

Direttore: Michele Canosa

Direttore responsabile: Luca Mazzei

Comitato di direzione: Silvio Alovio, Monica Dall'Asta, Alessandro Faccioli, Luca Mazzei, Simone Venturini

Comitato scientifico: Ruth Ben-Ghiat (New York University), Giorgio Bertellini (University of Michigan), Mireille Berton (Université de Lausanne), Ivo Blom (Vrije Universiteit Amsterdam), Mária Madgalena Brotons Capó (Universitat de les Illes Balears), Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum), Giulia Carluccio (Università di Torino), Maurizio Cinquegrani (University of Kent), Paola Cristalli (Cineteca di Bologna), Luciano Curreri (Université de Liège), Elena Dagrada (Università di Milano), Raffaele De Berti (Università di Milano), Giovanna Fossati (Universiteit van Amsterdam), Céline Gailleurd (Université Paris 8), Jean Gili (Paris I Panthéon-Sorbonne), Laurent Guido (Charles-de-Gaulle Lille III), Stephen Gundle (University of Warwick), Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main), Cristina Jandelli (Università di Firenze), Michèle Lagny (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Giovanni Lista (C.N.R.S. - Centre National de la Recherche Scientifique), Massimo Locatelli (Università Cattolica del Sacro Cuore), Elena Mosconi (Università di Pavia), Paolo Noto (Università di Bologna), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Donata Pesenti Campagnoni (Museo Nazionale del Cinema), Federico Pierotti (Università di Firenze), Maria Assunta Pimpinelli (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), Ángel Quintana (Universitat de Girona), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Federico Vitella (Università di Messina)

Coordinatori della redazione: Sila Berruti, Fabio Pezzetti Tonion

Redazione italiana: Gina Annunziata, Sara Casoli, Diego Cavallotti, Jessica Cusano, Stella Dagna, Eugenio De Bernardis, Mauro Giori, Marco Grifo, Denis Lotti, Anna Masecchia, Dalila Missero, Elena Nepoti, Sarah Pesenti Campagnoni, Marcello Seregni

Redazione estera: Manon Billaut, Clizia Centorrino, Elisa Cuter, Michael Guarneri, Daniel Pitarch Fernández

Tutti i contributi pubblicati nel presente volume, ad eccezione del testo introduttivo di Mireille Berton e Silvio Alovio, sono stati sottoposti a valutazione con procedura *double-blind peer review*.

Stampato con il contributo dell'Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici.

Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Venezia, n. 23 del 12 settembre 2012

In copertina: manifesto del film *Schatten des Lebens* (regia di Adolf Gärtner, produzione Messers Projektion, Germania 1912); stampato da Plakate R. Spiegel (Germania); cm 151 x 110. Eye Filmmuseum (Amsterdam); Collezione Jean Desmet. Pubblicato per gentile concessione dell'Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Poste Italiane S.p.a. - Spedizione in abbonamento postale
D.L. 353/ (con. In L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, CN/BO



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Sede: via della Porticella, 13
00067 Morlupo (Roma)
www.airsc.org



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO



Casa Editrice Persiani

BOLOGNA

piazza San Martino 9/C
40126 Bologna

Tel. (+39) 051/9913920
Fax (+39) 051/19901229
info@persianieditore.com
www.persianieditore.com

Immagine n. 18



Paolo Emilio Persiani

Sommario

Dossier

A cura di Mireille Berton e Silvio Alovio

*CINEMA, SOGNO E ALLUCINAZIONE
DALLE ORIGINI AGLI ANNI VENTI*

Silvio Alovio e Mireille Berton

Cinema muto, sogno e allucinazione tra riflessione teorica e messa in scena
p. 9

Giancarlo Grossi

Il raccordo onirico: la scienza del sogno alle origini del cinema
p. 27

Ferdinando Gizzi

*Il "Christ marchant sur les flots" (1899) di Georges Méliès.
La rappresentazione del miracolo evangelico come allucinazione cinematografica*
p. 55

Alessandra Ronetti

*Chromo-hypnose. Les pratiques de suggestion dans
"Le peintre néo-impressionniste" (1910) d'Émile Cohl*
p. 91

Elisa Uffreduzzi

*Dancing Phantoms. The Cinematic Representation of the Subconscious
through Choreographic Embodiments*
p. 117

Stella Dagna

*Attrazione, narrazione e rimozione.
La rappresentazione onirica nel primo cinema italiano (1905-1918)*
p. 145

Delphine Wehrli

*De la "Malombra" de Fogazzaro à celle de Gallone,
ou la transposition du rêve et de l'hallucination au cinéma*

p. 179

Samuel Antichi

*"Nerven" (1919): Il sogno e l'allucinazione del trauma della
Prima guerra mondiale e lo shock della modernità*

p. 209

Céline Pluquet

*Traduire le rêve. Fonctions du silence dans
"La coquille et le clergyman" (1927) et "L'étoile de mer" (1928)*

p. 231

ASTERISCHI

Chiara Tognolotti, Laura Vichi

*La poesia e il film, "un nouvel état d'intelligence".
Jean Epstein e la cultura visuale degli anni Venti tra letteratura e cinema*

p. 253

Sinossi e biografie

p. 273

I revisori

p. 287

CINEMA, SOGNO E ALLUCINAZIONE

DALLE ORIGINI AGLI ANNI VENTI

a cura di Mireille Berton e Silvio Alovio

Cinema muto, sogno e allucinazione
tra riflessione teorica e messa in scena
SILVIO ALOVISIO, MIREILLE BERTON¹

Due livelli di relazione e due possibili approcci

Già nei primi anni del Novecento è ampiamente diffusa la convinzione che l'esperienza del cinema (durante e dopo la visione del film) stimoli negli spettatori, o almeno in alcuni di essi (donne, soggetti neuropatici o incolti, bambini ecc.), reazioni psichiche multiformi legate alle immagini eidetiche, articolate in un ventaglio di risposte che può andare dalla 'visione' alla *rêverie*, dall'allucinazione al sogno. Nel maggio 1915 la rivista milanese "L'illustrazione cinematografica" riporta una curiosa notizia: in Germania, grazie a un complicato apparecchio chiamato 'onirografo', uno scienziato avrebbe finalmente trovato il modo di filmare i sogni². Questa strana e inverosimile invenzione, destinata ovviamente a non far parlare mai più di sé, può essere interpretata come il fragile simbolo di una delle più feconde aspirazioni della scienza moderna: esplorare e interpretare l'invisibile, l'infrapsichico, l'extra-sensoriale, anche (e soprattutto) a partire dai sogni e dalle allucinazioni, posti al centro di riflessioni teoriche e sperimentazioni scientifiche ben prima delle teorie freudiane.

L'attenzione della cultura scientifica nei confronti delle immagini mentali rientra in un più generale interesse della cultura occidentale, maturato soprattutto tra Ottocento e primo Novecento, verso quei fenomeni psichici (la suggestione ipnotica, l'automatismo, la telepatia, i fenomeni medianici ecc.) difficilmente oggettivabili ma fortemente attrattivi e problematici per la loro capacità di ridiscutere e riarticolare i concetti di corpo e percezione, di coscienza e realtà. A comporre il vasto crogiolo culturale che sostanzia il diffuso interesse verso queste esperienze percettive infrapsichiche concorrono tuttavia, accanto

alla scienza positivista, anche aspetti diversi e non sempre distinguibili dalla speculazione scientifica: la magia, le credenze popolari, l'invenzione teatrale e letteraria, l'iconografia pittorica e fotografica. Le relazioni tra sogno, allucinazione e cinema nel primo Novecento si sviluppano all'interno di questo composito crocevia di tradizioni, sperimentazioni, creatività e immaginari.

Come dimostrano i contributi ospitati in questo dossier, il sogno e l'allucinazione interagiscono con il cinema del primo Novecento almeno su due livelli, ispiratori di due diversi ma connessi ambiti di analisi, e riferibili a fonti di ricerca parzialmente differenti.

Nel primo livello d'interazione, il sogno e l'allucinazione sono un prodotto tangibile della rappresentazione, e chiamano in causa la storia delle forme di organizzazione del visibile, della messa in scena, del punto di vista, del racconto cinematografico. Nel secondo livello essi si presentano invece come un *frame* culturale attraverso cui i discorsi sul cinema provano a interpretare l'esperienza cinematografica stessa, chiamando in causa non solo la storia delle prime teorie sul cinema ma anche quella, in larga misura ancora da indagare, dell'esperienza spettatoriale.

A un primo livello, dunque, il film è concepito come un mezzo che consente di tradurre, trasporre o ricreare un sogno o un'allucinazione. Non sono pochi, in effetti, i film del periodo 1896-1925 che tematizzano i sogni e le allucinazioni, anzi, le 'realizzano', visualizzando la scena onirico-allucinatoria soggettiva attraverso modelli di figurazione inevitabilmente influenzati dalla tradizione iconografica, dalle conoscenze scientifiche dell'epoca e dai mutamenti dei modi di rappresentazione che si sviluppano nell'arco di trent'anni di storia del cinema³.

A un secondo livello, invece, relativo al piano metapsicologico del dispositivo cinematografico, i discorsi culturali, sociali, scientifici del periodo vedono spesso nel cinema una potente e moderna tecnologia 'spettrale', capace, grazie in primo luogo alle condizioni specifiche della proiezione (oscurità, immobilità, eccitazione percettiva ecc.), di proporre allo spettatore un'esperienza soggettiva non lontana, almeno per un'analogia di caratteristiche e di effetti, al sogno, all'allucinazione o all'ipnosi.

Fino agli anni Dieci, i discorsi sul cinema che evidenziano le affinità del nuovo medium con il sogno si riferiscono principalmente alle teorie ottocentesche che precedono l'avvento della psicoanalisi freudiana. Già intorno alla metà del XIX secolo, d'altronde, gli innumerevoli trattati sui sogni attestavano l'immensa popolarità di un fenomeno mentale che permetteva di esplorare anche altri territori psichici correlati come il sonnambulismo, l'allucinazione, l'immaginazione e le visioni, spesso studiate in connessione con la fisiologia e la psicologia dei sogni (Macario, Hervey de Saint-Denys, Maury, Vaschide, Pieron, Tissié ecc.). Nella letteratura medica, i fenomeni onirici e allucinatori sono per lo più connotati, all'epoca, in termini patologici, anche quando rilevati in soggetti sani. In altri termini, tutte queste variegate manifestazioni della vita psichica sono quasi sempre inscritte dentro l'immaginario della dissoluzione mentale. Il sogno e allucinazione sono quindi concettualizzati nella forma di un flusso incontrollato di immagini eidetiche che si concatenano automaticamente su uno schermo mentale seguendo la sola regola della libera associazione delle idee. Il soggetto sognatore o allucinato, da parte sua, assiste passivamente allo scorrimento di molteplici variabili, quasi come uno spettatore consapevole della natura fittizia di tali immagini eppure catturato, se non addirittura soggiogato, dal loro apparente realismo.

Le ragioni di un progetto

Anche se su questi temi esiste già una buona letteratura, ampiamente citata nei saggi qui pubblicati (ma comunque meno ampia di quanto ci si aspetterebbe), è nostra convinzione che la ricerca su sogno, allucinazione e cinema delle origini possa ancora essere ulteriormente sviluppata su entrambi i livelli della relazione. Questo dossier intende quindi offrire agli studiosi un'occasione per presentare i risultati di ricerche in corso, anche di natura interdisciplinare (sensibili, quindi, ai rapporti del cinema con le scienze della mente, la letteratura, la musica, la pittura ecc.), in un contesto aperto al cinema internazionale (con particolare attenzione all'Italia e alla Francia), all'interno di un perimetro cronologico che si estende dalle origini del cinema sino al consolidamento della sua istituzionalizzazione ma anche alla coeve

sperimentazioni delle avanguardie storiche (quindi dalla fine dell'Ottocento sino alla fine degli anni Venti).

Un'ulteriore convinzione che ha ispirato la realizzazione di questo progetto editoriale è la necessità di mantenere profondamente correlati, nello sviluppo delle ricerche, i due livelli d'interazione appena descritti. Si tratta di un principio metodologico ampiamente condiviso dalle autrici e dagli autori dei saggi pubblicati nel dossier. Si veda per esempio il contributo di Giancarlo Grossi *Il raccordo onirico. La scienza del sogno alle origini del cinema*, nel quale l'autore dimostra come i primi film di Georges Méliès aggiornino i modelli di sogno pre-freudiano sviluppati nelle ricerche e nelle riflessioni sul sogno elaborate in Francia per esempio da Alfred Maury a Gabriel Tarde. Le teorie psichiche proposte da sognatori-studiosi (come Léon Hervey de Saint-Denys) e da pionieri della psicologia sperimentale (in particolare Theodule Ribot e Pierre Janet) mettono sempre in scena un soggetto concepito come luogo di ricezione e al tempo stesso di proiezione di immagini mentali che scorrono quasi come nei film a trucchi delle origini, con i loro consueti procedimenti di apparizione/sparizione, di sostituzione, di dissolvenze, di effetti meravigliosi nei quali prevalgono i sentimenti di spersonalizzazione e straniamento. La chiamata in causa di queste molteplici teorie permette a Grossi di far emergere una varietà di modelli spettatoriali presenti in quei non rari film di Méliès dove i sognatori sono rappresentati in posizioni ora passive e ora attive, ma sempre in interazione con le loro immagini mentali.

Il contributo di Grossi conferma quanto dimostrato anche da altri studi precedenti⁴: le prime riflessioni teoriche sul cinema e le scelte di messa in scena nei film delle origini sono entrambe tributarie di una concezione della soggettività psichica caratterizzata da un'instabilità sensoriale e cognitiva ma anche da una sorta di ripiegamento del soggetto all'interno di una 'stanza' tutta mentale, eppure anche molto fisica (o quanto meno scenografica), dove le immagini appaiono e scorrono senza posa. Allucinazioni, sogni, immagini ipnagogiche, fantasmi, ricordi, suggestioni ipnotiche popolano la scena di questo "teatro dei nervi", per riprendere l'espressione di Alessandra Violi⁵, di cui il soggetto nervoso è insieme attore e creatore. Questa radicalizzazione dell'interiorità psichica, documentata nei casi clinici di molti

pazienti osservati all'epoca, può essere intesa come un tentativo di protezione dalle aggressioni del mondo esterno, proprio come la stanchezza o la nevrasia preservano i lavoratori in condizione di stress. In secondo luogo, però, essa può anche essere intesa come il sintomo di una crescente difficoltà nel mantenere il perimetro della soggettività entro limiti stabili e ben definiti. Ripiegando su se stesso, infatti, il soggetto non smette di proiettare il frutto della sua immaginazione su 'schermi multipli', sia interni che esterni, che si sovrappongono per offuscare meglio la rappresentazione. Non essendo più in grado di distinguere le sensazioni che gli appartengono da quelle che provengono dall'esterno, il soggetto visionario della modernità è investito da una sorta di 'trabocco' visivo, ossia da un'incessante processione di immagini che scorrono sul suo schermo mentale. Questa radicalizzazione dell'interiorità psichica rimane quindi inseparabile dal proprio opposto, vale a dire dalla dissoluzione nel mondo esterno. L'onnipresenza dell'allucinazione negli stati normali (sogno, incubo, suggestione, *déjà vu*, ecc.) o patologici (crisi isterica, psicotica, monomaniacale, ecc.) si rivela quindi come uno dei principali sintomi di questo vero e proprio eccesso di immagini e suoni psichici, percepiti come una parata allucinatoria proiettata in un "cinematografo cerebrale", per riprendere il titolo del celebre racconto di De Amicis⁶.

Cinema, modernità e scienza medica

Se questa accelerazione e queste eccedenze della vita mentale erano già conosciute dalle precedenti generazioni di alienisti, è solo intorno al 1900 che le si codifica in rapporto agli sconvolgimenti indotti da una società industriale in via di sviluppo. La frenesia della vita urbana diventa così il correlativo dell'agitazione psichica che attraversa da parte a parte il corpo nevrotico del soggetto.

Le stimolazioni percettive generate dall'ambiente urbano trovano dunque i loro corrispettivi psicologici nella condizione del malato di mente che lotta contro gli 'attacchi' di rappresentazioni morbose provenienti dal suo altro Sé. In Europa, alla fine degli anni Dieci, questi fenomeni di influenza ambientale sul corpo e sulla mente sono radicalizzati dalla Prima guerra mondiale, evento traumatico all'origine di

molti problemi psichici tra i militari impegnati sui campi di battaglia. Questi pazienti, così come le altre vittime dei traumi provocati dalla vita moderna, diventano oggetto di osservazione in molti studi medici, psichiatrici e neurologici, in Germania, in Italia e in Francia. Il saggio di Samuel Antichi, *"Nerven" (1919). Sogno e allucinazione del trauma della prima guerra mondiale e della modernità*, affronta in dettaglio proprio il tema della nevrosi bellica di guerra. Ricollocando il film di Robert Reinert nel contesto del trauma causato dalla Prima guerra mondiale, Antichi propone di analizzare *Nerven* attraverso il concetto di "shell shock cinema" sviluppato in un suo seminale studio da Anton Kaes⁷. Le ricerche sulle nevrosi belliche, centrali nel contesto scientifico e culturale tedesco, provano a comprendere con quali modalità i soldati psicologicamente segnati dalla guerra cerchino di proteggersi dall'azione violenta di stimoli che provocano vari sintomi come depressione, affaticamento, insonnia, allucinazioni, incubi ricorrenti. Di fronte alla recrudescenza dei casi di nevrosi maschili, medici come Hermann Oppenheim studiano l'impatto di una forte emozione o di uno shock più o meno violento (incidente ferroviario, scosse elettriche, bombardamenti), considerando essenzialmente i fattori legati all'ambiente, dal momento che gli uomini affetti da questo tipo di nevrosi non sono necessariamente inclini alla fragilità psichica. Non volendo colpevolizzare questi pazienti, alcuni medici attribuiscono la responsabilità di tali sofferenze alla società industriale, costringendo così a ridefinire la soggettività nel quadro di patologie nate dalla (e con) la modernità. Che si tratti di isteria o di nevrastenia (o di isteria-nevrastenia), la soggettività è spesso presentata come porosa e sensibile, sempre esposta al rischio di essere suggestionata o ipnotizzata e quindi di compiere azioni imitative indotte.

Come dimostra l'opera pionieristica di Rae Beth Gordon⁸, il tema dell'imitazione inconscia è onnipresente nel cinema delle origini e in quello della cosiddetta "seconda epoca".

Alessandra Ronetti, nel suo saggio *Chromo-hypnose. Les pratiques de suggestion dans "Le peintre néo-impresionniste" (1910) d'Émile Cohl* propone allora gustamente di riconsiderare questo film alla luce delle teorie mediche della suggestione elaborate nel contesto francese. In *Le peintre néo-impresionniste* Cohl mette in scena un pittore che tenta

di vendere dei quadri i cui colori primari inducono in un collezionista la visione allucinatoria di paesaggi e forme inesistenti. Si tratta di un film che dimostra indirettamente quale importanza avesse l'uso dei colori nelle pratiche di suggestione mentale sperimentate dalle istituzioni psichiatriche del tempo. Oltre alla parola del medico che suggestionava il paziente, si aggiungeva infatti la possibilità di mobilitare suoni e luci (naturali o artificiali) per stimolare stati di coscienza particolari. In questo tipo di pratica, la percezione del colore viene interpretata come una reazione riflessa in grado di innescare suggestioni e allucinazioni in persone particolarmente nervose.

Charcot e i suoi collaboratori, ad esempio, utilizzano la lanterna magica per proiezioni cromo-luminose, finalizzate a studiare "l'influenza delle eccitazioni degli organi di senso sulle allucinazioni della fase passionale degli attacchi isterici"¹⁰. I medici della Salpêtrière impiegano la lanterna magica per proiettare ai pazienti delle lastre di vetri colorati che stimolano su di essi differenti risposte interpretative. (Queste sperimentazioni con l'ausilio della luce proiettata (sul corpo del paziente o davanti ai suoi occhi) erano consuete all'epoca, come illustrato dai lavori di d'Alfred Binet e Charles Féré¹¹ o di Hippolyte Bernheim¹². Richiamandosi alle teorie del colore e della suggestione, Ronetti analizza da una nuova prospettiva questo film singolare, dimostrando come il cinema fosse già all'epoca concepito come un medium propizio a stimolare stati di *rêverie* e di suggestione.

I sogni antichi e il primato dell'apparizione

Accanto alle teorie mediche e psicologiche del sogno, in cui l'allucinazione e la suggestione sono viste come l'espressione di un particolare stato fisico o mentale, perdurano nel primo Novecento anche più vecchie teorie che attribuiscono l'origine dei sogni a fattori divini o soprannaturali. La persistenza di tali teorie è dimostrata proprio da numerosi film delle origini¹³. Questi ultimi, invece di trarre ispirazione da una nuova concezione dell'immaginario in corso di definizione grazie alla nascente psicoanalisi, rilanciano una visione popolare del sogno, molto antica se non quasi arcaica, assimilando certi fenomeni mentali a fenomeni di natura religiosa. Il sogno, spesso profetico,

assume allora la forma di un'apparizione, e il sognatore si trasforma in un soggetto capace di accedere, non solo con lo sguardo ma anche con l'intero corpo, all'al di là del mondo fisico. La messa in scena del sogno e, più in generale, delle immagini mentali, si basa quindi su un'estetica dell'epifania e della visione religiosa o magica. Le immagini mnemoniche, le allucinazioni, i sogni, le apparizioni di angeli, demoni o fantasmi sono rappresentati con la stessa modalità. Quasi sempre questi film mettono in scena un sogno oggettivato materialmente al di fuori del corpo del sognatore, e spesso dislocato nello stesso spazio fisico del dormiente. Il sogno si propone come ricettacolo di messaggi provenienti da un altrove. Nel suo saggio *Il "Christ marchant sur les flots" (1899) di Méliès. La rappresentazione del miracolo evangelico come allucinazione cinematografica* Ferdinando Gizzi parte proprio da questa constatazione per offrire una nuova lettura del film di Méliès, di cui non esistono più copie ma solo una descrizione nel catalogo della Star Film. Gizzi si propone di indagare con quali modalità Méliès trasforma l'iconografia tradizionale del miracolo in un'apparizione fantasmagorica capace di produrre un effetto allucinatorio sul soggetto percepente. A sostegno di questo obiettivo, l'autore integra nell'analisi il modello di ricezione spettatoriale implicato dalla rappresentazione in *trompe-l'œil*⁴, le teorie medico-psicologiche della visione isterica e dell'allucinazione, e le teorie della devozione religiosa risalenti a fine Ottocento. Per rappresentare l'impossibile, questa *vue* di Méliès sembra quindi puntare su un effetto illusionistico che include la soggettività dello spettatore, giocando così sull'ambiguità tra percezione interna ed esterna, tra la visione oggettiva e l'allucinazione del miracolo.

Tra proiezione scenica e soggettivazione psichica

A quest'antica eredità culturale che risale alle scritture bibliche, si aggiunge, nel cinema del primo Novecento, una concezione più moderna del sogno, veicolata soprattutto da opere letterarie e teatrali, in cui si assiste a una rivalutazione complessiva dell'immaginario espresso dagli autori delle correnti romantiche e simboliste europee (Novalis, Shelley, Blake, Coleridge, Nerval). Prima della diffusione della psi-

coanalisi nei film, quindi, le coordinate per studiare i nessi storici tra sogni, allucinazioni e cinema devono essere ricercate in quei diversi campi della conoscenza e dell'arte che hanno influenzato la storia della rappresentazione onirico-allucinatoria: letteratura, iconografia religiosa, arti e spettacoli popolari, fotografia, credenze collettive sui sogni, tradizione oniromantica, parapsicologia, teorie mediche pre-freudiane. Si tratta comunque di fonti, referenti, modelli concettuali per la rappresentazione del sogno e dell'allucinazione molto diversificati in funzione dei differenti contesti culturali e nazionali. La rappresentazione finzionale del sogno in effetti non è uniforme dal punto di vista storico poiché si sviluppa in parallelo con la storia delle idee (soprattutto delle idee sul sogno) e con la storia delle forme.

Stella Dagna, nel suo saggio *Attrazione, narrazione e rimozione. La rappresentazione onirica nel primo cinema italiano (1905-1918)* ribadisce l'importanza di collocare il sogno nel cinema anche in relazione a una produzione filmica nazionale in grado di sviluppare narrative ed estetiche peculiari. L'autrice dimostra come la rappresentazione del sogno nel primo cinema italiano offra la possibilità di sperimentare diversi tipi di racconto e di formalizzazione del mondo onirico. Le scene oniriche si collocano a cavallo tra una logica attrazionale e una logica narrativa. Uno dei procedimenti usati per rappresentare il sogno è lo schermo onirico, o il *balloon dream*, come in *Cabiria* (1914). Il sogno appare, in questi casi, in una bolla o in un medaglione situati vicino al sognatore. Le trasformazioni della scena hanno luogo all'interno dell'immagine, spesso senza ricorrere a soluzioni di montaggio. Questo modello mette in scena il sognatore come luogo di proiezione di immagini mentali che sono esteriorizzate a distanza, su un'altra superficie: l'immagine interiore diventa quindi un'immagine percepita ed esterna, di cui il sognatore è sia la fonte di produzione che lo spettatore.

Negli anni Dieci, tuttavia, emerge anche un altro modello, nel quale il sogno è gradualmente interiorizzato e soggettivato, ancorato nella mente del sognatore e non più separato da lui. Liberandosi dal suo status di mero osservatore, il sognatore serve allora essenzialmente come innesco per il racconto onirico secondario, per penetrare nell'universo che ha creato. Per quanto riguarda le funzioni del sogno, esse

rimangono relativamente stabili in questi anni, attingendo al repertorio classico dell'oniologia: sogni di desiderio, di vendetta, di colpa, ecc. sono ricorrenti nel cinema muto, e in particolare nel corpus analizzato da Dagna.

In generale, durante i suoi primi anni di esistenza, il cinema appare come un mezzo per accedere al mondo fisico e psichico. L'immaterialità del film proiettato ricorda il potere del cinema di trascendere i limiti dello spazio e del tempo. Una volta superata la meraviglia suscitata dalla capacità del cinema di riprodurre il mondo fisico, la sua autentica novità appare nella sua possibilità di dare accesso al mondo psichico attraverso il suo particolare linguaggio. Questo è ciò che si può leggere nel celebre testo di Otto Rank, *Il doppio*, riflessione che si apre, com'è noto, sullo studio del film *Der Student von Prag* (Stellan Rye, 1913). "Il cinema", scrive Rank "per tanti aspetti ricorda il meccanismo del sogno, può esprimere in un linguaggio figurativo chiaro ed evidente, facilitandocene così la comprensione, anche certi fatti e relazioni che il poeta spesso non può esprimere chiaramente con parole"¹⁵. Sarebbe allora l'immersione percettiva e sensoriale nell'immagine filmica a rendere direttamente sensibili allo spettatore sensazioni ed esperienze di natura psichica, come quelle di duplicazione, di estraneità e così via.

Questo è il motivo per cui il cinema è immediatamente percepito, non solo come una tecnica di documentazione del visibile e del reale, ma anche come uno strumento per catturare l'intangibile, l'inconscio e, più ampiamente, tutto ciò che sfugge alla percezione umana. Diventata quasi subito un luogo comune dei discorsi sul cinema, la spettralità dello schermo si afferma dunque come una caratteristica del mezzo, alla stregua del sogno e dell'ipnosi, anch'essi fenomeni che hanno contribuito a rafforzare l'interpretazione del cinema come una tecnologia 'stregata' in grado di dare accesso al mondo dell'invisibile¹⁶. Il saggio di Delphine Wehrli, *De la "Malombra" de Fogazzaro à celle de Gallone, ou la transposition du rêve et de l'hallucination au cinéma* consente proprio di ricollocare il cinema muto, e in particolare quello degli anni Dieci, nel più ampio contesto di fascinazione per il mondo del soprannaturale tinto di follia. L'autrice analizza *Malombra*

(Carmine Gallone, 1917), film in cui l'intreccio, l'estetica e la recitazione della diva Lyda Borelli possono essere studiati attraverso il prisma delle scienze della mente. Tratto dal celebre romanzo di Antonio Fogazzaro edito nel 1881, *Malombra* racconta la storia di un amore impossibile. Borelli vi interpreta il ruolo di Marina, una donna mentalmente tormentata, ossessionata dalla figura di un'antenata defunta, Cecilia, di cui lei è convinta di essere la reincarnazione. Una sequenza, in particolare, evidenzia i primi segnali di follia di Marina attraverso una recitazione fatta di pose, movimenti, contorsioni, espressioni facciali dominate da occhi quasi fuori dalle orbite che riecheggiano l'iconografia tradizionale dell'isteria e del sonnambulismo. Il film deve quindi essere messo in rapporto con quelle estetiche che valorizzano il corpo istintivo, libero dai vincoli della ragione¹⁷. Per Emile Magnin, ad esempio, il corpo sonnambolico può rivelare l'inconscio, come nel caso di Magdeleine G. studiato in *L'Art et l'hypnose*¹⁸. Il sonnambulismo venato di una leggera follia esercita sul corpo un'azione liberatrice creativa, generando nuove soluzioni in tema di espressività artistica. Da questo punto di vista, l'isteria può essere considerata tanto come il frutto dell'alienazione del corpo femminile realizzata dallo sguardo voyeuristico del maschio, quanto come un tentativo riuscito di emancipazione al di fuori dei vincoli dell'ordine patriarcale. È stato constatato che le performance di dive e sonnambuli hanno in comune il fatto di esibire un corpo al tempo stesso irrazionale e riflessivo, libero e controllato, e il cui statuto nevrotico si sublima dentro e attraverso l'arte.

Anche Elisa Uffreduzzi in *Dancing Phantoms: the Cinematic Representation of the Subconscious through Choreographic Embodiments* sottolinea l'importanza del modello del corpo sonnambolico e isterico nella rappresentazione del corpo femminile danzante degli anni Dieci. A partire da un preciso corpus filmografico, Uffreduzzi dimostra come il tema della danza espliciti un corpo che incarna gli stati di coscienza tipici della soggettività moderna, come lo shock, la stanchezza, l'allucinazione o la suggestione ipnotica. Basandosi sul modello teorico sviluppato da Berton in *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, l'autrice analizza film come *Le*

Charme des fleurs (1910), *Cagliostro* (1910) o *La tragica fine di Caligula imperator* (1917) al fine di evidenziare come il cinema si appropri creativamente – reinterpretandole – delle teorie medico-psicologiche del corpo nervoso.

Che si tratti del corpo della diva perseguitata dall'ossessione per una donna morta o del corpo di una danzatrice, ci si trova comunque sempre davanti a procedure di "ostentazione", termine proposto da Mattia Lento¹⁹ per descrivere le strategie che enfatizzano il corpo e la performance dell'artista, così come il lavoro di mediazione fotografica o filmica. Proprio come una marca enunciativa che rivela il lavoro del testo filmico, l'ostentazione genera un momento attrazionale che determina nello sguardo dello spettatore la curiosità, l'ammirazione, il completo assorbimento. Ecco quindi che malgrado un'impossibile co-presenza nella proiezione di attore e spettatore, queste figure femminili riescono a produrre effetti di ubiquità capaci di implicare il pubblico in modo cognitivo ed emotivo dentro il film. Questa integrazione avviene non solo attraverso gli effetti di coinvolgimento della rappresentazione filmica ma anche attraverso il potere immersivo dello spettacolo cinematografico, in grado, secondo le convinzioni dell'epoca, di indurre un leggero stato di ipnosi.

La forte adesione dello spettatore a questi momenti di ostentazione può, in una certa misura, essere paragonata allo stato di coscienza modificato del soggetto ipnotizzato che integra un'immagine, un'idea, una scena suggerite per poi riprodurle con il gesto o la parola.

Ma una sottile differenza, tuttavia, si impone, poiché lo spettatore, di solito, non mima la scena vista sullo schermo ma reagisce a questa con risate, lacrime, ecc. o con movimenti impercettibili (come dimostrano le teorie dell'istinto imitativo e del mimetismo che dominano la psicologia e la neurologia dell'inizio del xx secolo). Da questa prospettiva, la dimensione interattiva del corpo nervoso oggetto di rappresentazioni appare come un dato fondamentale per comprendere la storia delle culture spettacolari di inizio Novecento, in grado di coinvolgere attivamente lo spettatore all'interno dei dispositivi di ostentazione.

La riflessione (e il cinema) degli anni Venti: tra Surrealismo e psicoanalisi

Nel corso degli anni Venti, i testi che riflettono sull'analogia che unisce il cinema al sogno si moltiplicano. Si paragona il linguaggio onirico al linguaggio cinematografico, o si tessono delle relazioni tra la postura dello spettatore e quella del sognatore. Questo periodo segna l'inizio delle teorie 'oniriche' del cinema, elaborate principalmente in due contesti culturali e intellettuali: il Surrealismo e la psicoanalisi. Questi due ambiti sono infatti particolarmente interessati alle connessioni euristiche tra sogno e cinema, e più in generale tra psicoanalisi e cinema. Si diffonde ampiamente, sino a diventare quasi un luogo comune degli studi sul tema, il postulato che considera il film come qualcosa di equiparabile al sogno, da un punto di vista sia narrativo che metapsicologico. Si può quindi affermare come la convinzione che esistano affinità tra gli stati filmici e quelli onirici costituisca una acquisizione classica della riflessione sul cinema, mediata per lo più dal paradigma psicoanalitico che penetra nella cultura francese attraverso il movimento surrealista. Mecenate delle avanguardie, il dottor René Allendy è una delle personalità che maggiormente contribuisce alla diffusione della psicoanalisi nei circoli letterari e artistici francesi. Pur essendo noto per la sua opera di divulgazione dell'*Interpretazione dei sogni*, Allendy tuttavia si distingue dal pensiero di Freud, in particolare per quanto riguarda l'impossibilità, sostenuta da quest'ultimo, di tradurre visivamente le astrazioni della psicoanalisi attraverso il linguaggio filmico. Affascinato da questo mezzo capace di esprimere vividamente l'inconscio degli esseri umani, Allendy crede, al contrario, che il cinema sia il mezzo più capace di rappresentare l'inconscio e i suoi rischi attraverso le immagini in movimento²⁰. Questa convinzione è condivisa anche da quegli intellettuali e artisti aderenti al Surrealismo che, ispirandosi a Baudelaire e alla sua idea che "la vera realtà è solo nel sogno", sono persuasi della capacità del cinema di dare una forma materiale all'inconscio. In questa prospettiva di riflessione, il cinema fornirebbe un percorso verso la surrealità, una realtà superiore che indica la strada verso uno spazio altro nel quale la soggettività umana può esprimersi pienamente. Robert Desnos, Philippe Soupault

e Antonin Artaud, tra gli altri, avvicinano il sogno al linguaggio filmico, in virtù delle loro capacità di rielaborare lo spazio-tempo e la realtà della vita quotidiana, nonché di esprimere i desideri dell'individuo, e in particolare quelli del poeta. Apprezzato perché assegna all'immaginario un posto privilegiato, il cinema sarebbe, in quanto strumento di esplorazione dell'inconscio, surrealista nella sua essenza.

Il saggio di Céline Pluquet, *Traduire le rêve. Fonctions du silence dans "La Coquille et le clergyman" (1927) et "L'Étoile de mer" (1928)* offre l'opportunità di misurare la centralità della riflessione surrealista dedicata ai legami tra sogno e cinema, aprendo l'analisi ad un aspetto sino ad oggi poco studiato, vale a dire la questione del suono e in particolare del silenzio che accompagna la proiezione dei film surrealisti. L'autrice evidenzia la sfida rappresentata dal silenzio per Germaine Dulac, regista del film *La Coquille et le clergyman* a partire da una sceneggiatura di Antonin Artaud. Dulac, com'è noto, interpreta il testo di Artaud proponendo la costruzione di un'atmosfera onirica che consenta di estrarre lo spettatore dalla sua realtà. Il suono, e in particolare la musica, sono veicolati dalle immagini, in accordo con le teorie 'cinemusicali' che si sviluppano negli anni Venti e che concepiscono il film come una musica silenziosa propizia a immergere il pubblico in una sorta di sogno a occhi aperti. Numerosi registi e poeti degli anni Venti si basano sul principio del primato dell'immagine sul suono formulato da Sigmund Freud ma anche da Henri Bergson²¹, poiché il linguaggio dei sogni, come quello del cinema, è essenzialmente silenzioso. Céline Pluquet chiama in causa, in particolare, le tesi del medico (e cinefilo) Paul Romain, interessato alla psicoanalisi e alla musica e alle correlazioni tra cinema, sogni e suoni²². In una serie di articoli dedicati alla psicofisiologia dell'arte cinematografica, Romain fa riferimento al sogno come alla fonte che deve ispirare il cinema e viceversa²³. Partecipando ai dibattiti sul cinema come arte, l'autore afferma che il cinema potrà conseguire la sua definitiva autonomia solo attraverso il sogno e la psicoanalisi, indispensabili per farlo accedere al rango superiore dell'arte musicale. Parallelamente alla sua teoria del cinema come arte onirica e musicale, Romain abbozza anche una teoria dello spettatore *ante litteram* nella quale evidenzia il

ruolo ipnogeno delle immagini proiettate sullo schermo di una sala buia; l'esistenza nel cinema di un 'duplice onirismo', tecnico (del film) e psichico (dello spettatore) e, infine, il fenomeno dell'impressione di realtà, grazie al quale lo spettatore aderisce alla finzione pur sapendo subconsciousamente che è fittizia.

In conclusione, la rappresentazione del sogno nel cinema muto sembra muoversi tra arcaismo e modernità. Fortemente radicata nelle tradizioni e nelle credenze popolari, così come nella tradizione cristiana, influenzata dalle teorie psicologiche e parapsicologiche del XIX secolo, la concezione del sogno che traspare dai film delle origini si presenta come l'eredità di un immaginario molto antico, quasi arcaico. Il sogno ha ancora una dimensione prospettica, guarda molto più al futuro che al passato; i sognatori sono assimilati a visionari, a medium capaci di entrare in contatto con realtà superiori, conformemente alle dottrine spiritiche e occultiste dell'epoca; il bene e il male continuano a contendersi l'anima del sognatore, proprio mentre la crisi della Chiesa e la progressiva laicizzazione della società contribuiscono a minare i valori cristiani, almeno nelle grandi città. In parallelo, tuttavia, si rileva anche l'emergere di una crescente centralità dell'uomo e della sua vita personale e intima; il sogno riflette quindi non solo un messaggio impersonale o universale, ma anche le paure e i desideri del sognatore, vale a dire il suo inconscio. Mentre nella prima metà dell'Ottocento i dibattiti sul rapporto tra la dimensione fisica e quella morale attribuivano al sogno un'origine prima di tutto organica e fisiologica, la seconda metà del secolo è sempre più interessata al ruolo svolto dalla psiche e dalla volontà durante il sonno.

Negli ultimi due decenni della storia del cinema muto, il sogno non è altro che un caso particolare nel vasto complesso delle immagini mentali (visioni, allucinazioni, fantasticherie, fantasie, ricordi). Trattato allo stesso livello di tutti gli altri fenomeni psichici, il sogno viene a volte confuso con il flashback, la premonizione o l'apparizione, senza che sia possibile stabilire una netta distinzione. In questo nuovo regime del sogno, l'immagine onirica annega nel flusso delle immagini mentali mescolando tutti i codici di un cinema 'psicologico' o soggettivo. Nel film di Mauritz Stiller *Herr Arnes pengar* (*Il tesoro di Arne*,

1919), ad esempio, visioni, allucinazioni e sogni si intrecciano così strettamente che i confini tra realtà, immaginazione e follia fluttuano costantemente a seconda delle diverse sequenze. Se l'Espressionismo tedesco si specializza nella rappresentazione del mondo interiore, dei tormenti e dei sogni psichici, il cinema muto nel suo insieme dimostra una marcata sensibilità verso i tormenti dell'immaginario, rispondendo, quindi, ai desideri di molti osservatori e spettatori impazienti di veder nascere un cinema dell'inconscio.

¹ I due autori hanno discusso congiuntamente l'impostazione e la stesura del testo. Michele Berton ha redatto i paragrafi *Le ragioni di un progetto, Cinema, modernità e cinema medica, La riflessione (e il cinema) degli anni Venti: tra surrealismo e psicoanalisi*. Silvio Alovio i paragrafi *Due livelli di relazione e due possibili approcci, Tra proiezione e cinema e soggettivazione psichica, I sogni antichi e il primato dell'apparizione*.

² Cfr. *La cinematografia del sogno*, "L'illustrazione cinematografica", a. IV, n. 5, 15 maggio 1915.

³ Per un approfondimento cfr. E. Dagrada, *Between the Eye and the World. The Emergence of the Point-of-View Shot*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, pp. 189-220; P. Väliaho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010; S. Andriopoulos, *Possessed Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 2008; S. Alovio, L. Mazzei, *Dream little boy, dream of war! Children, dreams and imaginary war scenery in Italian fiction cinema of WWI*, in Á Quintana, J. Pons (eds.), *La gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges*, Girona, Fundació Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol ; Ajuntament de Girona, 2016, pp. 185-200.

⁴ Cfr. R. Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, Stanford Cal., Stanford University Press, 2001; M. Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015; S. Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2013; L. Marinelli, *Screening Wish Theories: Dream Psychologies and Early Cinema*, "Science in Context", Vol. XIX, n. 1, 2006, pp. 87-110; A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasma del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004; E. André, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIXe-XXe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

⁵ A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasma del moderno da Mesmer a Charcot*, cit.

⁶ U. De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, "L'illustrazione Italiana", a. XXIV, n. 48, 1 dicembre 1907.

⁷ A. Kaelin, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

⁸ R. Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, cit.

⁹ Cfr. F. De Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*, "Cinématique", n. 1, 1992, pp. 28-35 e n. 2, pp. 56-58.

¹⁰ J.M. Charcot, *Clinique des maladies du système nerveux; leçons du professeur, mémoires, notes et observations parus pendant les années 1889-90 et 1890-91 et pub. sous*

la direction de Georges Guinon avec la collaboration de Gilles de la Tourette [et al.], t. 2, Paris, Progrès médical, 1892-93, pp. 36-55.

¹¹ A. Binet, C. Féré, *Le magnétisme animal*, Paris, F. Alcan, 1890, pp. 140-190.

¹² H. Bernheim, *De la suggestion et de ses applications a la thérapeutique*, Paris, Octave Doin, 1888.

¹³ Cfr. F. Jost, *Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps*, in F. Jost, *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 60-71.

¹⁴ Il modello è proposto da Jean-Pierre Sirois Trahan. Cfr. in particolare J.P. Sirois Trahan, *Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès*, in L. Quaresima, L. Vichi (a cura di), *La Decima musa. Il cinema e le altre arti*, Udine, Forum, 2000, pp. 221-241.

¹⁵ O. Rank, *Der Doppelgänger*, Wien, Leipzig, 1914 (tr. it. *Il doppio*, Milano, Sugar-Co, 1987, p. 16).

¹⁶ Sui nessi storici e teorici tra ipnosi e cinema cfr. R. Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita & Pensiero, 2003.

¹⁷ Cfr. L. Guido, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot, 2007.

¹⁸ E. Magnin, *L'art et l'hypnose. Interpretation plastique d'oeuvres littéraires et musicales*, Genève/Paris, Edition "ATAR"/Alcan, 1907.

¹⁹ Cfr. M. Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, Pisa, ETS, 3017.

²⁰ Cfr. in particolare R. Allendy, *La valeur psychologique de l'image*, «L'art cinématographique», II, 1926, poi in M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions Corrèa, 1946, pp. 304-318.

²¹ H. Bergson, *Le rêve. Conférence faite en 1901 à l'Institut général Psychologique*, in Id., *L'énergie spirituelle*, Paris, F. Alcan, 1919.

²² Per un approfondimento cfr. L. Guido, *Le Dr Romain, théoricien du 'musicalisme'*, "1895", n. 38, Octobre 2002, pp. 67-100.

²³ Cfr. in particolare P. Romain, *Essai de psycho-physiologie de l'art cinématographique*, "Ciné. Revue d'art cinématographique", n. 1, Mai 1926.

Il raccordo onirico: la scienza del sogno alle origini del cinema GIANCARLO GROSSI

Il sogno del prestigiatore

L'oscurarsi della visione cui corrisponde, paradossalmente, l'apparizione di immagini; il loro connettersi in forme di cui è possibile ricostruire racconti; il ritorno, brusco o graduale, al reale: è questa l'esperienza archetipica che accomuna inconscio e tecnologia, sogno e cinema. L'analogia non era sfuggita ai primi teorici che si affacciarono, all'alba del Novecento, all'analisi del dispositivo filmico¹; il cinema, d'altro canto, esibisce sin dalle origini il tentativo di rappresentare l'esperienza onirica, rimanendo mimeticamente fedele al suo stupente dinamismo. Tali rappresentazioni mostrano, dal punto di vista narrativo, alcune costanti fondamentali, che scaturiscono dalle modalità in cui l'esperienza onirica è stata osservata, raccontata ed esecuzionizzata in determinati contesti storico-culturali. La domanda che ci muove è se sia possibile ritrovare, nella cultura antecedente all'avvento del cinema, e in particolar modo nelle osservazioni della nascente psicologia sperimentale, alcune 'costanti narrative' riscontrabili nelle rappresentazioni del sogno nel cinema delle origini. Nel seguito, ci rivolgeremo principalmente all'orizzonte francofono, in cui il cinema è concretamente sorto, e dove è possibile riscontrare un passaggio storico a nostro avviso fondamentale per comprendere il rapporto tra l'esperienza filmica e le scienze della mente: quello che porta da uno 'sguardo' interno sulla vita psichica a uno esteriore che si ferma sulla superficie del gesto e delle sue evoluzioni. Per quanto riguarda più specificamente il sogno, esso è riscontrabile soprattutto nella seconda metà del XIX secolo, in un percorso che porta dai primi resoconti dettagliati dell'universo notturno all'istituzionalizzazione