

Aspetti psicologici nel cinema: l'Espressionismo tedesco

Giacinto Imperiale

Riassunto

L'articolo si pone l'obiettivo di individuare gli aspetti psicologici nel cinema con particolare riferimento al periodo dell'espressionismo tedesco. La prima parte si occupa della compilazione di cinque punti di affinità tra cinema e psicologia allo scopo di fornire un quadro di riferimento generico del tema trattato. La parte centrale approfondisce i temi principali dell'espressionismo attraverso l'analisi di alcune pellicole. Come la maggior parte degli studi sul cinema, anche questo ha dovuto tener conto dei diversi ambiti che costituiscono la formazione del film. Sono stati per questo indispensabili riferimenti storici sociali della Germania della Repubblica di Weimar e la descrizione di alcuni aspetti tecnici nella realizzazione dei film. Nella parte finale si è associato il concetto freudiano di "*unheimlich*" al linguaggio cinematografico allo scopo di spiegare la natura di alcuni effetti psicologici tanto nella creazione quanto nella ricezione dei film.

Parole chiave: espressionismo, Weimar, cinema

Abstract

The article aims to identify the psychological aspects in the art of cinema, particularly referring to the period of German Expressionism. The first part deals with the compilation of five points of affinity between cinema and psychology in order to provide a general framework of the examined theme. In the second part the main issues of expressionism are examined closely through the analysis of some films. As well as the majority of the cinema studies, this analysis too, had to take into account the different fields related to the

film production. This is the reason why for the film-making has been necessary to make reference to the Germany's Weimar Republic historical and social background and to describe some technical aspects in the film production. In the final section the Freudian concept of "unheimlich" has been associated to the film language in order to explain the nature of some psychological effects both in the film production as well as in the film response.

Key words: expressionism, Weimar, cinema

Résumé

Cet article vise à déterminer les aspects psychologiques du cinéma avec une particulière référence à la période de l'expressionnisme allemand. La première partie s'occupe de la compilation de cinq points d'affinité entre le cinéma et la psychologie dans le but d'offrir un cadre de référence générale du sujet traité. Le point central de l'article approfondit les principaux thèmes de l'expressionnisme par l'analyse d'un certain nombre de pellicules cinématographiques. Comme la plupart des études sur le cinéma, cet étude aussi à dû tenir compte des différents domaines qui constituent la formation du film. C'est pour ça qu'on à jugé indispensables, pour la réalisation du film, des références historiques et sociales de l'Allemagne de la République de Weimar et la description d'un certain nombre des aspects techniques du cinéma. Dans la dernière partie on à associé le concept Freudien de "unheimlich" au langage cinématographique dans le but d'expliquer la nature de certains effets psychologiques aussi bien dans la création que dans la réception des films.

Mots-clés: expressionnisme, Weimar, cinéma

La componente psicologica nel cinema non rappresenta l'esclusiva connotazione dei film di genere ma è caratteristica del linguaggio audiovisivo, quale suo tratto essenziale. Il critico e regista francese Ado Kyrou, autore dei saggi *Le Surréalisme au cinéma* e *Amour, érotisme et cinéma*, sostiene che l'immagine filmica possieda la capacità di "spaesare" il pubblico, soprattutto quando è proiettata nel buio della sala; in tal modo si può affermare che è proprio del cinema produrre uno stato emozionale e psicologico nello spetta-

tore. Ritengo che l'affinità tra psicologia e cinema si possa cogliere in almeno cinque punti che si distribuiscono lungo un'ideale distanza tra lo spettatore, l'autore e la diegesi filmica.

L'insieme di pellicole che trattano direttamente il tema delle malattie mentali e delle fobie. Questo genere di film, a cui appartiene *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975) di Milos Forman, si basa su un rapporto equidistante tra i personaggi rappresentati e lo spettatore.

Naturalmente non si allude alla mancanza di empatia per le vicende narrate, ma ad un ben definito ruolo da osservatore da parte del pubblico. La stessa cinematografia è attratta dal comportamento di tipo patologico fin dai primi anni (si ricordi *Il gabinetto del dottor Caligari* (1929) di Robert Wiene e *M. Il mostro di Düsseldorf* (1931) di Fritz Lang).

Altro aspetto da considerare è la capacità di un film, attraverso specifiche tecniche di ripresa e di montaggio, di suscitare una reazione emotiva nello spettatore. In questo caso la distanza tra schermo e osservatore pare annullarsi fino a trasmettere un'emozione reale. Lo spettro delle sensazioni suscitate dal film vanno dalla sfera della comicità a quella dell'orrore. Un esempio lampante di tecnica di ripresa che trasmette una sensazione diretta è quella della soggettiva. In questo caso la distanza spettatore-personaggio viene annullata e si trasmette la percezione visiva del protagonista.

Immaginando una situazione di particolare tensione, quale un inseguimento, è lampante come la semplice tecnica di ripresa ed anche la scelta del punto d'osservazione, possano suscitare determinate emozioni. In generale l'uso del movimento di camera, che nasce nel cinema italiano con *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone e che trova un ulteriore e decisivo sviluppo nel cinema tedesco del primo dopoguerra, appare motivata da un desiderio di maggior partecipazione agli eventi narrati. Si evince pertanto una notevole differenza tra il cinema ed il teatro, proprio nella possibilità di utilizzare movimenti di camera e punti di osservazione differenti come metalinguaggio.

A sottolineare l'importanza dei differenti punti di vista valga l'esempio del film *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock. Il riferimento è alla celebre sequenza dell'omicidio nella doccia. La scena dura solo 45 secondi ma ha previsto ben 72 differenti posizioni della macchina da presa. I dettagli (come la bocca della donna aperta in un urlo di terrore e la mano della stessa dopo l'accoltellamento) offrono allo spettatore differenti informazioni che però vengono trasmesse in un breve lasso di tempo. Grazie al montaggio, Hitchcock riesce a turbare lo spettatore perché lo priva di una visione d'insieme sia a livello visivo che percettivo. Proprio attraverso la negazione della visione d'insieme è possibile ottenere differenti stati emozionali in chi guarda. Lo spettatore può provare paura, senso di irrealtà o percepire uno stato di tensione.

Nel primo caso, che potrebbe essere ben esemplificato dalle immagini di *The Blair Witch Project* (1999) di Daniel Myrick, è presente il tema della minaccia di un pericolo occulto che genera uno stato d'ansia (l'ansia è per l'appunto definita "paura senza oggetto"). In generale si può notare la differenza tra un film in cui il pericolo è ben visibile e un film in cui viene quasi sempre avvertito come presenza ma mai inquadrato. In questo caso un altro valido esempio è il film *Cloverfield* (2008) di Matt Reeves. In generale si nota la tendenza della recente cinematografia a preferire tipi di riprese e qualità di immagini pseudo-amatoriali. Si evince da questa scelta l'esigenza di coinvolgere maggiormente lo spettatore eliminando il distacco con la finzione.

L'uso delle fobie, presente anche in Hitchcock (soprattutto nel film *Vertigo* del 1958), non riguarda solo la trama ma si ripercuote anche a livello stilistico; ne troviamo un valido esempio nel recente *Buried* (2010) di Rodrigo Cortés, in cui un uomo si sveglia e scopre di essere stato seppellito in una bara. L'intera vicenda si svolge nella cassa e tutto quello che accade all'esterno è affidato all'audio così da trasmettere allo spettatore il senso di angoscia del protagonista. Secondo la psicoanalisi la paura di essere sepolti vivi, sarebbe collegata al "fantasma" della vita intrauterina.

Altro tipo di sensazione che è possibile suscitare con una ri-

presa in movimento è quella di tipo onirico. L'esempio è offerto dalla memorabile sequenza del volo nel *Faust* (1926) di Friedrich Wilhelm Murnau. La prospettiva del volo è ottenuta mediante una carrellata su un modellino costruito con dovizia di particolari in un hangar di 35 metri per 20. Ispirato all'omonima opera di Goethe, il modellino presenta i caratteri tipici del sogno in quanto composto da elementi discordanti al fine di evocare immagini collegate per semplice associazione, come avviene appunto nell'attività onirica. Il regista E. Rhomer nel suo saggio *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau* definisce così la celebre sequenza:

Sogno di un piccolo mondo che presenta, raggruppati in poco spazio e disposti artificialmente gli aspetti più selvaggi della natura (rocce, gole, dirupi, cascate). Qui, grazie all'impiego di trucchi, il regista può abbandonarsi ad un vero e proprio lavoro demiurgico... (Rhomer, 2004, p. 49).

A conferire un'ulteriore parvenza onirica contribuisce il movimento di camera che non permette una visione d'insieme facendo apparire il tutto come un quadro in movimento.

L'uso delle immagini in movimento prive di una visione d'insieme può infine trasmettere uno stato di tensione. Negli ultimi tempi si registra la tendenza da parte dei registi all'utilizzo di queste tecniche di ripresa. Un esempio è dato dal film *The Born supremacy* (2004) in cui il regista Paul Greengrass utilizza una macchina da presa molto leggera che propone riprese con scossoni e sobbalzi; la telecamera non è quindi al di fuori dello spazio diegetico ma prende parte all'azione.

La necessità di una sempre minore distanza tra spettatore e spazio filmico in questo caso è rafforzata dall'accostamento del cinema al mondo dei videogiochi; questi ultimi propongono sempre di più un'esperienza virtuale diretta che proietta lo spettatore-attore in una dimensione ludica.

Il terzo punto di collegamento tra cinema e psicologia è rap-

presentato dai film che eliminano la distanza tra spettatore e attore dal punto di vista della narrazione. Non necessariamente confluiscono in questo genere di pellicole gli elementi tecnici analizzati in precedenza.

Si tratta di un espediente narrativo, presente anche in letteratura, che permette di ripercorrere le esperienze del protagonista attraverso la focalizzazione interna¹. A rendere particolarmente interessanti questo genere di pellicole è il ribaltamento del piano narrativo che passa dal reale al delirio. Allo spettatore viene fin dall'inizio proposta la realtà onirica o delirante del personaggio come se fosse la realtà. Quando improvvisamente si abbandona la focalizzazione interna, si trasmette l'esperienza diretta della disgregazione del mondo nel soggetto affetto da allucinazioni.

È il caso del film *A beautiful mind* (2001) di Ron Howard, che racconta le vicende del brillante matematico John Nash affetto da schizofrenia. Nel 1949 il futuro premio Nobel (assegnatogli nel 1994) vince una borsa di studio per un dottorato in matematica e stringe amicizia con un estroso ma solitario compagno di stanza. In seguito Nash riceve una proposta di lavoro dal prestigioso Wheeler, laboratorio universitario nei pressi del Pentagono. Qui incontra la sua futura compagna ed un membro del Pentagono, William Parcher che gli affida un incarico governativo top secret. In seguito a manifesti comportamenti in cui emergono segni di angoscia ed instabilità emotiva, Nash sarà ricoverato in una clinica psichiatrica.

Lo spettatore viene così catapultato nel dramma di Nash e come il protagonista, stenta a capire cosa sia reale e cosa no. Sia

1 Nella *focalizzazione interna* lo spettatore è legato al sapere di un solo personaggio. Nella *focalizzazione zero* lo spettatore è al corrente di tutto, grazie alla presenza di un narratore onnisciente che si trova in posti diversi contemporaneamente e che è anche in grado di penetrare nei pensieri dei personaggi. Nella *focalizzazione esterna* lo spettatore ha una conoscenza inferiore a tutti i personaggi e si pone come semplice testimone di eventi sconosciuti.

l'amico conosciuto nel periodo del dottorato che l'agente del pentagono e pertanto anche l'operazione segreta a cui stava lavorando, sono frutto di allucinazioni. La visione pertanto non è distaccata e lo spettatore si trova, suo malgrado, a ripercorrere la realtà del soggetto all'interno della sua mente disturbata. Il grado di comprensione della malattia appare superiore ai film contenuti nel primo punto di questa analisi.

Tra le pellicole che ricorrono a questo espediente merita particolare attenzione *Il gabinetto del dottor Caligari*, che tratterò più avanti.

Altra tipologia di film è quella che utilizza un linguaggio simbolico tramite suggestioni visive, privando lo spettatore di una soluzione sul piano reale. L'approccio a questo genere di pellicole è di tipo esegetico e necessita di una profonda comprensione della dimensione psicologica e dei relativi riferimenti archetipici utilizzati dal regista.

Le immagini procedono per associazione e la trama appare mortificata in virtù di un montaggio anti narrativo; emerge una forte connotazione onirica o comunque legata all'inconscio dell'autore. Questa categoria non è determinata tanto dalla distanza tra spettatore e diegesi filmica ma dal rapporto tra il film ed il suo autore. In questo caso notiamo che la distanza autore-creazione è minima ed il film appare come una proiezione del regista.

Fa parte di questa categoria il film *Un chien andalou* (1929) di Luis Buñuel. Tra le varie sequenze proposte dal regista spagnolo ricordiamo il celebre taglio dell'occhio con un rasoio. La simbologia dell'occhio richiama un topos già presente in letteratura e analizzato da Freud nel saggio *Il perturbante*:

L'esperienza psicoanalitica insegna che la paura di danneggiarsi o perdere gli occhi è tremenda nei bambini. Molti adulti mantengono questa apprensione e non vi è lesione fisica che temano di più di una lesione dell'occhio [...] Uno studio sui sogni, le fantasie e i miti ci ha insegnato che l'apprensione per gli occhi, la paura di rimanere ciechi, spesso è un sostituto della paura della castrazione. L'autoaccecamento del mitico delinquente, Edipo, è semplice-

mente una forma mitigata del castigo della castrazione, l'unica punizione che gli si addicesse in virtù della *lex talionis* (Freud, 2010, p. 2239).

Il film fa parte del Surrealismo cinematografico e fa esplicito riferimento all'analisi freudiana sulla castrazione. In effetti, il Surrealismo, che ha tra i suoi fondatori André Breton, rende omaggio a Freud già nel suo primo manifesto ove leggiamo: *Per merito tuo [Freud] l'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i suoi diritti.*

In effetti, Freud per i surrealisti è colui il quale si fa garante della libertà individuale in virtù dell'importanza che dedica all'inconscio ed ai sogni. Nella prima fase della sua attività artistica, Buñuel riprende gli elementi del Surrealismo, (si avvale della collaborazione di Salvador Dalì) ed utilizza lo schermo per scuotere gli spettatori. La definizione che Breton fornisce della corrente artistica ben si concilia con questo genere di film:

Surrealismo è automatismo psichico puro mediante il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto o in altre maniere, il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero con l'assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica e morale (De Micheli, 1997, p. 181)

Ancora oggi la forza visiva della sequenza è intatta e denota la volontà del regista di scioccare il pubblico attraverso la cruda scena di un occhio che viene lacerato da una lama affilata di rasoio. L'occhio, che in realtà appartiene ad un bue morto e simboleggia la castrazione, viene associato all'immagine della luna (archetipo agrario della fecondazione), anch'essa tagliata in due da una nuvola che la attraversa. Leggiamo dalla sceneggiatura originale del film:

[...] la testa di una ragazza con gli occhi spalancati. Verso uno degli occhi avanza la lama di un rasoio. La nuvola passa adesso davanti alla luna. La lama del rasoio attraversa l'occhio della ragazza sezionandolo (Fofi, 1974, p. 480).

La comprensione della sequenza è affidata al montaggio che diviene sintassi di un linguaggio visivo e simbolico. In questo modo il cinema riprende la definizione di Breton sul surrealismo: l'assenza di ogni controllo razionale, al di là di ogni preoccupazione estetica e morale.

Il Surrealismo è legato al tema della violenza ed ha come suo carattere fondante una volontà nietzschiana di distruggere, proponendo l'abbattimento delle sovrastrutture sociali e morali. D'altra parte questa corrente artistica risente delle influenze dadaiste; Breton, infatti, è un ex dadaista che aveva trovato nelle teorie di Marx e di Freud una risposta alla libertà sociale e individuale. Buñuel stesso, in un'intervista del 1974, afferma:

Il Surrealismo nel cinema è cominciato quando ci si è chiesti che cosa si potesse fare con mille spettatori se non distruggere, intaccare tutti i loro valori. Tutto ciò che non intacca la società, le istituzioni, non è surrealista [...] Il gruppo dei surrealisti non esiste più, ma soprattutto, oggi non c'è più surrealismo in quanto tale. Il surrealismo è passato nella vita. Oggi, la violenza è ovunque [...] La violenza non serve più a niente. Niente fa più scandalo (Cattini, 2006, p. 6).

Sebbene come corrente possa ritenersi esaurita, non si possono tralasciare altri film che utilizzano elementi surreali e che ripropongono in modo molto efficace la proiezione del vissuto onirico o di materiale inconscio sulla pellicola. Lo stesso si può dire per l'utilizzo della violenza soprattutto intellettuale, in grado di scuotere gli spettatori. Celebre esempio è il film di Stanley Kubrick *Arancia meccanica* (1971), in cui troviamo la famosa sequenza incentrata sull'occhio. In questo caso la violenza subita dal protagonista consiste nell'obbligo di guardare filmati estremamente violenti mediante coercizione (un apparecchio impedisce alle palpebre di abbassarsi).

L'elemento surreale nel cinema è attualissimo, si pensi al particolare stile di Terry Gilliam, e presenta interessanti punti di

contatto con la psicologia. Un esempio nostrano è fornito dalla cinematografia di Federico Fellini, il quale proietta il suo materiale onirico sulla pellicola. L'esigenza di affidarsi alle suggestioni delle immagini attraverso un montaggio anti logico traspare dalle parole dello stesso regista:

Probabilmente all'inizio subivo di più il condizionamento narrativo del racconto, facevo un cinema più paraletterario che plastico. Andando avanti mi sono fidato di più dell'immagine, e sempre più cerco di fare a meno delle parole mentre giro (Wiegand, 2003, p. 112).

In conclusione, possiamo considerare questa quarta categoria secondo la doppia natura che Breton riconosceva nel Surrealismo e che prendeva spunto dagli scritti di Marx e di Freud. A prescindere dal legame dei rispettivi film con questa corrente, ritengo che ancora oggi possa valere questa doppia chiave di lettura e che possiamo considerare le pellicole come espressione di libertà individuale e sociale. Tale libertà pare esplicitarsi proprio nella scelta di prescindere dall'utilizzo di un linguaggio verbale che rappresenti un elemento di razionalità.

Il riferimento a Fellini è fondamentale perché rappresenta la proiezione della coscienza individuale del regista, il quale utilizza le immagini prescindendo da un cinema paraletterario. Se con Buñuel emerge, infatti, una critica sociale che si esplica soprattutto a livello religioso come ne *La via lattea* (1968), nel regista italiano emerge il vissuto individuale (si pensi ad *Amarcord* del 1973).

La produzione cinematografica del regista appare come un percorso che permette di condividere l'elemento individuale con l'inconscio collettivo. Il cinema si affida, a mio avviso, ad un meccanismo di proiezione ed introiezione continuo rappresentato dallo schermo che ha una duplice funzione: esteriorizzazione per il regista e assimilazione per lo spettatore.

Un ultimo aspetto da considerare è il cinema come inconscio collettivo. Secondo il critico Siegfried Kracauer è possibile stu-

diare le predisposizioni del popolo tedesco nel periodo che va dal 1918 al 1933, a partire dall'analisi della produzione cinematografica di quel periodo. Secondo questa teoria il cinema mette in evidenza la mentalità ed il sentire di un'intera nazione. Il film, infatti, nasce sempre da un lavoro collettivo e pertanto non è mai esclusivamente un prodotto personale ma soprattutto esprime e soddisfa gusti e desideri popolari.

L'esperienza del cinema tedesco, soprattutto del periodo espressionista è fondamentale per comprendere il legame tra cinema e psicologia; è infatti a partire da *Il gabinetto del dottor Caligari* che la dimensione psicologica diviene protagonista effettiva di un soggetto cinematografico. Sebbene già con *Lo studente di Praga* (1913) di Stellan Rye, era emersa l'attrazione tutta tedesca per le profonde basi dell'Io, è proprio la pellicola di Wiene a dare avvio ad una nuova percezione del cinema, proponendo una struttura narrativa singolare (esposta nel terzo punto dell'analisi) destinata ad essere adottata da molte pellicole fino al recente *Shutter Island* (2010) di Martin Scorsese.

Le motivazioni che portarono proprio la Germania ad introdurre tali tematiche nel cinema, sono da ricercarsi nel particolare periodo storico e nel fermento culturale che animò la nazione in quegli anni. Secondo Kracauer non sono trascurabili anche fattori psicologici; quelli di un generale senso di impotenza e di incomprendimento che migrano sulla pellicola come espressione dell'inconscio collettivo. Singolare è la comparsa di soggetti cinematografici costruiti attorno a figure dittatoriali, interpretati come premonitori l'ascesa di Hitler al potere.

Tra le molte pellicole incentrate sulla figura del tiranno, spiccano *Vanina* (1922) di Arthur von Gerlach, il *Dottor Mabuse* (1922) di Fritz Lang e *Nosferatu* (1922) di Murnau. Ad un'analisi attenta di queste pellicole non sfuggono alcune interessanti tematiche di natura psicologica. In *Vanina*, così come in *Homunculus*² (1916) di

2 Dell'influenza di questo film sulla produzione tedesca dei successivi quindici anni si è espressa Lotte Eisner nel saggio sul cinema espressionista tedesco *Lo schermo*

Otto Rippert, alla figura del tiranno è associata un'abnormalità, una malformazione fisica che genera il complesso d'inferiorità. Proprio dalla percezione di essere un outsider deriva il sadismo tirannico che si svela come affermazione del proprio io deforme sulla società.

La stessa Germania condivideva con questi personaggi la sensazione di essere incompresa ed ai margini dell'Europa dopo la disfatta della prima guerra mondiale. Non è un caso che il cinema tedesco sia la risposta ad una politica denigratoria animata soprattutto dalle pellicole statunitensi. Dal 1916 al 1920 in Germania viene decretato il divieto di importazione di film stranieri; un evento fondamentale per la definizione di un genere cinematografico che avrà un impatto enorme sul futuro della settima arte. Non solo infatti il divieto impedì influenze esterne e quindi l'adeguamento a soggetti cinematografici più in voga, ma permise la proiezione del sentire comune sulla pellicola. La figura del tiranno ed il tema dello sdoppiamento di personalità hanno un diretto collegamento con la coscienza stessa del popolo tedesco.

Nel primo caso è sufficiente cogliere le analogie tra la Germania e le vicende dell'*Homunculus* di Rippert. Il film tratta le vicende di un essere mostruoso creato in laboratorio e destinato ad una vita da reietto proprio in virtù della sua deformità. Rifiutato dal genere umano, questo personaggio che si rifa ad una tradizione che va dalle leggende derivanti dal golem alla più recente creatura del dottor Frankenstein, pianifica la sua vendetta nei confronti del genere umano tentando di provocare una guerra mondiale. Dotato di un'intelligenza fuori dal comune riesce a dominare come dittatore un vasto territorio, ma sarà ucciso da un fulmine.

A suggerire un parallelismo tra l'*Homunculus* ed il popolo tedesco è la diffusione in quegli anni delle tesi di Max Scheler, che sottolineavano i motivi del disprezzo delle altre nazioni nei con-

demoniaco. In particolare l'autrice mette in evidenza la continuità con alcune soluzioni adottate da Fritz Lang in *Metropolis*.

fronti della Germania. Lo stesso Kracauer è esplicito sulle analogie del popolo con la creatura di Rippert:

I tedeschi somigliano a Homunculus in quanto soffrono di un complesso di inferiorità dovuta ad una evoluzione storica rivelatasi fatale per la fiducia in sé del ceto medio (Kracauer, 2007, p. 79).

Anche il tema dello sdoppiamento di personalità, presente ne *Lo studente di Praga* palesa, secondo Kracauer un esplicito legame con la nazione tedesca. La Germania appariva divisa in due anime sociali: la classe media e la casta dirigente di tipo feudale. La frammentazione sociale si traduce in frammentazione dell'io incanalando nella finzione filmica il senso di fatale lotta intestina delle "due Germanie"³.

In questa vicenda che riprende suggestioni e motivi letterari cari ad E.T.A. Hoffmann e E.A. Poe, uno squattrinato studente permette ad uno strano personaggio, il mago Scapinelli di comprare per un'ingente somma di denaro un qualunque bene presente nella sua modesta camera. Non possedendo nulla di valore e sicuro di raggirare l'uomo, lo studente si accorge troppo tardi di aver stretto un patto demoniaco. Dallo specchio indicato dal mago come oggetto della vendita, emerge l'immagine riflessa del ragazzo che diviene autonoma. Il dispiegarsi della trama fino al tragico finale è tutto incentrato sul tentativo di ciascuna delle due identità di affermarsi sull'altra. Il doppio è animato da un cinismo ed una crudeltà che deriva probabilmente dai tratti istintivi della persona ed è sopraffatto solo alla fine, quando lo studente lo uccide sparandogli nel petto.

Come il celebre personaggio del romanzo di Oscar Wilde, Dorian Gray lo studente non sopravvive però alla morte del suo

3 Era diffusa l'espressione "le due Germanie" per indicare i contrasti tra ambienti governativi e classe media.

doppio, rivelando una natura autodistruttiva. Il doppio pare, in effetti, suggerire una scissione dell'Io da parte del protagonista che non può sopravvivere alla morte del suo lato oscuro. Questa tematica naturalmente intraprende la via del cinema dopo una lunga tradizione letteraria e ciò spiega l'interesse degli studiosi di psicologia prima che il tema divenisse un topos cinematografico. Già Freud nel saggio *Il perturbante* cita il lavoro dello psicoanalista austriaco Otto Rank che se ne era occupato in una trattazione nel 1914.

Secondo Rank, allievo dello stesso Freud, il doppio nasce come “energica negazione della morte” e la sua prima manifestazione risiede nella convinzione dell'esistenza di un'anima immortale. Il terreno in cui si rafforza tale credenza è quello del narcisismo primario, tipico della mente del fanciullo e del primitivo; superato questo stadio il doppio assume un significato opposto. Diviene annunciatore di morte e pertanto suscita il sentimento del perturbante, utilizzato sia dalla letteratura (da *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Robert Louis Stevenson al più recente *La metà oscura* di Stephen King), sia dall'industria cinematografica (nell'ultima edizione degli oscar Natalie Portman è stata premiata per la sua interpretazione ne *Il cigno nero*, ennesimo film sul tema del doppio). Scrive nel saggio *Il perturbante*:

L'idea del “doppio” non scompare necessariamente con il cessare del narcisismo primario, in quanto può ricevere nuovi significati dai successivi stadi di sviluppo dell'Io. In esso si viene lentamente formando uno speciale ente, atto a sovrastare al resto dell'Io, la cui funzione consiste nell'osservare e criticare la personalità, esercitando una censura nell'ambito della mente, censura della quale noi siamo consapevoli e che chiamiamo “coscienza” (Freud, 2010, p. 2241).

Questa particolare capacità di vedersi dall'esterno cogliendosi al contempo come alterità ed identità viene a mio avviso esplicitata dal film tedesco di Rye e trova la spiegazione del senso di

turbamento che ne deriva proprio nella definizione che lo stesso Freud fornisce del concetto di perturbante.

Il termine italiano non rispecchia quello tedesco che è intraducibile nella nostra lingua: *Unheimlich*. Freud lo definisce esattamente come “quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, da ciò che ci è familiare”. La pertinenza del film di Rye con il tema del doppio è rafforzata dal fatto che lo studio di Rank sia partito proprio dal racconto di Hans Heinz Ewer *Lo studente di Praga*.

La separazione dello specchio della propria immagine comporta la dicotomia dell'Io al quale il protagonista del racconto reagisce tentando di distruggere il doppio per tornare in possesso della propria identità.

Per Freud il doppio rappresenta anche le aspirazioni non realizzate dell'Io di cui il destino ne ha impedito il concretizzarsi; nel caso de *Lo studente di Praga* come in altri racconti simili, ad impedire la realizzazione dei desideri sono le regole sociali e la moralità del protagonista. L'orrore provato dal personaggio è rafforzato dalla consapevolezza delle proprie pulsioni ormai libere da ogni controllo.

Da questo punto di vista è possibile introdurre per meglio definire il doppio cinematografico, l'archetipo junghiano di ombra, del quale offre un'esauritiva trattazione lo psicologo canadese Jean Monbourquette.

Secondo Jung, l'Ombra rappresentava un insieme di complessi, di energie represses, che Freud aveva denominato “Es”. L'ombra, come la concepiva Jung si profilava da sempre nei miti e nelle leggende sotto forma di diversi archetipi: il fratello oscuro, il doppio, i gemelli, uno dei quali ostinava un carattere sinistro e così via. [...] Nel 1917, nella sua opera *Psicologia dell'inconscio* descrive l'ombra come “l'altro in noi”, “la personalità inconscia dell'altro sesso”, “l'inferiore riprovevole”, o ancora “l'altro che ci mette in imbarazzo o ci fa vergognare”. La definì come “il lato negativo della personalità, la somma di tutte le qualità sgradevoli che abbiamo la tendenza a de-

testare e a nascondere, così come le funzioni insufficientemente sviluppate e il contenuto dell'inconscio personale" (Mounbourquette, 2001, pp. 36-37).

A confermare il carattere ossessivo e persecutorio del *doppio-ombra*, il regista Rye utilizza tanto all'inizio quanto alla fine della pellicola una frase del poeta francese Alfred de Musset:

Non sono Dio, né posso essere il demonio, però con disprezzo pronuncio proprio il tuo nome! Poiché dovunque sei, ci sarò anch'io fino alla tua ultima ora e, davanti alla tua lapide, mi siederò sulla tua tomba⁴.

L'ombra può a mio avviso essere associata anche ai tipi negativi e malvagi presenti nella cinematografia tedesca, come la figura dell'Homunculus o in generale dei così detti "geni del male". Il *monstrum* si configurerebbe esattamente come un'ombra, animato da istinti primordiali e determinato a raggiungere il suo scopo a discapito totale di ogni limitazione morale. Esattamente come l'Homunculus, il *monstrum* può essere dotato di una grande intelligenza; è primitivo solo negli istinti ed è temibile proprio per la sua incapacità di limitare la ragione in virtù di un'etica.

La mostruosità non è necessariamente visibile a livello estetico ma, nel caso delle figure negative come il dottor Caligari, si esprime attraverso la caratterizzazione del personaggio ed il ricorso a pratiche oscure, spesso legate all'esoterismo. Singolare è in questo caso l'utilizzo delle tecniche ipnotiche, ritenute malvagie per la capacità di manipolare gli altri ma anche perché in grado di comunicare con il lato oscuro dell'individuo.

L'attrazione del cinema tedesco di questo periodo nei confronti della psicologia e delle sue pratiche è evidente proprio nel film che stupisce il mondo e segna l'inizio del periodo espressionista: *Il gabinetto del dottor Caligari*.

4 Trascrizione letteraria tratta dal film *Lo studente di Praga* di Stellan Rye (1913)

La storia propone due differenti piani narrativi ed è raccontata a focalizzazione interna, secondo la tecnica analizzata precedentemente nel terzo punto; lo spettatore scoprirà solo nel finale di aver ripercorso nel racconto del giovane Franzis la delirante interpretazione degli eventi di una mente malata. La prima scena del film mostra Franzis che, seduto su una panchina e visibilmente sconvolto, racconta la sua tragica storia ad un anziano signore. Le immagini da questo punto si sostituiscono al racconto e mostrano due giovani, Franzis ed Alan, che entrano nel tendone del dottor Caligari per assistere ad un suggestivo spettacolo, durante una fiera. Il dottore presenta al pubblico Cesare il sonnambulo come un essere dai poteri straordinari, tra cui quello di predire il futuro. Alan chiede in tono di sfida quanto gli resta da vivere e, ricevendo in risposta un laconico “morirai all'alba”, fugge atterrito. È questo solo l'inizio di un susseguirsi di eventi in cui Cesare veste i panni dell'assassino che uccide per realizzare le sue stesse profezie.

Dietro la scia di sangue c'è però il dottor Caligari che spinge l'assassino al delitto attraverso le sue pratiche ipnotiche. Franzis smaschera il dottore e lo segue fino ad un manicomio dove scopre che Caligari è in realtà il direttore della struttura, segretamente impegnato a sperimentare tecniche ipnotiche sui propri pazienti.

La trama a questo punto cambia, mostrandoci Franzis come il paziente della stessa clinica che ha proiettato sul suo psichiatra la malvagità del fantomatico Caligari. Ogni personaggio che è presente nel delirio del paziente vive con lui nella struttura psichiatrica e viene percepito dal soggetto come un inquietante spettro, dato che nel suo delirio è stato precedentemente assassinato da Cesare.

Il parallelismo tra questo film ed altre pellicole contemporanee, tra cui spicca *Shutter Island* per le indubbie similitudini, dimostra quanta importanza abbia avuto il periodo espressionista del cinema tedesco nell'evoluzione delle tematiche psicologiche nella settima arte.

La struttura narrativa è un'invenzione del regista Wiene che dovette risolvere l'originaria accusa della storia nei confronti

delle autorità di cui Caligari era il simbolo; fuor di metafora il direttore del manicomio è colui che decide chi è nella norma e chi non lo è, ed è anche in grado di manovrare gli altri per realizzare i propri scopi. La storia originaria non prevedeva dunque la doppia struttura narrativa, anzi palesava l'atto di accusa degli autori Hans Janowitz e Carl Mayer nei confronti di una società che percepivano come potenzialmente tirannica. Ancora una volta i critici parlano di una premonizione dell'avvento di Hitler al potere proprio attraverso il tema dell'ipnosi:

Caligari è una particolarissima premonizione, in quanto usa il suo potere ipnotico per piegare al suo volere il suo strumento, tecnica che anticipa, per contenuto e per scopo, quella manipolazione dello spirito [soul] che Hitler per primo esercitò su larga scala (Kracauer, 2007, p. 119).

La figura di Caligari ispirerà a sua volta quella del dottor Mabuse di Lang, in cui le analogie con Hitler sono ancora più stringenti; nel film del 1922, il regista di *Metropolis*, disegna la figura del pazzo criminale sfruttando ancora il tema dell'ipnotismo e aggiungendo quello della fascinazione dello sguardo.

L'originalità de *Il gabinetto del dottor Caligari* è rappresentata soprattutto da soluzioni visive di notevole impatto. Non meno della particolare struttura della trama, le tecniche di ripresa e la sceneggiatura palesano la capacità di trasmettere particolari stati emotivi allo spettatore, secondo quanto precedentemente analizzato nel secondo punto.

Una caratteristica del film espressionista è quella di offrire sempre immagini strette, evitando campi larghi, per trasmettere un senso di angoscia allo spettatore. È interessante notare come l'utilizzo di questo genere di riprese, nato in Germania, abbia uno stretto legame con la guerra; proprio durante il periodo bellico, infatti, venivano ripresi dettagli di utilità militare senza preoccuparsi di "tagliare" altri elementi presenti nell'inquadratura. I particolari movimenti di camera e le inquadrature, fino a quel momento legate al mondo del teatro, mu-

tarono presto anche nel cinema. I registi tedeschi si accorsero del potenziale metalinguaggio del mezzo cinematografico e puntarono ad influenzare lo stato emozionale del pubblico anche con scelte stilistiche.

Di particolare impatto furono anche le scenografie realizzate appositamente da tre pittori espressionisti (Hermann Warm, Walter Rohring e Walter Reimann). Questo stile fu ben presto associato dai critici alla realtà distorta del soggetto psicotico. Nasceva così un altro modo di fare cinema, incline alle implicazioni psicologiche del nuovo mezzo di espressione soprattutto a livello tecnico e stilistico.

I grandi registi tedeschi, da Murnau a Lang, furono accolti con entusiasmo dal cinema hollywoodiano che presto ne riprese la tecnica e gli stili narrativi.

Il critico cinematografico Roberto Turigliatto, rimarca l'importanza del cinema espressionista tedesco e la fortuna che ebbe nella storia della settima arte:

I vari elementi cinematografici espressionisti, ormai decontestualizzati, possono riapparire altrove (nel cinema horror hollywoodiano, in autori come Hitchcock); ma si tratta di quei procedimenti tecnici di studio (illuminazione scenografia, trucchi) che proprio grazie al cinema tedesco degli anni venti sono diventati acquisizioni permanenti del linguaggio cinematografico (Cfr. Galli, 1995, p. 662).

La stagione dell'Espressionismo tedesco (convenzionalmente circoscritta nei pochi anni tra il 1920 ed il 1925) incarna il momento più alto del legame tra cinema e psicologia, sia a livello tecnico-stilistico che narrativo. Il cinema ne ha assorbito i caratteri peculiari adeguandoli ai nuovi mezzi ma lasciando invariata la volontà di stupire, di scuotere e soprattutto di esternare i timori sociali.

A rendere ancora più evidente il binomio cinema-psicologia nel periodo espressionista vi è la scelta di utilizzare atmosfere care a Hofmann, cui Freud aveva dedicato i suoi studi sul pertur-

bante; il padre della psicoanalisi ritiene che il racconto abbia le potenzialità per generare un senso di *unheimlich* per “l’incertezza intellettuale” che provoca nel lettore. L’incipit della storia suscita uno stato di inevitabile spaesamento in cui il lettore si chiede se il mondo nel quale è introdotto è reale oppure è frutto di fantasia. Questa capacità è estendibile anche al cinema che può disporre di un maggior coinvolgimento dello spettatore mediante specifiche tecniche studiate proprio a tale scopo.

Analizzando con più attenzione il saggio freudiano, scopriamo ulteriori aspetti che spiegano il collegamento tra i differenti contesti della nostra ricerca. Nella premessa è subito evidente come l’*unheimliche* non sia contemplato nello studio dell’estetica, disciplina incentrata sul concetto di bello.

Probabilmente, con questa prima riflessione, Freud non intende solo giustificare il suo interesse al tema ma anche evidenziare un aspetto più interessante: ciò che è perturbante ha un legame inscindibile con il destinatario finale dell’opera. In definitiva, la ragion d’essere del perturbante è nella capacità di creare una reazione emotiva nel lettore e presenta un innegabile collegamento con il suo vissuto.

La singolarità di questo approccio è esplicitata da una domanda non scritta da Freud ma che pur sorge spontanea: in che modo lo scrittore può rivolgersi all’inconscio dei suoi lettori? Come può un individuo far leva sul vissuto di altri uomini? Naturalmente lo studioso escluderebbe, come di fatto ha escluso, l’approccio junghiano; la risposta non è dunque nell’inconscio collettivo.

Freud distingue il perturbante che ognuno può sperimentare nella vita di tutti i giorni da quello “letterario” o, per meglio dire, indotto dall’autore. Il sentimento del perturbante è, come si è visto, legato al concetto di familiare. Non è semplice paura o spavento. A questo punto la differenza tra paura e perturbante appare come corollario logico di quanto fin ora detto: la paura può essere generata da un fattore a noi esterno mentre il perturbante ha radici profonde nell’inconscio individuale.

In realtà, spiega Freud, l’esperienza del perturbante non è

molto frequente nella vita quotidiana ma è facilmente indotta da un'opera di fantasia. Per maggior chiarezza, affrontiamo i due casi separatamente.

Il perturbante vissuto, è legato a complessi infantili rimossi o a credenze infantili superate. Più semplice ma meno frequente del perturbante immaginato, si verifica in particolari situazioni associate alla mancanza di una spiegazione razionale. A mio avviso si riscontrano in questo caso alcune analogie con il fenomeno dell'ansia, dove a creare lo stato di tensione è proprio il meccanismo della rimozione; il sentimento si autoalimenta proprio dall'incapacità di spiegare razionalmente l'insorgere del comportamento.

Ritengo particolarmente interessante ai fini di questo studio l'approfondimento che il saggio dedica alle credenze superate:

Prendiamo il perturbante legato all'onnipotenza del pensiero, all'esaudimento dei desideri, ai poteri malefici occulti e al ritorno dei morti.[...] Un tempo noi o i nostri progenitori, credevamo che queste possibilità fossero realtà ed eravamo convinti che si realizzassero effettivamente. Oggi non ci pensiamo più, avendo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo assolutamente certi delle nostre nuove credenze e quelle vecchie esistono tuttora in noi, pronte ad approfittare di tutto ciò che possa dar loro conferma. Non appena nella vita ci succede effettivamente un fatto, che sembra confermare le vecchie, rigettate credenze, siamo presi da un senso di perturbamento (Freud, 2010, p. 2249-2250).

Nei racconti di Hoffman come nei film espressionisti sovente si fa ricorso ad una serie di credenze precedenti che suscitano il perturbante.

Passiamo dunque ad occuparci del perturbante indotto da opere di fantasia o anche solo immaginato. Freud afferma che è una sensazione che si verifica raramente nella vita reale mentre è molto frequente quando un individuo diviene spettatore o lettore di un'opera di fantasia.

Ricordiamo quanto precedentemente affermato circa la capacità di un racconto di conferire un senso di spaesamento già nella fase dell'incipit. Il lettore non ha il controllo della situazione: ignora se la storia sia reale o frutto di fantasia. Chiediamoci ora perché il lettore veda un potenziale pericolo in un'opera di fantasia, quando, a rigor di logica, proprio un'opera di tal genere dovrebbe rassicurare, vista la mancanza di pericoli reali.

È ragionevole pensare che a preoccupare non siano i pericoli ma la mancanza di certezze date dai parametri normalmente forniti dal reale; sarebbe proprio la mancanza di un controllo sulla "nuova realtà" a far regredire il sistema di credenze del soggetto ad una fase primitiva.

Al contrario, la realtà per quanto possa contenere minacce pericoli veri, conferisce all'individuo un senso di tranquillità proprio perché conosciuta.

Il fatto che il perturbante sia un sentimento provato anche nella realtà non fa che confermare quanto detto; in ogni caso esso si verifica quando l'individuo è in uno stato di spaesamento, ovvero quando si sente sprovvisto di certezze.

Veniamo a due esempi di "perturbante reale" forniti da Freud, dei quali il primo è raccontato come esperienza diretta. Nel primo caso lo studioso racconta di una sua tranquilla passeggiata in una cittadina italiana che ben conosceva.

[...] Alle finestre delle casette non si vedevano altro che donne dipinte, e io mi affrettai ad abbandonare la stretta via alla prima traversa, ma, dopo aver vagato senza meta per un po' di tempo, mi ritrovai di nuovo nella strada di prima, dove la mia presenza ormai cominciava ad attirare l'attenzione. Affrettai ancora il passo solo per tornare per la terza volta, per un'altra via, nello stesso posto. A questo punto fui preso da una sensazione, che potrei definire di perturbamento... (Freud, 2010, p. 2242-2243)

L'episodio raccontato da Freud presenta i tratti tipici dello spaesamento e non è privo di un particolare, non sappiamo

quanto voluto, che rende quasi irreali la situazione: alle finestre egli vede donne dipinte, quindi inanimate. Questo particolare richiama un topos spesso ricorrente nei racconti di terrore; lo stesso Hofmann lo propone ne *Il mago Sabbiolino*.

Il secondo esempio proposto nel saggio è legato alla casualità con cui un numero continua a ripetersi in differenti situazioni durante l'arco della stessa giornata.

[...]non annettiamo alcuna importanza al fatto che il numero dello scontrino del guardaroba, al quale abbiamo consegnato il soprabito, sia il 62, oppure che questo sia il numero della nostra cabina a bordo di una nave. Però la nostra impressione si modifica se due eventi del genere, ognuno differente in sé, si susseguono a breve intervallo, o se incontriamo il numero 62 più volte nella stessa giornata [...] A meno di non essere estremamente corazzati contro la superstizione, sentiremo la tentazione di attribuire un significato riposto all'ostinata ricorrenza del numero; lo prenderemo, per esempio, quale un'indicazione della durata della vita che ci è concessa (Freud, 2010, p. 2249-2250).

È interessante notare come questi due esempi abbiano una corrispondenza cinematografica precisa, un episodio simile al primo è presente nel film *Nightmare VI: la fine* di Rachel Talay (1991), mentre al secondo esempio si può collegare il film *Number 23* di Joel Schumacher (2007) con Jim Carrey.

Anche nel secondo esempio c'è un particolare importante: Freud parla esplicitamente di superstizione e afferma che solo chi è ben corazzato dalle sue insidie, ovvero chi ha compiutamente superato una concezione animistica, non rimane turbato da simili coincidenze.

Ritengo che questo aspetto possa rappresentare il *fil rouge* che unisce il periodo storico della Germania della Repubblica di Weimar al cinema che ha prodotto. L'ipotesi di un inconscio collettivo turbato che dà il via ad una cinematografia definita da Kracauer come "monologo interiore" (Cfr. Kracauer, 2007, p.

106), può essere suffragata o sostituita dalla spiegazione freudiana circa il regresso ad una fase animistica non del tutto superata.

La Repubblica di Weimar si pone alla sua nascita come modello democratico nell'Europa degli anni venti, e tuttavia ben presto si trova ad affrontare gravissime difficoltà che finiranno per gettare l'intera nazione in una crisi senza precedenti.

La Germania, condannata nella primavera del 1921 alle riparazioni finanziarie della prima guerra mondiale (la somma corrispondeva a 132 miliardi di marchi-oro), vide crollare i suoi ideali ed il suo potere economico. Subendo da parte della Francia e del Belgio l'occupazione della ricca zona mineraria e industriale del bacino della Ruhr nel gennaio del 1923, si vide abbandonata e reietta da parte delle altre nazioni.

Che questo periodo trovi nello spirito tedesco una reazione animistica è più che probabile; troverebbero una causa specifica i temi tipici dell'espressionismo cinematografico pervaso dal fatalismo e dall'ineluttabilità.

La disoccupazione dilagante e la situazione economica disperata (l'inflazione crebbe a tal punto che nel novembre del 1923 un dollaro era cambiato con 4 miliardi di marchi), furono fattori altamente destabilizzanti nella vita del popolo tedesco.

Il fatalismo scaturisce dalla convinzione nell'esistenza di una regia occulta che guida l'inconsapevole ed impotente vittima verso una fine già scritta. Il perturbante nasce nel momento in cui l'uomo percepisce sé stesso come un burattino e scopre le macchinazioni che lo porteranno ad una fine inevitabile.

Questo è il leitmotiv di molti film presi in esame e potrebbe fornire una spiegazione razionale delle premonizioni dell'avvento di Hitler. Nel saggio di Kracauer sono riportati una serie di film a sostegno di questa tesi ed è in effetti inconfutabile che esista uno strano o ancor meglio perturbante nesso tra cinema tedesco ed eventi storici predetti. Tuttavia ritengo che si possano spiegare, secondo quanto fin ora detto, le ragioni delle presunte premonizioni.

Sarebbe sufficiente chiedersi di quale domanda il tiranno è la risposta. Se si tratta effettivamente di un presentimento, la tiran-

nia sarebbe la risposta alla domanda: cosa accadrà in futuro?

Sono però persuaso che la domanda cui si cerca una risposta in un momento di profonda crisi sia: qual è la causa del male? Chi è l'artefice della decadenza? In tal modo non si tratterebbe di una premonizione ma del tentativo di fornire una spiegazione del male ricorrendo ad una tesi manichea.

A ben vedere lo stesso Kracauer annovera tra le figure tiranniche il vampiro del *Nosferatu* di Murnau. Siamo davanti ad un personaggio negativo ma soprannaturale, in grado di portare la morte nella città diffondendo la peste. Il vampiro sopravvive succhiando il sangue del prossimo, privandolo della propria linfa vitale ed assoggettandolo. È in effetti suggestivo associare una simile figura al futuro mostro Hitler, ma è altrettanto probabile che il vampiro sia la risposta della cultura popolare ad una crisi senza precedenti. A suffragio di questa tesi si potrebbe citare un altro film dello stesso Murnau: il *Faust*.

La figura di Mefistofele ricorda per certi aspetti quella del vampiro ma ha una precisa collocazione nella leggenda popolare. Goethe nella sua revisione del dramma conferisce significativamente al racconto un'origine biblica, legandolo al tema della sfida tra Mefistofele e Dio per la corruzione dell'anima di Giobbe, il Pio.

Murnau presenta l'intera vicenda di Faust come gli esiti del piano demoniaco di Mefistofele. Similmente al vampiro, il demone diffonde la peste e si pone come flagello dell'umanità e può essere sconfitto solo dall'amore.

Non a caso la leggenda del Faust ha origine nell'età tardo-medioevale (il dottor Johannes Faustus è realmente vissuto tra il 1480 ed il 1540), un periodo storico che ben potrebbe rappresentare la fase animistica di cui lo stesso Freud parla.

Che le concezioni animistiche fossero ai tempi largamente riprese e diffuse, è dimostrato dal tema, tutt'oggi dibattuto dagli storici, del legame tra nazismo ed occultismo e dall'ipotesi che lo stesso Hitler fosse dedito a pratiche esoteriche⁵.

5 L'argomento è ampiamente trattato nel testo di Giorgio Galli, *Hitler e il nazismo ma-*

In questa sede ci limitiamo a sottolineare come il fatalismo e le spiegazioni sovranaturali al male siano talmente radicate in ambito letterario, che Thomas Mann riprende il tema faustiano come metafora di un patto demoniaco firmato da tutta la Germania, nel suo *Doctor Faustus* (del 1947).

È degno di nota come anche Freud in un passo preciso del suo saggio sul perturbante, riprenda il concetto di demoniaco, associandolo ad alcuni aspetti della psiche:

[...] nell'inconscio si può ravvisare il predominio di una "coazione a ripetere", che deriva dagli impulsi istintivi e, probabilmente, è legata alla natura intrinseca degli istinti; tale compulsione è abbastanza potente da mettere fuori causa il principio del piacere⁶, conferendo a taluni aspetti della psiche un carattere demoniaco, quale si trova ancora con estrema chiarezza negli impulsi dei bambini piccoli[...] tutto ciò che ci rammenta la "coazione a ripetere" viene sentito come fattore perturbante (Freud, 2010, p. 2243-2244).

La compulsione genera una reiterazione involontaria, perché legata all'inconscio, generando a livello cosciente la sensazione di non avere il controllo del proprio comportamento. Ritengo che il termine demoniaco si possa per questo ben collegare a quanto fin ora detto ed essere la risposta alla domanda: qual è la causa del mio comportamento? Percepire se stessi come marionette guidate da un impulso inspiegabile può far emergere una spiegazione di tipo animistico e chiamare in causa la suggestione di un demone che ordisce alle nostre spalle.

gico, (IV edizione) Rizzoli, Milano 2007. Le indicazioni presenti in quarta di copertina permettono di individuare in maniera specifica la cultura cui il nazismo si rifaceva: "Giorgio Galli [...] in questo libro dimostra come alcune radici culturali del nazismo affondino profondamente in quegli antichi mondi di conoscenza (magia, occultismo, esoterismo, astrologia e alchimia) che erano stati sconfitti, ma non cancellati, dal pensiero scientifico del Cinquecento e del Seicento e dell'Illuminismo."

6 Teoria presente anche nel saggio *Al di là del principio del piacere*, del 1920.

La particolare esperienza del periodo espressionista è una delle tappe più interessanti del rapporto tra cinema e psicologia non solo per gli indubbi punti di contatto tra i due ambiti ma soprattutto per le innegabili ripercussioni nella realtà di tutti i giorni.

In effetti, il sentimento del perturbante non avrebbe ragione d'essere se l'oggetto della creazione artistica non avesse un legame con il nostro vissuto.

• Conclusioni

Alla luce di quanto emerso, si possono tracciare due linee di approccio al tema del rapporto tra psicologia e cinema nel periodo dell'espressionismo: quella che fa leva sulle tesi junghiane dell'inconscio collettivo e quella freudiana sul perturbante. In ogni caso, appare confermata la tesi proposta da Kracauer circa un legame tra espressionismo cinematografico tedesco ed eventi storico-sociali della Germania.

Quanto è stato analizzato da Freud per i racconti di Hoffmann può a buon diritto estendersi ai film presi in esame. Questo è possibile sia per un documentato interesse della cinematografia per i racconti dello scrittore, che per la capacità del cinema di lasciar vedere la storia attraverso “gli occhiali o il cannocchiale dell'occhio demoniaco”, esattamente la capacità che Freud riconosceva alla narrazione di Hofmann.

In generale questo studio ha evidenziato e propone due differenti tipologie di perturbante nella “settima arte”. La prima è legata al vissuto del singolo individuo e scaturisce dal rapporto che si stabilisce tra lo stimolo esterno (il film o il racconto) ed il materiale inconscio rimosso, grazie soprattutto al ricorso a fobie comuni (come quelle sulla castrazione). La seconda ha un risvolto collettivo e si manifesta davanti alla percezione che il racconto possa sovrapporsi alla realtà; un esempio è dato dalla presunta portata profetica della creazione artistica.

In questo caso si può parlare di spaesamento perché i parametri del reale vengono messi in discussione e si ha un ritorno ad una credenza precedente. Il senso di perturbante è qui giustificato dalla “familiarità” di alcune credenze, superate ma mai definitivamente abbandonate, che sembrano trovare conferma in particolari situazioni in cui la razionalità non sembra offrire una risposta soddisfacente.

Un ultimo aspetto da considerare riguarda l’universalità e la durata dell’effetto perturbante.

La capacità dell’elemento perturbante di legarsi ad un preciso momento storico, limita il suo effetto nel tempo. Oggi è decisamente meno inquietante l’analogia tra i film proposti da Kracauer e la figura del tiranno. Questo avviene sia perché tale binomio appare meno immediato e, soprattutto, perché siamo ormai abituati alle figure demoniache sul grande schermo.

Al contrario, l’effetto perturbante legato alle fobie individuali rimane intatto perché slegato da un periodo storico particolare. D’altra parte lo stesso Freud parla di un regresso ad una cultura precedente, quindi è lecito pensare che il superamento definitivo di una cultura animistica possa annullare l’effetto perturbante di questo tipo. Resta però da chiedersi se la tendenza a fornire una spiegazione irrazionale sia costitutiva dell’uomo o se dipenda invece da un aspetto meramente culturale.

Bibliografia

- Cattini A. (2006). *Luis Buñel*. Milano: Il Castoro Cinema (III edizione aggiornata).
- Ceserani R. (1996). *Il fantastico*. Bologna: il Mulino.
- De Micheli M. (1997). *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli (XXX edizione).
- Fofi G. (1974). *Sette film*. Torino: Einaudi.
- Freud S. (2010). *Opere 1886-1921*. Roma: Newton Compton (III edizione).
- Galli G. (1995). *Grande Dizionario Enciclopedico*. Torino: UTET.
- Galli G. (2007). *Hitler e il nazismo magico*. Milano: Rizzoli.
- Kracauer S. (2007). *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*. Torino: Lindau (II edizione).

- Lotte E. (1983). *Lo schermo demoniaco*. Roma: Editori Riuniti.
- Mounbourquette J. (2001). *I lati nascosti della personalità. Come conoscerli e accettarli*. Milano: Paoline (II edizione).
- Neher A. (2005). *Faust e il Golem. Realtà e mito del Docketor Johannes Faustus e del maharal di Praga*. Firenze: La Giuntina.
- Rhomer E. (2004). *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*. Venezia: Marsilio.
- Sabatucci G., & Vidotto V. (2005). *Storia contemporanea. Il Novecento*. Bari: Laterza.
- Wiegand C. (2003). *Federico Fellini. Tutti i film*. Modena: Taschen (ed. it. a cura di F. Del Moro).

