

FATA

MORGANA MORGANA

20

QUADRIMESTRALE DI CINEMA E VISIONI

CINEMA

LP LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE

Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film

Vittorio Gallese e Michele Guerra

Ritorno alla natura

Una sorta di “ritorno alla natura” è piuttosto avvertibile in diversi campi della riflessione estetica e teorica intorno alle arti. Ciò ha significato, per molti versi, un ritorno a una filosofia della materia delle immagini, alla ricerca di una primigenia relazionalità che si struttura all’interno della composizione delle immagini, nella loro trasformazione mediale ed infine nel loro proiettarsi verso uno spettatore, un fruitore. In ambito cinematografico, non si spiegherebbe altrimenti la fioritura di studi intorno al cosiddetto “corpo del film”, che vuole evidentemente significarne non solo la componente organica e vitale, affettiva, ma vuole ancor più – in altri casi – sottolineare la delicata e complessa integrazione di modelli di analisi testuale ed *embodied*, incrociando l’altro corpo, quello vero, dello spettatore¹. Evidentemente si

¹ Tra i molti possibili riferimenti negli studi sul film si possono vedere i lavori di V. Sobchack, *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992 e *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2004; l’ormai classico S. Shaviro, *The Cinematic Body*, Minnesota University Press, Minneapolis 1993; i due volumi di L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000 e *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minnesota University Press, Minneapolis 2002; più di recente, su posizioni fenomenologiche si è mossa J. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, mentre sul versante del cinema etnografico ha lavorato D. MacDougall, *Corporeal Images: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton 2006. Da un punto di vista storico e alla luce di un ripensamento del cosiddetto cinema delle attrazioni, si può vedere J. Auerbach, *Body Shots: Early Cinema Incarnations*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2007, mentre la lunga riflessione di Raymond Bellour su questi temi è ora raccolta nel volume *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris 2009. Infine, da una più ampia prospettiva filosofica – dove davvero la bibliografia sarebbe sconfinata – restano in qualche modo indicativi, l’uno per la lunga e paradossale assenza del corpo dallo studio

tratta di un passaggio particolarmente delicato, che il più delle volte finisce per contrapporre queste posizioni, soprattutto nelle loro forme più apparentemente radicali, a tradizioni e metodi di studio più classici, fino a rendere il dialogo difficile, ma anche teso e sospettoso, come se si trattasse di una resa dei conti alla fine della quale solo una delle proposte dovrà restare in piedi. L'antropologo Thomas Csordas è da tempo convinto che la nostra esperienza e le manifestazioni culturali che, nel senso più esteso, la innervano non possano essere comprese se non a partire dal punto fermo di un corpo e del suo essere-nel-mondo. Certo, per come è inteso dalle scienze umane, questo corpo è un oggetto estremamente scivoloso e instabile ed occorre valutarne approfonditamente tutte le "dimensioni", non è possibile prenderlo come campione neutro di esperienza². A questo proposito Csordas propone di ripensare metodologicamente la relazione corpo/*embodiment* sulla base della relazione – a molti umanisti più familiare – opera/testo (mutuata dal Barthes di *Le bruissement de la langue*, al capitolo "De l'œuvre au texte"); in breve: «the body [...] as a biological, material entity and embodiment as an indeterminate methodological field defined by perceptual experience and by mode of presence and engagement in the world»³. Si tratta in sostanza di un ritorno verso l'origine, di un'operazione di scavo nelle forme e nei modi della presenza dell'uomo rispetto al mondo, ma al contempo rispetto ai mondi possibili che è in grado di figurarsi, di creare e di esperire. Un ritorno alle forme del vivente, un ritorno all'"umano" che lungamente e curiosamente era stato escluso dal dibattito proprio in quei settori che vanno sotto il nome di "umanistici"⁴.

Negli studi sul film questo ritorno alla natura ha preso negli ultimi anni molte strade diverse, accomunate però da un sostanziale interesse per i temi che abbiamo menzionato, a dimostrazione della ricchezza e della varietà di prospettive che il dibattito offre. Vi rientrano, ad esempio, i profondi

dell'esperienza e l'altro per la definitiva consacrazione dell'*embodied approach*, D. Leder, *The Absent Body*, The University of Chicago Press, Chicago 1990 e M. Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago 2007.

² Cfr. le cinque "dimensions of embodiment" proposte da M. Johnson, *What Makes a Body?*, in "Journal of Speculative Philosophy", n. 3 (2008), pp. 163-168.

³ T. Csordas, *Embodiment and Cultural Phenomenology*, in *Perspectives on Embodiment: the Intersections of Nature and Culture*, a cura di G. Weiss, H. Fern Haber, Routledge, New York 1999, pp. 143-162.

⁴ Cfr. H. Chapelle Wojciehowski, V. Gallese, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in "California Italian Studies", n. 2 (2011).

recuperi di autori come Ejzenštejn⁵ o come Epstein⁶, riconsiderati a partire dalle componenti pre-logiche, organiche e incarnate di un pensiero cinematografico che “prende corpo” non solo nei loro scritti, ma per l’appunto nella forma di alcuni loro film. Capire la relazione del film con il mondo significa cogliere la dialettica che al suo interno si sviluppa tra l’ossessione per il “ritmo” della vita moderna e la vibrazione del naturale, come direbbe Epstein. Si tratta del momento in cui «le forme si spingono al di là di loro stesse senza poterne uscire», come scrive Roberto De Gaetano, il quale propone del resto di oltrepassare la dicotomia Lumière-Méliès in favore di una certamente più affascinante e teoricamente complessa e sfumata quale quella Epstein-Ejzenštejn, che si gioca tutta sulla relazione forme-vita e sulla tensione tra lo sforzo del teorico e quello del cineasta⁷.

Non si spiegherebbe fuori da questo vasto dibattito nemmeno l’attenzione a un tema quale quello dell’“animalità”, trattato in ambito europeo, ad esempio, da Raymond Bellour che – oltre a sviluppare un parallelo tra l’ontologia del cinema d’ispirazione baziniana e la figura dell’animale che suggerisce, a partire dalla sua stessa realtà, la realtà del cinema – vede nel “corpo del cinema” il luogo virtuale – ipnotico – dell’incontro tra il corpo dello spettatore e il corpo del film, entrambi “corps d’émotions” che si sviluppano all’incrocio tra l’umano, la macchina e l’animale, in una relazione in cui «l’animalité incarne [...] la part d’hypnose intérieure au corps d’émotion» e la macchina può amplificare gli affetti “le plus somatiques” dell’essere umano⁸. In ambito americano, questo tema dell’animalità abbandona ogni pista metaforica e batte più convintamente la via evoluzionista – anche in teorici all’apparenza insospettabili come David Bordwell – fino a rappre-

⁵ Cfr. A. Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010; il monografico *Attualità di Ejzenštejn*, in “Bianco & Nero”, n. 569 (2011); A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011; ma anche P. Tikka, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, Publication Series of the University of Art and Design, Helsinki 2008.

⁶ Cfr. il recente e ottimo *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, a cura di S. Keller, J.N. Paul, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, in particolare i saggi di C. Wall-Romana, *Epstein’s “Photogénie” as Corporeal Vision: Inner Sensations, Queer Embodiment, and Ethics* (pp. 51-72), di L. Guido, “*The Supremacy of the Mathematical Poem*”: *Jean Epstein’s Conceptions of Rhythm* (pp. 143-160) e di R. Moore, *A Different Nature* (pp. 177-194).

⁷ R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa 2012, p. 5.

⁸ R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., p. 422, ma si veda anche il monografico di “Fata Morgana”, *Animalità*, n. 14 (2011), in particolare la lettura “libertaria” dell’animalità rispetto all’esperienza filmica di M. Donà, *Cinema e animalità*, pp. 31-42.

sentare, in certi casi, il cuore stesso del progetto sperimentale⁹.

Si arriva così al versante potremmo dire opposto degli studi che beneficino del ritorno alla natura, quello legato a modelli analitici fortemente intrecciati alla ricerca empirica e alle scienze fisiche e biologiche, che non è poi così lontano da quello che si è brevemente tratteggiato, in quanto rimane profondamente interessato – nei casi migliori – alle forme e alle forze dell’immagine in movimento, anzi è richiamato anzitutto dal “potere” del cinema, dalla sua forza relazionale e simulativa, dalla virtualità delle sue azioni e, in ogni caso, dalla congiunzione dei corpi, dall’intersoggettività. Il ritorno alla natura, dicevamo, ha favorito una nuova attenzione intorno al concetto di “umano”, quale si sviluppa in altri domini come la fisica e la biologia, e grazie a nuove e sofisticate metodiche di indagine, quali ad esempio quelle di *brain imaging*, è stato possibile cominciare a studiare sperimentalmente il comportamento dell’uomo rispetto alle sue esperienze estetiche e medialità, che sono parte integrante della sua vita ed anzi costituiscono ciò che lo distingue anche dai primati a lui fisiologicamente più vicini.

Si tratta, in questo caso, di un vero ritorno se consideriamo quanto vivo fosse il dibattito intorno alla fisiologia del cinema e alla relazione tra cinema e psicologia nei primissimi anni del Novecento¹⁰, se si pensa alla modernità di Hugo Münsterberg, o – un po’ più avanti – ai lavori di certi filmologi come Henri Wallon e Albert Michotte soprattutto, ma certamente anche ad alcuni appunti sul cinema meno noti di Merleau-Ponty¹¹. Ciò di cui ci occuperemo in questo saggio è di come le neuroscienze cognitive appaiano oggi come un *framework* teorico e sperimentale estremamente dinamico e capace di integrare molte proposte relative al nostro comportamento nei mondi possibili che così frequentemente ci troviamo ad abitare. Del resto, se l’attenzione è tornata a posarsi sul vivente e sulle componenti pre-cognitive e subpersonali

⁹ D. Bordwell, *What Snakes, Eagles, and the Rhesus Macaques Can Teach Us*, in Id., *Poetics of Cinema*, Routledge, New York 2008, pp. 43-55; A.A. Ghazanfar, S.V. Shepherd, *Monkeys at the Movies: What Evolutionary Cinematics Tells Us About Film*, in “Projections”, n. 2 (2011), pp. 1-25.

¹⁰ Cfr. M. Guerra, *Film-Physiology*, in “pH”, n. 2 (2013) (in corso di stampa); sul caso italiano si veda *L’occhio sensibile. Scritti su cinema e scienze della mente nell’Italia del primo Novecento*, a cura di S. Alovio, Kaplan, Torino 2013 (in corso di stampa); sul caso ricco di spunti, anche in relazione alle ricerche contemporanee, del medico francese Edouard Toulouse si veda J.P. Morel, *Le Docteur Toulouse ou le cinéma vu par un psycho-physiologiste*, in “1895”, n. 60 (2010), pp. 123-155.

¹¹ Si vedano gli appunti sul cinema in M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l’expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, texte établi et annoté par E. de Saint-Aubert et S. Kristensen, MétisPresses, Genève 2011.

– o comunque “originali” – delle forme artistiche, diventa difficile ritenere l’approccio neuroscientifico fuori portata rispetto al nucleo della riflessione estetica. Le arti del movimento – o del “tempo reale”, come le avrebbe chiamate Daniel Stern, che non a caso, negli ultimi tempi, è stato riletto in chiave cinematografica per il tramite di Bellour¹² – sono largamente basate sugli aspetti dinamici e vitali dell’esperienza ed è proprio l’elemento dinamico-vitale che assume un peso dirimente rispetto a quello modale-contenutistico che deve essere indagato attraverso l’integrazione di nuove metodiche¹³. Bisogna dunque valutare profondamente la potenzialità del contributo delle neuroscienze cognitive alla teoria del film e, al contempo, mettere in luce – in questo contesto di ritorno alla natura – i termini del confronto tra questo modello di ricerca e l’altro modello che si sta sviluppando con obiettivi e presupposti teorici differenti: il modello evoluzionista.

Svolte

Nel corso dell’ultimo decennio, nell’ambito delle *humanities*, la cosiddetta “svolta bio-culturale” ha radicalizzato e senza dubbio problematizzato quelli che per lo meno dagli anni Ottanta del secolo scorso in poi erano stati i presupposti di un’altra svolta, quella cosiddetta “naturalista”. Quest’ultima era principalmente volta a favorire l’integrazione nello studio delle arti di modelli di ricerca afferenti a domini quali quelli della psicologia, dell’antropologia o delle scienze cognitive, caratterizzati dall’attenzione ad evidenze sperimentali in grado di supportare l’attività interpretativa. Nel campo degli studi cinematografici questo atteggiamento si è sostanzialmente identificato, tra anni Ottanta e Novanta, con l’approccio “post-teorico” promosso con decisione in ambito nordamericano dalla scuola di Madison e poi sostanzialmente preso in carico da una nuova forma di filmologia sperimentale che ha idealmente gravitato attorno a poli di ricerca come il Center for Cognitive Studies of the Moving Image prima e l’omonima Society poi¹⁴.

¹² Molto di quanto apparso soprattutto su “Trafic” si trova ora in R. Bellour, *Le corps du cinéma*, cit., soprattutto nel capitolo sesto “Avec Daniel Stern, mieux sentir-penser le cinéma”. In italiano si possono leggere i saggi *Dispiegare le emozioni*, in *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, a cura di G. Carluccio, F. Villa, Carocci, Roma 2006, pp. 111-150 e *Daniel Stern e l'inquadratura*, in *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, a cura di G. Carluccio, F. Villa, Kaplan, Torino 2008, pp. 75-91.

¹³ I riferimenti sono naturalmente a D. Stern, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

¹⁴ Il manifesto programmatico rimane naturalmente *Post-Theory: Reconstructing Film Stu-*

La svolta naturalista, soprattutto in ambito anglosassone, è stata largamente assoggettata dai cognitivisti, che hanno proposto un progetto teorico pluralista ed estremamente malleabile, tenuto insieme soprattutto dal rifiuto delle grandi teorie onnicomprehensive e dalla promozione di modelli di ricerca che spesso servono, come sottodiscipline, l'idea di un disegno ampio e composito. La spinta, va detto, non è venuta sempre e solo dagli umanisti, ma ha trovato anche negli scienziati una forza propulsiva notevole, soprattutto in ambito nordamericano dove la forte vocazione alla transdisciplinarietà e una più spiccata tendenza al lavoro di gruppo ha fatto sì che dipartimenti di psicologia o centri di studi sul comportamento di grandi campus decidessero di dedicarsi massivamente alla letteratura, al teatro, alla pittura, al cinema, alla musica. Il declino della cosiddetta *Grand Theory* – principalmente legata alla semiotica, allo strutturalismo e alla psicanalisi lacaniana, spesso in lingua inglese riassunte, con accezione spregiativa, sotto il termine ombrello di *social constructivism* – ha favorito la crescita sempre più rapida di una forma di umanesimo in cui l'“umano” torna al centro del discorso proprio in quanto “vivente” e il dibattito deve dunque necessariamente incrociare le ricerche di ambito fisico e biologico. All'altro capo della fune si ravvisa invece la comprensione da parte degli scienziati del fatto che non sia possibile capire questo “umano” senza interrogare i mondi possibili che è in grado di costruirsi e di esperire e senza valutarne il coefficiente protesico di relazionalità – cioè quella decisiva componente del nostro essere-nel-mondo che, ad esempio, Blakey Vermeule definirebbe «the fictional among us»¹⁵.

La svolta naturalista, dicevamo, è stata promossa soprattutto all'interno dei *cognitive cultural studies*, arrivando gradualmente a toccare modelli di ricerca diversi che potevano andare dalla fenomenologia ai *gender studies* o ai *cultural studies*¹⁶. I primi passi si sono mossi dunque all'interno di una riconsiderazione delle posizioni più mentaliste e comunque legate ai modelli tradizionali della *Theory of Mind*, posizioni e modelli che sono stati

dies, a cura di D. Bordwell, N. Carroll, University of Wisconsin Press, Madison 1996, mentre un modello dell'integrazione di ricerca all'interno della svolta naturalista può essere *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, a cura di J.D. Anderson, B. Fischer Anderson, Southern Illinois University Press, Carbondale 2005. Sul “*naturalistic turn*” si veda D. Bordwell, *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, in *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, a cura di A. Shimamura, Oxford University Press, New York 2013 (in corso di stampa), un volume che procede lungo la linea di integrazione di cui stiamo parlando.

¹⁵ B. Vermeule, *Why Do We Care About Literary Characters?*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2010, pp. 1-20.

¹⁶ Cfr. i saggi contenuti in *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, a cura di L. Zunshine, The John Hopkins University Press, Baltimore 2010.

seriamente riconsiderati nel momento in cui il riferimento all'elemento biologico è andato sempre più intensificandosi e talora radicalizzandosi in ambiti che vanno dall'antropologia alla religione, fino all'estetica¹⁷. Le direzioni principali, lungo cui si muove questo dibattito che appassiona le scienze umane, sono due: la prima fa riferimento alla psicologia evoluzionista, la seconda alle neuroscienze cognitive. Sia nell'una che nell'altra direzione si tratta di mettere in discussione l'ormai superata distinzione tra *nature* e *nurture* e di farlo interrogando «[the] universally shared features of human cognition in historically specific forms of cultural production»¹⁸. La difficoltà sta nella gestione dei significati culturali in cui l'individuo è immerso e l'elaborazione di un programma critico che faccia sì che il gioco della naturalizzazione sia un gioco al rialzo e nient'affatto al ribasso, sia cioè non mezzo di riduzione, ma di arricchimento¹⁹.

Per quanto nel campo degli studi cinematografici si sia leggermente indietro rispetto soprattutto alla letteratura, proprio dall'interno di una rivista che nasce entro posizioni cognitiviste classiche sentiamo oggi parlare di "evolutionary cinematics" e di "neurocinematics", attraverso interventi che hanno l'intenzione di orientare il dibattito teorico sulla base di lavori sperimentali²⁰.

¹⁷ Cfr. R. Khongsdier, *Bio-cultural Approach: the Essence of Anthropological Study in the 21st Century*, in "The Anthropologist", n. 3 (2007), pp. 39-50 e E. Slingerland, *Who's Afraid of Reductionism? The Study of Religion in the Age of Cognitive Science*, in "Journal of the American Academy of Religion", n. 2 (2008), pp. 375-411. In relazione all'esperienza estetica si può vedere G. Consoli, *Esperienza estetica. Un approccio naturalistico*, Sette Città, Viterbo 2010 e, da prospettive più circoscritte, C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009 e L. Bartalesi, *Estetica evoluzionista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012.

¹⁸ L. Zunshine, *What Is Cognitive Cultural Studies*, in *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, a cura di Id., cit., p. 2.

¹⁹ Sulla "critical neuroscience" cfr. S. Gallagher, *Scanning the Lifeworld: Toward a Critical Neuroscience of Action and Interaction*, in *Critical Neuroscience: a Handbook of the Social and Cultural Contexts of Neuroscience*, a cura di S. Choudhury, J. Slaby, Wiley-Blackwell, Oxford 2012.

²⁰ Sulla "neurocinematics" si vedano U. Hasson, O. Landisman, B. Knappmeyer, I. Vallines, N. Rubin, D.J. Heeger, *Neurocinematics: The Neuroscience of Film*, in "Projections", n. 1 (2008), pp. 1-26 e precedentemente U. Hasson, Y. Nir, I. Levy, G. Fuhrmann, R. Malach, *Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision*, in "Science", n. 303 (2004), pp. 1634-1640 e U. Hasson, O. Furman, D. Clark, Y. Dudai, L. Davachi, *Enhanced Intersubject Correlations During Movie Viewing Correlate with Successful Episodic Encoding*, in "Neuron", n. 57 (2008), pp. 452-462. Sulla "evolutionary cinematics", il rimando è a A.A. Ghazanfar, S.V. Shepherd, *Monkeys at the Movies*, cit.

La coda del pavone: Darwinismo ed estetica

La tesi fondamentale dei “literary Darwinists” – perché è in letteratura che il dibattito si è più sviluppato e si è fatto più teso²¹ – è che l’arte sia una forma di adattamento che appartiene biologicamente alla nostra specie e che offre precisi vantaggi per la sopravvivenza e la conservazione della specie stessa²². La coda del pavone, un tratto fenotipico geneticamente determinato e conservato dalla selezione naturale in quanto favorente la riproduzione sessuale e la trasmissione dei geni alla progenie, diviene secondo questa prospettiva metafora per l’opera d’arte. L’idea è insomma che i prodotti culturali e la loro strutturazione siano in stretta relazione con il nostro sviluppo genetico e rispondano essenzialmente a disposizioni innate. L’attenzione è quasi sempre puntata sulle storie e sul genere di narrazione. Il problema è che tale prospettiva non incide sullo specifico della forma letteraria o, più in generale, sulle modalità delle nostre esperienze estetiche. La stessa specificità mediale viene sostanzialmente ignorata da questi studiosi, al punto che per spiegare il naturale bisogno di storie della specie umana e le forme di esadattamento che lo soddisfano, si può ricorrere indifferentemente alla letteratura, al cinema o ai videogiochi²³, col che si può arrivare a pensare di costruire uno studio che mescoli piuttosto disinvoltamente cinema e letteratura semplicemente sulla base del loro essere media che veicolano storie²⁴.

Ogni volta che in questo tipo di studi si affonda il colpo analitico, si tenta di allargare l’orizzonte e di sottrarsi all’aprioristica soluzione genetica, le neuroscienze cognitive si propongono come unica via di uscita pratica e teorica, al punto che più volte si è sentito il bisogno di insistere sul fatto che le

²¹ Si veda la discussione avviata da J. Kramnick, *Against Literary Darwinism*, in “Critical Inquiry”, n. 37 (2011), pp. 315-347, cui sul numero successivo della rivista hanno risposto – talora con toni estremamente accesi – Paul Bloom, Brian Boyd, Joseph Carroll, Vanessa L. Ryan, G. Gabrielle Starr, Blakey Vermeule.

²² Si vedano soprattutto alcuni studi di J. Carroll: *Evolution and Literary Theory*, University of Missouri Press, Columbia 1995; *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York 2004; *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*, SUNY Press, Albany 2011. In linea con Carroll sono i lavori di B. Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2009 e quello più divulgativo di J. Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston and New York 2012.

²³ Il riferimento è nello specifico a J. Gottschall, *The Storytelling Animal*, cit.

²⁴ *Evolution, Literature & Film: a Reader*, a cura di B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall, Columbia University Press, New York 2010.

neuroscienze cognitive ricadano all'interno della psicologia evoluzionista²⁵. Come si evince soprattutto dai lavori di Boyd e Gottschall, sono gli aspetti più sociali delle neuroscienze a interessare questa prospettiva e dunque un ruolo decisivo nelle loro analisi è giocato dallo studio dell'azione dei neuroni specchio, la cui complessità viene però appiattita sopra una lettura superficiale ed automatica su base evolutiva delle loro funzioni relazionali²⁶. Gabrielle Starr ha colto bene la delicatezza di questo passaggio tra le due strade naturaliste, sottolineando il fatto che gli approcci evoluzionisti appaiono poco equipaggiati per soddisfare la varietà di forme dell'esperienza, finendo troppo spesso per risolvere emozioni e comportamenti molto complessi al livello di «crudely powerful drives»²⁷. Secondo Starr l'unico modo di approcciare la varietà dell'esperienza estetica da un punto di vista scientifico è quello offerto dalle neuroscienze cognitive, le quali danno la possibilità di indagare la dinamicità di tale esperienza e di studiarne a fondo le rappresentazioni incarnate.

Da questo punto di vista lo stato delle cose nella teoria del cinema è piuttosto indicativo. Secondo alcuni dei suoi sostenitori, la psicologia evoluzionista non attecchirebbe al cinema a causa della forte diffidenza che in ambito nordamericano – dove questi dibattiti sono più sviluppati – si nutrirebbe ancora nei confronti della Teoria. In altri termini, questo approccio si presenterebbe per certi versi totalizzante e riduzionista, come molta teoria passata, e dunque verrebbe osservato con scetticismo per timore di ricadere in errori già ampiamente denunciati²⁸. Tuttavia, tale pericolo sarebbe scongiurato dal fatto che il *biocultural turn* è un progetto realizzabile solo se passa attraverso le maglie del cognitivismo, cioè – secondo David Andrews e Christine Andrews – se tiene conto del precedente *naturalistic turn* – e qui la discussione parrebbe dare qualche segno di approssimazione teorica. È evidente che i modelli rimangono quelli della stagione cognitivista, segnatamente Bordwell, N. Carroll e Anderson – ma varrebbe la pena aggiungere almeno, in quegli anni Novanta, Murray Smith, Gregory Currie e Ed Tan – impiegati però in maniera un tantino strumentale.

²⁵ *Ivi*, p. 6.

²⁶ Si veda anche lo studio sull'empatia di F. de Waal, *The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*, Harmony, New York 2009, in cui il “desiderio di empatia” si soddisfa, ad esempio, «the moment we buy a movie ticket» (p. 218).

²⁷ G.G. Starr, *Evolved Reading and the Science(s) of Literary Study: a Response to Jonathan Kramnick*, in “Critical Inquiry”, n. 38 (2012), p. 421.

²⁸ D. Andrews, C. Andrews, *Film Studies and the Biocultural Turn*, in “Philosophy and Literature”, n. 36 (2012), pp. 58-59.

Nel citato articolo di Andrews & Andrews, al momento dell'applicazione analitica della proposta teorica bioculturale, il sostegno cognitivista viene totalmente meno e lo studio del film di Hawks *Gli uomini preferiscono le bionde* (1953) è condotto alla luce della teoria darwinista della selezione sessuale, con notazioni che lasciano più di un dubbio sulla loro pertinenza ed efficacia teorico-critica²⁹. Allo stesso modo, i saggi di argomento cinematografico raccolti nel *reader* curato dai tre maggiori studiosi tra i *literary Darwinists* – Boyd, J. Carroll, Gottschall – sono stati tutti prelevati dal bacino cognitivista e la loro reale spendibilità rispetto agli assi principali di quel dibattito è invero non solo ridotta, ma sostanzialmente nulla se si riconducono quelle pagine estrapolate ai volumi o alle raccolte da cui appunto provengono. Andrews & Andrews si stupiscono della tendenza a studiare «the perceptual issues of cinema through the naturalistic account of cognitivists» e lamentano la mancata volontà «to interpret narrative development using evolutionary themes, as if doing so would be totalizing or uncinematic»³⁰.

Sembra però piuttosto chiaro che mentre gli studi sulla percezione filmica sono senza dubbio in grado di gettare luce sia su taluni aspetti stilistici che veicolano precise scelte narrative, sia sulla specificità di quella nostra particolare esperienza – il pensiero va, tra i lavori più recenti, a Tim Smith o a James Cutting³¹ –, gli studi sulle forme narrative portate avanti dagli evoluzionisti non riescono a intervenire né su questioni storiche e stilistiche, né sulle molteplici modalità dell'esperienza – sul fatto poi che questo tipo di approccio sia *uncinematic*, cioè incapace di dire qualcosa sul cinema in quanto medium, pare che se ne accorgano gli stessi autori, quando scrivono a proposito del loro approccio: «it is broad and general, and thus cannot offer much specific insight», o, appena oltre, «textual scholars using biocultural

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 68: «Recent findings in evolutionary psychology have provided evidence that females, especially when they are in the ovulatory phase of their menstrual cycles, are more likely, at least for short-term relationships, to prefer male boasting physical features that are correlated with high testosterone levels, such as square jaws, broad shoulders, and a muscular build – the very qualities that attract Dorothy in ‘Anyone Here for Love?’».

³⁰ *Ivi*, p. 69.

³¹ Cfr. J.E. Cutting, K.L. Brunick, J.E. DeLong, C. Iricinschi, A. Candan, *Quicker, Faster, Darker: Changes in Hollywood Film Over 75 Years*, in “i-Perception”, n. 2 (2011), pp. 569-576; J.E. Cutting, K.L. Brunick, A. Candan, *Perceiving Events Dynamics and Parsing Hollywood Films*, in “Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance”, 2012; T.J. Smith, D. Levin, J.E. Cutting, *A Window on Reality: Perceiving Edited Moving Images*, in “Current Directions in Psychological Science”, n. 2 (2012), pp. 107-113; T.J. Smith, *The Attentional Theory of Cinematic Continuity*, in “Projections”, n. 1 (2012), pp. 1-27.

methods will never be able to provide an exhaustive interpretation of even a single movie»³².

Tra evolucionismo e neuroscienze cognitive

Vi sono poi autori che, pur muovendosi in una cornice teorica per molti aspetti affine ai *literary Darwinists*, sono più attenti allo specifico filmico, come dimostra il caso di Torben Grodal. Fin dalla seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, cioè nel pieno della stagione “post-teorica” e in anticipo rispetto all’ufficializzazione delle diverse “svolte”, Grodal ha proposto un ripensamento dei generi cinematografici sulla base di un *framework nature provided*, che radicalizzava le posizioni della scuola cognitivista in una direzione più legata al sistema corpo/cervello e le orientava verso una lettura evolucionista del nostro rapporto con il genere. Lo studioso danese in sostanza sostiene che determinati generi – per alcuni dei quali Linda Williams avrebbe usato l’etichetta di «gross movies»³³ – «such as action, adventure, comedy, love stories, pornography, and horror derive their emotional strength from innate body-mind structures that developed in order to enhance the fitness and survival of our hunter-gatherer ancestors of the savannahs of East Africa»³⁴.

Come si vede il focus rimane sulle “storie”, ma non è limitato alla componente narrativa, cioè alla semplice trama – com’è il caso del citato studio su *Gli uomini preferiscono le bionde* –, ma esteso specificamente al fatto che sia un medium particolare a rendere più manifesti questi comportamenti: il cinema. Il riguardo di Grodal rispetto all’attenzione, alla *saliency* e all’impressione di realtà costituisce la spia di un atteggiamento seriamente *cinematic*, che mira peraltro a ricucire – pur nella diversità – con teorie classiche e al contempo ne presagisce di nuove, quali appunto quelle sull’attenzione³⁵. Per quanto Grodal definisca il suo metodo prima «cognitive-evolutionary»

³² D. Andrews, C. Andrews, *Film studies and the Biocultural Turn*, cit., p. 74.

³³ L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in “Film Quarterly”, n. 4 (1991), p. 2.

³⁴ T. Grodal, *Love and Desire in the Cinema*, in “Cinema Journal”, n. 2 (2004), p. 26. L’articolo è poi ripreso, con modifiche, in T. Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, New York 2009. La frase citata si riferisce però alle ricerche contenute in T. Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, New York 1997.

³⁵ Di questi temi ci stiamo occupando in un libro di prossima uscita per Raffaello Cortina Editore.

(in relazione a *Moving Pictures*) e poi più arditamente «bio-cultural» (in relazione a *Embodied Visions*), resta evidente come sia la componente cognitiva a prevalere nettamente su quella evolucionista che pure è presente. Nel suo ultimo lavoro la vera novità è la più decisa integrazione di questo metodo all'interno di un programma di ricerca che tiene definitivamente conto dei contributi offerti dalle neuroscienze cognitive. Del resto l'atteggiamento di Grodal di fronte agli "universali" cinematografici è estremamente sfumato, dimostrando al contempo un radicato scetticismo rispetto agli aspetti totalizzanti del bioculturalismo e la volontà di mantenersi nel solco pluralista delle *piecemeal theories* proposte dai cognitivisti. Non per nulla, in un breve e poco citato intervento, Grodal osserva chiaramente come sia importante interrogarsi sui cosiddetti *levels of analysis*, che già implicano un metodo di ricerca di gruppo complesso su cui è bene cominciare a interrogarsi seriamente³⁶.

Da questa prospettiva le neuroscienze cognitive sono le sole a presentarsi con la dinamicità richiesta da una parte per interpretare nel modo migliore le necessità pluraliste che rischiano, se rinchiuso esclusivamente all'interno del dibattito cognitivista, di ripiegarsi su se stesse senza dare i risultati sperati, dall'altra per impostare un discorso articolato e supportato da dati che sia in grado di allargare gli orizzonti delle nostre competenze riguardo l'esperienza del film e – questa è la scommessa maggiore – di rivelarsi spendibile anche al livello di un'analisi storica e comparata dello stile cinematografico³⁷.

L'Embodied Simulation e gli studi sul film

In un precedente articolo abbiamo delineato il ruolo storico e teorico che le neuroscienze possono ricoprire negli studi sul film, suggerendone anche le possibilità analitiche, in quel caso particolare legate all'impiego della falsa soggettiva³⁸. Partivamo fondamentalmente da tre temi decisivi per capire il motivo per cui un interesse reciproco può animare la relazione tra cinema e neuroscienze cognitive: il cinema, come le altre forme d'arte, rappresenta

³⁶ T. Grodal, *Bio-culturalism: Evolution and Film*, in *Narration and Spectatorship in Moving Images*, a cura di J.D. Anderson, B. Fischer Anderson, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle 2007, p. 26.

³⁷ Il discorso è approfondito in V. Gallese, M. Guerra, *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, in "Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image", n. 3 (2012), pp. 183-210.

³⁸ *Ibidem*.

un caso di esperienza mediata in cui il film si offre come elemento di mediazione tra il suo creatore e il suo spettatore; l'esperienza filmica implica un'esperienza percettiva la cui "naturalità" è stata molto dibattuta e lo è tuttora – si pensi, ancora al di qua di una sistematica indagine scientifica, il gran parlare che si è fatto intorno alla versione dello *Hobbit* (2012) di Peter Jackson in High Frame Rate³⁹; il film reclama da sempre più urgentemente di altre forme d'arte un'attenzione alla dialettica tra reale e virtuale, che significa tra il mondo che viviamo ogni giorno e i mondi immaginari che siamo ugualmente in grado di abitare.

Una relazione tra film e neuroscienze, se vogliamo, esiste già se pensiamo che molti esperimenti di EEG o fMRI si servono di brevi video clips che fungono da stimolo e benché naturalmente nessuno sia interessato all'esperienza filmica – complicata dal *setting* sperimentale e dai compiti richiesti al soggetto –, la mediazione non sembra costituire un impedimento alla riuscita dell'esperimento. In uno dei campi più indagati dalle neuroscienze come quello delle emozioni, ad esempio, Shimamura e collaboratori hanno osservato che «as scientific tools [movies] can capture experiences dynamically in a more naturalistic manner than typical stimuli used in neurobehavioral research (e.g., pictures and word)»⁴⁰. Certamente l'esperimento che può aiutare a capire qualcosa della nostra esperienza deve essere calibrato sulle specificità del mezzo o su un progetto forte come quello di Hasson e colleghi in cui lo spettatore dentro l'fMRI era lasciato del tutto libero di vedere il film – cioè non gli venivano assegnati compiti particolari, se non godersi ciò che vedeva – in modo da non viziare in alcun modo l'analisi di correlazione intersoggettiva che era al fondo del progetto sperimentale.

La scelta di basare il nostro lavoro sulle teorie legate all'*embodied simulation* (ES) è da intendersi anche come un forte richiamo allo studio della *motor*

³⁹ Non per nulla se ne sono occupati, nei rispettivi blog, T.J. Smith, "The vision science of 48fps", in *Continuity Boy. A blog about my empirical investigation of Film Perception*, e A.P. Shimamura, "HFR and The Hobbit: There and Back Again", in *Psychocinematics: Cognition at the Movies*: cfr. <http://continuityboy.blogspot.it/2012/12/the-vision-science-of-48fps.html> e http://psychocinematics.blogspot.it/2013/01/hfr-and-hobbit-there-and-back-again_15.html

⁴⁰ A.P. Shimamura, D.E. Marian, A.L. Haskins, *Neural Correlates of Emotional Regulation While Viewing Films*, in "Brain Imaging and Behavior", 2012. Cfr. anche K.S. LaBar, M.J. Crupain, J.T. Voyvodic, G. McCarthy, *Dynamic perception of facial affect and identity in the human brain*, in "Cerebral Cortex", n. 13 (2003), pp. 1023-1033 e E.F. Risko, K.E. Laidlaw, M. Freeth, T. Foulsham, A. Kingstone, *Social Attention with Real Versus Reel Stimuli: Toward an Empirical Approach to Concerns About Ecological Validity*, in "Frontiers in Human Neuroscience", n. 6 (2012), pp. 1-11.

cognition durante l'esperienza filmica, tema che rimane piuttosto trascurato e privo fino ad ora di dati sperimentali. La scoperta dei neuroni specchio ci consegna una nuova nozione di intersoggettività fondata empiricamente, e connotata in primis come intercorporeità. La nostra capacità di comprendere gli altri non dipende esclusivamente da competenze mentalistico-linguistiche, ma è fortemente dipendente dalla natura relazionale dell'azione. È possibile comprendere il senso delle azioni di base altrui grazie ad un'equivalenza motoria tra ciò che gli altri fanno e ciò che può fare l'osservatore.

L'intercorporeità diviene così la fonte principale di conoscenza che abbiamo degli altri. Il meccanismo di risonanza motoria dei neuroni specchio, originariamente scoperto nel cervello della scimmia ed in seguito scoperto anche nel cervello umano, è verosimilmente il correlato neurale di questa facoltà umana, descrivibile in termini funzionali come "simulazione incarnata" (ES)⁴¹.

L'azione non esaurisce il bagaglio di esperienze coinvolte nelle relazioni interpersonali. Ogni relazione interpersonale implica la condivisione di una molteplicità di stati quali l'esperienza di emozioni e sensazioni. La ricerca neuroscientifica mostra che le stesse strutture nervose coinvolte nell'esperienza soggettiva di sensazioni ed emozioni sono attive anche quando tali emozioni e sensazioni sono riconosciute negli altri. Una molteplicità di meccanismi di "rispecchiamento" sono presenti nel nostro cervello. Grazie alla creazione di una "consonanza intenzionale"⁴² questi meccanismi ci consentono di riconoscere gli altri come nostri simili e rendono possibile la comunicazione intersoggettiva ed una comprensione implicita degli altri. Se aggiungiamo, come si diceva, che gran parte degli studi neuroscientifici in oggetto sono stati condotti mostrando ai volontari che vi partecipavano scene filmate ritraenti altri esseri umani intenti ad agire od esperire ed esprimere emozioni o sensazioni, la rilevanza di questo approccio per gli studi sul film appare ancora più ovvia.

⁴¹ V. Gallese, *The manifold nature of interpersonal relations: The quest for a common mechanism*, in "Phil. Trans. Royal Soc. London", n. 358 (2003), pp. 517-528; V. Gallese, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, in "Phenomenology and the Cognitive Sciences", n. 4 (2005), pp. 23-48; V. Gallese, *Neuroscience and Phenomenology*, in "Phenomenology & Mind", n. 1 (2011), pp. 33-48; V. Gallese, C. Sinigaglia, *What is so special with Embodied Simulation?*, in "Trends in Cognitive Sciences", n. 15 (2011), pp. 512-519.

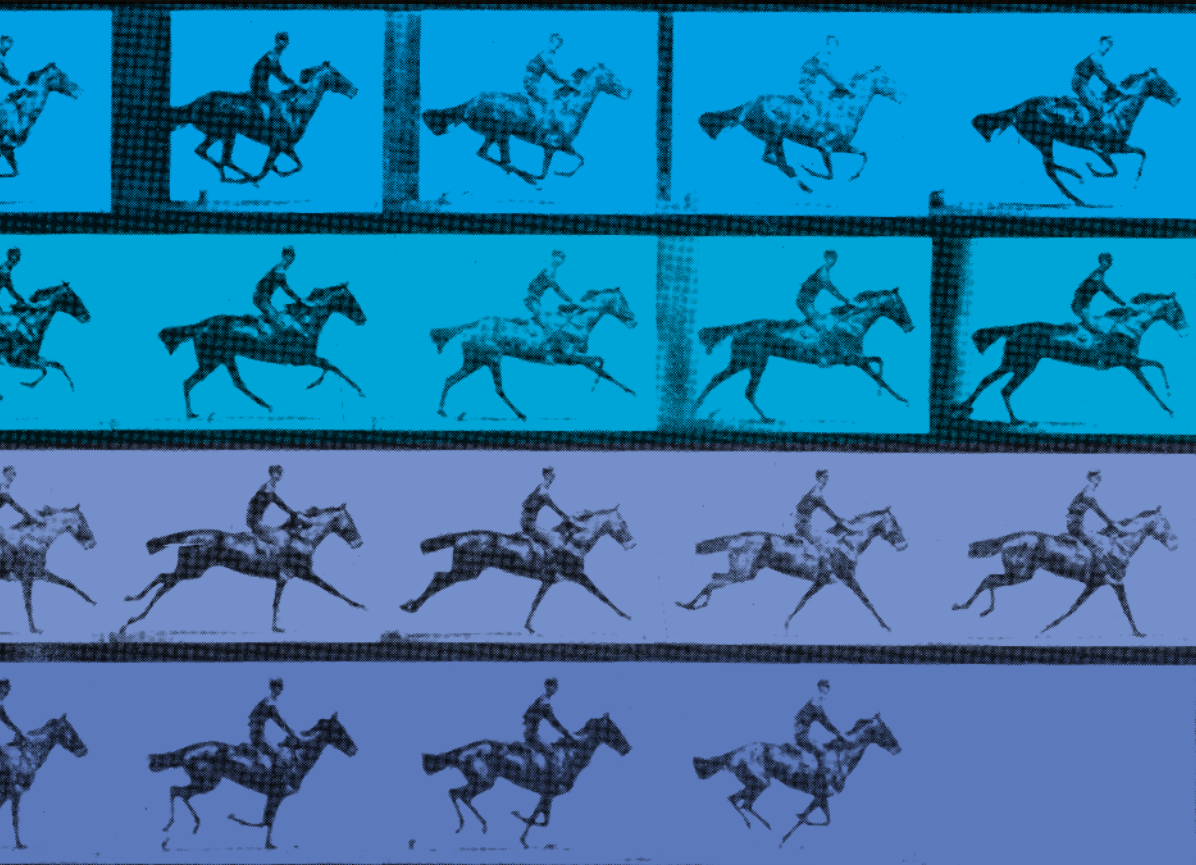
⁴² V. Gallese, *Intentional attunement: A neurophysiological perspective on social cognition and its disruption in autism*, in "Cog. Brain Res.", n. 1079 (2006), pp. 15-24.

Conclusioni

Molti indizi sembrano segnalare che stiamo assistendo ad un “cambiamento di paradigma”. Scienze della vita e scienze umane condividono sempre più un reciproco interesse al dialogo fondato sulla riscoperta del ruolo del corpo nell’intersoggettività e più in generale nella cognizione sociale. Il film, in quanto espressione artistica della creatività umana, si caratterizza come veicolo espressivo di una forma mediata di intersoggettività. Come abbiamo cercato di chiarire nel corso dell’articolo, questo processo di naturalizzazione della cultura e della creatività umana può, però, assumere varie forme. La riduzione – ispirata dalle teorie della psicologia evoluzionistica – della creatività umana a mera espressione di meccanismi adattativi, selezionati nel corso dell’evoluzione in quanto volti ad assicurare la continuità della specie attraverso la propagazione dei propri geni, ci pare oltremodo limitativa e di scarso interesse per gli studi sul film.

Molto più promettente ci sembra un approccio ai temi del cinema e dell’evoluzione dello stile filmico che tenga conto dello stretto rapporto tra cognizione e corporeità, come mostrato dalle scoperte delle neuroscienze cognitive, qui solo brevemente riassunte. Crediamo che la triade film, corpo e cervello possa costituire una nuova base di partenza per un processo di naturalizzazione della teoria del film, fondato sulla ricerca empirica guidata da una piena consapevolezza critica che non sacrifichi nulla dello “specifico filmico”.

Film, Body, Brain: Naturalist Perspectives for the Theory of Film. In recent years, we have been witnessing a largely shared ‘return to nature’ within the so-called humanities, mainly due to the renewing of forms of dialogue between scientific and humanistic cultures. Within film studies, such a ‘return’ promoted deeper reflections on those filmmakers and film theories which can be heterogeneously related to a naturalistic approach to our aesthetic experiences. Debates on the relationship between cinema and the human body, as well as on the role of embodiment in film cognition, are good examples of such a tendency. This article tries to shed light on the potentialities of a naturalistic approach to film theory, focusing on the main models of research that, at the present, are represented by evolutionary psychology and cognitive neuroscience respectively. This latter seems to us more apt to challenge pre-established theories and provide data for a new study of film from an embodied perspective.



Gianni Amelio
Marco Bellocchio
Bernardo Bertolucci
Julio Bressane
Francesco Casetti
Pedro Costa
Roberto De Gaetano
Massimo Donà
Atom Egoyan
Victor Erice
Ruggero Eugeni
Abel Ferrara
Vittorio Gallese e Michele Guerra
Alexey German Jr.
Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi
Amos Gitai

Werner Herzog
Otar Ioseliani
Paolo Jedlowski
Annette Kuhn
Ermanno Olmi
Franco Maresco
Mario Martone
Amir Naderi
Edgar Reitz
Volker Schlöndorff
Antonio Somaini
Jean-Marie Straub
Salvatore Tedesco
Tsukamoto Shin'ya
Paul Vecchiali