

EDITORE

La Nuova Italia Scientifica
Via Sardegna 50,
00187 - Roma
Telefono 06-4742176/4818417

ABBONAMENTO ANNUALE

(2 fascicoli)

per l'Italia L. 45.000
per l'Estero L. 60.000

Da effettuarsi, specificando la causale del versamento
(abbonamento annuo 1989 a «Storia della psicologia»),
sul conto corrente postale n. 77228005
intestato a La Nuova Italia Scientifica,
Via Sardegna 50, 00187 - Roma.

Il pagamento può anche essere effettuato
a mezzo assegno bancario
intestato a La Nuova Italia Scientifica,
precisando sempre la causale

FASCICOLO SINGOLO

L. 20.000; arretrato L. 22.000

Per l'estero, i fascicoli si vendono a prezzo maggiorato

SPEDIZIONE

In abbonamento postale gruppo IV/70
Aut. Trib. Roma n. 190/89
Numero 1, Anno I - giugno 1989
Finito di stampare nel maggio 1989

per i tipi della Tipolitografia «Luciano Chiovini S.r.l.» - Roma

**STORIA DELLA PSICOLOGIA
E DELLE SCIENZE DEL COMPORTAMENTO**

Editoriale

ARTICOLI

*La psicologia come scienza umana:
un dialogo interdisciplinare*
A. Kozulin / 8

*Theological Influences and Aspirations
in Psychology: A Dutch-case Study*
J.A. van Belzen / 26

Freud and the Collapse of the Austro-Hungarian Empire
J. van Ginneken / 40

NOTE E DISCUSSIONI

*Psicologia della percezione e del montaggio
cinematografico in Arnheim e Ejzenštejn:
due ipotesi a confronto*
A. Angelini / 49

*Dal Centro Sperimentale all'Istituto di Psicologia
del Consiglio Nazionale delle Ricerche (1940-1968)*
L. Mecacci / 61

*La psicologia dei bambini ciechi-sordo-muti: rassegna
storica delle ricerche sovietiche (l'esperienza di Zagorsk)*
L. Treves / 69

CLASSICI

Autobiografia psicologica
P. Janet / 93

INFORMAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Nuovi libri - Nuove riviste / 99
Vygotsky: dont' bury him again as Mozart in a common grave
L. Mecacci / 104

CONGRESSI

Budapest 1988: Seventh European Cheiron Conference / 106
Vygotsky: Budapest Symposium (Abstracts) / 111

ABSTRACTS

125

- Press, The Institute of Psycho-Analysis, London, 24 vols.
- HOFFMANN L.E. (1981), *War, revolution and psycho-analysis - Freudian thought begins to grapple with social reality*, "Journal of the History of the Behavioral Sciences", 17, pp. 251-269.
- JANIK A., TOULMIN S. (1973), *Wittgenstein's Vienna*, Touchstone, New York.
- JONES E. (1953-1957), *Sigmund Freud: Life and Work*, Hogarth Press, London, 3 vols. (Abr. ed. Harmondsworth/ UK: Pelican 1974).
- KREISSLER F. (1970), *Von der Revolution zur Annexion*, Europa Verlag, Wien.
- KRÜLL M. (1979), *Freud und sein Vater*, Beck, München.
- LOEWENBERG P. (1983), *Decoding the Past - The Psychohistorical Approach*, Knopf, New York.
- MCGRATH W. (1974), *Freud as Hannibal - The politics of the brother band*, "Central European History", 7, pp. 38 a.f.
- MAY A.J. (1951-1968), *The Hapsburg Monarchy*, Norton, New York.
- MOSCOVICI S. (1981), *L'Age des Foules*, Fayard, Paris.
- RIEFF P. (1959-1979), *Freud - The Mind of a Moralist*, Univ. of Chicago Press, Chicago.
- ROAZEN P. (1968), *Freud: Political and Social Thought*, Knopf, New York.
- ROAZEN P. (1975-1979), *Freud and his Followers*, Peregrine, Harmondsworth/ UK.
- ROBERT M. (1974), *D'Oedipe à Moïse - Freud et la Conscience Juive*, Payot, Paris.
- SCHORSKE C. (1961-1981), *Fin-de-siècle Vienna*, Vintage, New York.
- SULLOWAY F.J. (1979), *Freud - Biologist of the Mind*, Basic, New York.
- VAN GINNEKEN J. (1984), *The killing of the father*, "Political Psychology", 5, pp. 391-414 (German: *Die Vatermordung*, "Psyche", 38, pp. 1124-1148).
- VAN GINNEKEN J. (1985), *The 1895 debate on the origins of crowd psychology*, "Journal of the History of the Behavioral Sciences", 21, pp. 375-382. (German: *Die Diskussion von 1895*, "Gruppendynamik", 16, pp. 85-94).
- VAN GINNEKEN J. (1989), *Crowds, Psychology and Politics 1871-1899* (forthcoming).

Psicologia della percezione e del montaggio cinematografico in Rudolf Arnheim e Sergej M. Ejzenštejn: due ipotesi a confronto

Alberto Angelini

Università degli studi «La Sapienza», Roma

Sul piano storico il cinema si impose, fin dalla fine dell'ottocento, come fatto spettacolare e di costume in tempi rapidissimi, precedendo qualunque valutazione scientifica o critica sulla sua natura. La riflessione psicologica sul fenomeno cinematografico nacque, solo in un secondo momento, nei primi decenni del novecento. Essa apparve, contemporaneamente, in ambiti culturali e luoghi diversi, assumendo, ovviamente, differenti prospettive teoriche. Le concezioni di Sergej M. Ejzenštejn e Rudolf Arnheim, illustrate in questo scritto, risultano in tal senso esemplificative. Esse rappresentano due filoni di pensiero distinti che hanno vivificato, fino ad oggi, il dibattito sull'argomento. Va osservato che tali concezioni, relative al problema percettivo e in particolare alla psicologia del montaggio, furono espresse da entrambi gli autori all'interno di più vaste riflessioni riguardanti il cinema come fenomeno artistico ed intellettuale. Il valore delle proposte di Arnheim, che contribuì in prima persona alla ricerca psicologica e di Ejzenštejn, che ebbe profondi legami scientifici e personali con il mondo della psicologia, è di estrema attualità. Ejzenštejn, in particolare, oltre ai collegamenti con il pensiero dello psicologo sovietico Lev Semenovič Vygotskij, cui si farà riferimento in questo scritto, mantenne contatti e corrispondenza con altri significativi esponenti del mondo della psicologia e della psicoanalisi, evidenziando sempre l'essenzialità di tali problematiche nella realizzazione del suo lavoro cinematografico¹.

Buona parte del dibattito contemporaneo sulla percezione cinematografica ruota, ancora, attorno ai problemi sollevati da Arnheim ed Ejzenštejn. Inoltre, la qualità dei legami teorici che i due autori mantennero con la psicologia consente di approfondire meglio alcune ca-

¹ Cfr., a questo proposito, il carteggio tra Ejzenštejn e lo psicoanalista austriaco Wilhelm Reich, in cui il regista espone le sue perplessità sulla psicoanalisi, pubblicato su *Sociologičeskie Issledovanija*, 1977, n. 1 (trad. it. in *Rassegna Sovietica*, 1979, n. 1).

ratteristiche del loro pensiero che, soprattutto nel caso di Ejzenštejn, risultano ancor oggi poco note.

Rudolf Arnheim, psicologo e critico d'arte è universalmente noto come un netto sostenitore dell'autonomia espressiva del cinema rispetto alle altre arti. La sua indagine, esposta fondamentalmente nel saggio *Film come arte* (1933-1938), si accentra sul rapporto tra la percezione cinematografica ed il modello psicologico che ne è alla base.

Le concezioni di Arnheim sulla percezione cinematografica sono, complessivamente, coerenti con i principi della psicologia della Gestalt; quella che egli stesso, nell'introduzione, definisce una tendenza kantiana negli studi sulla percezione. Del resto, nella stessa pagina ricorda di essere stato allievo di due tra i capiscuola della Gestalt: Marx Wertheimer e Wolfgang Köhler. In termini estremamente sintetici, la teoria della Gestalt sostiene che la percezione si basa su strutture o forme che sono un tutto organizzato e non sono semplicemente la somma delle loro parti. Uno degli esempi, solitamente adottati, appartiene al campo musicale e si basa sulla constatazione che una melodia viene percepita come un tutto organizzato e non come una serie di note separate. Ciò implica, da parte del soggetto, il possesso di una funzione integrativa, ovvero di un meccanismo capace di integrare, in una sola configurazione, la costellazione dei singoli stimoli.

Le analogie col meccanismo della percezione cinematografica, risultante dallo scorrere dei singoli fotogrammi, sono evidenti. Sulle caratteristiche psicologiche di tale fenomeno, si è sviluppato un vasto dibattito. A questo proposito è stato osservato in tempi relativamente recenti², come l'aspetto fisiologico della fusione cinematografica delle immagini non risulti pienamente comprensibile prendendo esclusivamente in considerazione il cosiddetto fenomeno della persistenza delle immagini retiniche, che tanto credito ha incontrato nel passato tra i ricercatori interessati al problema. Altri autori contemporanei³ hanno considerato la cinematografia come un aspetto del fenomeno della stroboscopia, sottolineando l'esigenza di un approccio psicofisiologico al problema. Il punto di vista della psicologia cognitiva, direttamente connesso con i temi trattati in questo ambito, sottolinea piuttosto la tendenza dell'ambiente cinematografico, nel suo insieme, ad apparire come immagine e copia di quello reale. Si tratta di una vera e propria *forza-strutturale* del campo psicologico dello spettatore. In altri termini, per comprendere la situazione cinematografica, è necessario ipotizzare una *tendenza* degli oggetti cinematografici ad assomigliare, in ambito psichico, a quelli originari corrispondenti. È su

questo piano cognitivo che si sviluppa la sostanza delle argomentazioni di Arnheim. Egli, in sintonia con l'ipotesi gestaltista che attribuisce alla mente una sua autonoma capacità operativa rispetto al fenomeno percettivo, sviluppa in primo luogo una critica a quelle tendenze che individuano nel cinema un semplice strumento di registrazione automatica della realtà, sostanzialmente condizionato dalla sua natura tecnica. Nel cinema invece, in ogni inquadratura, fin nel singolo fotogramma, l'insieme delle scelte, non solo tecniche, effettuate dal regista determina specifici risultati percettivi ed estetici che non corrispondono semplicemente alla registrazione del reale. Temi centrali della riflessione di Arnheim riguardano appunto il "carattere di realtà" tipico del cinema e soprattutto gli interrogativi fondamentali attinenti al montaggio cinematografico.

Riacciandosi, storicamente, alle caratteristiche dei primissimi film muti, Arnheim ne ricorda l'estrema povertà rispetto alla scelta delle inquadrature. Le riprese venivano effettuate solo per mostrare, nel modo più chiaro possibile, ciò che si voleva rappresentare. Non si era ancora acquisito che il punto di vista, la particolare angolazione della camera, avessero una loro propria peculiarità capace di superare la semplice osservazione e tale da riuscire a rappresentare più efficacemente la realtà.

L'acquisizione del valore espressivo dell'angolo di ripresa implicherebbe di per sé, secondo Arnheim, la presenza di un valore artistico nella rappresentazione. Tale concezione, sul piano percettivo, sottenderebbe le capacità del regista di elaborare il materiale in sintonia con le strutture operative della mente. In questo ordine di manipolazioni egli inserisce anche le alterazioni dei valori di colore e della dimensione prospettica, come nel caso delle variazioni di profondità del campo. Trattando poi il problema dei limiti dello schermo cinematografico Arnheim osserva come l'"inserimento" dello spettatore nella scena, elemento fondamentale del carattere di realtà del cinema, non sia collegato ad un ampliamento fisico dello schermo, ma ad un uso adeguato dei piani e delle inquadrature. L'impiego dei primi piani e dei dettagli rappresenta una conquista storica del cinema che tendeva invece, ai suoi esordi, ad inquadrare le figure umane e le situazioni al completo. L'uso del particolare differenziò il cinema dal teatro, sia incrementando la sua potenza espressiva, la sua capacità di tenere desta l'attenzione dello spettatore, sia producendo, contemporaneamente, un nuovo stile di recitazione. Arnheim riconosce che la sfera d'azione del cinema è enormemente più ampia di quella del teatro, soprattutto perché in esso l'azione ed il gesto possono prevalere sulla parola, per la stessa natura tecnica del mezzo. Sempre sul tema delle dimensioni dello schermo, egli avanza importanti riflessioni di carattere psicologico. In primo luogo la constatazione che la stereoscopia, il sonoro ed il colore non hanno aggiunto essenziali qualità al carattere di realtà già posseduto dal cinema muto, nella sua espressione matura. Arnheim

² Cfr. ROMANO D.F. (1956), *L'esperienza cinematografica*, Giunti Barbera Università, Firenze, pp. 10-16.

³ Cfr. HOCHBERG J., BROOKS V. (1978), *The perception of motion pictures*, in CARTERFETTER E.C., FRIEDMAN M.P. (eds.), *Handbook of perception*, Academic Press, New York.

esprime, sostanzialmente, la convinzione che la "pregnanza" del film sia già altissima con l'impiego dello schermo normale, in bianco e nero. Non a caso, proprio la scuola psicologica della Gestalt aveva elaborato il concetto di "pregnanza" come tendenza di una struttura, in questo caso cinematografica, ad essere densa di significato. Per lo stesso motivo egli non gradisce la sonorizzazione del film. A suo avviso, la parola ha distrutto nel cinema il valore della pantomima, tipica del film muto. Con i suoi gesti essenziali, ma carichi d'espressione, la pantomima rendeva il cinema simile alla pittura. Con ciò Arnheim si riferisce alla capacità del vero pittore di ottenere, con pochi tratti fondamentali, un significato espressivo complesso. Ovviamente anche in tal caso agiscono, a suo parere, la capacità percettiva del soggetto che, secondo i criteri gestaltici, elabora in una configurazione complessa dei singoli elementi.

«Il cinema muto — afferma — aveva creato un'unione tra uomo muto ed oggetto muto, come pure fra la persona vicina (udibile) e quella molto lontana (non udibile). Nel silenzio universale delle immagini i frammenti di un vaso potevano parlare esattamente come un personaggio parlava al suo vicino; e una persona che si veniva avvicinando lungo una strada visibile allo orizzonte come un semplice puntino, "parlava" come uno che si muovesse invece in primo piano. Questa omogeneità lontanissima dalle possibilità del teatro, ma familiare invece alla pittura, viene distrutta nel cinema parlato: esso dà la parola all'attore, e giacché egli solo può averla, tutte le altre cose vengono respinte sullo sfondo»⁴.

Complessivamente Arnheim risulta contrario ad ogni perfezionamento tecnico del cinema che possa aumentare la sua aderenza alla realtà. L'artista dovrebbe essere il più possibile "indipendente" dalla realtà, per poter meglio gestire la sua opera. Egli sostiene che non esiste «Nelle immagini del mondo reale quella precisione formale che, nell'opera d'arte, attraverso i dati fenomenici, rappresenta il soggetto e le sue caratteristiche in modo univoco e straordinariamente espressivo»⁵. Ciò perché «la realtà fisica foggia e raggruppa cose ed avvenimenti solo con una certa approssimazione alle "idee" pure ed autentiche che stanno alla base del mondo empirico»⁶. In questa prospettiva lo spettatore cinematografico sarà progressivamente allontanato dal significato artistico dell'espressione filmica, man mano che il perfezionamento dei mezzi tecnici di ripresa e proiezione avvicinerà il mondo dello schermo a quello reale. Del resto, ogni arte si basa su una parziale "illusione di realtà", che può essere più o meno forte. Da questo punto di vista, il cinema è a metà strada, secondo Arnheim, tra

⁴ ARNHEIM R. (1983), *Film come arte*, (1933-1938), Feltrinelli, Milano, p. 200.

⁵ Ibidem, p. 180.

⁶ Ibidem, p. 180.

la fotografia ed il teatro che raggiunge a suo parere il massimo livello di realismo. Questa asserzione è stata in seguito criticata, sia indirettamente che direttamente, da più parti. Si può citare a questo proposito, ancor prima di valutare il carattere di realtà del cinema secondo Ejzenštejn, la critica di Christian Metz. Quest'ultimo, in tempi anche recenti, nell'opera *Semiologia del cinema* (1968) ha evidenziato come il teatro non sia una *illusione* di realtà, ma *la realtà stessa*; perciò gravato da limiti assai più pesanti di quelli del film, rispetto alla esigenza di una *rappresentazione* realistica⁷.

D'altra parte Arnheim è consapevole che, se le sequenze cinematografiche dessero una impressione concreta e spaziale assolutamente reale, il montaggio, che è alla base della illusione di realtà cinematografica, non sarebbe possibile. Il criterio del cosiddetto "tempo cinematografico" non risulterebbe infatti applicabile. Parimenti, oltre al tempo, il montaggio dovrebbe rispettare i movimenti reali del soggetto ripreso. Al contrario, ciò che rende possibile il montaggio ed il complessivo carattere di realtà del cinema è, paradossalmente, proprio la sostanziale irrealtà della immagine cinematografica.

Il fenomeno definito "carattere o illusione di realtà" designa infatti la tendenza dello spettatore a vivere i fatti cinematografici come reali e ad inserire se stesso nello spazio rappresentato cinematograficamente. Tale fenomeno costituisce uno dei più complessi problemi della psicologia della percezione. Dall'opera di Arnheim si può dedurre che egli, coerentemente con le sue convinzioni gestaltiste, considera il carattere di realtà del cinema un attributo dovuto alle capacità percettive dello spettatore. Il pensiero stesso dell'individuo, per caratteristiche sue proprie, si andrebbe strutturando, durante l'esperienza cinematografica, in modo da conferire tale illusione di realtà alla situazione. Anche in anni più recenti, sviluppando la sua riflessione teorica su temi non strettamente cinematografici, Arnheim non ha mai contraddetto questa iniziale impostazione. In *Il pensiero visivo* (1969)⁸ è poi giunto a sostenere la natura fondamentalmente visiva del pensiero stesso. D'altra parte, il problema del rapporto tra pensiero e immagini è uno dei più sentiti nella storia della psicologia ed ha dato vita a parecchie ipotesi differenti. Frequentemente, il pensiero per immagini è stato collocato, sul piano evolutivo, in posizione antecedente allo sviluppo del pensiero astratto e concettuale infantile. Autori di estrazione psicoanalitica hanno parallelamente fatto notare come il pensiero per immagini si differenzi dal pensiero realistico o concettuale, collocandosi più vicino alle sorgenti pulsionali dell'individuo⁹. Ciò contribuirebbe a rendere tale pensiero meno coerente al

⁷ Cfr. METZ C. (1968), *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972, pp. 42-45.

⁸ ARNHEIM R. (1969), *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974.

⁹ Cfr. tra gli altri, MUSATTI C. (1961), *Psicologia degli spettatori al cinema*, in *Libertà e*

principio di realtà preposto all'attività dell'Io cosciente e, paradossalmente, più reale sul piano emotivo.

Prescindendo dall'analisi psicoanalitica del fenomeno, che presenta tuttora diversi interrogativi, va osservato che, negli anni in cui Arnheim sviluppava la sua opera, un altro uomo di cinema, Sergej M. Ejzenštejn, aveva già accostato il linguaggio cinematografico al pensiero infantile e primitivo. Questa posizione di Ejzenštejn aveva una precisa origine nell'ampia cultura psicologica del famoso regista del cinema sovietico. È anzi possibile collegare le sue riflessioni sulla percezione cinematografica al vasto corpo teorico costituito, nella storia della psicologia sovietica, dall'opera di Lev Semenovič Vygotskij. Gli scritti sulla percezione ed il montaggio racchiusi nell'opera *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*¹⁰ risentono, infatti, profondamente, dell'influenza delle concezioni di Vygotskij. Ciò è talmente vero, per la cosiddetta teoria del "monologo interiore" di Ejzenštejn, che ai fini di una migliore comprensione appare opportuno, in prima analisi, esaminare le concezioni di Vygotskij sull'argomento. Lev Semenovič Vygotskij, psicologo, pedagogista e studioso di estetica, fu una tra le più rappresentative figure della cultura russa post-rivoluzionaria. Ci si limiterà in questo contesto ad una sintetica esposizione delle sue concezioni relative allo sviluppo del linguaggio. Tali concetti sono raccolti principalmente nell'opera *Pensiero e linguaggio* (1934)¹¹ che costituisce, a tutt'oggi, un riferimento essenziale per le ricerche nel settore. Vygotskij sostiene la presenza di due piani di realtà all'interno del linguaggio. Un "livello esteriore", ovvero l'aspetto fonetico della funzione linguistica, ed un "livello interiore", legato al significato del linguaggio. Prescindendo dall'analisi, effettuata da Vygotskij, sui modi di formazione di tale linguaggio interiore nell'età evolutiva, è opportuno qui sottolineare che nel linguaggio interiore si astrae dall'aspetto sonoro della parola. Esiste, in sostanza, un piano del linguaggio che non coincide con l'aspetto verbale. Il linguaggio, quindi, non è l'equivalente della parola. Il linguaggio interiore è anzi assai più frammentario ed abbreviato del linguaggio verbale. Sul piano interiore, afferma Vygotskij, la parola si "volatilizza", anche se il pensiero non scompare. Ciò significa che la coscienza umana ha una estensione assai più ampia della parola. Il linguaggio interiore rappresenta una funzione psichica indipendente ed autonoma di ogni individuo.

Nel campo della riflessione sul fenomeno cinematografico, Ejzenštejn ha il merito di aver accostato le concezioni estetiche e soprattutto la teoria del linguaggio interiore di Vygotskij alla problematica psicologica relativa al montaggio ed al cinema.

Ejzenštejn non cita direttamente il lavoro di Vygotskij, tuttavia è nota la personale frequentazione ed amicizia intercorsa tra i due. Inoltre, in tempi recenti, il dattiloscritto autografo di Vygotskij *Psicologia dell'arte* (1925)¹², con correzioni di mano dell'autore, fu scoperto proprio nell'archivio di Ejzenštejn¹³. Ciò conferma ulteriormente la conoscenza, da parte del regista sovietico, delle concezioni estetiche, oltre che linguistiche, di Vygotskij. Del resto, il lavoro teorico di Ejzenštejn appare indubbiamente collegato con le ipotesi avanzate dal grande psicologo sovietico. In *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* egli sostanzialmente afferma che le leggi del linguaggio interiore sono alla base di tutte le dinamiche che governano le opere d'arte. Il linguaggio interiore corrisponde allo stadio del pensiero figurativo-sensoriale. Esso consente la creazione delle forme artistiche, impiegando procedimenti concettuali fondati sulla sensazione e sull'immagine. Tali procedimenti si avvicinano, secondo Ejzenštejn, ai criteri mentali utilizzati dai bambini e dai popoli primitivi. Ciò, tra l'altro, può giustificare la deformazione delle proporzioni effettuata in alcune raffigurazioni artistiche coerenti con questo pensiero arcaico¹⁴. Ejzenštejn sostiene, inoltre, che il linguaggio interiore è un linguaggio per azioni ed immagini che si contrappongono alla parola e che corrisponde, in campo cinematografico, alla *sceneggiatura* di una azione. Osserva anche che, nella cinematografia, discipline come la "fisiognomica", che non godono di dignità scientifica, acquistino un loro specifico valore¹⁵. Per Ejzenštejn, che appare in evidente sintonia con le concezioni di Vygotskij, il pensiero figurativo e per azioni, espressione del linguaggio interiore, precede sul piano evolutivo il concetto e l'astrazione. Cita, a conferma delle sue ipotesi, alcune ricerche svolte nella clinica neurochirurgica di Mosca, dove un paziente con lesioni cerebrali indicava gli oggetti esclusivamente con i verbi specifici relativi alle azioni eseguibili con essi e, contemporaneamente, non riusciva ad attribuire loro un nome¹⁶. In questa prospettiva, come si è accennato, Ejzenštejn ipotizza che l'arte rappresenti una regressione psichica artificiale ver-

¹² VYGOTSKIJ L.S. (1925), *Psicologia dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1972.

¹³ Cfr. a questo proposito il commento di V.Vs. IVANOV all'opera succitata di VYGOTSKIJ *Psicologia dell'arte*, tr. it. p. 371. La seconda edizione russa di tale opera è stata, appunto, realizzata utilizzando il manoscritto ritrovato nell'archivio di Ejzenštejn. Sul rapporto Vygotskij-Ejzenštejn cfr. anche VANNUCCHI M. (1975), *Ideogramma, monologo e linguaggio interiore*, in *Il cinema di S.M. Ejzenštejn*, Guaraldi, Firenze, pp. 189-237 ed i contributi ivi citati.

¹⁴ Cfr. Ivanov in Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, tr. it., p. 324, nota 5. In tale contesto si sottolinea la disponibilità di Ejzenštejn verso forme espressive non necessariamente realistiche, proprio in vista di questo aggancio con il pensiero arcaico.

¹⁵ Ejzenštejn probabilmente aveva anche presente l'opera di WERNER H. (1926), *Psicologia comparata dello sviluppo mentale*, Giunti, Firenze 1970, per quanto vi si trattava delle nozioni spazio-temporali primitive e della fisionomia.

¹⁶ Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., trad. it. p. 126. Alexander

servitù dello spirito, Boringhieri, Torino, 1971; RAPAPORT D. (1942-1960), *Il modello concettuale della psicoanalisi*, Feltrinelli, Milano 1977.

¹⁰ EJZENŠTEJN S.M. (1964), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino.

¹¹ VYGOTSKIJ L.S. (1934), *Pensiero e linguaggio*, Giunti, Firenze, 1966.

so forme di pensiero evolutivamente ed antropologicamente primitive.

Nella *Teoria generale del montaggio* giunge ad accostare alla percezione artistica lo stato ipnotico, in cui si verifica appunto una regressione psicologica. Scrive infatti:

«L'ipnosi consiste nella stessa cosa ed in particolare nel fatto che si trova il modo di neutralizzare temporaneamente gli "strati superiori" della coscienza [...]

L'ipnotizzato si trova in tal modo in uno stato di completa soggezione a leggi del pensiero e del comportamento che, pur dettate dall'apparato mentale, agiscono indipendentemente dai centri superiori. Anatomicamente, si tratta del comportamento della mente in condizioni di esclusione dei lobi frontali del cervello. Ontogeneticamente si tratta del comportamento che precede lo sviluppo di questi lobi, all'inizio del loro funzionamento (il pensiero infantile). Filogeneticamente, si tratta del comportamento che precede l'elaborazione storica del pensiero logico-formale che ha richiesto un'evoluzione piuttosto lunga e travagliata di questi organi della mente. Patologicamente, si tratta di una regressione permanente, prolungata o sporadica, causata da una malattia o da un trauma subito durante gli stadi iniziali dello sviluppo mentale. Il tratto distintivo di questo processo nell'ambito dell'arte sarà sempre la sua relatività, o meglio il suo agire contemporaneamente su *due piani*: sia la regressione fino al livello in cui sono possibili i fenomeni propri di questo stadio, sia la conservazione del livello proprio della coscienza»¹⁷.

Il fenomeno della regressione psicologica è presente secondo Ejzenštejn anche nel pensiero religioso e magico e nelle alterazioni prodotte dalle droghe. In questa prospettiva il carattere di realtà del film è anche dovuto alla intensità delle sensazioni che si collegano agli stati regressivi. Non a caso il linguaggio interiore è quel fenomeno psicologico che consente la massima espressività emotiva. Anche la scelta delle inquadrature ha un corrispettivo nel linguaggio interiore. Si riservano i dettagli ed i primi piani a quelle parti del mondo reale che vengono percepite come più importanti o cariche simbolicamente dei più ampi significati.

Anche Ejzenštejn, come Arnheim, ha scarso interesse per il colore e la stereoscopia e manifesta varie perplessità nei confronti dello stesso sonoro cinematografico. Teme infatti che una sceneggiatura fa-

R. Lurjia afferma, nella sua autobiografia, che Vygotskij nella seconda metà degli anni venti frequentò la clinica delle malattie nervose diretta da G.I. Rossolimo, dove assieme allo stesso Lurjia, si dedicò allo studio delle afasie, nell'intento di chiarire il ruolo svolto dal linguaggio nella strutturazione dei processi psicologici. Cfr. LURJIA A.R. (1983), *Uno sguardo sul passato*, Giunti-Barbera, Firenze, p. 36, nota 13.

¹⁷ EJZENŠTEJN S.M., *Teoria generale del montaggio* (II vol. dell'edizione russa delle Opere scelte, Mosca, 1963-1970), Marsilio, Venezia 1985, p. 148.

cilitata dalla presenza della parola possa minacciare la raffinatezza del montaggio acquisita dal film muto. Contemporaneamente però esorcizza questo timore proponendo esperienze cinematografiche in cui l'immagine visiva non coincida con "l'immagine sonora" ed elaborando una teoria del "contrappunto cinematografico" ispirata al contrappunto musicale. Si tratta di una concezione per cui, nell'ambito della composizione cinematografica, coesistono e si alternano motivi visivi e sonori a contrasto, seppur inestricabilmente complementari: una sorta di armonia tra il movimento musicale e quello cinematografico. A ciò può anche riallacciarsi la nota polemica di Ejzenštejn con Pudovkin. Quest'ultimo ha considerato il montaggio un mezzo per sviluppare progressivamente una idea, attraverso il discorso cinematografico, secondo un principio definito da Ejzenštejn "epico". Egli invece ritiene utile e più espressivo lo scontro ed il confronto tra inquadrature profondamente differenti, seppur armonizzate nell'ambito di un principio che definisce "drammatico". Quel che sostanzialmente interessa ad Ejzenštejn è l'espressione in termini cinematografici dei conflitti psicologici. Conflitti che intende esprimere anche con un montaggio conflittuale. Non a caso Vygotskij ha posto l'attenzione sul "contrasto dei sentimenti"¹⁸. Questa strategia estetica è indispensabile, secondo Ejzenštejn, intendendo raggiungere il massimo coinvolgimento dello spettatore. È interessante a questo proposito osservare che egli individua tale coinvolgimento cinematografico non solo a livello emotivo, ma anche sul piano motorio e gestuale. In ciò anticipa alcuni studi, elaborati in tempi più recenti, sulla cosiddetta "induzione posturo-motrice" dello spettatore al cinema¹⁹. Ejzenštejn esprime spesso l'esigenza di realizzare una "unità organica" nell'ambito dell'opera d'arte. Questa organicità deve coinvolgere tutti gli aspetti dell'evento cinematografico, compreso quello sonoro. Spetta al regista raggiungere la composizione di una organica struttura cinematografica. L'organicità cui si riferisce Ejzenštejn, che egli considera propria di ogni opera d'arte, compresa quella cinematografica, è certamente qualcosa di diverso dalla configurazione gestaltica cui fa riferimento Arnheim. Il regista sovietico, partecipe di un ambiente culturale fortemente influenzato dalle concezioni marxiste fa piuttosto riferimento ad una organicità dialettica. Nella composizione cinematografica, secondo Ejzenštejn, elementi disomogenei devono svilupparsi unitariamente, risolvendosi in una superiore sintesi artistica. Questa unità dialettica è l'obiettivo da raggiungere attraverso la so-

¹⁸ VYGOSTKIJ, *Psicologia dell'arte* (1925), tr. it. p. 291. Cfr. ivi anche la nota di V.V.S. Ivanov, p. 296.

¹⁹ Sulla "induzione posturo-motrice" cfr. ad esempio CROCE M.A. (1974), *Comunicazioni di massa. Tecniche audiovisive e società. Una valutazione sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1974, p. 168.

fisticata disciplina del montaggio cinematografico. Ejzenštejn nella sostanza accosta il meccanismo del montaggio al criterio psicologico del linguaggio interiore descritto da Vygotskij. Ciò comporta varie considerazioni. Come scrive in *Teoria generale del montaggio*:

«Il principio del cinema non è altro che una riproduzione in termini di pellicola, metraggio, inquadratura e ritmo di proiezione di un processo; indispensabile e profondamente originario che caratterizza in generale la coscienza fin dai suoi primi passi nell'assimilazione della realtà»²⁰.

Questo processo esplicita cinematograficamente un senso che prima era racchiuso nella sola mente del regista. Tuttavia, per questo stesso motivo, il procedimento del montaggio non può essere estraneo al contesto storico-sociale in cui l'opera cinematografica prende corpo ed in cui l'autore si esprime. Ejzenštejn fa aperto riferimento alla *Dialettica della natura* di Engels, ma la dialettica cui egli intende riferirsi non appartiene esclusivamente alla struttura dell'opera cinematografica, bensì interviene nei complessi rapporti che coinvolgono il film, l'autore ed il contesto storico-sociale in cui l'opera si realizza²¹. Ejzenštejn arriva anche a sostenere che l'ordine stesso del film è determinato dalle tendenze sociali dell'autore²².

Va osservato che questo atteggiamento è coerente con le concezioni di Vygotskij sul pensiero ed il linguaggio interiore. Lo psicologo sovietico, infatti, inserisce l'intero apparato psichico del pensiero e del linguaggio nel vasto mare delle dinamiche della società e della cultura. Questa interazione del linguaggio con l'ambiente sociale è anche utile per spiegare l'evoluzione storica del linguaggio e del pensiero stesso. Si tratta di una nozione che, seppur non pienamente esplicitata, è certamente presente anche in Ejzenštejn. Ciò pone in una particolare prospettiva i mutamenti del linguaggio cinematografico che si sono verificati dalla nascita del cinema ad oggi. L'arricchimento nella scelta delle inquadrature e delle angolazioni, che ha vivacizzato la storia dei primi anni del cinema, non rappresenta solo un autonomo perfezionamento del mezzo cinematografico, ma va collegato anche alla complessiva maturazione del mondo sociale in cui il cinema si inserisce e l'autore opera. Ejzenštejn sviluppa tale concetto facendo riferimento a precedenti tipici della storia dell'arte. È il caso, per esempio, della stessa prospettiva pittorica che compare in seguito alle differenziazioni percettive dovute alle trasformazioni storiche della società, dopo il superamento del feudalesimo²³. I mutamenti avvenuti negli ul-

²⁰ EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, trad. it., p. 144.

²¹ EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, trad. it., p. 142.

²² Ibidem, p. 6.

²³ Ibidem, p. 26.

tutto in campo pubblicitario, assumono alla luce di queste concezioni un significato ovviamente collegato alle esigenze del mondo sociale e produttivo. Il tema del montaggio è centrale nell'attenzione di Ejzenštejn. Egli è pienamente consapevole che «definire la natura del montaggio equivale a risolvere il problema specifico del cinema»²⁴. Il suo accostamento al patrimonio scientifico della psicologia, nel realizzare questo sforzo, è una notevole intuizione intellettuale. In questo contesto meritano attenzione anche le numerose osservazioni dedicate ad altri aspetti significativi del problema. Interessante è l'analisi del cosiddetto meccanismo della "pars pro toto" che rappresenta, nel montaggio, un fenomeno di simbolizzazione. Ejzenštejn prende ad esempio una scena del proprio film, *La corazzata Potëmkin*, in cui gli occhiali a pince-nez del medico della nave, inquadrati in primo piano, rappresentano simbolicamente l'intero personaggio. Anche questo processo di simbolizzazione, che sul piano letterario può essere avvicinato alla figura retorica detta "sineddoche", appartiene secondo Ejzenštejn ai criteri del linguaggio interiore e del pensiero primitivo. È quel che avviene ad esempio, egli afferma, quando un uomo primitivo, ornandosi del dente di un animale ucciso, ritiene di portare con sé l'equivalente dell'intero animale²⁵. In tale esame dei significati psicologici afferenti alla situazione cinematografica, rimane comunque come punto fisso l'esigenza di evidenziare il contesto storico in cui il fenomeno avviene.

Ne *La natura non indifferente* Ejzenštejn scrive, con raro acume psicologico: «Se è vero, in altre parole, che esiste uno stadio del pensiero in cui il concetto (*ponjatje*) non ha ancora preso forma e l'unico strumento dell'espressione è l'immagine, dobbiamo anche supporre che esiste uno stato ancor più originario, fondato unicamente sul sentimento (*oščuščenie*), e del tutto privo di mezzi espressivi che non siano i semplici sintomi di quello stesso stato»²⁶. Questa affermazione precede una riflessione in cui si evidenzia come qualunque "stato" psichico acquisti una "concreta oggettualità tematica" solo attraverso l'associazione con oggetti concreti. Constatando poi la natura necessariamente storica di associazioni di questo tipo, Ejzenštejn esclude qualunque ipotesi sovrastorica nella rappresentazione dei sentimenti umani.

Complessivamente questa attenzione per il contesto storico, in cui si realizza sia l'opera cinematografica che la sua fruizione, è il dato essenziale che caratterizza il lavoro teorico di Ejzenštejn. Da questo punto di vista, le stesse potenzialità percettive dello spettatore vengo-

²⁴ Ibidem, p. 46.

²⁵ Ibidem, p. 119.

²⁶ EJZENŠTEJN S.M. (1945-47), *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981, p. 185.

no relativizzate. In ciò, come si è osservato, egli manifesta evidenti differenze concettuali rispetto al pensiero di Arnheim, teso piuttosto ed esaltare una capacità autonoma della mente nell'organizzare la situazione percettiva cinematografica. Buona parte del dibattito, svolto dalla psicologia contemporanea sul cinema, ruota, tutt'oggi, attorno a queste differenze concettuali.

Dal Centro Sperimentale all'Istituto di Psicologia del Consiglio Nazionale delle Ricerche (1940-1968)*

Luciano Mecacci
Dipartimento di Psicologia, Roma

La Commissione Permanente per le Applicazioni della Psicologia (1939)

La *Rivista di Psicologia* (1939, vol. 35, pp. 308-9) comunicò agli psicologi italiani che agli inizi del 1939 era stata costituita, per iniziativa di Agostino Gemelli, una Commissione permanente per le applicazioni della psicologia nell'ambito del C.N.R.

Gli scopi della Commissione venivano così illustrati:

«La Commissione, collaborando con i Ministeri, le Confederazioni e gli Enti interessati, ha il fine di coordinare, unificare e dirigere gli studi relativi ai problemi della psicologia sperimentale, promuovere ricerche sistematiche e dare direttive e pareri in ordine al fattore umano nei seguenti campi di studi e di applicazione:

- a) educazione ed istruzione scolastica;
- b) orientamento professionale;
- c) difesa del "fattore umano" nell'industria e nell'agricoltura;
- d) orientamento dei minorati e dei disoccupati;
- e) selezione ed orientamento degli impiegati del commercio;
- f) selezione ed orientamento degli elementi direttivi nelle organizzazioni industriali e commerciali;
- g) metodi scientifici per rendere efficace la "réclame";
- h) selezione ed orientamento del personale aeronautico specialmente di quello navigante;
- i) selezione ed orientamento degli ufficiali dell'esercito e della marina;
- l) problemi della circolazione stradale e delle segnalazioni stradali».

Presidente della Commissione fu Agostino Gemelli, vice Presidente Mario Ponzo.

* Saggio preparato in occasione del Convegno "Raffaello Misiti: Ricerca e Società", C.N.R., 18/19 dicembre 1987.