

Prefazione

LA TEORIA DEL CINEMA ALLO SPECCHIO

di Adriano D'Aloia

A un certo punto, nel cuore del libro che avete tra le mani, l'autore mette il lettore – e gli studiosi di cinema e di altri fenomeni estetici – di fronte a una scelta (ma è solo apparente, si tratta in realtà di un fatto compiuto): «[L]e neuroscienze continueranno a diffondersi nella pratica e nello studio del cinema. I filmologi e gli estetologi possono restare nel proprio perimetro e far finta che non stia accadendo nulla, oppure possono guardarsi attorno con mente aperta ma sguardo critico e valutare che cosa le neuroscienze abbiano o meno da offrire allo studio delle arti». Questo avvertimento di Murray Smith – uno dei più autorevoli studiosi contemporanei di cinema a livello internazionale – invita a collocarsi ben al di fuori della zona di sicurezza dei *film studies* e arrischiarsi nell'esplorazione di un territorio impervio e ancora ampiamente sconosciuto: quello del rapporto tra gli studi sul film e le neuroscienze cognitive. Ma non si tratta di un azzardo insensato o di un'avventura inedita; anzi è la tappa fondamentale di un processo di smottamento epistemologico in atto già da alcuni anni. Gli studi sugli aspetti percettivi, cognitivi ed emotivi dell'esperienza filmica hanno avviato ormai da qualche tempo un dialogo con le scienze naturali, avvicinandosi progressivamente a una "estetica naturalizzata del film", che enfatizza gli aspetti dell'esperienza umana legati alla sua evoluzione e alle sue basi biologiche.

In che modo le scienze naturali e in particolare le neuroscienze possono contribuire ad arricchire i metodi di analisi e le forme di descrizione tradizionali dell'esperienza filmica? Fino a che punto è possibile spingersi nella cooperazione tra le discipline umanistiche e le scienze naturali? Quali sono i vantaggi e quali i rischi che questa contaminazione comporta? Come reagire e rispondere allo scetticismo che aleggia attorno a questa proposta? Tra ricostruzioni di intricati dibattiti, ardite manovre teoriche e approfondite analisi di sequenze filmiche, Smith cerca di rispondere a queste domande con coraggio e un certo sprezzo del pericolo (ma anche qualche prudenza). E per questo è certamente il tassello fondamentale di un più ampio dibattito che segnala come la teoria contemporanea del cinema sia un fronte imprescindibile di riflessione sulla naturalizzazione dell'estetica.

TERZA CULTURA E TRIANGOLAZIONI

Originariamente pubblicato da Oxford University Press nel 2017 con il titolo *Film, Art, and the Third Culture* e di nuovo nel 2020 con alcuni rimaneggiamenti, il volume è suddiviso in due parti: la prima più teorica e illustrativa dei principi dell'estetica naturalizzata del film; la seconda incentrata su una serie di fenomeni specifici e in particolare sul tema delle emozioni, anche attraverso l'analisi di alcuni casi di studio. Per promuovere la propria idea di "naturalismo cooperativo", ovvero la necessaria collaborazione fra le *humanities* e le conoscenze e le metodologie delle scienze naturali, Smith riprende un dibattito risalente ormai a più di sessant'anni fa. Il punto di partenza è l'idea di "terza cultura" promossa negli anni Cinquanta dal romanziere e fisico inglese Charles Percy Snow, secondo cui i mondi (e i metodi) della scienza e delle discipline umanistiche – le "due culture" – avrebbero dovuto comunicare maggiormente, quando invece lavoravano su binari paralleli, separate e incompatibili. Può sembrare un discorso vecchio, ma se siamo ancora qui a discuterne è perché a ben vedere l'auspicio di Snow è diventato più uno slogan promozionale che non un progetto concreto, affossato, almeno nell'ambito dei *film studies*, da tentativi falliti e dalla strenua resistenza dei più refrattari. Si tratta dell'annosa opposizione tra metodi speculativi e metodi empirici, dove solo i primi sarebbero in grado di disvelare o quantomeno discutere i misteri dell'arte, che niente avrebbe a che fare con i criteri e i fenomeni universalistici tipici delle scienze naturali. In che cosa possono mai essere utili le teorie evoluzionistiche e le neuroscienze rispetto all'ineffabilità dell'arte (cinematografica)? Per rispondere a questo scetticismo, Smith dispiega una sostanziosa quantità di argomenti e concetti (fra cui: la costruzione teorica, l'interpretazione naturalistica, il "vedere-in", il livello subpersonale, la spiegazione "densa", i *qualia*) e una vasta letteratura di riferimenti (quasi tutti di area analitica: Quine, Dilthey, Wollheim, Ryle ecc.) che attestano invece come solo una prospettiva integrata possa davvero rendere conto della complessità e della ricchezza dell'esperienza estetica (e della mente umana).

In particolare, facendo propria la proposta del filosofo e neurobiologo Owen Flanagan, l'autore propone di "triangolare" tre livelli di analisi – fenomenologico (l'esperienza cosciente), psicologico (la funzione degli stati mentali) e neurologico (l'attività cerebrale) – concependoli come paritari e interdipendenti. Ogni singolo livello è necessario ma non sufficiente a spiegare la cognizione umana e l'esperienza estetica; i tre livelli hanno tutti la stessa dignità e sono consilienti, cioè cooperano allo stesso modo alla definizione del metodo di analisi: senza uno di questi tutto il sistema crolla. Smith fornisce anche alcune applicazioni del modello che serviranno poi all'indagine sulle emozioni secondo una prospettiva evolutiva, poggiandosi in particolare sulla teoria delle emozioni di base di Paul Ekman per analizzare fenomeni come la suspense, il mimetismo affettivo, l'empatia e più in generale affrontando la tensione fra universalità e culturalità.

LA ZONA GRIGIA

All'impegno di coniugare metodi tradizionali e metodi naturali hanno aderito alcuni degli studiosi di cinema di indole cognitivista. A questa impostazione appartiene lo stesso Smith, allievo della scuola di David Bordwell, fautore negli anni Novanta del secolo scorso assieme al filosofo Noël Carroll di una innovativa – a tratti furiosa – svolta “post-teorica”. La Post-Theory proponeva di superare gli approcci semiotici, psicanalitici, marxisti e poststrutturalisti (la “Grand Theory”), colpevoli di aver dominato lo studio del film nelle decadi precedenti con eccessiva ambizione e metodi troppo poco rigorosi¹. Ma come vedremo accennando ad alcune delle critiche che questo libro di Smith si è attirato, non sembra che le neuroscienze abbiano le credenziali per far parte di questo progetto... Alla scuola cognitivista è riconducibile anche un altro autore europeo, il danese Torben Grodal, di cui qualche anno fa era stato intelligentemente tradotto in italiano un altro volume fondamentale per lo sviluppo dell'approccio “bioculturalista” all'esperienza filmica². Se, come per il caso di Grodal, il libro di Smith vede oggi la luce in italiano, è perché entrambe le proposte contribuiscono a una riflessione sul rapporto fra discipline umanistiche e scienze naturali in cui il nostro paese sta avendo un ruolo propulsivo (e in certi termini spiazzante). È infatti proprio grazie all'impulso di alcuni studiosi italiani che è emersa la possibilità di adottare i metodi tipici delle neuroscienze cognitive per l'analisi del coinvolgimento dello spettatore rispetto ai personaggi e agli elementi stilistico-formali del film. Il volume di Vittorio Gallese e Michele Guerra sul rapporto tra cinema e neuroscienze è certamente il caso più lampante di questo sforzo, entrato ormai stabilmente nel dibattito internazionale grazie a un procedimento inverso di traduzione in lingua inglese dell'originale italiano³. Al cuore di tale proposta si pone l'adozione del paradigma della cosiddetta “cognizione incarnata”, che sottolinea la centralità del corpo nella mo-

¹ David Bordwell, Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996. Cfr. anche Richard Allen, Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press-Clarendon Press, Oxford-New York 1997.

² Torben Grodal, *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Parma 2014. Per una critica alla proposta di Grodal si veda Paolo D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020. Le obiezioni di D'Angelo si rivolgono in particolare all'assiologia “manichea” che Grodal adotta per differenziare tra i film narrativi *mainstream* quale ambito di applicazione delle proprie teorie sulle emozioni universali e i film d'arte o d'autore (pp. 80-88) e più in generale al ruolo esclusivo delle risposte motorie attribuito dagli studiosi di cinema interessati alle neuroscienze e allo sminuimento dell'attività cognitiva più strutturata e complessa; alla scarsa chiarezza sulla questione dell'analogia/differenza tra esperienza filmica ed esperienza del mondo reale e dunque sullo scarto tra mera fruizione e apprezzamento di un'opera. D'Angelo è lapidario: «Ci son più cose in arte di quelle che immagina certa neurologia» (p. 63).

³ Vittorio Gallese, Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015; Idd., *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*, Oxford University Press, New York 2019.

dulazione dell'esperienza percettiva, a scapito di una concezione mentalista che continua invece a screditare la sensomotricità e a ricondurre le forme di relazione con i personaggi e con il film come un'attività disincarnata (pur avendo ampiamente superato una posizione biecamente computazionalista).

Non si tratta tuttavia di una mera applicazione strumentale. La “scuola italiana” – se così si può già chiamare – accompagna all'interesse e all'applicazione dei metodi empirici all'estetica del film una riflessione filosofica, metodologica e meta-teorica⁴. Si tratta di una Neurofilmologia che si prefigge di ripensare alcune intuizioni e alcuni assunti della stagione classica della Filmologia e che, a differenza dei *cognitive studies* più conservatori, si dispone con un atteggiamento aperto, per quanto critico all'apporto delle neuroscienze (oltre che della psicologia sperimentale e di altre discipline che indagano gli stati mentali e l'esperienza cosciente con metodi empirici), allo studio dell'esperienza filmica⁵. Distinguendosi dall'apertura cognitivista alle neuroscienze, riferita principalmente alla tradizione della filosofia e dell'estetica analitica, la proposta italiana è propensa ad ammettere fra i termini della riflessione anche teorie e interpretazioni riconducibili alla filosofia continentale⁶. In particolare, reagendo all'antiteticità di modelli di spettatore troppo rigidi – uno “mentalista”, l'altro “corporalista” –, la Neurofilmologia promuove l'idea di uno “spettatore-organismo”, ovvero un soggetto intelligente e senziente inserito all'interno di un ambiente d'esperienza che egli contribuisce esattamente a costituire⁷. Il libro di Smith è la prova che esiste un punto di accesso alla Neurofilmologia anche dal lato dei *cognitive film studies*.

Proprio come Grodal, anche se con riferimenti e con uno stile argomentativo diversi, l'autore contribuisce a una svolta “neo-cognitivista”, rivisitando gli studi compiuti nella seconda metà degli anni Novanta sulla

⁴ Mi riferisco ai lavori di Ruggero Eugeni, da *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2009 in avanti; di Enrico Carocci, in particolare *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Bulzoni, Roma 2018. Ovviamente questa riflessione travalica i confini del nostro paese. Fra i lavori rilevanti mi limito a citare Pia Tikka, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, University of Art and Design, Helsinki 2008 e Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford University Press, Stanford 2012.

⁵ Adriano D'Aloia, Ruggero Eugeni (eds.), *Neurofilmology. Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, special issue di *Cinéma&Cie*, 22-23, 2014.

⁶ Penso ovviamente all'enfasi sulla corporeità come principio originario di determinazione dell'esperienza percettiva cosciente, in particolare a partire dalla lezione di Merleau-Ponty, peraltro acquisita e applicata all'esperienza filmica da Vivian Sobchack nel suo *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.

⁷ Sull'idea di spettatore-organismo cfr. Ruggero Eugeni, “Brains go to the movies”, in Grodal, *Immagini-corpo*, op. cit., pp. III-IV; Adriano D'Aloia, Ruggero Eugeni, “Neurofilmology: An Introduction”, in Idd., *Neurofilmology*, op. cit., pp. 19-20; Adriano D'Aloia, *Neurofilmology of the Moving-Image. Gravity and Vertigo in Contemporary Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021, pp. 14-20.

base di nuove assunzioni derivanti dalle neuroscienze e sulle relative riflessioni teoriche. Quegli studi riguardavano soprattutto la dimensione emotiva, in una stagione in cui l'approccio cognitivista aveva spostato la propria attenzione dai processi mentali "freddi" adottati dallo spettatore per la comprensione narrativa del film a quelli "caldi" del coinvolgimento affettivo⁸. Sulla base di queste premesse, Smith riavvolge il nastro e riproduce alcuni dei ragionamenti che aveva già proposto nel 1995 nel suo *Engaging Characters*, affrontando direttamente la "zona grigia" nel frattempo emersa in sovrapposizione al rapporto (concettuale, ma non fenomenologico) tra mente e corpo, concependo il cervello non come qualcosa di diverso e separato dall'uno o dall'altro polo di quella che altrimenti sarebbe una fallace dicotomia. È lo stesso autore ad ammettere l'evidenza: «È difficile sfuggire al cervello di questi tempi: ci si imbatte ovunque in neuroimmagini, teorie sul fondamento neurale dei comportamenti umani e intere nuove sottodiscipline basate sull'applicazione di idee o tecniche neuroscientifiche a campi di ricerca tradizionali». Di fronte a questa "neurofilia", che rischia costantemente di trasformarsi in una riduzionistica "neuromania", Smith non si tira indietro e si avventura in una terra incognita ma ricca di promesse e aspettative, con mente aperta, e al contempo, come si diceva, con sguardo critico.

UNA, NESSUNA E CENTOMILA EMPATIE

La novità della triangolazione rispetto ai modelli tradizionali di analisi dell'esperienza filmica risiede nell'attribuire rilevanza alla dimensione neurologica, ovvero al livello subpersonale degli stati mentali che costituisce il sostrato delle nostre capacità di imitazione sensoriale, motoria ed emotiva. Non a caso Smith si concentra sui meccanismi di rispecchiamento neurale e sull'empatia – aspetti che maggiormente hanno generato scetticismo e animato il dibattito. Il nocciolo della questione è la critica alla funzione (e alla stessa esistenza) della classe di neuroni più osannata e bistrattata degli ultimi venticinque anni: i "neuroni specchio", e al loro impiego come fondamento dell'ipotesi della "simulazione incarnata" quale modalità di esperienza e comprensione degli aspetti intersoggettivi (la relazione con il personaggio) e più generalmente estetici (compresa la relazione con il "corpo del film", cioè le forme delle sue inquadrature, dei movimenti della macchina da presa, del montaggio, dell'illuminazione ecc.).

⁸ Oltre a Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 1995 mi riferisco almeno anche a Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Erlbaum, Mahwah, NJ 1996; Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Clarendon Press, Oxford 1997; Carl Plantinga, Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.

I neuroni specchio, scoperti alla metà degli anni Novanta da un team di neurofisiologi italiani all'Università di Parma (fra cui lo stesso Gallese), sono cellule cerebrali – presenti sia nei macachi sia negli esseri umani – che rispondono a stimoli visivi, auditivi e tattili e che si attivano sia quando il soggetto esegue uno specifico atto motorio sia quando il soggetto osserva un altro individuo eseguire un atto motorio identico o simile. Tale meccanismo di rispecchiamento nel nostro cervello suggerisce che quando osserviamo qualcuno compiere un'azione intenzionale noi *simuliamo* automaticamente e pre-riflessivamente quell'azione su base sensorimotoria e rispondiamo riproducendola internamente. Lo stesso è valido per la percezione di emozioni espresse sul volto dell'altro: il soggetto osserva imita l'emozione osservata a livello neurale. I neuroni specchio dunque consentirebbero la comprensione dell'azione, dell'intenzione e dell'emozione dell'altro in una forma immediata basata su una rappresentazione sensorimotoria che precede il, ed è funzionale al, loro esplicito riconoscimento. Il rispecchiamento in sostanza guida un'azione e “pensa” un atto potenziale in modo incarnato, consentendo di “afferrare” il significato dello stimolo senza una mediazione cognitiva deliberata. Coerentemente è stato suggerito che il meccanismo di rispecchiamento costituisca il correlato neurale dell'esperienza intesoggettiva e abbia un ruolo prominente nell'evocare l'empatia, ovvero la capacità di un soggetto di comprendere lo stato interiore di un altro soggetto⁹.

Poiché le risorse impiegate e le dinamiche coinvolte nella percezione e nella comprensione di un film sono le medesime di quelle mobilitate per l'interazione con il mondo reale, il rispecchiamento neurale e l'ipotesi della simulazione incarnata hanno valore anche per lo studio dell'esperienza filmica. Ovvero una situazione in cui si chiede a un soggetto di restare sostanzialmente immobile e di focalizzare la propria attenzione su una serie piuttosto intensa di eventi, azioni ed emozioni rappresentate su uno schermo. Mentre la ricerca è impegnata a chiarire che cosa renda la componente *estetica* dell'esperienza filmica diversa da quella reale, le scoperte neuroscientifiche hanno esteso la portata della simulazione *verso il basso*, cioè verso il livello subpersonale dell'esperienza e più specificamente del fenomeno empatico. L'ipotesi della simulazione incarnata è alternativa (ma non sostitutiva) dell'ipotesi della simulazione mentale, secondo cui invece il soggetto pone volontariamente sé stesso nei panni dell'altro e assume la sua prospettiva riproducendo a livello immaginativo i suoi stati mentali. Negli anni Novanta i cognitivisti hanno puntigliosamente dibattuto la scarsa euristica della nozione di empatia, moltiplicandone le definizioni e i

⁹ Per una spiegazione esaustiva sul funzionamento dei neuroni specchio, sui meccanismi cerebrali a cui sottendono e sulle loro applicazioni si veda Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina, Milano 2019.

campi d'azione, sostanzialmente preferendo a essa nozioni più funzionali come quelle di simpatia, identificazione, interesse ecc. e bollandola come superflua¹⁰. Lo stesso Smith nel suo *Engaging Characters* aveva elaborato una fortunata "struttura della simpatia" che prevedeva forme più elaborate e consapevoli di relazione tra spettatore e personaggio¹¹. In questo libro egli riformula la propria posizione e pone al cuore dell'argomentazione una nozione "estesa" di empatia. Estesa anzitutto verso quei fenomeni automatici e inconsci, preriflessivi e istintivi – in particolare l'imitazione affettiva e motoria e il contagio emotivo – che ci "cablano nel mondo", secondo l'espressione di Raymond Tallis. Ma estesa anche, in direzione centrifuga, come espansione delle capacità e delle attività della mente oltre il perimetro del corpo fisico (in linea peraltro con la Teoria della Mente estesa), fino a innestarsi nel corpo dell'altro. Con un efficace neologismo, l'autore aggiunge alla nozione comune di *mindreading*, cioè la "lettura" dello stato dell'altro motivata dalla necessità di acquisire maggiori informazioni su di lui o lei, quella di *mindfeeling*, cioè un "sentire" l'altro sulla base di una già disponibile ricchezza informativa di dati, ovvero una forma più "basilare" e corporea di empatia e di conoscenza.

¹⁰ Per una sintesi del dibattito si veda Amy Coplan, "Empathy and Character Engagement", in Paisley Livingston, Carl Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, London 2012, pp. 97-110.

¹¹ Murray Smith, *Engaging Characters*, cit., pp. 81-86.