

LUCA MORI
(Università di Pisa)

DA PLATONE A HOLLYWOOD: DUE PROBLEMI DELLA FICTION

1. Due paradossali effetti della fiction

In un saggio su Hollywood e la censura, il sociologo Olivier Caïra esordisce con domande come le seguenti: «Perché gli Stati Uniti, dove la libertà d'espressione è garantita dalla Costituzione, hanno visto il proliferare di più di trecento commissioni di censura cinematografica a partire dal 1915?»; «[p]erché gli studios hollywoodiani hanno creato, dal 1920, un dispositivo interno per controllare i film?»; «[p]erché il ciclo dei film di gangsters subisce un colpo d'arresto nel 1932?»; «[p]erché il Senato convoca un portavoce di Hollywood dopo la strage di Columbine nell'aprile 1999?»¹.

Tali interrogativi evidenziano implicitamente la natura problematica di un duplice rapporto: da un lato, quello tra cinema e politica; dall'altro lato, quello tra mondi della *fiction* e realtà ordinaria. In entrambi i casi, il nodo cruciale è costituito dall'esperienza dello spettatore e dall'ipotesi che le rappresentazioni finzionali possano avere effetti cognitivi ed emotivi più o meno persistenti sia *durante* che *dopo* la visione di un film. Per approfondire tale questione – oggi per lo più consegnata alla sociologia dei mezzi di comunicazione di massa o alla ricerca psicologica – è necessario un approccio interdisciplinare, in cui anche la filosofia può giocare una parte: i nodi cruciali con cui ci si confronta, peraltro, risalgono *mutatis mutandis* alla riflessione di Platone circa gli effetti della *mimesis* sull'ordine della *psyché* e della *polis*. Lo stesso Caïra, pur lavorando con un approccio prevalentemente sociologico, richiama il terzo libro della *Repubblica*, cioè quello in cui il Socrate platonico esclude che nella città giusta ideale possano circolare liberamente poesie e favole che incutono paura della morte o che rappresentano dèi ed eroi in atteggiamenti disdicevoli, in preda al pianto o ad eccessi di riso, sopraffatti dalla sofferenza, dall'intem-

¹ Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 1.

peranza o dall'avidità. Tra i diversi stili di narrazione, Socrate segnala la peculiare pericolosità di quello *imitativo*, che consiste nel raccontare avvenimenti e discorsi non in modo indiretto, ma come se accadessero in presenza del lettore e dell'ascoltatore e come se i personaggi rappresentati parlassero in prima persona, direttamente. Secondo la definizione platonica, tragedia e commedia – a cui oggi possiamo aggiungere le storie raccontate dal cinema – si fondano interamente sull'imitazione (*Resp.*, 349 b-c)². Quanto alla sovrapposizione tra rappresentazioni mimetiche e condotte di vita, essa si manifesta in modo evidente attraverso il consolidarsi delle *imitazioni* in *abitudini*: «Non hai notato – chiede Socrate al suo interlocutore – che le imitazioni, se principiano fin dalla giovinezza e si protraggono a lungo, si consolidano in abitudini e costituiscono una seconda natura? E che il fenomeno ha luogo per il corpo e per la voce come per il pensiero?» (*Resp.*, 395 d).

Platone sostiene che l'unità e la felicità della *polis* dipendono anche dalle storie che vi si raccontano e dal genere di *imitazioni* che tali storie adottano e fanno circolare. Onde evitare che i cittadini diventino uomini *doppi* o *multipli* (*Resp.*, 397 e), chi governa dovrà preoccuparsi di far circolare nella *polis* storie adeguate³.

Per rileggere le considerazioni di Platone tenendo conto delle peculiarità della *fiction* cinematografica, è opportuno distinguere due problemi della *fiction*. Oltre a quello fin qui accennato, relativo agli effetti delle rappresentazioni mimetiche sulla mente degli spettatori e sui loro comportamenti nella vita ordinaria, c'è il problema dell'*illusione concomitante alla fruizione e all'apparenza estetica*. Di un «*paradox of fiction*» in tal senso si è discusso molto, nel dibattito in lingua inglese, a partire da un articolo di Radford intitolato *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*⁴, ma il dibattito ottocentesco, al riguardo, aveva già individuato i problemi cruciali, affrontando la domanda sulla natura dell'*illusione teatrale* e sulla possibilità di provarla a prescindere dal rispetto delle *unità* di luogo, tempo ed azione attribuite ad Aristotele. Sul

² Oltre alla narrazione imitativa, Socrate (ovvero Platone) distingue una narrazione "semplice", che riferisce avvenimenti e discorsi in modo indiretto (per cui l'autore non "si nasconde" dietro ai personaggi), ed una narrazione "mista", che combina gli altri due tipi. Per la traduzione dei brani citati, mi riferisco a Platone, *Repubblica*, tr. it. di F. Sartori, Roma-Bari, Laterza, 1997.

³ Platone pensa qui ad un governante realmente giusto, a filosofi che abbiano conosciuto l'idea di giustizia.

⁴ C. Radford, *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*, «Proceeding of the Aristotelian Society», suppl. Vol. 49 (1975), pp. 67-80.

tema, risalgono agli anni tra il 1818 e il 1822 una celebre lezione di Coleridge su Shakespeare (1818), che sviluppa le annotazioni sulla *volontà e temporanea sospensione d'incredulità* della *Biographia Literaria*, il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* di Ermes Visconti (1819) e l'articolo *Racine et Shakespeare* (1822) di Stendhal, poi confluito come primo capitolo in un saggio pubblicato l'anno successivo con lo stesso titolo⁵.

I termini di quel dibattito possono essere riformulati entro le categorie husserliane degli scritti su fantasia, coscienza d'immagini e memoria pubblicati in *Husserliana XXIII*⁶, che aiuteranno qui a formulare e ad inquadrare anche il problema relativo alla persistenza di *effetti* della finzione nella vita ordinaria. L'illusione dello spettatore teatrale, nell'analisi di Husserl, dev'essere ben distinta dai casi di illusione percettiva:

[l]a differenza tra finzione teatrale ed illusione percettiva, si basa dunque sul carattere passivo del contrasto della finzione teatrale, che non necessita un confronto tra due apparizioni, come avviene nel caso dell'illusione, sia sul fatto che l'interesse dello spettatore non coincide con gli atti della constatazione e dell'osservazione del mondo attuale.⁷

La dimensione della finzione teatrale comporta una duplice apprensione percettiva, in quanto c'è una sorta di «strato finzionale» che «si deposita sui corpi e sui movimenti degli attori e degli oggetti, in modo continuo dall'inizio alla fine della rappresentazione»⁸. La seconda apprensione «modifica il senso delle apparizioni», cosicché «[o]gni apparizione, relativa ad oggetti ed attori sulla scena ed all'interno della cornice del sipario e delle quinte teatrali,

⁵ La lezione su Shakespeare del 1818 di Coleridge è tradotta in S. T. Coleridge, *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi*, a cura di G. De Luca, Pisa, ETS, 2010; cfr. poi E. Visconti, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, «Il Conciliatore», nn. 42 e 43, 24 e 28 gennaio 1819 e Stendhal, *Racine e Shakspeare*, «The Paris Monthly Review of British and Continental Literatur», vol. III, n. IX, Paris 1823, pp. 98-107, ora tradotto in Stendhal, *Racine e Shakespeare (1822) e altri scritti sull'illusione*, Pisa, ETS, 2012 (in cui è incluso anche il testo di Visconti). Sull'illusione più in generale, tra riprodurre, imitare e rappresentare, cfr. A. M. Iacono, *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

⁶ E. Marbach (ed.), *Husserliana XXIII, Phäntasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1980, testo n. 18b (*Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis*, pp. 514-524); cfr. Nuki Shigeto, *Theater*, in Hans Rainer Sepp - Lester Embree (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrech-Heidelberg-London-New York, Springer, 2010, pp. 331-338; C. Calì, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002.

⁷ C. Calì, *op. cit.*, p. 174.

⁸ *Ibid.*, p. 175.

possiede il valore di percezione di un oggetto reale e d'apparizione di un oggetto di finzione»⁹: i due valori contrastanti si riuniscono in un'unità di apparizione (*Widerstreit-Einheit*).

Benché la riflessione husserliana sulla figurazione cinematografica di oggetti in movimento richieda analisi particolari distinte da quelle riferite al teatro, c'è un livello di astrazione su cui possiamo avvicinare le esperienze dello spettatore della finzione teatrale e di quella cinematografica: in entrambi i casi, le azioni rappresentate – sul palco o sullo schermo – rendono presente un mondo finzionale, distinto dal mondo attuale in cui lo spettatore è fisicamente situato; inoltre, in entrambi i casi lo spettatore è 'preso' in quel mondo di finzione, con atti diversi da quelli della constatazione e dell'osservazione, pur essendo consapevole del carattere *inattuale* di ciò che appare.

Il presupposto implicito delle domande di Caïra citate in apertura, che evocano quale precedente significativo le misure previste nella *polis* di Platone contro la *mimesis*, può essere così riformulato traendo ispirazione dal lessico husserliano: immagini ed eventi del mondo di finzione, della cui *inattualità* lo spettatore è consapevole, possono persistere nel mondo ordinario dello spettatore, nel modo in cui questi vede, esperisce, interpreta le immagini e gli eventi del suo mondo quotidiano; più propriamente, sembrano persistere – consolidandosi in aspettative, credenze e atteggiamenti intenzionali – particolari attribuzioni di senso legate alla fantasia e suscitate dalle vicende delle rappresentazioni finzionali. Mentre l'illusione teatrale o cinematografica sono possibili per la concomitanza di due apprensioni percettive, in cui gli atti della fantasia modificano il carattere d'attualità delle percezioni – e lo spettatore si traspone (*versetzen*) consapevolmente nella visione del mondo della finzione, inquadrato da quinte e sipario nel caso del teatro – uscendo dallo spazio della rappresentazione teatrale e cinematografica le attribuzioni di senso prodotte con gli atti della fantasia possono persistere nel definire il senso d'attualità delle apparizioni percettive del mondo ordinario.

Ogni tentativo di dar conto di tale possibilità non può che fare riferimento ad un particolare intreccio di *fantasia* e *memoria*. Quanto al primo termine, Husserl lo utilizza in molti modi, così riassunti da Calì:

⁹ *Ibid.*, p. 176.

Con il termine 'fantasia' [*Phantasie*], Husserl designa una serie di fenomeni e di caratteristiche del riferimento profondamente differenti dal punto di vista fenomenologico. D'altra parte, sotto lo stesso titolo spesso si raccolgono fenomeni che rientrano in un insieme talmente ampio da comprendere diversi casi del farsi un'immagine, un'idea o una rappresentazione di qualcosa assente e a volte inesistente: farsi un'immagine mentale di un oggetto reale o finzionale, rivedere nella memoria un evento passato, immaginarsi un evento futuro probabile o improbabile, assumere una circostanza impossibile a realizzarsi o un evento non accaduto come se invece si fosse realizzato, associare ad un oggetto o stato di cose della realtà un valore arbitrariamente scelto. Le proprietà del riferimento della fantasia possono, inoltre, esser riunite in una stessa classe con quelle d'altre attività mentali diverse, come comprendere qualcosa senza affermarla o negarla, riflettere nella propria mente su qualcosa senza impegnarsi a crederci.¹⁰

Nella trasposizione persistente di attribuzioni di senso dal mondo della finzione al mondo della vita ordinaria, fantasia e memoria concorrono a definire il *continuum* temporale dell'esperienza fuori e dentro le cornici della *fiction*: non si tratta di un fenomeno *deterministico* e quantificabile; molto dipende, probabilmente, da innumerevoli circostanze, come l'impatto emotivo e cognitivo di mondi delle rappresentazioni finzionali e la *frequenza* dei passaggi tra quei mondi e il mondo – o i mondi – della vita ordinaria. Un'analisi al riguardo dovrebbe iniziare studiando le modificazioni del senso della percezione subito dopo la messa in scena e, a lungo termine, gli intrecci tra le attribuzioni di senso negli ambienti percettivi della vita quotidiana e quelle suscitate dalla visione di eventi immagini al teatro o al cinema. È come se lo strato finzionale, che durante la rappresentazione si deposita sugli oggetti e sui corpi e movimenti degli attori, proiettasse qualcosa di sé anche al di fuori della cornice della rappresentazione, sugli oggetti, sui corpi in movimento e sulle azioni percepite nel mondo circostante. Non si vuole qui sostenere che tale considerazione possa seguire fedelmente dalle pagine di Husserl: si vuole però indicare che la riflessione di Husserl aiuta qui a formulare filosoficamente un possibile nesso tra *due distinti problemi della finzione*.

Il riferimento congiunto a teatro e cinema, qui soltanto accennato ad un possibile livello d'astrazione, rimanda all'attività dei primi grandi sperimentatori di 'stili cinematografici'. Tra questi, Georges Méliès era stato uomo di teatro ed illusionista. Le sue ricerche sugli 'effetti speciali' possono essere considerate come

¹⁰ C. Calì, *op. cit.*, p. 97.

tentativi di esplorare le «possibilità magiche»¹¹ della macchina da presa per moltiplicare le forme dell'illusione finzionale:

[...] Méliès mise a punto sempre più complessi trucchi cinematografici. Fotografando un'immagine sovrapposta ad un'altra inventò la doppia esposizione. Bloccando la macchina da presa immobilizzò l'immagine in movimento. Ottenne effetti speciali variando la velocità di ripresa, accelerando il ritmo, o rallentandolo per dare un'impressione di sogno. Scoprì la dissolvenza – in apertura, in chiusura e incrociata – per realizzare il passaggio da una scena alla successiva.¹²

Si racconta che l'allora trentaquattrenne Georges Méliès chiese ad Antoine Lumière di avere un apparecchio cinematografico già nel dicembre 1895, dopo la prima proiezione:

A Méliès evidentemente non interessavano i film che aveva visto, o altri consimili, ma il procedimento attraverso il quale era possibile far muovere sullo schermo oggetti e personaggi. Da uomo di teatro qual era, e da abile prestidigitatore e illusionista, era attratto dal cinematografo non tanto perché con esso si poteva registrare 'la vita com'è', quanto perché le immagini semoventi consentivano quella illusione di realtà (maggiore che in teatro), la quale dava un risalto ben più forte ai trucchi ottici, alle fantasticherie, ai 'viaggi attraverso l'impossibile'.¹³

Méliès si costruì un apparecchio, il *kinetografo*, su un modello inglese o americano. Iniziò così il suo lavoro, con racconti sia fantastici (come *Il viaggio nella luna*) che ispirati alla storia (come *L'affaire Dreyfus*)¹⁴. Mezzo secolo più tardi, si discuteva ancora se il cinema fosse un'arte, un'arte nuova, un doppione del teatro o un antiteatro¹⁵. Lasciando sullo sfondo questi ed altri quesiti analoghi, nelle pagine seguenti richiamo alcuni episodi della storia del cinema per ricavarne esempi e dichiarazioni sui passaggi dalle at-

¹¹ L. Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, tr. it. di G. Guidi, Torino, Einaudi, 1961, p. 39.

¹² J. H. Lawson, *Teoria e storia del cinema* (1964), tr. it. di I. de Guttry e M. Lucioni, Bari, Laterza, 1966, p. 17.

¹³ G. Rondolino, *Storia del cinema*, vol. I, Torino, UTET, 1977, p. 56.

¹⁴ *Il viaggio nella luna* (14 minuti), del 1902, è considerato spesso come il primo esempio di film di fantascienza. *L'affaire Dreyfus* è del 1899: «[...]In 220 metri, cioè in circa un quarto d'ora, Méliès sviluppa tutta la storia del processo di Dreyfus, dall'arresto dell'ufficiale alla sua condanna, attraverso alcuni fatti salienti di quel famoso *affaire*, come il suicidio del colonnello Henry, l'incontro di Dreyfus con la moglie, l'attentato contro Labori, la battaglia giornalistica, la degradazione di Dreyfus» (G. Rondolino, *op. cit.*, p. 64).

¹⁵ Cfr., come testimonianza sul dibattito, C. L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952.

tribuzioni di senso nelle rappresentazioni finzionali alle attribuzioni di senso circolanti nel mondo ordinario.

2. Implicazioni politiche e pedagogiche del cinema

Fin dalle origini il cinema racconta storie proponendo punti di vista, interpretazioni ed ipotesi su avvenimenti accaduti o verosimili:

L'arrivo dello zar a Parigi, il messaggio di MacKinley al popolo, la battaglia navale a Cuba, l'assedio di Mafeking, l'affare Dreyfus, l'assalto dei Boxer a una missione, la rivoluzione russa del 1905, ecco alcuni dei primi soggetti di film, alcuni dei temi scelti dal cinema per articolare i primi elementi del suo linguaggio. S'affermava così una delle caratteristiche di quest'arte in embrione: il cinema, che aveva registrato in laboratorio il volo del gabbiano o il passo dell'uomo, diventava nella vita il testimone dei grandi avvenimenti della società. Nato trasformando un mezzo di registrazione in un mezzo di riproduzione esso tendeva ora a diventare, nella sua forma sociale, un mezzo d'azione e nello stesso tempo uno strumento di osservazione.¹⁶

Il primo film proiettato alla Casa Bianca fu *The Birth of a Nation* (1915), di David Wark Griffith¹⁷. Si tratta di un film muto di 190 minuti, che ebbe grande successo di pubblico e suscitò accese polemiche per i suoi contenuti, in anni in cui iniziava ad imporsi il lungometraggio. Nel film la guerra civile veniva presentata come il momento della nascita della nazione; ma «tutte le scene del Periodo della Ricostruzione tendevano a sottolineare l'arroganza, la malvagità e la lussuria dei negri liberati»¹⁸. Al Ku Klux Klan veniva attribuito un ruolo cruciale per il riordinamento e la ricostruzione del sud, mentre gli schiavi liberati e gli abolizionisti erano presentati come forze distruttive. Oltre alle dure proteste dell'Associazione Nazionale per il Progresso delle Persone di Colore (NAACP), il film provocò tumulti in alcune città tradizionalmente abolizioniste ed ebbe un ruolo importante per la rinascita, in quegli anni, del secondo Ku Klux Klan.

Il ruolo del cinema nel produrre mobilitazione o consenso attorno a visioni del mondo, ideologie o versioni di fatti storici è stato tenuto in seria considerazione dalle dittature fin dalla prima

¹⁶ G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri* (1832-1909), tr. it. di A. Blandi e G. Pignolo, Torino, Einaudi, 1965, p. 697.

¹⁷ Uscito a Los Angeles l'8 febbraio 1915 con titolo *The Clansman*. Cfr. L. Jacobs, *op. cit.*, p. 202.

¹⁸ *Ibid.*, p. 204.

metà del Novecento: il cinema e gli altri «[...] nuovi mezzi di comunicazione di massa non erano un accessorio, erano indispensabili. Anzi, non si può concepire la dittatura totalitaria moderna senza questi mezzi. Qual è, infatti, lo scopo di tali dittature? È quello di creare un pubblico unito, cioè egemonizzato dalla dittatura»¹⁹. Celebrando i cinque anni dell'Istituto L.U.C.E., Alessandro Sardi scriveva:

Con il chiudersi del settimo anno dell'Era Fascista si compie un quinquennio dacché il Duce, valutando pienamente l'importanza della Cinematografia nella vita delle moderne società, l'altezza e la delicatezza della sua funzione educativa e culturale e la sua potenza come mezzo di propaganda morale, sociale e politica, creava l'Istituto Nazionale L.U.C.E.²⁰

L'autore ricordava come già nel 1924 fosse nato il Sindacato Istruzione Cinematografica, con il compito di «educare a mezzo della cinematografia». Con l'Istituto L.U.C.E., riducendo o escludendo l'uso di «pellicole estere che mal si adattavano alla nostra mentalità»²¹, il fascismo puntava sull'utilizzo del cinema ai fini dell'educazione e della propaganda, intesa quest'ultima in senso lato, da quella 'igienica', 'agricola' o 'sociale' fino a quella più propriamente politica: «La pellicola *La Battaglia del Grano*, lanciata in tutti i Comuni d'Italia, fiancheggiava in modo efficace la vasta azione di propaganda intrapresa dal Governo Nazionale per la redenzione agraria del Paese»²². Il libro celebra con enfasi le 3.800 sale di proiezione in tutta Italia ed i milioni di spettatori acclamanti ogni settimana. Cosa si proietta?

Tutti i principali avvenimenti del Regime vengono prontamente ripresi e proiettati perché il popolo abbia la documentazione di quanto il Fascismo crea ed opera.

Il lavoro dei campi e delle officine, le opere pubbliche, le grandi adunate di popolo, l'opera assistenziale e di previdenza per i bisognosi, l'educazione delle nuove generazioni, il riordinamento delle Forze Armate dello Stato, la bonifica integrale, il riassetto delle strade, l'incremento e il riordinamento delle Ferrovie e della Marina Mercantile, l'attività dei Dopolavoro, tutto questo miracolo insomma di ricostruzione materiale e

¹⁹ R. Renzi (a cura di), *Il duce e gli altri duci. Tra dittatura totalitaria e dittatura autoritaria*, intervista con Adrian Lyttelton, in R. Renzi (a cura di), *Il cinema dei dittatori. Mussolini, Stalin, Hitler*, Bologna, Grafis, 1992, pp. 48-52, cit. da p. 49.

²⁰ A. Sardi, *Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale "L.U.C.E."*, Roma, Grafia, S.A.I. Industrie Grafiche, 1929, p. 5.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² *Ibid.*

di rivalutazione spirituale e morale che il nostro popolo, unito attorno al Duce e da Lui guidato, compie di giorno in giorno, viene documentato in modo irrefutabile [...].²³

È in questo scenario che si può comprendere lo slogan «la cinematografia è l'arma più potente», che nel 1937 campeggiava a caratteri cubitali sotto un'immagine del duce intento alla camera da presa, in occasione dell'avvio dei lavori per la nuova sede dell'Istituto L.U.C.E.²⁴.

Lo slogan potrebbe essere estrapolato dal contesto nel quale fu concepito ed utilizzato come titolo di una rassegna nutrita di casi, tratti anche da contesti democratici. Già nel 1914, ad esempio, nel periodo precedente all'intervento in guerra, gli Stati Uniti furono «teatro di una vera e propria guerra mediologica esterna da parte della propaganda tedesca e inglese in cui il cinema gioca un ruolo di primo piano»²⁵. Dopo la dichiarazione di guerra, tuttav

[...] gli uomini di cinema si mettono a disposizione del presidente Wilson e si considerano mobilitati e in servizio permanente effettivo sul fronte interno. In un primo tempo viene creato il War Cooperation Committee of Motion Picture Industry (WCCMPI), diretto da William Brady e, solo in un secondo tempo, il CPI, che eserciterà una forte influenza di promozione dei film anche sui mercati stranieri e di boicottaggio della produzione tedesca negli stessi mercati.

In ogni caso, già nella prima guerra mondiale il cinema americano si mette al servizio della politica governativa, fissando alcune modalità propagandistiche destinate a operare anche nei conflitti successivi. L'idea guida, allora come in seguito, sarà quella della 'guerra giusta': all'eroe non sarà mai dato di interrogarsi sulle ragioni della guerra, sui mezzi, ma solo sugli obiettivi da raggiungere. Anche i fini generali non sempre saranno chiari ai soggetti dell'azione.²⁶

²³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴ Cfr. F. Tacchi, *Storia illustrata del Fascismo* (progetto editoriale di F. Fiorani), Firenze, Giunti, 2000, pp. 99-100.

²⁵ G.P. Brunetta, "Over there". *La guerra lontana*, in Id., (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 267-288, cit. da p. 267. Sull'argomento, cfr. J. Duane Squires, *British Propaganda at Home and in the United States from 1914 to 1917*, Cambridge, Harvard University Press, 1935; H. C. Peterson, *Propaganda for War. The Campaign Against American Neutrality, 1914-1917*, Oklahoma, Norman, 1939; G. S. Messinger, *British Propaganda and the State in the First World War*, Manchester, Manchester University Press, 1992; nota anche G. Creel, *How We Advertised America*, New York, Harper & Brothers, 1920.

²⁶ G.P. Brunetta, "Over there". *La guerra lontana* cit., pp. 272-273.

Le proiezioni di film divennero occasione per il reclutamento o per la raccolta di fondi, con l'allestimento di uffici appositi all'interno o in prossimità dei teatri e con la vendita dei *Liberty Bonds*²⁷. In quegli stessi anni, in un liceo svizzero di Basilea, il gesuita Josef Joye utilizzava pellicole come *L'inferno* (1911), ispirato a Dante, e *Il poverello d'Assisi* (1911), come strumenti educativi per i suoi ragazzi. Sono 210 le pellicole tuttora conservate nel fondo della filmoteca vaticana intitolato a Joye. Già sul finire del XIX secolo, le riprese di Papa Leone XIII in Vaticano, realizzate nel giugno 1898 «fanno il giro del mondo, in particolare quelle in cui il papa dalla sua carrozza benedice la macchina da presa, o, meglio, lo spettatore – il fedele – che guarda lo schermo e non potrà mai incontrare direttamente il pontefice a Roma»²⁸. Nel 1928, in occasione del primo Congresso cattolico internazionale del cinematografo, si affacciò l'idea di fondare un *Office Catholique International du Cinéma* (Ocic) e, mentre nel 1929 l'enciclica *Divini Illius Magistri* alludeva all'influsso positivo che il cinema poteva avere sui giovani, un discorso ai curati romani del 1931 e la successiva enciclica *Casti connubii* ne sottolineavano gli aspetti più minacciosi. Una tappa fondamentale della riflessione è quella della *Vigilanti Cura* di Pio XI, firmata in Roma il 29 giugno 1936, in cui un paragrafo è esplicitamente dedicato all'importanza e al potere del cinema:

È indiscutibile che fra i divertimenti moderni il cinema ha preso negli ultimi anni un posto d'importanza universale. Né occorre far notare come siano milioni le persone che assistono giornalmente agli spettacoli cinematografici; come in sempre maggior numero si vadano aprendo le sale per tali spettacoli presso tutti i popoli sviluppati e in via di sviluppo, come infine il cinema sia diventato la più popolare forma di divertimento, che si offra, per i momenti di svago, non solamente ai ricchi, ma a tutte le classi della società.

D'altra parte non si dà oggi mezzo più potente del cinema ad esercitare influsso sulle moltitudini, sia per la natura stessa delle immagini proiettate sullo schermo, sia per la popolarità dello spettacolo cinematografico, infine per le circostanze che l'accompagnano.

La potenza del cinema sta in ciò, che esso parla mediante immagini. Esse, con grande godimento e senza fatica, sono mostrate ai sensi anche di animi rozzi e primitivi, che non avrebbero la capacità o almeno la volontà

²⁷ Cfr. *ibid.*, p. 280.

²⁸ G. Convents, *I cattolici e il cinema*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 485-517, cit. da p. 485; sul rapporto tra Chiesa e cinema, cfr. R. Eugeni - D.E. Viganò, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 voll., Roma, Edizioni EdS, 2006.

di compiere lo sforzo dell'astrazione e della deduzione, che accompagna il ragionamento. Anche il leggere, o l'ascoltare, richiedono uno sforzo, che nella visione cinematografica è sostituito dal piacere continuato del succedersi delle immagini concrete e, per così dire, viventi. Nel cinema parlato si rafforza questa potenza, perché la comprensione dei fatti avviene ancora più facile e il fascino della musica si collega con lo spettacolo (testo dal sito <http://www.vatican.va>).

Sostanzialmente in linea con le precedenti concezioni del potere del cinema, durante il periodo della liberazione il Psychological Warfare Branch ricorreva alla distribuzione di cortometraggi e lungometraggi e alle unità mobili di proiezione per diffondere un'«immagine positiva e amichevole dell'esercito americano»²⁹, mentre l'Office of War Information (OWI) istituito nel giugno 1942 confidava di «ottenere rapidi effetti di persuasione» utilizzando radio, libri, giornali e cinema³⁰. Sbarcarono così in Italia western, film di guerra e d'avventura, melodrammi e film comici³¹.

Che il cinema possa influenzare o condizionare la percezione della realtà è dunque tema ricorrente di un dibattito che, iniziato negli anni Venti, prosegue nel secondo dopoguerra. Quelli citati sono esempi di come sia stata formulata o interpretata praticamente la convinzione che la *fiction* cinematografica, con le sue narrazioni verosimili, possa fare presa sulle credenze e sui comportamenti degli spettatori.

Nel dibattito resta per lo più controverso, o equivoco, il senso del 'condizionamento' possibile. Per le posizioni di chi sottolinea come la visione frequente di *fiction* cinematografica possa incidere sulla diffusione di modelli di comportamento e sulle aspettative circa ciò che è 'normale' o 'accettabile', è esemplare Roger Manvell, divenuto nel 1940 membro della *Films Division* del Ministero dell'informazione inglese in tempo di guerra e successivamente *Research Officer* del *British Film Institute*, oltre che diretto-

²⁹ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 523.

³⁰ Id., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 162.

³¹ Alcuni dati, tratti da Brunetta (*ibid.*, p. 170): «[...] i film importati nel '46 sono 296, nel 1948 515, 406 nel 1949, 363 nel '50. Nei primi cinque anni del dopoguerra il numero complessivo delle pellicole americane in circolazione è di 1856; nel 1953 circolano 5.368 film americani». Non mancano casi imbarazzanti, come quando gli americani dovettero prendere posizione sulla richiesta sovietica di diffondere film attraverso i loro canali, finendo col concedere due automobili (*ibid.*, p. 165). Sull'impatto più generale di Hollywood sulla cultura e sull'immaginario europeo, cfr. L. Castellina, *Euroollywood. Il difficile ingresso della cultura nella costruzione dell'Europa*, Pisa, ETS, 2008.

re della *British Film Academy*. Nel saggio *Film*³², dopo aver evidenziato le dimensioni del fenomeno in esame (100 milioni di biglietti venduti settimanalmente negli Stati Uniti, tra i 28 e i 30 milioni di biglietti settimanali in Inghilterra) e dopo un cenno al sistema di censura basilare che distingue film per adulti e film per tutti³³, Manvell sostiene che la visione di film può comportare ‘pericoli’ anche per gli adulti e per gli adolescenti poco maturi, per quanto si assuma che il senso comune delle persone è in grado di distinguere tra un film e la vita reale³⁴. Riferendosi alle ricerche psicologiche sull’*advertising* e sulla propaganda e, in particolare, al ruolo giocato dal «principio di ripetizione», Manvell si interroga sull’effetto di attitudini, caratteri e maniere mostrate nei film:

Queste attitudini – scrive – che in un singolo film possono essere percepite come fittizie e irreali (*fictional and unreal*), dopo una lunga frequentazione del cinema possono venir assorbite come attitudini corrette per le decisioni ed i comportamenti della vita reale³⁵.

Qui, a fare la differenza sono la *ripetizione* dell’esposizione alla *fiction* cinematografica e la ‘maturità’ dello spettatore. Da quanto scrive Manvell non si può ricavare, ad esempio, che una ragazza si innamorerà di uomini simili agli attori, o ai personaggi, per i quali prova ammirazione; in qualche modo, tuttavia, c’è da aspettarsi che la «continua contemplazione» di certi modelli di comportamento influenzi le sue aspettative ed i suoi comportamenti: «Qui il mondo della sua fantasia (colorata in modo così realistico sullo schermo) influenzerà il suo comportamento rispetto a ciò che è buono e a ciò che è cattivo»³⁶. L’analisi prosegue con un succinto ma interessante elenco di temi «impliciti nella maggior parte dei film (americani e inglesi, ma in modo più vivido in quelli americani):

- (a) La ricchezza in astratto è una cosa buona.
- (b) La lussuria, specialmente associata alle donne, è normale.
- (c) L’inseguimento costante delle donne da parte di giovani uomini d’affari senza occupazione o di giovani dirigenti è normale.

³² R. Manvell, *Film*, Harmondsworth-Middlesex, Penguin Books, 1944, 1950.

³³ Sistema che presuppone l’esistenza di *effetti* del cinema sugli spettatori. Manvell cita il sistema U, A, H, in cui U indica il film “universal certificated”, per tutti; A, il film per adulti, con accesso consentito ai bambini se accompagnati da un genitore o da un tutore responsabile; H, il film vietato ai minori di 16 anni.

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

³⁵ *Ibid.*, pp. 166-167.

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

- [...] (f) Gli uomini sono fonte di denaro per le donne.
 (g) La desiderabilità di una vita da night-club con cabaret.
 [...] (k) Il sesso è probabilmente la sensazione più importante nella vita.
 [...] (n) Le cose spirituali sono buffe, eccentriche e da ciarlatani, oppure sono meravigliose.
 [...] p) Un patriottismo senza cervello è preferibile all'autocritica nazionale [...].³⁷

Quali conseguenze può avere la continua ripetizione di questi assunti impliciti?

[...] l'enfasi sulle soddisfazioni personali [...] induce un'enfasi politica mal posta, in un periodo in cui il mondo può sopravvivere solo attraverso la collaborazione tra comunità e nazioni. Insomma, il cinema nella sua variante peggiore riflette un edonismo impoverito, una sconvolgente assenza di sfondo culturale e di visione internazionale ed una pericolosa attitudine a scappare dai problemi sociali che soltanto una pubblica opinione avvertita può condurre ad un grado soddisfacente di soluzione.³⁸

La domanda iniziale sull'incrocio tra politica, *fiction* e realtà sembra così acquistare uno spessore ed una valenza più nitidi anche considerando la vita quotidiana dei paesi democratici.

3. L'arte della finzione nella narrazione

Il mito platonico della caverna ha proposto la prima raffigurazione di una situazione analoga a quella in cui avviene la rappresentazione finzionale cinematografica: i prigionieri descritti dal filosofo sono rivolti, immersi nel buio, verso una parete/schermo su cui si muovono le ombre proiettate da figure poste alle loro spalle; ombre prodotte da una sorgente luminosa che i prigionieri non possono vedere. Nel terzo libro del dialogo (*Resp.*, 414b-415d) troviamo una singolare anticipazione e inversione dell'immagine della caverna, quando Socrate solleva il tema della 'nobile menzogna' a cui potrebbero fare ricorso i governanti della città giusta: un racconto mitico persuasivo capace di rigenerare la *polis* generando nuove credenze tra i suoi abitanti. Si fa riferimento, in particolare, ad un mito fenicio degli uomini 'nati dalla terra': con il racconto di tale mito, gli abitanti della *polis* dovrebbero essere indotti a credere di provenire da luoghi sotterranei di cui hanno dimenticato l'esistenza e di essere destinati a costruire una città giusta

³⁷ *Ibid.*, pp. 167-168.

³⁸ *Ibid.*, p. 168.

all'aperto. Agli interlocutori del dialogo sembra impossibile convincere uomini già adulti con un mito così inaudito, ma Platone lascia intendere che forse i figli e la loro discendenza potrebbero esserne persuasi. Il brano attribuisce un forte potere psicagogico e morfogenetico alla narrazione, in particolare sulla mente dei bambini, anche a prescindere dalla sua traduzione in rappresentazione teatrale.

Attraverso la narrazione mitica sembra possibile, a certe condizioni, esercitare un'arte della finzione – per riprendere il titolo di un saggio di Henry James³⁹ – che suscita credenze e modifica, oppure regola e guida comportamenti: è anzitutto nella narrazione che il *fingere* e il *credere ciò che si finge* appaiono convergere, traducendosi di conseguenza in aspettative e in modi d'agire. Che le narrazioni verosimili possano suggerire connessioni di senso tra eventi anche più dei resoconti fedeli dell'accaduto lo metterà in evidenza Aristotele, quando sosterrà che la poesia è più filosofica della storia⁴⁰. Narrazione e *mimesis* condividono peraltro una funzione cognitiva cruciale per l'uomo⁴¹: funzione che deriva non dal fornire *riproduzioni* o *copie* del reale, ma – come scrive Donini commentando la *Poetica* di Aristotele – una «raffinata operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale, sì da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge invece alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade»⁴².

Il bambino impara a raccontare storie sul finire del secondo anno e tale capacità, per quanto precoce nella sua forma più elementare, non è destinata ad essere in seguito soppiantata da 'stadi' più avanzati del conoscere⁴³. Senza la capacità di narrare

non riusciremmo più a vivere dentro noi stessi; la vita diventerebbe un caos completo, una grande schizofrenia in cui esplodono come in un fuoco d'artificio i mille pezzi delle nostre esistenze, perché per ordinare e

³⁹ Henry James incluso nella raccolta *Partial Portraits* , London-New York, MacMillan and Co., 1888.

⁴⁰ Aristotele, *Poetica* , IX, 1451b5-7; cito dall'edizione a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008; con l'importante *Introduzione* di Donini, pp. I-CLXXXII.

⁴¹ Che per Aristotele è cruciale già dall'infanzia: Cfr. *Poetica* , tr. it. cit., IV, 1448b4-9: «Sembra che due cause in generale abbiano fatto nascere l'arte poetica; e, queste, entrambe naturali. Infatti l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla fanciullezza ed è per questo che essi si differenziano dagli altri animali, perché [l'uomo] è il più incline all'imitazione e le sue prime acquisizioni cognitive le compie mediante l'imitazione; e [connaturato] è il piacere che tutti hanno dell'imitazione».

⁴² P. Donini, *Introduzione* cit., p. XXII.

⁴³ J. Bruner, *La mente a più dimensioni* , tr. it. di R. Rini, Roma-Bari, Laterza, 2009².

capire chi noi siamo dobbiamo raccontarci [...]. L'uomo è entrato nella civiltà che conosciamo quando ha imparato il racconto.⁴⁴

Se il narrare può essere un ordinare, il riordinare può comportare il rinarrare o rinarrarsi. Quella del narrare è un'azione intenzionale transitiva, in quanto si narra qualcosa a qualcuno, o ci si sdoppia narrandosi, narrando a se stessi⁴⁵; inoltre, come il gioco, narrare o ascoltare storie istituisce uno spazio 'transizionale'⁴⁶, intermedio tra l' 'interno' e l' 'esterno', tra l'ordine e il disordine, tra ciò che nel racconto è presente e ciò che è assente; il narrare o l'ascoltare storie accompagna l'elaborazione di spinte pulsionali e proiezioni, di desideri e paure, di riconoscimenti di ruolo e di fantasmi. Teatro e cinema non fanno che espandere i modi e le possibilità del raccontare storie e dell'esservi coinvolti, in cornici differenti, che rendono possibili peculiari atti o vissuti di fruizione estetica e differenti modi di intenzionare. L'ipotesi che qui introduciamo è che alla *trasposizione* delle attribuzioni di senso dalle rappresentazioni finzionali al mondo ordinario concorra il fatto che *tanto* l'illusione teatrale o cinematografica *quanto* l'orientamento nell'esperienza quotidiana concorrono all'elaborazione di strutture di senso atte a 'inquadrare' (*framing*) eventi ed esperienze. Le narrazioni contribuiscono a fissare strutture di senso e di inquadramento condivise, anzitutto perché organizzano la materia narrata (la *fabula*), sia essa oppure no ispirata a fatti storici, in *intreccio* (forma del discorso, modo di narrare) e *plot*, ossia in un «percorso che, tracciato dentro al racconto, invita chi ascolta a seguirlo per giungere a decifrare la storia»⁴⁷.

Proprio l'organizzazione della materia in intreccio e *plot*, presupponendo l'esercizio di una selezione interpretativa, rende difficilmente tracciabili i confini tra vero, verosimile ed inverosimile anche quando le narrazioni riguardano fatti storici. I casi limite in cui la narrazione e gli accadimenti reali appaiono sovrapporsi possono peraltro risultare inquietanti e suscitare reazioni particolarmente accese. Due esempi dalla storia del cinema: quan-

⁴⁴ P. Gaglianone - M. Cassini, *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Roma, Nuova Omicron, 1995, pp. 6-7.

⁴⁵ P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 42.

⁴⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 130 sgg.

⁴⁷ Jedlowski, *op. cit.*, p. 16. In tal senso, la trama sta «fra la storia e il racconto» ed attraversa lo spazio che separa, distinguendoli, *fabula* ed *intreccio*. Cfr. al riguardo P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, tr. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 1995.

do Orson Welles girava *Citizen Kane* (1941), uscito in Italia con il titolo *Quarto potere*, il magnate dell'editoria William Randolph Hearst cercò di fermarne la lavorazione e di screditare il film, essendosi riconosciuto nel personaggio interpretato dallo stesso Welles, il magnate della stampa ed aspirante politico Charles Foster Kane⁴⁸; diverso il caso di *The Manchurian Candidate* (1962) di John Frankenheimer⁴⁹, uscito alcuni mesi prima dell'assassinio di John Fitzgerald Kennedy: il film fu ritirato dopo l'attentato di Dallas per l'inquietante analogia con l'accaduto. Questo thriller politico raccontava infatti la storia del sergente Raymond Shaw che, dopo aver subito un lavaggio del cervello da prigioniero dei comunisti coreani, avrebbe dovuto uccidere un candidato presidente⁵⁰.

Veyne scriveva che «la storia è racconto di avvenimenti veri», nel senso che il fatto raccontato deve essere «realmente accaduto»⁵¹, mentre il romanzo è il dominio del verosimile e la favola dell'inverosimile. Altrimenti detto: lo storico «non inventa i fatti», mentre il romanziere è libero di farlo. Eppure, come scrive ancora Veyne, un avvenimento «non ha senso che all'interno di una serie» e «il numero delle serie è indefinito»: «esse non sono organizzate gerarchicamente e [...] non convergono neppure a formare un geometrico di tutte le diverse prospettive»⁵². La coscienza intenzionale non coglie mai peraltro in modo uniforme e pieno la *totalità* di ciò che c'è e le accade intorno, nel tempo e nello spazio: la comprensione del reale richiede l'articolazione di connessioni di senso tra molteplici configurazioni di atti intenzionali ed eventi, oltre al passaggio tra cornici di senso in cui si possano sperimentare modi di intenzionare differenti e la tensione tra il visibile e il non visibile, tra ciò che è attualmente percepito e ciò che non lo è, tra il presente e l'assente. In tale prospettiva, narrazione e rappresentazioni finzionali sono due modi cruciali tanto dell'immaginazione quanto della comprensione del reale *mediante il riferimento ad assenze*.

⁴⁸ Altri esempi di riferimento cifrato sono *Scarface* (1932), con cui Howard Hawks si riferisce ad Al Capone, e *The Fountainhead* (1949), con cui King Vidor si riferisce a Frank Lloyd Wright. Sul film di Orson Welles, cfr. R. L. Carringer, *The Making of Citizen Kane*, John Murray, London 1985.

⁴⁹ Noto in Italia con il titolo *Va' e uccidi*. Nel film *The Manchurian Candidate* (2004) di Jonathan Demme, con Denzel Washington e Meryl Streep, c'è ancora la guerra sullo sfondo: non la guerra fredda, ma la guerra del Golfo.

⁵⁰ Cfr. O. Caira, *cit.*, pp. 5 sgg.

⁵¹ P. Veyne, *Come si scrive la storia*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 25.

⁵² *Ibid.*, p. 47.

Le domande iniziali sollecitavano a chiedersi come sia possibile la trasposizione dalle attribuzioni di senso evocate nello spettatore dallo spazio dell'illusione teatrale o cinematografica ai contesti e alle situazioni del mondo ordinario. Il riferimento a Husserl ha permesso di formulare una relazione tra la trasposizione in questione (quello che abbiamo definito secondo problema della finzione) e la natura dello *strato finzionale* che dà conto dell'illusione teatrale e cinematografica (il primo problema della finzione).

L'indicazione conclusiva di queste pagine è che le narrazioni possano essere determinanti nella trasposizione in questione poiché, in ragione delle connessioni di senso che istituiscono o a cui alludono, contribuiscono sia all'emergere dello *strato finzionale* in cui lo spettatore s'illude, sia all'organizzazione dell'esperienza nella vita ordinaria. Reciprocamente, le rappresentazioni finzionali che generano vissuti d'illusione particolarmente intensi possono contribuire alla persistenza e alla potenzialità di 'risuonare' di particolari narrazioni – con le loro connessioni di senso – in contesti differenti.