

Il cinema come identificazione: uno schermo doppiamente proiettivo?

di Stefano Caracciolo¹

Da cosa deriva l'impatto che il cinema ha sulla nostra cultura, intesa come modo di guardare alle vicende umane? La vita di una persona cambia quando si imbatte in una storia. La sua attenzione può essere attirata (una *storia incredibile*) oppure calare fino a scomparire (una *storia noiosa*), la sua memoria può essere stimolata a ricordare (una *storia memorabile*), la sua tendenza a immedesimarsi o a distanziarsi dal personaggio – partiamo da questa generica definizione operativa – può scattare in modo più o meno imperioso, le sue capacità decisionali iniziano a valutare le possibili scelte che compirebbe se fosse quel personaggio.

Naturalmente la storia di cui ci stiamo occupando è la storia del paziente, e in particolare le storie dei pazienti come ci vengono raccontate dalle immagini proiettate sullo schermo del cinema: film che raccontano storie di medici e di pazienti. L'arte di vedere un film comprende un "complesso gioco di incastri, spesso annodati fra loro, delle funzioni dell'immaginario, del reale e del simbolico" (Metz, 1980) in cui è necessario "scambiarsi" con il personaggio della storia.

Nel parlare di *storia*, però, intendiamo anche riferirci a tutto l'insieme, vario e differenziato, delle modalità narrative, antiche come le culture umane e radicate nel biologico (Gottschall e Wilson, 2005): la storia raccontata dal protagonista, narrata da un testimone, letta in un giornale o in un libro, ascoltata alla radio, vista a teatro, in televisione, al cinema, su internet, in quel continuum storico-culturale che parte dalla tradizione orale e, passando per la carta stampata, arriva fino al digitale. Per così dire, da Omero passando per Gutenberg fino a YouTube e all'iPod.

Il libro, la canzone, il film che, raccontando una storia, hanno segnato o addirittura cambiato la vita di una persona possiedono un ruolo del tutto speciale nella memoria, rappresentano un punto di riferimento che diventa imprescindibile. Spesso questo si traduce in una sorta di *impronta* indelebile che resta nella persona, tanto da modificarne opinioni, credenze, pensieri e comportamenti, e che si esprime talvolta persino in un soprannome che l'individuo assume (*Rambo* o *Rocky*) o nel nome che dà a un figlio, in una specie di passaggio del testimone di stampo narcisistico, come una prosecuzione immaginaria del Sé: "Sei mio figlio, e quindi sarai l'eroe che anch'io avrei voluto essere, e per questo ti chiamerai come lui"; basti pensare a quanti Kevin (Costner) e quante Diana (principessa di Galles) sono stati registrati all'anagrafe, in ossequio all'antico adagio di Plauto *nomen est omen*. Questo meccanismo del resto è ben noto agli studiosi di marketing nel campo cinematografico (Albert, 1998; Elberse, 2007).

Le storie narrate entrano dunque nella vita delle persone. Ma, vedendo la questione dal lato opposto, anche la vita delle persone entra nelle storie narrate. A questo proposito, alcuni studiosi (Andringa e Scheier, 2004) ci aiutano a distinguere due grandi tradizioni di ricerca: il filone che si riferisce alle modalità con cui i lettori sono coinvolti da un testo nel corso della sua ricezione e il filone che studia gli effetti della ricezione. In questa ultima linea di ricerca si può fare una distinzione ulteriore a seconda che gli effetti si riferiscano a un cambiamento nei comportamenti di vita del soggetto o che invece gli effetti esercitino una conseguenza che rimane sul piano socioculturale.

La storia vera delle persone viene infatti ispirata e trasformata da una storia *esemplare*, così come le storie del

¹ Professore Ordinario di Psicologia Clinica, Azienda Ospedaliero-Universitaria S. Anna di Ferrara

Il cinema come identificazione: uno schermo doppiamente proiettivo?

cinema si ispirano alle storie di persone realmente esistite. Questo incrocio di rimandi è con grande evidenza dimostrato dal *disclaimer*, cioè dalla precisazione che compare nella maggior parte dei film: “Ogni riferimento a fatti realmente accaduti o a persone realmente esistite o esistenti è puramente casuale”. L’avviso cerca – inutilmente – di ritrattare un solido punto fermo di ogni storia narrata sullo schermo del cinema: il fatto che sono proprio i fatti e le persone vissuti e conosciuti nella propria vita che inducono gli sceneggiatori, i registi, gli attori, i tecnici di montaggio, postproduzione eccetera a mettere nella loro opera quella quota di verità che, volta per volta, stupisce, entusiasma, atterrisce, sconcerta, diverte. Proprio per questo motivo gli spettatori sono avvincenti, catturati, appassionati da storie che sono o comunque appaiono vere, anche se si tratta soltanto di giochi di luce su un telo bianco.

Le emozioni, allora, fanno vivere le storie, e attraverso le storie si vivono emozioni. Questo semplice meccanismo è il motore del cinema e del suo mercato, e il principale motivo per cui vedere un film a puro scopo di divertimento è già di per sé un formidabile strumento di apprendimento, nel senso del *social modeling* di Bandura (1986; 2001).

Le strutture della narrativa

Why we read fiction? Perché dunque leggiamo storie? Questo interrogativo dà il titolo a un interessante saggio (Zunshine, 2006) in cui viene esplorata l’intersezione fra le teorie narrative del campo letterario e le moderne acquisizioni teoriche della psicologia cognitiva. La tesi, sostenuta da evidenze empiriche e da dati di ricerca, è che la capacità di credere a una storia, e quindi di esserne più profondamente coinvolti, è funzione della *teoria della mente* di ciascun individuo fruitore, cioè della tendenza ad assumere che la mente dell’altro funzioni come la propria e che sia dunque possibile prevederne le reazioni. Secondo questa prospettiva, il racconto non è che un *incontro di menti* (*a meeting of the minds*): quella dell’autore, quella del fruitore e quelle – artificialmente create o riprodotte – dei personaggi. In questo senso molte delle trame cinematografiche, non potendo mostrare per intero e in tempo reale le vicende e dovendo necessariamente condensarle, lasciano spazi vuoti (chiasmi) che vengono colmati dallo spettatore sulla base delle proprie caratteristiche di personalità. Sapere, però, che un film è “tratto da una storia vera” fugge ogni dubbio sulla credibilità e chiede al lettore di sospendere il proprio giudizio e lasciarsi andare al coinvolgimento. Si riduce così l’effetto di cinismo e di esame di realtà (“è soltanto un film”), che si verifica invece nei momenti di lucidità di un sogno, quando la coscienza critica emerge per riportare alla realtà il sognatore, consentendogli di uscire dall’angoscia dell’incubo attraverso il pensiero “tanto si tratta di un sogno”. In questo senso il rapporto fra sogno e cinema come modalità narrativa si fa molto stretto (Costa, 1991; Brunetta, 2006): basti pensare a certe sequenze felliniane, o ancora più esplicitamente alla sequenza del sogno di *Io ti salvo* (*Spellbound*) di Hitchcock curata da Salvador Dalí, oppure al cinema surrealista e a Bunuel.

Narrando una vicenda complessa, attraverso i meccanismi dell’intreccio e con il frequente ricorso all’inspiegato, all’incredibile, come descritto da Forster (2000), si suggerisce allo spettatore di accettare la dinamica del *mistero*, in attesa di un’eventuale spiegazione: si tratta della tecnica della *suspense*, cioè, letteralmente, della sospensione del giudizio in attesa che il mistero si scioglia con la *soluzione finale* (se arriva). In questo senso, il mistero è un espediente con cui il narratore stuzzica la curiosità del lettore (perché succede un evento? Chi ne è responsabile?), costringendolo a lasciare una parte del cervello concentrata su elementi già narrati, tenendola in

Il cinema come identificazione: uno schermo doppiamente proiettivo?

sospeso (suspense) mentre nuovi eventi vengono raccontati. Questo meccanismo, portato al massimo grado nelle storie poliziesche o nei thriller, contribuisce ad allentare le difese della critica e del giudizio applicandole, se mai, solo al tentativo di anticipare la soluzione (come va a finire la storia), e vivendo nel contempo la vicenda con la massima partecipazione emotiva. Proprio per questo motivo la reazione emotiva dello spettatore viene influenzata e guidata attraverso una serie di elementi, fra cui la colonna sonora, sia per le musiche che per il suono, le tecniche di ripresa e i movimenti della macchina da presa, l'uso narrativo delle voci fuori campo (Mayne, 1994).

Le modalità della fruizione cinematografica

Che cosa si prova guardando un film? Questo è l'interrogativo di partenza che si sono posti già tanti psicologi, ed è stato affrontato in particolare, assieme a molti altri, in *Emozioni in celluloide*, un interessante saggio a più mani (Baroni et al. 1989) che a quasi vent'anni dalla pubblicazione resta ancora attuale. Gli Autori hanno preso in esame una serie di indici psicofisiologici durante la visione di un film, confermando il dato di letteratura che le scene di paura e quelle comiche sono di solito correlate ad attivazione neurovegetativa (reazione del sistema simpatico) mentre scene di violenza o di tristezza si accompagnano a reazioni più complesse o miste, ma generalmente caratterizzate da inibizione (reazione del sistema parasimpatico), anche se è stato dimostrato che manipolando le istruzioni di partenza si possono modificare le risposte fisiologiche. D'altra parte, una serie di fattori interpersonali o extra personali influenzano grandemente le reazioni emotive alla visione di un film.

Primo fra tutti il *luogo*, nelle sue varianti ambientali e fisiche (temperatura, umidità, grado di oscurità), che differenzia in modo radicale la visione in sala cinematografica, al buio e con pochissimi stimoli interferenti, rispetto alla visione domestica in cui l'impatto emotivo può essere fortemente ridotto dalla ridondanza di stimoli ambientali e dall'allentamento dei meccanismi attentivi. Un altro fattore fondamentale è rappresentato dal *gruppo* di spettatori che condividono la visione, con una serie di differenze fra una visione individuale, o con sconosciuti, come al cinema, e quella di coppia o di gruppo. Il clima emotivo circostante diviene infatti una variabile decisiva, basti pensare all'esperienza di un film dell'orrore visto con persone atterrite o insieme a un gruppo che ride sgangheratamente di fronte alle immagini in cui il sangue scorre a fiumi. Questo fenomeno appare assai interessante perché esprime la tendenza al *social modeling* già durante la visione di un film e spiega come la proiezione a scopo formativo possa amplificare l'effetto sulla ritenzione dei comportamenti osservati proprio grazie alla dinamica del gruppo e alla condivisione di emozioni e atteggiamenti.

Un altro aspetto di grande rilevanza dal punto di vista della visione didattico-formativa è quello della *motivazione*: un gruppo di spettatori-studenti che subisce forzatamente e svogliatamente un filmato a lezione reagisce – e impara! – in maniera molto diversa rispetto a un gruppo con una forte motivazione che si riunisce su base volontaria e con uno spirito di intensa collaborazione.

Gli aspetti della *memoria* nella fruizione del film sono assai complessi e molto differenziati su base individuale, e dipendono da variabili come il sesso, l'età, la personalità, il grado di attenzione e l'attivazione emotiva, per cui ciascuno tenderà a vedere, capire o ricordare cose diverse di fronte allo stesso film, in modi non facilmente prevedibili e che risentono anche del filtro interpretativo della percezione, che coglie elementi differenti pur partendo dagli stessi dati sensoriali. La *percezione delle immagini* è legata all'esplorazione saccadica dello schermo nei suoi aspetti iniziali, ma appare poi guidata da altri fattori più complessi di ordine cognitivo e

Il cinema come identificazione: uno schermo doppiamente proiettivo?

motivazionale (d'Ydewalle et al. 1998), e si ricollega a una percezione globale che comprende anche meccanismi di integrazione con i suoni e i rumori del film, che influenzano in modo sistematico la percezione della vicenda narrativa (Vitouch, 2001). La *comprensione della storia* dipende quindi dal complesso dei dati sensoriali raccolti passati attraverso il filtro interpretativo dell'attenzione selettiva e della percezione individuale, classificati e persino modificati dalla struttura di personalita' dello spettatore (Wilson, 1976). In questo ambito e' necessario tenere presente che si sviluppano peculiari meccanismi psicologici di funzionamento mentale (Freud, 1936), specialmente utilizzati a scopo difensivo, come la proiezione, la regressione e l'identificazione.

Quando si verificano fenomeni di *proiezione*, nel personaggio e nella vicenda percepiti vengono inseriti inconsciamente a scopo difensivo aspetti che in realta' si originano nella storia individuale e nella personalita' dello spettatore. La *regressione* rende conto dell'abbandono alle vicende; e' favorita dalle condizioni ambientali della sala cinematografica con la deprivazione sensoriale esterna ed e' collegata a un particolare stato mentale di abbandono passivo e acritico che puo' essere accostato a certe condizioni di trance ipnotica o di stato crepuscolare della coscienza (Mastronardi, 2005). A proposito dell'*identificazione*, nella letteratura sui mezzi di comunicazione di massa (Hoffner e Buchanan, 2005) si specifica come il fenomeno di sentirsi nei panni del protagonista del film, smarrendo la propria identita', puo' avvenire in modo profondo ma transitorio durante la visione del film (fenomeno cosiddetto della *capture*: "Certe volte mentre guardo un film ritengo di essere davvero un personaggio della storia") oppure puo' estendersi a lungo termine, oltre la fase della visione ("Vorrei davvero essere quel personaggio del film"). Ma il tema dell'identificazione introduce quello del processo empatico, che merita un discorso a parte in quanto elemento fondamentale dell'identita'.

Empatia e condivisione emotiva

L'empatia appartiene al campo generale delle emozioni e dei sentimenti che l'individuo prova di fronte a stimoli esterni. Essi gli trasmettono una sorta di vibrazione e risonanza emotiva che colpisce e pervade la sua mente cosciente. Si tratta di un processo relazionale e multimodale complesso, che comprende aspetti cognitivi e aspetti affettivi (Bonino et al. 1998). E' evidente che esiste comunque una forma non del tutto conscia di empatia, lungo un continuum che va dalla parte della mente che contiene materiale totalmente inconscio a quella che comprende il vissuto del tutto conscio. Essa puo' essere descritta come una sensazione tutta interiore, che non si traduce necessariamente in comportamenti o in espressioni verbali, anche se talvolta puo' farlo, che insorge all'improvviso e che, quando arriva alla coscienza, si rende all'istante percepibile dal soggetto che la sperimenta con un senso misto di stupore e di commozione (Bolognini, 2002). La metafora della vibrazione e della risonanza rende bene l'idea di cio' che e' insito nella natura dell'empatia e ci aiuta a chiarire, sgombrando il campo da equivoci e da dubbi, che l'empatia non e' solidarieta', non e' compatimento, non e' simpatia, non e' identificazione.

L'empatia non e' solidarieta' per il senso urgente e improvviso con cui si dispiega, anche se alla solidarieta' puo' offrire un punto di partenza quando sfocia in comportamenti prosociali o altruistici, e perche' si puo' verificare anche in presenza di emozioni di gioia, di rabbia, di vendetta.

L'empatia non e' compatimento o simpatia (*syn*, "insieme" e *pathos*, "sofferenza") perche' in questi due fenomeni si provano nella relazione sentimenti di condivisione sul piano cosciente, ma con caratteristiche di superficialita' e in assenza di movimenti emotivi profondi. La simpatia si colloca infatti nel campo delle relazioni amicali, basate

Il cinema come identificazione: uno schermo doppiamente proiettivo?

su una certa condivisione nella valutazione di giudizi, opinioni e punti di riferimento comuni. Al contrario, l'empatia si sviluppa necessariamente in assenza di vincoli amicali perchè si struttura a partire da un'estraneità che permane e, anzi, tende a ristabilire il proprio assetto dopo la sperimentazione dell'empatia.

Inoltre, l'empatia non è identificazione, perchè l'identificazione è un meccanismo inconscio e automatico, mentre l'empatia nasce proprio da un passaggio, per utilizzare di nuovo i termini della teoria topica, dal preconscious al conscio, e pertanto si può prevalentemente sperimentare in modo cosciente.

Il senso di vibrazione viene in genere associato a ogni sensazione emotiva intensa e improvvisa, ed è legato alla percezione sinestesica delle modificazioni somatiche (cardiovascolari, cutanee, respiratorie). La valenza al contempo corporea ed emotiva di questa reazione psicosomatica è evidente, ma la qualità sintonica dell'empatia dipende dalla capacità di creare risonanza solo quando la corrente empatica trova elementi sensibili, in grado quindi di vibrare in sintonia, con la stessa lunghezza d'onda. Tale risonanza fa appunto *vibrare* elementi profondi del mondo interno del soggetto che sono già presenti e tendono a riattivarsi proprio in seguito alla percezione dell'empatia, fenomeno che è da molti autori ritenuto il meccanismo alla base di ogni capacità empatica. In campo medico e sanitario l'empatia è una particolare modificazione della capacità di condivisione delle emozioni, dal momento che prevede, accanto alla possibilità di sentirsi nei panni dell'altro (componente del *perspective taking*) e a quella della partecipazione emotiva (*empathic concern*), anche una particolare capacità di distacco, assente nella normale reazione empatica, che si associa invece a una sofferenza percepita (*personal distress*), e consente di mobilitarsi con più facilità in operazioni di aiuto concreto (Weiner e Auster, 2007).

La capacità empatica è collegata quindi alle capacità percettive di decodifica della situazione dell'altro. Secondo le recenti acquisizioni della neurofisiologia, la comprensione dell'azione dell'altro è strettamente collegata alla percezione delle sue sensazioni attraverso il sistema dei *mirror neurons* (i neuroni specchio descritti da Rizzolatti e Craighero, 2004). La condivisione empatica ha quindi una base neuroanatomica: un sistema per cui, come in uno specchio, si attivano le stesse aree in chi sperimenta una sensazione, poniamo, di dolore, e in chi assiste percependone segnali visivi o acustici.

È evidente che questo meccanismo, presente nell'incontro con il paziente, si può verificare anche nella visione cinematografica o comunque di filmati in cui il soggetto percepisce la sofferenza dell'altro. Molti studi neurofisiologici, spesso condotti con la fMRI, utilizzano infatti dei filmati prodotti ad hoc per evocare la risposta neuronale voluta e valutare l'attivazione dei neuroni specchio. Esistono infatti chiare evidenze che un danno cerebrale in area prefrontale possa diminuire le capacità empatiche, e che in sindromi di tipo autistico, come la sindrome di Asperger, in cui le capacità mnestiche e di sistematizzazione sono esaltate, l'empatia è gravemente danneggiata.

Ferrara, 29 Novembre 2014. Giornata Formazione Giornalisti in occasione
Giornata Mondiale contro l'Aids 1 Dicembre.