

1

EMANUELE CRESCIMANNO

LA PSICOLOGIA E IL CINEMA.
IL CONTRIBUTO DI RUDOLF ARNHEIM

I primi e principali studi sistematici che analizzano i film dal punto di vista della psicologia con analisi strutturali-percettive hanno fatto riferimento alle acquisizioni della psicologia della Gestalt – basti pensare alla lezione di Arnheim in *Film come arte* – poiché queste erano un utile strumento per comprendere sia la natura del cinema, definirne il suo statuto nel momento in cui si caratterizzava come arte, sia per comprendere a fondo la natura del mentale e verificare le teorie che si andavano elaborando: dalle prime analisi sul movimento stroboscopico a quelle sui processi cognitivi, dalla distinzione tra la percezione e le specifiche modalità di rappresentazione nei differenti *media*, una posizione come quella di Arnheim permette di tenere insieme nozioni e ambiti che troppo spesso la psicologia, nel suo sviluppo storico, ha separato o trascurato. Il cinema è apparso infatti allo studioso tedesco «un esperimento unico nelle arti visive» per analizzare «il causale incontro tra realtà e arte» nel presupposto che l'opera d'arte sia «trasformazione di caratteristiche osservate nelle forme di un altro mezzo»¹. È inoltre interessante notare come l'origine della ricerca del giovane Arnheim, già in sintonia con i successivi sviluppi, sia dovuta all'interesse per la semplicità e la regolarità delle forme artistiche e scientifiche, per il mezzo espressivo impiegato: una «*Materialtheorie*» che trova nel cinema un banco di prova convincente. Nel 1983, ripercorrendo in un'intervista con Pizzo Russo l'evoluzione del proprio pensiero, Arnheim, nell'evidenziare il proprio giovanile interesse per il cinema, indicava tutti i temi teorici fondamentali che saranno oggetto di questa trattazione:

Il mio era un interesse teorico per il medium espressivo cinematografico: l'esperimento di un mondo puramente visivo ma in movimento e presentato realisticamente; un esperimento, per di più, nuovo, mai fatto prima nella storia dell'uomo. Ero il primo a elaborare una teoria estetica utilizzando gli strumenti della psicologia gestaltica².

1 Arnheim 1932, trad. it 1989, 13-14.

2 Pizzo Russo (a cura di) 2005, 252.

Gli scritti sul cinema di Arnheim risalgono agli anni '30 del Novecento e la loro raccolta in volume al 1957: tra quelle date gli interessi di Arnheim si sono specificati e indirizzati verso la psicologia dell'arte; tra il 1954 e il 1974 pubblica le opere principali, le due edizioni di *Arte e percezione visiva* e *Il pensiero visivo*; eppure l'interesse per il cinema non è da ritenere una parentesi distante da quelli maggiori ma un primo apporto che, seppure non più sistematicamente teorizzato, rientra nell'insieme del percorso teorico di Arnheim.

Questa ricerca si pone dunque l'obiettivo di evidenziare a partire dagli scritti sul cinema il contributo della prospettiva della *Gestaltpsychologie* all'elaborazione di una teoria del cinema e di sottolineare come una psicologia dell'arte gestaltista, con la sua rivalutazione della percezione e capace di dimostrare l'essere "intelligente" della percezione pone le basi per una nuova teoria della mente³: nella visione dei film infatti si creano delle particolari condizioni di illusione di realtà tali da consentire un approfondito studio del funzionamento dei processi del mentale; una psicologia dell'arte che tenga presente e valorizzi lo specifico del *medium* cinema e che valorizzi la propria natura di oggetto a più dimensioni cognitive ed emotive è dunque un appropriato strumento per uno studio sia di una teoria integrata della mente sia del *medium* specifico. Assumendo questa prospettiva Pizzo Russo ha evidenziato come le risultanze ottenute siano estendibili alla psicologia generale, alla scienza e all'estetica: la considerazione che l'arte sia un oggetto culturale complesso, capace di suscitare processi cognitivi in maniera integrata e globale elimina ogni distinzione tra una psicologia generale e una speciale sia per quanto riguarda l'oggetto sia in relazione al metodo e consente dunque la generalizzazione dei propri risultati, poiché a partire da quello che è implicato nella produzione e nella fruizione dell'arte elabora una teoria generale della mente. Inoltre tale approccio supera i limiti dettati da una contrapposizione tra una cosiddetta psicologia generale e una psicologia dell'arte intesa come una psicologia speciale, limiti che derivano dal fatto di considerare l'arte come un affare esclusivo della sensibilità, quest'ultima come un *minus* rispetto all'intelletto in quanto la percezione è considerata registrazione passiva di dati; secondo tale errata prospettiva i processi psicologici studiati sono quelli che si è postulato servissero per fare scienza e il pensiero è stato identificato con le operazioni dell'intelletto: lungi dal porre dunque una gerarchia tra le differenti genialità dello scienziato e dell'artista e le

3 Cfr. la prospettiva inaugurata dagli studi di Pizzo Russo, 1991; Ead., 2004; Ead. (a cura di), 2005; Arnheim 2007.

invenzioni che essa compie, questo approccio sottolinea come sia bene centrare l'attenzione sul *saper fare* e non solamente su un teorico *sapere* troppo spesso privo di reale capacità di fare; tale prospettiva infine consente di spiegare attraverso il paradigmatico riferimento all'arte, le funzioni psichiche e i processi mentali qualunque sia il prodotto analizzato. Non si tratta dunque di studiare dei processi cognitivi (si ha a che fare solo con "prodotti" come l'arte) quanto di mostrare grazie allo studio di produzione e fruizione dell'arte che pensiero e percezione non sono attività distinte e separate se questa ultima viene considerata in grado di cogliere significati, strutture e qualità generali; la percezione è inoltre qualcosa di differente dalla rappresentazione poiché funziona per concetti percettivi con cui coglie strutture significative mentre le rappresentazioni si fanno e non si hanno poiché consistono nel *tradurre* in oggetti visivi le strutture percepite per mostrare significati afferrabili dal fruitore.

Sulla scia di queste acquisizioni e assumendone la stessa prospettiva l'obiettivo della presente ricerca è di evidenziare come questa prospettiva figlia dell'interpretazione delle opere mature di Arnheim possa dialogare con le analisi di *Film come arte* e come possa essere utile sia per la definizione dello statuto teorico del cinema sia per la comprensione della natura umana: i processi cognitivi in gioco nell'universo dell'arte (produzione, fruizione, valutazione) possono dunque dar conto sia della abilità della mente di far fronte alla complessità culturale sia alla sua stessa possibilità di essere produttiva poiché mettono in gioco tutte le capacità cognitive con le loro caratteristiche non riconducibili semplicisticamente a termini intellettualistici o computabili.

1. *Pensare e vedere*

La definizione e l'acquisizione di un determinato punto di vista, una specifica modalità di rappresentazione, una modalità cinematografica, propria del *medium* adottato, capace di determinare il valore artistico del cinema è quindi condizione preliminare da evidenziare; mi sembra dunque utile sottolineare un aspetto rilevato da Arnheim che, seppure non centrato sull'analisi del film, serve da sfondo per una migliore comprensione dell'insieme della ricerca e riprende alcuni punti fondamentali già sopra accennati: la percezione è già attività conoscitiva poiché

chi dipinge, scrive, compone, danza [...] pensa mediante i propri sensi. Questa connessione tra percezione e pensiero finì per dimostrarsi niente affatto

specifica delle arti [...]. Per converso, molte erano le prove del fatto che il pensiero realmente produttivo, in qualsiasi campo conoscitivo, si produce nel campo dell'immaginazione ⁴.

Il pensiero stesso ha natura percettiva al di là di ogni dicotomia tra vedere e pensare, percezione e ragionamento, raccolta delle informazioni dal reale e loro elaborazione da parte delle mente; operazioni di analisi della realtà, confronto, risoluzione di problemi sono differenti modalità con cui la mente tratta il medesimo materiale conoscitivo ⁵. La tradizionale frattura tra vedere e pensare va superata poiché «percepire visivamente è pensare visivamente» e dunque l'interazione tra vedere e pensare è intrinseca:

la virtù grandissima della visione è che non solo si tratta di un “medium” estremamente articolato, ma che il suo universo offre informazioni inesauribilmente ricche circa gli oggetti e gli eventi del mondo esterno. Pertanto la vista è il “medium” primario del pensiero;

inoltre le possibilità della vista non sono soltanto immediatamente disponibili alla mente bensì «sono indispensabili per il suo funzionamento» ⁶.

Tale prospettiva è di profonda utilità per un *medium* quale il cinema che fa della vista il suo primo strumento ⁷: se la situazione illustrata nell'esperienza del movimento stroboscopico è possibile grazie alla spiegazione di Wertheimer, la conseguente percezione del fluire degli avvenimenti mostrati in un film e la comprensione dell'intreccio – è connessa al fatto che

Nella percezione della forma sta il germe della formazione dei concetti. Mentre l'immagine ottica proiettata sulla retina è una registrazione meccanicamente completa del suo corrispondente fisico, il corrispondente percettivo visivo, invece, tale non è. La percezione della forma consiste nel cogliere gli elementi strutturali che si trovano entro il materiale di stimolo, o che ad esso

4 Arnheim 1969, trad. it. 1974, IX.

5 Un esempio, la risoluzione dei problemi, valga per chiarire l'approccio di Arnheim: «ogni risoluzione di problemi esige la ristrutturazione di una data situazione problematica», la selezione di un determinato e limitato obiettivo che «facilita la pratica intelligente di concentrarsi su certi punti di interesse e di negligere quanto è estraneo agli elementi che formano oggetto di attenzione» (ivi, 32-33).

6 Ivi, 19 e 24.

7 È bene ricordare che la parte principale delle analisi di Arnheim fanno riferimento – per evidenti ragioni cronologiche – al film muto e in bianco e nero: sonoro e colore sono visti con diffidenza dal nostro poiché esse creano una sperequazione tra il sonoro e il visivo, limitano il potere delle immagini, hanno bisogno di sinestisie e presuppongono un differente statuto teorico.

vengono imposti. Solo raramente tale materiale è esattamente conforme alle configurazioni che acquisisce nelle percezioni. [...] La percezione consiste nell'adattare il materiale di stimolo a stampi di forma relativamente semplice, che io chiamo concetti visivi o categorie visive. [...] Quel che importa è che un oggetto, che si stia guardando, può dirsi veramente percepito soltanto nella misura in cui corrisponde ad una qualche configurazione organizzata⁸.

La ricchezza di dati percettivi delle situazioni di vita obbliga il soggetto percipiente a concentrarsi su determinati elementi; in tali occasioni la percezione della forma opera soltanto in maniera parziale: «È nelle opere d'arte, ad esempio nei quadri, che si può osservare in qual modo il senso della vista impieghi al massimo livello la sua capacità di organizzazione». Così come la selezione di un determinato soggetto da parte di un artista prevede una riorganizzazione di «tutta la materia visibile in modo che si adatti ad un ordine da lui scoperto, inventato, depurato», allo stesso modo percepire un'opera d'arte è complesso e laborioso:

nel caso tipico, l'osservatore parte da un qualche punto, cerca di orientarsi per quanto riguarda la struttura principale dell'opera, ricerca le accentuazioni, sperimenta un possibile reticolo per verificare se si adatti al contenuto totale, e così via. Quando l'esplorazione ha successo, si vede che l'opera riposa confortevolmente entro una struttura congeniale, che illumina per l'osservatore il significato dell'opera stessa⁹.

Il cinema si presta bene alla comprensione a pieno dei meccanismi generali della percezione e del funzionamento del mentale: il movimento stroboscopico, la rapida successione dei fotogrammi che determinano nello spettatore l'illusione del movimento poiché questi invece di vedere una serie di immagini statiche, percepisce una sola immagine in movimento continuo ne è un esempio paradigmatico; tale fenomeno conosciuto già nell'Ottocento ha consentito ai fratelli Lumière di inventare il cinema; esso è stato inoltre oggetto di studi da parte di Wertheimer, padre della psicologia della Gestalt. Questi infatti dimostrò che questo movimento apparente (elementi statici percepiti in movimento) dipendeva dalla disposizione delle componenti costitutive, frutto di una organizzazione dell'insieme rispetto alle parti: la spiegazione dunque non dipende dalla persistenza dell'immagine sulla retina bensì rimanda al livello di sistema

8 Ivi, 35. Cfr. inoltre l'analisi delle acquisizioni di Wertheimer nella più ampia proposta di Arnheim in *Arte e percezione visiva* (Arnheim 1974², trad. it. 2004¹⁹, 316 ss.).

9 Arnheim 1969, trad. it. 1974, 45.

nervoso centrale che organizza le immagini statiche in rapida successione come risultato di un continuo movimento. La condizione dello spettatore è dunque una particolare modalità di percezione: questi si sente liberato da alcuni limiti percettivi, primi fra tutti quelli temporali e spaziali e viene proiettato in una dimensione altra; esperienze comuni al cinema sono quelle della non coincidenza della durata del film con lo svolgimento degli eventi raccontati con la possibilità di percorrere in avanti e all'indietro la linea temporale con *flashback* e *flashforward* e con le specifiche modalità narrative che il montaggio consente e i differenti significati che a esso si associano:

Purché i personaggi sullo schermo si comportino come esseri umani e abbiano aspetto umano, non è indispensabile averli dinanzi a noi in carne e ossa, né vederli occupare uno spazio reale; sono abbastanza reali anche così. Si ottiene in tale modo il risultato voluto: si percepiscono cose e fatti come vivi e al tempo stesso immaginari, come oggetti reali e come semplici composizioni di luce sullo schermo di proiezione; ed è questo che rende possibile l'arte cinematografica¹⁰.

Queste caratteristiche vanno all'altro polo principale dell'analisi di Arnheim, l'artisticità del cinema, al suo specifico tecnico e alle modalità che dalle origini ha assunto: così come avviene nella percezione ordinaria in maniera autonoma e creativa, seguendo i principi di regolarità, equilibrio e semplicità in maniera analoga il cinema non è semplice riproduzione meccanica e automatica del reale ma, già in ogni singola inquadratura, scelta creativa che dà luogo a specifici risultati di natura percettiva ed estetica:

In una buona inquadratura cinematografica, tutte le linee e le altre direzioni sono in un equilibrato rapporto tra loro e rispetto ai margini. Si sostengono come parallele, oppure si contrastano, formano un disegno calmo o irrequieto, complicato o semplice; e lo stesso accade per la distribuzione delle masse scure e chiare. Se lo schermo fosse senza limiti, non si potrebbe parlare di una buona organizzazione di superficie, perché ci dev'essere per questo uno spazio limitato da organizzare. Non c'è equilibrio nell'infinito, se non forse nei disegni delle tappezzerie, dove si trova un'uniformità in serie che non si può naturalmente applicare al cinema¹¹.

10 Arnheim 1932, trad. it. 1989, 37.

11 Ivi, p. 71.

2. L'arte del movimento

L'interesse di Arnheim per il cinema è parte dunque integrante del suo più complesso edificio teorico: ciò che lo interessa principalmente è il rapporto uomo-realtà che l'esperienza del cinema problematizza, la capacità della macchina da presa di essere testimone del tempo con le sue contraddizioni e difficoltà¹². Il punto di partenza dello psicologo è la "semplice" riflessione che «le stesse proprietà che rendono la fotografia e il cinema forme soltanto imperfette di riproduzione, possono essere le forme indispensabili d'un mezzo artistico»¹³; come più immediata conseguenza di questa posizione Arnheim pone con autorevolezza fine a ogni dubbio circa l'artisticità di questa pratica e ne evidenzia le peculiarità: infatti il confronto tra «gli elementi fondamentali del mezzo cinematografico» e le «corrispondenti caratteristiche di quello che troviamo "nella realtà"»¹⁴ consente di affermare che il cinema in quanto arte ha sue proprie peculiarità che lo distinguono dalle altre arti. La sensibilità di colui che compone l'inquadratura; le particolarità differenti della percezione dei due occhi e di quello singolo della macchina da presa, la riduzione della profondità dell'immagine che ne consegue; i diversi rapporti spazio-temporali che il cinema può creare a partire dalle tecniche di montaggio: questi per Arnheim i principali elementi che fanno del cinema un modo *unico e particolare* di percepire e rappresentare la realtà. L'assenza di colore, la mancanza di profondità e la bidimensionalità dell'immagine sullo schermo, l'effetto di illusione del montaggio creano lo scarto realtà-rappresentazione che è lo specifico del film, della parzialità della sua visione; la rappresentazione è data principalmente dal movimento, dalla sua riproduzione organizzata e ordinata: esso dona naturalezza e familiarità alle immagini dei film, pone la differenza

12 Il rapporto tra cinema e Novecento è stato analizzato in maniera esaustiva da Casetti che ritiene che «il cinema riscatta lo sguardo, ma allo stesso tempo lo ancora a un atto percettivo; quel che entra in campo è anche la presenza di un vedente, di un rapporto con l'oggetto visto, di una modalità di inquadrare l'oggetto; in una parola, di un *punto di vista*»; connette così i due termini «all'insegna dell'*ossimoro*»: il rapporto tra arte e tecnica, la relazione tra realtà e sua rappresentazione, il nesso tra sapere e saper fare sono problemi che la riflessione sul cinema ha provato a chiarire ponendosi dalla sua peculiare prospettiva. Le immagini proiettate sullo schermo hanno così rappresentato l'evoluzione del secolo, il mutare di prospettiva, lo sviluppo dell'arte e della riflessione su di essa: senza dubbio il cinema non solo ha caratterizzato e determinato la realtà del secolo ma ha «definito la maniera in cui andava percepito il mondo» (cfr. Casetti 2005, 56, 12, 10).

13 Arnheim 1932, trad. it. 1989, 14-15.

14 Ivi, 21.

con la pittura e la fotografia; infatti nota specifica del film è la possibilità, rispetto alle tradizionali forme di rappresentazione, di rappresentare il movimento nell'atto stesso del suo svolgersi e non più in maniera statica per mezzo di accorgimenti (quali a esempio in pittura lo sfocato o l'indeterminatezza dei contorni).

La dimensione che Arnheim vuole sottolineare è infatti quella narrativa del cinema, la sua capacità di raccontare, di rappresentare «l'accadere» e per mezzo di questo di toccare e commuovere lo spettatore: la fotografia aveva assicurato la riproduzione «fedele» dell'oggetto, riusciva a testimoniare l'esistenza; il cinema si pone l'obiettivo non solo di registrare il movimento di un oggetto davanti la macchina da presa ma svolge un ruolo attivo muovendo la cinepresa; solo con la rappresentazione del movimento propria del cinema si giunge a una vera e propria narrazione capace non solo di dar conto di un movimento di un uomo ma anche delle fasi successive di un avvenimento e far sì dunque che il film non sia semplicemente «un agglomerato d'immagini singole, ma si fonda su un processo di registrazione che è continuo e unitario, [...] qualcosa di nuovo e diverso»¹⁵ capace di rappresentare in maniera specifica anche la dimensione del movimento. La corretta utilizzazione di questo elemento e la sua interpretazione è obiettivo principale di questa arte; bisogna però distinguere il semplice mezzo meccanico che riproduce il movimento dal «ritmo estetico del film» che è quello realmente percepito dal pubblico: esso è basato sui movimenti fotografati dalla macchina da presa, dalla prospettiva e dalla distanza di questa dall'oggetto ripreso, dai suoi movimenti, dagli effetti dinamici del montaggio¹⁶. La narratività del film determinata dal movimento non solo comporta l'evoluzione dei fatti descritti ma ha anche carattere espressivo, cioè la capacità specifica di questo *medium* di rappresentare le dinamiche della circostanza rappresentata, di affermare qualcosa; è l'applicazione dei risultati di Wertheimer sul movimento apparente, una sorta di «montaggio impercettibile» da cui dipende l'intera esperienza del cinema: «se in una prima inquadratura si mostra una faccia di profilo e in una seconda di fronte, lo spettatore può avere l'impressione che la faccia si sia voltata verso di lui»¹⁷; applicando dunque in maniera artistica questo principio è possibile connettere immagini distanti tra loro, anche discordanti, al fine di rappresentare in maniera personale e suscitare associazioni non immediate o direttamente consequenziali. L'utilizzo di questi principi in maniera

15 Ivi, 157.

16 Cfr. ivi, 161.

17 Ivi, 91.

singolare da parte di ogni cineasta rende il cinema arte, una traduzione in un *medium* specifico e secondo specifiche regole di frammenti di realtà, non imitazione né semplice selezione di elementi della realtà bensì riconfigurazione formale secondo mezzi specifici della struttura già esistente nella realtà; l'aspetto tecnico del cinema, la padronanza dei mezzi tecnici, la loro particolarità dunque è condizione primaria per l'artisticità stessa di questa pratica, grammatica di base per riprendere la realtà e proiettarla sullo schermo, primo passo per l'elaborazione di un proprio linguaggio cinematografico, un utilizzo personale, arbitrario della rigida, necessaria tecnica di base.

3. I limiti del cinema, lo specifico del cinema

Delineato questo quadro d'insieme, Arnheim può dunque sviluppare un'estetica delle forme di espressione del cinema, una organica teoria del cinema e tessere le connessioni con le differenti forme di rappresentazione artistica. Si è già visto qual è l'orizzonte concettuale entro cui inscrivere la ricerca di Arnheim: la percezione è un esercizio complesso frutto delle relazioni tra il soggetto e l'oggetto, così come si vengono a delineare nei processi percettivi, nella rielaborazione che il cervello opera dei dati provenienti dallo stimolo retinico. Lo statuto del cinema ancora negli anni Trenta del Novecento era ibrido, il riconoscimento di artisticità non era unanime e le diffidenze ereditate in buona parte dalla fotografia – sulla sua natura meramente e meccanicamente riproduttiva quindi non artistica – avevano trovato nuova linfa nella maggiore verosimiglianza data dal movimento del nuovo mezzo; merito di Arnheim è di capovolgere le accuse e farle divenire la caratteristica specifica del mezzo espressivo: la prima azione del regista, l'inquadratura, ha delle analogie con la visione perché entrambe sono possibili soltanto per «quelle parti del campo visivo che non gli siano nascoste da nessun oggetto intermedio»; la rappresentazione dunque dipende «dalla mia posizione relativamente all'oggetto o dal punto in cui lo colloco» e dunque per un corretto utilizzo di una macchina da presa «occorre una sensibilità alla sua natura che va al di là della semplice operazione meccanica»¹⁸. Di conseguenza il compito di un regista è di sfruttare e padroneggiare questa sensibilità, acquisire un proprio punto di vista riconoscibile che possa divenire una precisa scelta stilistica o di poetica, utilizzare determinate inquadrature o particolari angoli di ripresa per

18 Ivi, 22-23.

significare qualcosa: un film dunque non deve mostrare un oggetto ma deve mostrare delle qualità.

Un altro esempio interessante della strategia di Arnheim volta a ribaltare i limiti in caratteristiche tipiche del nuovo mezzo espressivo è quello relativo ai confini dell'immagine e la loro relazione con quelli del campo visivo: questo è sì circoscritto ma tale limitatezza non è avvertita grazie ai continui movimenti degli occhi e della testa che rendono possibile abbracciare in uno sguardo enormi superfici sino a sostenere che «il nostro campo visivo è praticamente illimitato e infinito»¹⁹; di contro lo spazio della rappresentazione è limitato dalla cornice o dal bordo dello schermo e lo spettatore deve fondarsi unicamente sui dati provenienti dalla vista, senza l'ausilio di quelli provenienti dal resto del corpo (muscoli, senso d'equilibrio, forza di gravità). La macchina da presa deve allora fare dei suoi movimenti, delle carrellate e delle panoramiche, delle ottiche di differente focale e degli zoom, dell'apertura del diaframma e della profondità di campo un utilizzo tale da colmare questa lacuna e fornire allo spettatore le indicazioni necessarie per una completa comprensione della scena rappresentata (per esempio alternando campi lunghi e primi piani per facilitare la comprensione generale di una scena): anche questo limite del cinema – se inteso in maniera positiva e non coercitiva – dunque lascia al regista ampie possibilità di intervento, di espressione e di creatività mutando i rapporti spaziali tra i soggetti ripresi, le loro dimensioni o i loro dettagli, mostrandone alcuni ingranditi, altri nella minuzia dei particolari, altri per mezzo delle loro parti piuttosto che dell'insieme.

In conclusione «il cinema [...] ci offre [...] un'illusione parziale. Fino a un certo punto ci dà l'impressione della vita reale. [...] Il cinema può veramente rappresentare la vita reale – e cioè non creata artificiosamente – in un ambiente reale»; la sua grammatica dà così conto della «giustificazione artistica di quello che si chiama “montaggio”»²⁰. Così inquadrata la posi-

19 Ivi, 27.

20 Ivi, pp. 34-35. Matteucci evidenzia bene il ruolo fondamentale della «grammaticalità del *medium*», di quel sistema di regole insite in un determinato *medium* che determinano il lavoro dell'artista: questi infatti deve «conformarsi alle proprietà fondamentali del *medium* prescelto [...]. Occorrono poi solidissime ragioni (culturali, teoriche, esistenziali...) per estorcere al *medium* modalità rappresentative di primo acchito antinomiche rispetto alla sua grammatica naturale», in modo tale che «l'opzione per particolari soluzioni tecniche risulta tutt'altro che arbitraria» (Matteucci, *Media e sensibilia*, in Pizzo Russo (a cura di), 2005, 35). Se dunque i limiti tecnici-formali del film divengono «mezzi “formativi”, qualità specifiche» del film come arte, la riflessione di Arnheim trova oggi nel perfezionamento tecnologico dell'immagine, capace di una ancor maggiore fedeltà al reale, nuovi stimoli nel momento in cui «il “mezzo” stesso è in grado non solo di riprodurre il

zione di Arnheim non può essere interpretata come una opposizione netta al montaggio bensì una sua rimodulazione che esprime un giudizio negativo su un utilizzo eccessivo che insiste sull'aspetto dell'illusione e dello straniamento a danno della corretta composizione delle singole inquadrature che sono la base del film e ne determinano tutta l'architettura e l'equilibrio; da qui nasce dunque l'accusa ai sovietici – primi teorici del montaggio a partire da Pudovkin –, colpevoli di «considerare il montaggio l'unica caratteristica importante della cinematografia artistica – come dimostra l'uso spesso eccessivo che ne fanno – e si ha a volte l'impressione che considerino una pellicola non tagliata semplicemente un pezzo di realtà: come se un film compiuto fosse, per così dire, la natura tagliata»²¹. Anche la singola inquadratura dunque ha un forte carattere espressivo e, di conseguenza, artistico poiché in essa si possono conciliare elementi dissonanti per esprimere un determinato senso, si mettono in atto i principi di ogni attività creativa di sintesi e riorganizzazione dei dati del reale. Il ritmo e il senso dunque dipendono nel racconto cinematografico innanzi tutto dal ritmo che determina ogni inquadratura e in secondo luogo da quello del montaggio che opera sul materiale già “ricco” delle singole inquadrature: quest'ultimo infatti oltre a segnare la più rilevante differenza con il teatro – forma d'arte che maggiormente si avvicina al cinema – esalta lo specifico del mezzo espressivo, sfrutta al meglio le potenzialità della macchina da presa, «frantuma il tempo, unisce cose separate nel tempo e nello spazio; e questo appare molto più simile a un processo tangibilmente creativo e formativo»²². Arnheim piuttosto riprende le analisi della Gestalt e di Wertheimer per trovare in esse un fondamento psicologico che possa condurre a una teoria del montaggio fedele ai meccanismi della percezione e dell'effetto di illusione tipico del cinema: il «montaggio impercettibile» è infatti applicazione degli studi sul movimento stroboscopico di Wertheimer da cui ho preso l'avvio, si basa sulle relazioni tra le angolazioni delle inquadrature, i loro contenuti e il tempo e lo spazio, giustifica l'accostamento di «inquadrature non collegate nel tempo e nello spazio, ma dove l'unità d'azione è così forte che neanche si avverte l'uso del montaggio, e i fenomeni che ne risultano appaiono fatti veramente avvenuti»²³. L'intimo legame tra le differenti immagini che così lo spettatore percepisce spinge Arnheim ad avanzare l'ipotesi che tutto sommato inteso in questa maniera il montaggio

reale ma anche di produrre un'altra realtà, un mondo che non esiste» (E. Bruno, 1997, 165).

21 Arnheim 1932, trad. it. 1989, 81.

22 Ivi, p. 81.

23 Ivi, p. 92.

non sia più tale, perché la discrepanza tra le inquadrature si perde a vantaggio di un insieme ben combinato in cui le differenti parti danno vita a un nuovo insieme dotato di caratteristiche di unità, omogeneità ed equilibrio ben diverso dalla singola somma delle parti che lo compongono: già ogni singolo fotogramma, risultato delle scelte di ogni singola inquadratura, è risultato di precise scelte tecniche e artistiche del regista possibili perché la ripresa non è registrazione passiva del reale ma risultato di quei processi percettivi ed estetici sin'ora descritti.

Conclusioni

Nel prosieguo dei suoi studi Arnheim non si è più occupato in maniera sistematica dei problemi del cinema, seppure più volte ha fatto riferimento al lavoro giovanile: nella sua prospettiva di una psicologia dell'arte che impieghi le manifestazioni artistiche come prodotto particolarmente ricco di indicazioni per l'analisi del funzionamento del mentale, le risultanze di *Film come arte* tuttavia sono omogenee con quelle dei lavori successivi e alcuni esempi di ambito cinematografico appaiono anche nei testi successivi²⁴. Per mezzo del movimento infatti si determina il ritmo e la sua gestione da parte del regista – sia nelle singole inquadrature sia nelle sue possibili modificazioni per mezzo del montaggio – il suo necessario stile, basato su tutti quei «mezzi creativi della macchina da presa e della pellicola» e che «sono in realtà strumenti per l'artista creativo»: questi infatti

ci fa vedere il mondo non solo come appare oggettivamente, ma anche soggettivamente. Crea nuove realtà, in cui si possono moltiplicare le cose, fa andare indietro i loro movimenti e le loro azioni, deformandoli, ritardandoli e accelerandoli. Evoca mondi magici in cui la forza di gravità scompare, e forze misteriose muovono oggetti inanimati e ricompongono cose ridotte in fram-

24 Basti infatti pensare all'analisi del movimento che costituisce sia un capitolo di *Arte e percezione visiva* sia un elemento fondamentale del film perché «il movimento non si limita all'attore. Nel cinema, l'uomo è sempre parte inseparabile del suo ambiente. L'ambiente partecipa all'azione con un movimento che può essere a volte più efficace di quello del corpo umano» (ivi, p. 163). Dello stesso tenore le parole che analizzano il movimento nell'opera del 1974: «Il film offre dunque al mondo delle cose un'occasione di manifestare i suoi intimi poteri e di rivolgersi contro l'uomo. Oltre a ciò, le cose sullo schermo possono essere fatte apparire e scomparire a volontà, il che viene pure percepito come un tipo di movimento che permette ad ogni oggetto, piccolo o grande, di entrare o uscire dalla scena come se fosse esso stesso un attore» (Arnheim 1974², trad. it. 2004¹⁹, 311).

menti. Crea ponti simbolici fra fatti e oggetti che nella realtà non hanno legame alcuno. Agisce sulla composizione della natura facendo fantasmi tremolanti e disintegrati di corpi e spazi concreti. Arresta, pietrificandolo, il moto in avanti del mondo delle cose. Insuffla la vita nella pietra e le ordina di muoversi. Dallo spazio caotico e non limitabile crea immagini belle nella forma e di profondo significato, soggettive e complesse come nella pittura ²⁵.

Dunque il cinema in questa prospettiva consente l'apertura a quella dimensione altra che arricchisce e completa l'orizzonte umano, primo passo per una ricerca che attraverso i differenti *media* porti alla comprensione dei processi mentali alla base della produzione e della fruizione dell'arte e, di conseguenza, del mentale *tout court*: lo sforzo dell'arte è uno sforzo di immaginazione volto a coniugare al meglio la rigidità del *medium* con la libertà dell'artista allo scopo di creare un nuovo oggetto dalla forma appropriata, equilibrato e stabile. Queste rappresentazioni della realtà sono dunque frutto di un'attività intelligente, di una percezione intelligente (allo stesso modo l'inquadratura non è riproduzione passiva), rielaborazioni che devono essere valutate in base all'appropriata capacità di traduzione del percepito nel determinato *medium*, della riuscita trasposizione del concetto percettivo in un concetto rappresentativo: una prospettiva dunque che coniugando percezione e pensiero offra un'opportuna spiegazione del mentale, evidenzi la compresenza di capacità dell'intelletto e dell'immaginazione nel quotidiano funzionamento della mente e confermi che «la percezione, nel suo senso più ampio, deve includere la capacità mentale di produrre immagini, ed il suo rapporto con l'osservazione sensoriale diretta» ²⁶. È dunque ribadito il legame tra immagini e pensiero, la familiarità tra le arti visive e il pensiero visivo, il nesso tra le funzioni specifiche dell'arte di creare bellezza, ordine ed equilibrio, di rendere visibile l'invisibile, e quelle che essa condivide con tutte le altre forme di pensiero: la selezione e l'organizzazione dei materiali, la necessità di cogliere i tratti essenziali per rappresentare un senso, per essere intelligibili e coerenti poiché «la bellezza estetica è il corrispondente isomorfo tra quanto si dice e il modo in cui lo si dice» ²⁷.

25 Arnheim 1932, trad. it. 1989, 118.

26 Arnheim 1969, trad. it. 1974, 96.

27 Ivi, 299.

Bibliografia

- ANGELINI A. (1992), *Psicologia del cinema*, Liguori, Napoli.
- ARNHEIM R. (1932), *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt; n. ed. riv. e ampl. *Film as Art*, Berkeley University Press, Berkeley 19572 (trad. it. 1989, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano).
- ARNHEIM R. (1969), *Visual Thinking*, Regents of the University of California, Berkley - Los Angeles (trad. it. 1974, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino).
- ARNHEIM R. (19742), *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley (trad. it. 200419, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano).
- ARNHEIM R. (2007), *L'immagine e le parole*, Mimesis, Milano.
- BRUNO E. (1997), *Film. Antologia del pensiero critico*, Roma, Bulzoni.
- CASETTI F. (2005), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- PIZZO RUSSO L. (1991), *Che cos'è la psicologia dell'arte*, Aesthetica, Palermo.
- PIZZO RUSSO L. (2004), *Le arti e la psicologia*, Il castoro, Milano.
- PIZZO RUSSO L. (a cura di) (2005), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, Aesthetica, Palermo.