibrante nel proprio intimo*. Questa è la ragione per cui il pubblico è sempre attivo, poiché con le proprie "immagini mentali" è in grado di produrre qualcosa che trascende ciò che è principalmente suscitato dall'associazione di immagini filmiche. Solo questo indubbio carattere metaforico del cinema, legato a una "interiorizzazione filmica" da parte dello spettatore, permetterà di cogliere le analogie impercettibili che esistono tra le cose, e che dunque, come afferma Balázs, ci porterà alla scoperta del mondo visibile e invisibile. A conferma di questa prospettiva trovano spazio le teorie del regista Sergei Eisenstein. Egli afferma che lo spettatore può non soltanto ricavare i significati dalle associazioni di immagini filmiche, ma attuare anche una vera e propria sintesi mentale di tutto ciò che vede e percepisce dal film, fino al punto di "ricrearlo" interiormente

³⁴ J.F. Lyotard, *Discours, Figure*, Parigi, Klincksieck, 1971.

in conformità con la sua sensibilità, creatività ed esperienza personale. La visione di una pellicola cinematografica diventa dunque un'intima esperienza fenomenica di qualcosa che è evocato e indotto dal film stesso mediante corrispondenze audio-visive, tecniche di montaggio, inquadrature, aspetti connotativi, le interazioni sensoriali e tutto ciò che garantisce l'organicità espressiva ed evocativa di un'opera. Alla luce di tutto ciò, la vera immagine cinematografica non sarà più vista come un elemento di un film, ma bensì come il suo prodotto. Non sarà più proiezione di fotogrammi, ma loro "reviviscenza" mentale. Non sarà più movimento estetico, ma vissuto estetico.³⁵

Siamo giunti così alla conclusione dell'analisi sul rapporto cinema-spettatore. Nel momento in cui ci sediamo in una sala cinematografica, vediamo le luci spegnersi ed il buio venir squarciato da una flebile luce alle nostre spalle, è come se percepissimo di non essere più al sicuro nella nostra condizione di spettatori. Quando poi sul grande schermo viene proiettato il film e la sua luce ritorna riflessa ai nostri occhi, consapevoli o meno, comprendiamo che saremo noi ad essere proiettati sul "grande schermo della nostra mente", sentendoci fatalmente scoperti e nudi.

³⁵ S. M. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985.

2.2 IL CINEMA COME ESPRESSIONE DELLE FORME VITALI

Daniel N. Stern è uno dei primi a parlare di “forme dinamiche vitali” che caratterizzano l’essere umano. Egli afferma che quest’ultimo è infatti in continuo movimento sia esterno che interno, sia fisico che mentale: dal respiro al battito del cuore, dai movimenti del corpo alle espressioni facciali, Stern arriva a spiegare che anche il flusso dei pensieri possiede una propria dinamica così come le emozioni si amplificano e si attenuano. Lo studioso ha definito queste forme dell’essere umano “dinamiche” e “vitali”, dal momento che il movimento è indice di espressione e vitalità. Noi non affronteremo nello specifico tutte le numerose sfaccettature delle forme vitali, ma ci concentreremo sul loro legame con il cinema. Le arti temporali come la musica, il teatro, la danza e il cinema, o “arti in movimento” come le definisce Stern, sono espressioni delle forme vitali. Quando si parla di “forma” d’arte, ci si focalizza più sulla tipologia che sul contenuto che invece viene definito “opera” d’arte. Ogni opera d’arte è dunque espressa tramite una forma d’arte che, come la forma vitale, è il “come”, la “maniera, lo “stile”, chiaramente intesi in senso ampio. Per esempio la regia di un film o una determinata tipologia di forma musicale, definiscono l’involucro con cui viene espressa un’opera. Stern si focalizza principalmente sui mezzi che il cinema ha a disposizione per evocare le forme vitali. Tra questi i più importanti sono sicuramente: l’inquadratura, la luce e i movimenti di macchina. Secondo Stern l’attenzione dello spettatore è proporzionata alla

distanza della macchina da presa rispetto al soggetto. Ovvero, più essa è vicina maggiore sarà l'attenzione dello spettatore.

A tal proposito, una figura di grande importanza da citare è Hugo Munsterberg. Egli fu il primo ad effettuare degli studi che portarono ad evidenziare come alcune tecniche cinematografiche fossero strettamente correlate e affini ad alcuni processi mentali. La tecnica del “primo piano” o del “dettaglio”, ad esempio, indirizzano e concentrano l'attenzione dello spettatore su un determinato volto (primo piano) o oggetto (dettaglio), e sembra “come se il mondo esterno si insinui nella mente e sia caratterizzato non dalle sue leggi, ma bensì dall'esercizio della nostra attenzione”. Un ulteriore esempio riguarda la tecnica del “flashback” attraverso la quale il cinema chiama in causa i meccanismi della memoria e dell'immaginazione, permettendo in questo modo che “avvenimenti talmente distanti l'uno dall'altro a cui sarebbe impossibile essere contemporaneamente presenti, si fondono nel nostro campo visivo, allo stesso modo come sono contemporaneamente presenti nella nostra coscienza”. Si può dunque affermare che il cinema, attraverso alcune sue caratteristiche tecniche, come ad esempio il primo piano, è in grado di evocare le forme vitali. Altro aspetto da tenere in considerazione riguarda il fatto che il cinema in particolar modo è un'arte che prevede il coinvolgimento di attori, i quali prima di essere dei personaggi sullo schermo, e dunque dei simulacri, sono persone in carne ed ossa che posseggono forme vitali, nonché pensieri, azioni ed emozioni. Questi personaggi una volta “privati” della loro umanità da parte della macchina da presa non sono altro che immagini in (apparente) movimento. Non si può perciò parlare di forme vitali perché quando guardiamo un film siamo di fronte a uno schermo e dunque a una rappresentazione bidimensionale dell'essere umano e della realtà. Ma è possibile parlare di “rappresentazione” delle forme vitali, così come dei loro contenuti possibili, tra cui vi sono anche le emozioni.

Poniamo l'attenzione sullo spettatore cinematografico. Ora proverò a soffermarmi più approfonditamente su ciò che accade nella mente di chi guarda un film. Poiché il cinema è composto per lo più da “immagini sonore” in movimento, ha una marcia in più rispetto ad altre forme d'arte grazie alla sua capacità di attivare meccanismi di sospensione

dell'incredulità e dunque di immersione ed identificazione da parte dello spettatore. Quest'ultimo riceve e percepisce ad un livello sensoriale per poi rispondere con emozioni e reazioni collegate alle esperienze personali. Torben Grodal ha elaborato una teoria generale dell'esperienza filmica che ha denominato "modello del flusso PECMA" (Percezione, Emozione, Cognizione, Azione Motoria). Secondo tale teoria, seguendo l'architettura naturale del cervello umano, il flusso PECMA si presenta inizialmente dallo stimolo della percezione per giungere fino all'attivazione motoria, dove ovviamente i centri motori vengono attivati senza però eseguire l'azione, dal momento che in veste di spettatori siamo di fronte ad uno schermo e non in un ambiente in cui è necessaria una effettiva reazione motoria.³⁶ Grodal afferma dunque che le emozioni sono legate al movimento. Un ruolo a dir poco fondamentale in questo processo è quello giocato dai cosiddetti "neuroni specchio", ovvero quei neuroni grazie ai quali un'azione che vediamo eseguire da qualcuno viene captata dai nostri sistemi sensoriali e trasferita al nostro sistema motorio, in modo tale da "avere una copia motoria del comportamento osservato", quasi fossimo noi stessi ad eseguirlo. Come sottolineato da Grodal, l'esperienza che si vive durante la visione di un film è iper-stimolante e intrinseca di cambiamenti repentini rispetto a quello che affrontiamo nella vita reale. Per tutta la durata di un film, gli stimoli attivati e le situazioni mentali affrontate sono multiple, il motivo è da ricercare nel fatto che durante tutta l'esperienza filmica deve avviarsi, svilupparsi e concludersi un'intera narrazione, la quale abbia al suo interno la caratterizzazione dei personaggi, la nascita e lo sviluppo di diverse situazioni, e tutto ciò è concentrato in un arco di tempo in cui si passa da una percezione all'altra in una continua attivazione del flusso PECMA. La musica, in tutto ciò, contribuisce all'eccessività dell'esperienza filmica, arricchendo ed enfatizzando i rapidi cambiamenti narrativi svolgendo la funzione di motore d'azione che favorisce l'avanzamento della pellicola.

³⁶ Torben Grodal, Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni.

2.3 LE EMOZIONI DELLO SPETTATORE

Quando siamo in una sala cinematografica, di fronte a un film, siamo consapevoli che ciò che stiamo per guardare non è reale ma spesso verosimile.

Riprodurre, creare ed amplificare le emozioni umane è da sempre uno dei principali obiettivi dell'arte. Da più di cento anni il cinema ne è una delle più diffuse espressioni, con i linguaggi che lo caratterizzano e le sue tecniche attrae per la grande capacità e forza evocativa che possiede, per la capacità di suscitare e creare sensazioni ed emozioni, per la forza di tradurre in immagini la nostra interiorità. Dunque il cinema rende possibile un grande coinvolgimento emotivo, diventando in questo senso un mezzo per allestire e sperimentare emozioni. Le emozioni posso essere definite come ciò che si “muove dentro”, ma anche come ciò che “ci muove a”, ovvero ciò che ci da la motivazione, la forza di agire, di incontrare, di conoscere, di essere. Tuttavia al giorno d'oggi queste sensazioni vengono vissute con scarsa consapevolezza a causa dei ritmi della spersonalizzazione che la società odierna ci impone. Da ciò ne deriva una svalutazione del mondo emotivo. Ed è proprio in relazione a ciò che si è sviluppata la necessità di una “ri-alfabetizzazione” alle emozioni. Pertanto a tal fine non può esserci strumento migliore che il cinema. Guardare un film è un guardarsi “in” un film, poiché

ogni film parla di noi, delle nostre storie, delle nostre attività, delle nostre esperienze e degli stati d'animo che le accompagnano. Sullo schermo possiamo "ri-conoscere" le emozioni, nel duplice senso di conoscerle, identificandole, e nel senso di scoprirle, rivivendole.

Le emozioni che viviamo e sperimentiamo durante la visione di un film possono essere varie, semplici e complesse. Tuttavia tutte partono da quelle cosiddette *emozioni universali innate*, presenti in tutte le culture, che Ekman e Izard definiscono primarie, e sono:

- Rabbia, generata dalla frustrazione che si può manifestare attraverso l'aggressività
- Paura, emozione dominata dall'istinto che ha come obiettivo la sopravvivenza del soggetto di fronte ad una situazione pericolosa
- Tristezza, si origina a seguito di una perdita o da uno scopo non raggiunto
- Gioia, stato d'animo positivo di chi ritiene soddisfatti tutti i propri desideri
- Sorpresa, si origina da un evento inaspettato, seguito da paura o gioia
- Disprezzo, sentimento o atteggiamento di totale mancanza di stima
- Disgusto, risposta repulsiva caratterizzata da un'espressione facciale specifica

Da tutte queste tipologie universali di emozioni scaturiscono emozioni via via più complesse derivanti anche dalla combinazione di due o più sensazioni sopra citate.

Come spettatori cinematografici noi accettiamo di rapportarci al film rispondendo con emozioni "autentiche". Ed Tan e Nico Frijda sono i primi ad introdurre il concetto delle cosiddette "*emozioni testimoniali*". E cioè il fatto che quando guardiamo un film, immaginiamo noi stessi come dei "testimoni invisibili fisicamente presenti nel mondo fittizio". In quanto tali sperimentiamo diverse tipologie di emozioni, come ad esempio quelle che essi definiscono emozioni di tipo empatico (come la simpatia o la compassione nutrite per un determinato personaggio). Contrariamente, le caratteristiche proprie di un film in quanto arte ed artefatto possono generare ammirazione nello spettatore verso un film (come ad esempio una regia bel fatta), o viceversa un sentimento di delusione se il film non è stato gradito, o addirittura divertimento se il film è una commedia. In questo secondo scenario

(ovvero il film in quanto artefatto) è il carattere tecnico ed estetico, e non i personaggi, che riesce a suscitare determinate emozioni nello spettatore. Tan e Frijda hanno introdotto successivamente anche il concetto di “*emozione sentimentale*”, che affermano essere un fenomeno culturale. L’emozione sentimentale è quell’emozione “esagerata” suscitata da film melodrammatici, ma anche da altri generi, soprattutto hollywoodiani, che sono considerati eccessivi in quanto tendono ad ampliare le emozioni.³⁷

Giunti a questo punto non ci resta che abbandonarci all’universo del cinema in una particolare relazione all’insegna dell’esperienza dell’arte e di noi stessi.

³⁷ Ed Tan & Nico Frijda, *Sentiment in Film Viewing*.

2.4 LE CONSEGUENZE ININTENZIONALI

Perché abbiamo la necessità di studiare le scienze sociali? La scienza sociale ci è utile in quanto noi siamo degli esseri sociali. Se i nostri desideri fossero realizzati immediatamente, noi non avremmo bisogno di studiare le scienze sociali; ma il mondo sociale non è composto dai nostri desideri che si realizzano, bensì da conseguenze inintenzionali prodotte dalle nostre azioni (intenzionali).

Friedrich Von Hayek afferma che: “La vita dell’uomo in società è resa possibile dal fatto che gli individui agiscono secondo certe regole”. Molte istituzioni sociali sono sorte inintenzionalmente, senza bisogno che qualcuno le progettasse. Tuttavia all’avanzamento della modernità si è accompagnata una presunzione di onnipotenza. Si è andata a creare una cultura ostinata a vedere nelle istituzioni sociali il prodotto intenzionale dell’azione umana.³⁸

Bernard De Mandeville, David Hume e Adam Smith sostengono che una “società aperta” è definita tale se racchiude un ordine inintenzionale. Essi cioè ritengono che l’ordine non debba essere “dato” da un’entità superiore ai soggetti che operano nella società, bensì credono che possa essere il risultato inintenzionale dell’azione dei singoli. Si sviluppa così un “modello di Mandeville-Smith”: l’azione di ciascun individuo consegue inintenzionalmente un altro obiettivo. Conseguentemente, sono gli stessi individui che realizzano l’ordine, senza però che essi abbiano consapevolezza di ciò; senza, perciò, la necessità di intervento di un “cervello sociale” che coordini i loro movimenti. È presente dunque nella nostra vita una inestinguibile “partita doppia”, attivata dall’interesse di ogni individuo a conseguire i propri obiettivi. Tali scopi ovviamente non si perseguono in quello che possiamo definire “vuoto sociale”. Ognuno infatti ha bisogno dell’intervento dell’altro. Ecco dunque che per realizzare ciò che si desidera,

³⁸ Lorenzo Infantino, *l’ordine senza piano*, 2011

l'individuo deve sottoporsi alle condizioni dettate dall'altro. Nasce così inintenzionalmente una fitta trama di condizioni o norme che si generalizzano e regolano il commercio sociale.

Bernard De Mandeville sostiene l'impossibilità che una società possa nascere da un patto sottoscritto da persone prive di ogni precedente legame. Ma nessuno sente il bisogno di qualcosa di cui non abbia idea. Il contrattualismo dunque cade in una profonda contraddizione: effettua una separazione dell'individuo dalla società e gli riconosce una dotazione di linguaggio e ragione. Ma la ragione e il linguaggio sono un prodotto sociale!

Le tesi di Smith non differiscono da quelle di Mandeville. Anche Smith ritiene che l'uomo possa "sussistere solo in società" e che lo stato di natura non sia mai esistito. Le nostre concezioni di bellezza e di bruttezza, di intelligenza e di ottusità, nonché di appropriatezza e in appropriatezza sorgono nella società, e cioè sono generate dall'interazione, dal "concorso" degli uomini che partecipano alla vita collettiva. L'accordo fra Mandeville e Smith riguardo all'inscindibilità del binomio uomo-società è dunque completo.

Dall'interazione nascono tutte le norme che regolano la vita collettiva.

Mandeville sostiene che il bisogno "è il cemento della società civile". L'interazione fra individui avviene al fine di soddisfare i bisogni.

Quale può essere dunque quella condizione minima che permette alla società di sussistere? Lo scambio deve fornire dei vantaggi reciproci. Ovvero, esso deve dare luogo a un cosiddetto gioco a "somma positiva". Il confronto tra le posizioni di partenza e quelle conseguite attraverso lo scambio deve essere favorevole a quest'ultime. Nello specifico: Ego deve trovare nella prestazione di Alter il mezzo attraverso cui migliorare la propria posizione e Alter deve conseguentemente poter ottenere dei vantaggi dalla prestazione di Ego. È questa quella che possiamo individuare come ragione primaria che rende utile la società e che ne garantisce la sopravvivenza. È comunque presente un rischio: il tentativo da parte di ogni individuo di trasformare la "transazione sociale" in un gioco a "somma zero". Ovvero il fatto che Ego voglia beneficiare dei servizi di Alter senza però a sua volta prestarne. Quali meccanismi

possono essere messi in atto per difendersi da questo rischio? Mandeville e Smith ritengono che se anche la società fosse composta da individui “privi di saldi principi”, essa sarebbe ugualmente possibile perché la legge, anche attraverso i suoi meccanismi sanzionatori, farebbe capire agli individui che l’adesione alle norme sociali procura meno inconvenienti delle loro violazioni. La legge, gli strumenti di controllo e dunque la sanzione sono in grado di costringere l’uomo a elevare il livello dei propri comportamenti, fino al raggiungimento di un limite minimo, necessario perché la società sopravviva. Il concetto di giustizia in una società aperta non viene formulato in termini positivi, ma in termini negativi e quindi non viene detto “questo è giusto” bensì “questo non è giusto”.

Lo scambio dunque avviene tra Alter ed Ego lo giudicano conveniente, ovvero se produce un gioco a somma positiva. Dalle limitazioni a cui Alter sottopone il progetto di Ego e a cui Ego sottopone il suo, nascono le norme che regolano lo scambio. Considerate inintenzionali sono quelle conseguenze che derivano dalle azioni di Alter ed Ego ma che non rientrano nei loro piani. Ogni individuo cerca di sfruttare a proprio vantaggio le risorse e le informazioni di cui dispone. La “mano invisibile” è però un centro di imputazione prodotto inintenzionalmente dall’agire intenzionale dell’individuo. Ovvero è il risultato non programmato delle azioni intenzionali. Quello che in una società non secolarizzata viene attribuito alla volontà divina, suprema reggitrice del destino umano, viene ora visto come il risultato emergente, non progettato, dell’agire individuale. La mano invisibile è basata sul fatto che, sebbene non conoscendoli, noi favoriamo il raggiungimento degli obiettivi altrui, poiché per raggiungere i nostri siamo costretti ad eseguire un servizio che beneficia l’altra parte. Cioè noi inintenzionalmente contribuiamo al raggiungimento dei fini altrui. Perciò la mano invisibile è un’applicazione delle conseguenze inintenzionali. Noi cooperiamo al raggiungimento dei fini altrui inintenzionalmente.

Mandeville e Smith distinguono in due tipologie di società:

- Le società chiuse
- Le società aperte

La società chiusa è caratterizzata da una cooperazione di carattere prescrittivo, cioè obbligatorio. La società chiusa è contraddistinta dalla presenza di tre monopoli:

- *Monopolio della verità.* Il grande legislatore ha il monopolio della verità. Il legislatore è la verità e dice come e cosa fare.
- *Monopolio dei ruoli autoritativi.* Il potere pubblico non si attribuisce in base ad una logica competitiva ma ci sta un unico gruppo al potere e quindi non è ammesso il dissenso.
- *Monopolio dei mezzi di produzione.* La proprietà privata esiste solo formalmente in quanto nei fatti viene soppressa.

Le società aperte sono caratterizzate dal fatto che la cooperazione è di carattere volontario e prevale l'azione di carattere elettivo. È in questa tipologia di società che finalmente si afferma la libertà di scelta. Inoltre tale società funziona in base al principio competitivo. La competizione è un processo di scontro e la concorrenza è necessaria per l'esplorazione dell'ignoto, per l'individuazione di possibili soluzioni e per la correzione degli errori commessi. Se tutti sapessero tutto non ci sarebbe nessun bisogno della concorrenza, ma siccome le conoscenze sono disperse, noi abbiamo bisogno di accendere un grandioso procedimento di scoperta dell'ignoto e di correzione degli errori. La presenza della concorrenza va a vantaggio di entrambe le parti. Non esiste un gruppo che abbia il potere o l'autorità poiché questi si conquistano in base alla logica competitiva. È presente la proprietà privata in quanto, al fine di raggiungere i nostri obiettivi, necessitiamo di risorse privatamente risparmiate. Elemento fondamentale rimane comunque il fatto che deve essere assente il punto di vista privilegiato sul mondo. A vantaggio della società aperta vi è la consapevolezza dell'ignoranza umana e ciò il fatto che siamo tutti parimenti ignoranti e fallibili, e da ciò ne deriva che siamo tutti uguali davanti alla legge. Le norme non sono altro che il prodotto inintenzionale degli scambi che via via si succedono.

Lo studio svolto da Mandeville e Smith mostra che, nonostante gli uomini abbiano obiettivi personali, la società è possibile, e questo deriva dal fatto che ciascuno ha permanentemente

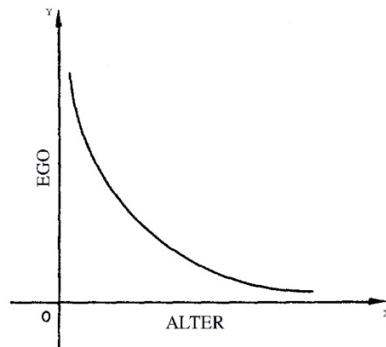
bisogno dell'altro. Per Mandeville, l'essere umano è desiderio. Ovvero, l'uomo si impegna solamente se stimolato dai suoi desideri. Le passioni sono perciò il carburante della nostra vita. Esse ci esortano all'azione. Ed il loro raggiungimento è ciò che chiamiamo felicità.

Tuttavia, è presente anche una sorta di "prestazione" dell'altro attraverso cui formiamo l'immagine di noi stessi. È il suo giudizio. I nostri comportamenti sono condizionati dalle aspettative e dal giudizio degli altri e dall'immagine di noi che essi ci rivelano. Ciò vuol dire che l'immagine che gli altri nutrono nei nostri confronti e che ci rinviano, è una componente fondamentale della nostra vita, cioè fa parte di quel meccanismo intersoggettivo a cui Smith dà il nome di "simpatia". Le norme sociali più elevate sono una conseguenza inintenzionale prodotta dal desiderio "di essere osservati, essere considerati, essere notati con simpatia, compiacimento e approvazione".

Però poiché noi giudichiamo gli altri e gli altri a loro volta giudicano noi, la regola che alla fine si sviluppa è un Giano bifronte, una specie di terza persona che ingloba in se il punto di vista di Alter ed Ego.

Ma allora qual è l'atteggiamento che l'individuo dovrebbe assumere rispetto alle norme vigenti in un dato contesto storico-sociale? Smith afferma a proposito che le norme sociali costituiscono una sorta di "spettatore imparziale", con cui ogni individuo deve fare i conti in ogni istante della propria esistenza. Ma c'è anche la possibilità che l'individuo trasformi questo "spettatore imparziale" in un cosiddetto "uomo interno", ovvero in un grande compagno interiore.

Mandeville e Smith si sono mossi sul terreno di una tradizione culturale che ha saputo difendersi dalle illusioni e dalle pretese del razionalismo ingenuo. La teoria su cui hanno basato le loro ricerche e i loro studi ha alla base l'uomo come creatura bisognosa e fallibile.



Osservando il piano cartesiano, dando un valore positivo “a” all’interazione dei due soggetti, poiché entrambi traggono vantaggio dallo scambio, abbiamo un’equazione il cui valore è il prodotto della proposta Y di Ego, paragonata con la risposta X di Alter. Dunque si avrà:

$$a=XY$$

Graficamente ciò è rappresentato da un ramo di iperbole. Per $x=0$ non esiste alcun concreto valore di y , e viceversa. Senza Alter, Ego non può compiere il proprio progetto e viceversa. La curva non tocca mai gli assi cartesiani poiché se accadesse ciò non definirebbe più una situazione sociale di interazione fra due fattori.³⁹

Come abbiamo già illustrato, il metodo individualistico non nega l’elemento sociale ma bensì crea un ponte bidirezionale fra Ego e Alter, fra l’individuo e la società. Un’ulteriore corrente è quella del Collettivismo Metodologico. In tale corrente la premessa risiede nella presenza di attori che conoscano il destino dell’umanità, ovvero l’obiettivo finale. Il collettivismo metodologico è funzione del collettivismo politico, in quanto la conoscenza è detenuta monopolisticamente da un gruppo ristretto di individui che precluda la partecipazione degli altri e conseguentemente il collettivismo metodologico è un mero strumento per realizzare un collettivismo politico. Per affermare quest’ultimo infatti è necessaria la presenza di un cosiddetto punto di vista privilegiato sul mondo nonché l’abolizione (o il controllo) della proprietà privata.

³⁹ Lorenzo Infantino, L’ordine senza piano, 2011, pag. 33

Comte assume impossibile l'ordine inintenzionale. Questo trova le ragioni nel fatto che nella "grande società" teorizzata dagli economisti, manca la variabile indipendente ovvero "il governo non è concepito come il capo della società, destinato ad unire in un fascio e a dirigere verso un fine comune tutte le attività individuali". Comte sostiene che sia necessario abbandonare l'idea secondo la quale "la società non debba essere organizzata" consapevolmente. C'è la necessità di una "dottrina organica" che spinga tutta la società verso un obiettivo comune e un governo che sia "la testa della società, la guida e l'agente dell'azione generale". È agli "uomini di scienza" ai quali bisogna porre fiducia per quanto riguarda la riorganizzazione della società. L'arroganza di poter sottoporre la vita collettiva a una "direzione unitaria" ha spinto Comte a sostenere che in una società così "riorganizzata" non esiste il posto per il caso. Conseguentemente ogni evento negativo, anche se prodotto inintenzionalmente dall'iniziativa della "classe scientifica", non può essere collegato al caso o all'incapacità di tenere sotto controllo tutte le variabili sociali, bensì al volere di un "nemico" che in un modo o nell'altro si nasconde nella società. Dunque da qui si evince la necessità della presenza di un "capro espiatorio" al fine di "coprire" questa impotenza e questi fallimenti. Comte ha inoltre sviluppato la legge dei tre stadi dell'uomo:

- Teocratico
- Metafisico
- Positivo

Questa teoria però non può essere considerata una previsione scientifica poiché una previsione scientifica trova fondamento sull'individuazione di condizioni che rendono possibile o impossibile il verificarsi di un particolare evento.

Il collettivismo di Marx condivide le stesse origini che caratterizzano Comte. Il ragionamento di Marx è il seguente: solo attraverso la competizione "la società civile poteva separarsi completamente dalla vita dello stato, lacerare tutti i legami dell'uomo col genere, porre l'egoismo, il bisogno particolaristico, al posto dei legami col genere, dissolvere il mondo degli uomini in un mondo di individui atomistici". Il dilemma che affronta Marx riguarda la

soppressione dell'individuo, dell'abolizione del conflitto dell'esistenza individuale con l'esistenza come specie. Il traguardo è quello di far muovere l'uomo come unica "sola forza", seguendo un grande "piano prestabilito".

Sia Marx che Comte puntano al ripristino dell'ordine intenzionale.

Il pensiero di Menger è stato fortemente condizionato dalla scuola storica tedesca che vedeva come suo maggior esponente Schmoller. I sostenitori di tale scuola ritenevano che le scienze sociali teoriche fossero impossibili poiché, in quanto storici essi stessi, pensavano fosse possibile e analizzabile solamente la storia, ovvero lo studio dei casi particolari visto che ogni evento è unico e irripetibile. A causa di tale caratteristica degli eventi (unicità e irripetibilità) risulta ovvio che non possiamo fare scienza in quanto in quanto essa formula leggi di carattere generale. Quindi se non sono presenti leggi generali, le scienze sociali teoriche sono impossibili. Da un'analisi del pensiero di Menger possiamo estrapolare tre temi principali:

- Una questione propriamente metodologica
- La teoria del valore
- Il problema delle conseguenze inintenzionali

Per quanto riguarda il primo punto è importante dire che Menger non è un sostenitore del metodo induttivo. L'induzione non è possibile e non ci viene in soccorso neanche come strumento di verifica di una teoria. D'altra parte Menger è un forte sostenitore del metodo cosiddetto ipotetico deduttivo. Tale metodo consiste nella formulazione di ipotesi e nella successiva analisi di tali ipotesi al fine di formulare delle deduzioni. Dunque gli errori che commettiamo durante questo processo di analisi accrescono la nostra conoscenza poiché ci indicano quali strade dobbiamo evitare. Menger sostiene fortemente infatti che teoria e realtà non coincidono mai.

Il secondo punto riguarda la teoria del valore. In particolare va detto che Menger, Javons e Walras hanno sviluppato la teoria soggettivistica del valore. Menger vede la vita umana come

un processo dove l'uomo con le sue necessità e il suo potere sui mezzi utili al soddisfacimento di tali necessità è il punto di partenza e il punto di arrivo. Di conseguenza si comprende come il valore non sia nulla di insito nei beni, bensì è un giudizio che gli uomini assegnano ad un bene in base alla sua importanza. Il valore dunque può essere espresso come relazione che lega i beni e i nostri bisogni. Questa relazione va a sottolineare come l'azione e lo scambio nascono da una situazione che ogni individuo ritiene insufficiente o di disequilibrio. Dietro l'uguaglianza del prezzo si celano valutazioni differenziate dei beni oggetti di scambio. Ovvero, Ego darà più importanza al bene che riceve da Alter rispetto a quello da lui ceduto; viceversa, Alter valuterà maggiormente ciò che ottiene da Ego rispetto a quello che invece cede. Se accadesse diversamente, lo scambio non sarebbe possibile. Ortega y Gasset sostengono che "il senso profondo dell'evoluzione del pensiero umano dal rinascimento in avanti non è altro che la dissoluzione della categoria di sostanza nella categoria di relazione". L'idea di Menger del valore come rapporto o relazione immette l'economia politica nel pieno di tale evoluzione culturale.

Il terzo e ultimo punto riguarda le conseguenze inintenzionali. Menger ha notato nei fenomeni inintenzionali la volontà di soddisfare nella misura migliore possibile i nostri bisogni anche in un modo non direttamente voluto. Menger si sofferma su diversi esempi di tipologie di istituzioni sociali, sorte inintenzionalmente: il linguaggio, il diritto, il costume, la divisione del lavoro, lo stato, la città, la moneta. Le istituzioni che nascono inintenzionalmente sono praticamente insiemi di condizioni che rendono possibile lo svolgimento dell'azione individuale.

Simmel concorda con Menger riguardo alle preoccupazioni per quanto riguarda la questione metodologica e afferma che quest'ultima è la prima che deve essere risolta. Inoltre aggiunge che il realismo è stato superato con le scienze della natura. Secondo Simmel la scienza esatta ha il compito di farci comprendere un aspetto particolare della vita umana. Egli critica la concezione dell'economia sociale sostenuta dalla scuola storica, in quanto questa non è concepita come una complicazione di economie individuali, bensì è concepita come se essa fosse di per sé un'economia individuale in grande. Tutto ciò va a conferma del fatto che la

reificazione dei concetti collettivi serve ai sostenitori del collettivismo politico per creare un'entità superiore depositaria di un punto di vista privilegiato sul mondo.

Il secondo punto di convergenza tra Menger e Simmel riguarda la teoria del valore. Simmel sostiene il percorso indicato da Menger, ovvero rifiuta la teoria del valore-lavoro quale espressione della teoria del costo di produzione. Per Menger infatti il valore sorge dalla dissociazione tra desiderio e appagamento. Nello specifico, noi desideriamo un qualcosa che non è in nostro possesso e conseguentemente questa cosa ci attrae, ci incita e ci lascia insoddisfatti fino a quando non la possediamo. Soggetti diversi valutano in modo diverso gli stessi oggetti; il che è il presupposto dello scambio. Simmel ci fornisce una spiegazione sul perché il denaro esiste. Dove non esiste alcun oggetto da scambiare, il denaro non ha valore e dunque non avrebbe senso possederlo. Esso ci serve poiché viviamo in una condizione di mutua dipendenza. Questa mutua dipendenza fa della società un gioco a somma positiva.

CONCLUSIONI

Siamo dunque giunti alla fine di questo percorso di analisi delle conseguenze inintenzionali relativamente alle emozioni sperimentate in ambito cinematografico. Siamo partiti spiegando cosa fosse un'emozione ed in particolare la loro provenienza, le varie tipologie che si provano durante una visione di un film e come determinate situazioni provocano in noi determinate reazioni. Tutto ciò lo abbiamo ricollegato al concetto di conseguenze inintenzionali, non più però analizzandole come conseguenze inintenzionali prodotte dalle nostre azioni (intenzionali). Bensì abbiamo concentrato la nostra attenzione sulle dinamiche per cui determinati scenari, determinate situazioni provocano in noi conseguenze (emozioni e sentimenti) inintenzionali. Abbiamo compreso come, in ambito cinematografico, inconsciamente e inintenzionalmente noi ci immedesimiamo nel personaggio rappresentato nella narrazione filmica e di come, sempre inconsciamente, proviamo le sue stesse sensazioni, calibrate però secondo le nostre esperienze di vita, conoscenze e relazioni.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN A., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973.
- BERTETTO P., *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari, 2013.
- BORUAH B.H., *Fiction and emotion. A study in aesthetics and the philosophy of mind*, Clarendon Press, Oxford, 1988.
- BRAGA P., *Dal personaggio allo spettatore: il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano, 2003.
- BRUNO G., *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Pearson, Milano, 2006.
- DE SANTI M., PAGANI G. (a cura di), *Intelligenza emozionale e coscienza. Una didattica del cervello*, Ibis, Como, 2003.
- DE VINCENTI G., CAROCCI E., *Il cinema e le emozioni: estetica, espressione, esperienza*, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma, 2012.
- DESJARDINS D., *Piccolo trattato dell'emozione*, Sonzogno, Milano, 2000.
- EJZENSTEJN S. M., *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985.
- GRODAL T., *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Milano, 2014.
- LEDOUX J., *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003.
- OATLY K., *Breve storia delle emozioni*, Collana Universale Paperbacks, Il Mulino, Bologna, 2007.
- ORTEGA Y GASSET JOSE, *Meditazioni del Chisciotte*, B. Arpaia, 2000.
- DELEUZE, *L'immagine-tempo e L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984 e 1989.

- J. P. SARTRE, *Immagine e coscienza*, Torino, Einaudi editore, 1967.
- A. BAZIN, *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973.
- J. L. COMOLLI, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1981.
- C. METZ, *Cinema e psicoanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980.
- J.F. LYOTARD, *Discours, Figure*, Parigi, Klincksieck, 1971.
- S. M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985.
- TORBEN GRODAL, *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, 2014.
- HUGO MUNSTERBERG, *Film. Uno studio psicologico*, Bulzoni, 2010.
- DANIEL N. STERN, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Cortina Raffaello, 2011.
- ED TAN & NICO FRIJDA, *Sentiment in Film Viewing*, 1999.
- LORENZO INFANTINO, *L'ordine senza piano*, Armando, 2011.