

Adriano D'Aloia

Nell'apertura a un post pubblicato sul suo blog nell'ottobre del 2020, David Bordwell racconta che una delle cose più "carine" che qualcuno gli avesse mai detto fu una frase di Jacques Aumont, che andandolo a trovare a Madison nei primi anni Ottanta e avendo letto i primi capitoli di *Narration in the Fiction Film*, in quel momento in stampa, gli disse che il libro metteva in evidenza qualcosa di importante: lo spettatore pensa¹. Fra i molti possibili punti di accesso e gli innumerevoli aspetti notevoli del contributo, probabilmente impareggiabile, di Bordwell ai film studies contemporanei vi è proprio il ruolo attivo attribuito allo spettatore e in particolare al suo lavoro mentale. Ciò che oggi ci sembra qualcosa di scontato, era negli anni Ottanta un'idea emergente tutt'altro che assodata. Bordwell aveva proposto di rimpiazzare – o quantomeno riequilibrare – la psicoanalisi, a quel tempo in voga, con le scienze cognitive: un approccio che presupponeva un metodo basato su procedimenti di indagine empirica sulle dinamiche della percezione, delle inferenze, delle credenze, delle intenzioni, dei progetti, dei desideri, delle abilità e dei sentimenti dello spettatore. E ciò a partire da ciò che è visibile (sullo schermo) e indagabile oggettivamente (nella mente), rinunciando alle imperscrutabili e indimostrabili interpretazioni lacaniane su ciò che invece era latente in un soggetto sostanzialmente passivo di fronte allo schermo. Nel libro citato Bordwell poneva le basi per un vasto progetto di ricerca che avrebbe sostituito la psicologia cognitiva alla semiologia, allo strutturalismo, alla psicoanalisi e al culturalismo studiando la narrazione cinematografica sulla base degli schemi mentali a cui lo spettatore ricorre per comprendere gli eventi del racconto e le intenzioni dei personaggi². L'analisi deve pervenire alla *spiegazione* dei fenomeni, non a una loro *interpretazione*. Lo spettatore formula ipotesi, compie inferenze, verifica e rivede costantemente i risultati sino a giungere a una lettura che non è una semplice ricostruzione, ma una vera e propria *costruzione* del film e dei suoi aspetti complessi, ma ora non più impenetrabili.

1 D. Bordwell, *Vancouver envoi: What happens in movies happens between your ears*, in "Observation on film art", <https://www.davidbordwell.net/blog/2020/10/10/vancouver-envoi-what-happens-in-movies-happens-between-your-ears/>, 20 ottobre 2020. *Narration in the Fiction Film* fu pubblicato presso la University of Wisconsin Press, Madison nel 1985.

2 Francesco Casetti ne offre una puntuale sintesi nel suo *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 274-278.

Bordwell ha adottato il metodo costruttivista in tutte le sue opere teoriche, ed è sintomatico che il suo ultimo libro sia dedicato proprio al *complex storytelling* nel poliziesco e nel thriller, a chiudere il cerchio rispetto all'interesse per la narrazione filmica popolare come luogo di decifrazione della complessità e generazione del senso a partire dalla connaturata tendenza dello spettatore a pensare³. Il testo non è qualcosa di predeterminato che non lascia a chi lo fruisce alcun margine di intervento e si occupa tutt'al più di *posizionarlo*, ma il campo di realizzazione di un'attività razionale che si compie tramite un procedimento analitico. Come accennerò più avanti, proprio all'adozione di una prospettiva filosofica rigidamente analitica è dovuta la scarsa fortuna dell'impostazione bordwelliana al di fuori del contesto anglosassone.

Anticipo che il problema risiede nella scelta di un atteggiamento metodologico idiosincratico e insofferente rispetto ai paradigmi che il cognitivismo si era incaricato di innovare. Il dibattito è stato acceso fin dall'inizio. Penso al "botta e risposta" tra Bordwell e Dudley Andrew sulla rivista *Iris*, su cui nel numero 9 del 1989, dedicato a "Cinema and Cognitive Psychology", apparve il seminale e programmatico articolo "A Case for Cognitivism"⁴. Il saggio era preceduto da un editoriale in cui Andrew da un lato sottolineava i potenziali guadagni del paradigma cognitivista emergente, ma dall'altro si premurava di prenderne le distanze, almeno a titolo personale e almeno su alcuni aspetti problematici⁵. L'adozione del linguaggio e dei metodi della computer science, della neurobiologia, della psicologia e della psicolinguistica e la loro sostituzione a quelli della semiotica, della psicoanalisi, del marxismo – riferimenti obbligati fino a pochi anni prima –, poteva certamente portare, secondo Andrew, a «un cambiamento di tono nel pensiero e nella scrittura sul cinema» e avviare un dibattito sul «valore di un ethos "scientifico"»⁶ in questo ambito. La questione era "procedurale": per quanto i cognitivist non ripudiassero la filosofia (attingendo comunque a Sartre, Bergson e Kant), essi «potrebbero non aver bisogno di confrontarsi con [gli] enigmi filosofici se riuscissero a dimostrare sperimentalmente che qualcosa come gli schemi funzionano, e funzionano universalmente»⁷. Andrew non nascondeva la sua preoccupazione: «Una volta che il cinema diviene puramente un luogo o un mezzo di investigazione di leggi psicologiche e sociologiche, siamo in pericolo di imbavagliare la sua voce e il suo valore»⁸.

È il caso precisare che Andrew aveva tutti i titoli per avanzare le sue perplessità. Negli anni Settanta aveva pubblicato libri importanti⁹ e di *Iris* era uno dei tre condirettori ame-

3 D. Bordwell, *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*, Columbia University Press, New York 2023.

4 D. Bordwell, *A Case for Cognitivism*, in "Iris", n. 9, Spring 1989, pp. 11-40.

5 D. Andrew, *Cognitivism: Quests and Questioning*, in "Iris", n. 9, Spring 1989, pp. 1-10.

6 *Ivi*, p. 1, trad. mia.

7 *Ivi*, p. 8, trad. mia.

8 *Ibidem*, trad. mia.

9 D. Andrew, *The Major Film Theories*, Oxford University Press, New York 1976 e *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, New York 1984.

ricani. Va notato anche che, significativamente, il fascicolo di *Iris* in questione fu il primo pubblicato negli Stati Uniti, dopo l'avvio nel 1982 in Francia (non a caso il sottotitolo della rivista era bilingue: *Revue de théorie de l'image et du son / A Journal of Theory on Image and Sound*). Per “filosofia” Andrew intendeva genericamente l'atteggiamento additato dai cognitivisti come non rispettoso di standard scientifici adeguati, e dunque sostanzialmente gli approcci “continentali”, a cui si opponeva invece la filosofia analitica, ben più rigorosa, adottata dai cognitivisti. Andrew avvertiva il lettore che la proposta di Bordwell era piuttosto dura rispetto al concetto di interpretazione; che rimpiazzava l'assunzione teorica con l'empiricamente verificabile; che non salvava nulla della psicoanalisi; che non considerava le dinamiche affettive; che si applicava solo alle narrazioni canoniche; che era piuttosto aggressiva (anche verbalmente) rispetto a prospettive del passato o diverse. Da parte sua Bordwell rispose in seguito sulla stessa rivista¹⁰ che Andrew aveva male interpretato il suo saggio: che non c'era alcuna insofferenza per la teoria continentale (anzi si rifaceva anche a Barthes, Genette e ai sovietici); che casi come il libro *The Philosophy of Horror* del filosofo e suo sodale alla University of Wisconsin Noël Carroll, nel frattempo pubblicato¹¹, offrivano una valida alternativa allo studio delle emozioni rispetto alla lettura psicoanalitica; che il cognitivismo si applicava anche al cinema non standard; che esisteva un naturalismo filosofico; che non si voleva innescare alcuna diatriba. È vero che Bordwell sembrò porsi piuttosto sulla difensiva, ma non ci si stupisca: il metodo della *response* fa parte della pratica editoriale delle riviste anglosassoni e soprattutto è parte stessa della dialettica analitica, dove i toni usati sono sempre molto franchi e talvolta molto poco diplomatici.

Un dibattito simile fu intrattenuto tra Carroll e Warren Buckland stavolta a partire da una dura recensione del libro – programmatico fin dal titolo – *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*¹². Nella sua critica, intitolata sarcasticamente “Critique of Poor Reason”¹³, Buckland fu molto esplicito nel contestare alla filosofia analitica, alla base del paradigma cognitivista, un modo di procedere che pretendeva di arrivare empiricamente e “imperialisticamente” a una verità infallibile. Contro l'accusa di assolutismo, Carroll replicò in modo tanto puntiglioso quanto furioso, accusando Buckland di determinismo sociale e relativismo concettuale. A fomentare ulteriormente la disputa il fatto che mentre la critica di Buckland era apparsa sulla rivista *Screen*, ovvero l'organo principale della teoria filmica psicoanalitica-marxista-semiotica vituperata dai cognitivisti, la risposta di Carroll dovette essere pubblicata sul *Journal of Dramatic Theory and Criticism*¹⁴

10 D. Bordwell, *A Case for Cognitivism: Further Reflections*, in “Iris”, n. 11, Summer 1990, pp. 107-112.

11 N. Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, London and New York 1990.

12 N. Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York 1988.

13 W. Buckland, *Critique of Poor Reason*, in “Screen”, vol. 30, n. 4, Autumn 1989, pp. 80-103. Oltre a giocare con la “pure reason” kantiana, Buckland appunta a Carroll l'eccessiva enfasi nel polemizzare contro il “poor reasoning” da quest'ultimo attribuito al libro Stephen Heath *Questions of cinema* (Indiana University Press, Bloomington 1981) in una lunghissima recensione pubblicata anni prima su *October* (n. 23, Winter 1982, pp. 89-163), intitolata “Address to the Heathen”, con una storpiatura del cognome dell'autore altrettanto sarcastica (“heathen” significa “pagano”).

14 N. Carroll, *Cognitivism, Contemporary Film Theory and Method: A Response to Warren Buckland*, in

perché *Screen* l'aveva rigettata. L'autore se ne lamentò con tono decisamente velenoso nel preambolo: «Che *Screen* l'abbia respinta in quanto risultato di un giudizio che non soddisfa sufficientemente le questioni metodologiche o come tentativo di reprimere voci alternative nel dibattito nel modo prevedibilmente stalinista di Lysenko è una questione che è dato al lettore risolvere...»¹⁵.

La teoria è morta, lunga vita alla teoria

Bordwell e Carroll non demorsero e negli anni successivi si impegnarono nella curatela di un volume che passerà alla storia della teoria del cinema: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*¹⁶. La Teoria del cinema è in declino, anzi siamo già oltre e non esiste neppure più; serve ricostruirla su premesse diverse da quelle su cui si era retta nel ventennio precedente. Ovvero, la teoria del posizionamento del soggetto e il culturalismo, promosse dalla cosiddetta SLAB theory – Saussure-Lacan-Althusser-Barthes (a cui possono tranquillamente essere aggiunti i francofortesi, Lévy-Strauss, Metz, Baudry, Foucault, la Feminist Film Theory e così via) – ed etichettate da Bordwell come “Grand Theories” per la loro tendenza inscrivere lo studio del cinema in schemi di ragionamento omnicomprensivi, vaghi, incompleti, astratti, metaforici. Nel saggio d'apertura Bordwell si produceva in una dettagliata disamina degli aspetti di debolezza delle Grand Theories. In primo luogo sul piano dottrinale: la costruzione sociale delle pratiche e delle istituzioni umane; la necessità di una teoria della soggettività per comprendere come gli spettatori interagiscono con i film; la dipendenza della risposta dello spettatore dall'identificazione; l'analogia tra linguaggio verbale e linguaggio filmico. In secondo luogo sul piano procedurale: il credito esclusivo al modello *top-down*; l'argomentazione come bricolage; il ragionamento per associazioni; l'impulso ermeneutico. Nella *pars construens* Bordwell avanzava la sua controproposta: una teoria di “medio livello”, più modesta, che affrontasse questioni localizzate e problemi specifici senza assumere impegni teorici generali. Per esempio: lo studio dei registi, dello stile, delle cinematografie nazionali (anche non occidentali), la storiografia, la storia economica e industriale, la narrazione, la censura, la tecnica. Ciò valeva anche sul fronte più specificamente psicologico caro a Bordwell, concretizzando gli auspici di “A Case for Cognitivism”: «la teoria cognitiva vuole comprendere le attività mentali umane come il riconoscimento, la comprensione, la deduzione, l'interpretazione, il giudizio, la memoria e l'immaginazione. I ricercatori che adottano questo approccio propongono teorie su come funzionano tali processi e analizzano e testano le teorie secondo i canoni dell'indagine scientifica e filosofi-

“Journal of Dramatic Theory and Criticism”, vol. 6, n. 2, Spring 1992, pp. 199-220.

¹⁵ *Ivi*, p. 199, trad. mia.

¹⁶ D. Bordwell, N. Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996. Cfr. anche R. Allen, M. Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press-Clarendon Press, Oxford-New York 1997.

ca. Più specificamente, l'approccio cognitivo presuppone il livello di attività mentale come irriducibile nello spiegare l'azione sociale umana»¹⁷.

Secondo Bordwell l'approccio *middle-level* «pone domande che hanno valore sia empirico sia teorico»¹⁸, senza che il primo sia a detrimento del secondo. Dunque l'analisi di fenomeni particolari attraverso un modo di procedere che, nel secondo saggio programmatico di *Post-Theory*, collocato subito dopo quello di Bordwell, Carroll chiamava *piecemeal theorizing*, una teorizzazione “frammentaria” che non invocasse teorie soggettivistiche, ideologiche, eccessivamente ambiziose e deterministicamente confermate delle premesse. Per Bordwell «i programmi di ricerca di medio livello hanno dimostrato che un argomento può essere allo stesso tempo concettualmente potente e basato sull'evidenza senza ricorrere al bricolage teorico o all'associazione di idee»: «non occorre una Grande Teoria del Tutto per svolgere un lavoro illuminante in un campo di studio»¹⁹. Il cognitivismo, insomma, non vuole e non deve essere una Grand Theory.

Neuropsychicosi

Sono passati trentacinque anni da “A Case for Cognitivism” e quasi trenta da *Post-Theory* e forse è tempo di tracciare un bilancio, per quanto sintetico e provvisorio²⁰. È innegabile che la proposta di Bordwell abbia fatto da apripista a generazioni di studiosi che hanno aderito al programma e (de)costruito una teoria del cinema assai ricca nella sua *frammentarietà*. I suoi allievi o seguaci hanno colonizzato i film studies anglosassoni con lavori che hanno dato concretezza al fondamentale assunto che *lo spettatore pensa*. Dapprima soffermandosi sulla narrazione, per espandersi poi sul terreno delle emozioni, rispondendo di fatto all'appunto di Andrew sulla recalcitranza del cognitivismo per l'analisi della dimensione affettiva. Penso alle opere di Edward Branigan, Torben Grodal, Carl Plantinga, Ed Tan, Murray Smith, Greg M. Smith, fra gli altri²¹. L'ampiezza e la varietà del corpus di questi contributi, che rispec-

17 D. Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, in Bordwell, Carroll (eds.), *Post-Theory*, cit., p. 13, trad. mia.

18 N. Carroll, *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment*, in Bordwell, Carroll (eds.), *Post-Theory*, cit., pp. 37-68, il quale ovviamente si apre con un paragrafo introduttivo intitolato “La teoria è morta, lunga vita alla teoria”.

19 D. Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, cit., p. 29, trad. mia.

20 Per le disamine proposte dai continuatori del cognitivismo si vedano almeno R. Allen, *Cognitive film theory*, in R. Allen, M. Turvey (eds.), *Wittgenstein, Theory And the Arts*, Routledge, London 2001, pp. 174-210; C. Plantinga, *Cognitive Film Theory: An Insider's Appraisal*, “Cinemas: Journal of Film Studies”, vol. 12, n. 2, 2002, pp. 15-37; T. Nannicelli, P. Taberham, *Introduction: Contemporary Cognitive Media Theory*, in Idd. (eds.), *Cognitive Media Theory*, Routledge, New York-London 2014, pp. 1-23.

21 Ecco una bibliografia parziale, almeno dei testi principali, in aggiunta a quelli già citati: E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Sightlines, Routledge, London 1992; M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 1995; G. Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; E. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as Emotion Machine* Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ 1996; R. Allen, M. Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Clarendon Press, Oxford 1997; T. Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres*,

chia le diverse sensibilità degli autori (filosofica, psicologica, estetologica, evolucionistica ecc.), conferma la validità e la produttività del pionieristico manifesto di Bordwell e della sua prospettiva “psicocinematica”, come ribattezzata una decina d’anni fa da un’antologia di contributi intitolata appunto *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*²².

Il saggio d’apertura di quest’ultimo volume ovviamente è di Bordwell; ed ecco la prima frase: «Guardiamo i film con gli occhi e le orecchie, ma viviamo i film con la mente e il *corpo*»²³ (enfattizzo e metto da parte per un momento quest’ultima parola, che riprenderò fra poco). L’operazione segna il rilancio dell’interesse del cognitivismo per le neuroscienze, in particolare alla luce dell’avvento delle nuove tecniche di *brain imaging* che consentono di correlare stati mentali e processi cerebrali. «La psicocinematica – sottolinea il curatore del volume, Arthur Shimamura – è fondata sull’analisi scientifica della nostra risposta estetica ai film»²⁴ rivalutando le basi psicologiche e biologiche dell’esperienza filmica. Si tratta in realtà di una reazione al successo di un articolo ospitato nel 2008 da *Projections*, la rivista della Society for Cognitive Studies of the Moving Image, intitolato *Neurocinematics*²⁵, a cui il titolo del volume in questione fa un po’ il verso e si pone in diretta polemica. Nell’articolo il neuroscienziato Uri Hasson e il suo gruppo di lavoro presentavano i risultati di alcuni esperimenti che prevedevano la registrazione tramite risonanza magnetica funzionale dell’attività neurale di un gruppo di spettatori. I risultati dell’esperimento mettevano in risalto soprattutto l’efficacia del montaggio sul comportamento cerebrale, che risultava trasversalmente omogeneo nei casi in cui – come nei primi minuti de *Il buono, il brutto, il cattivo* di Sergio Leone – la successione delle inquadrature è progettata in modo accurato. «Tuttavia – nota Shimamura – limitarsi a registrare l’attività cerebrale mentre si guardano i film non è sufficiente, poiché è importante considerare i processi psicologici definiti da tale attività neurale. Non possiamo cioè cadere in una versione moderna della frenologia in cui le protuberanze della testa vengono sostituite da punti illuminati nel cervello. Dobbiamo andare oltre e sviluppare teorie neuropsicologiche che descrivano le dinamiche funzionali dell’attività cerebrale e il modo in cui esse operano al servizio della cognizione»²⁶.

Posizioni più aperte e dialettiche su questo fronte sono state adottate in tempi recenti da Torben Grodal (*Embodied Visions*), sostenitore di una prospettiva caratterizzata evo-

Feelings, and Cognition, Clarendon Press, Oxford 1997; C. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge Studies in Film, Cambridge University Press, Cambridge 1997; C. Plantinga, G. M. Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999; G.M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; T. Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, New York 2009; C. Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience*, University of California Press, Berkeley 2009; M. Smith, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film*, Oxford University Press, Oxford 2017; C. Plantinga, *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement*, Oxford University Press, New York 2018.

22 A. P. Shimamura (ed.), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, Oxford University Press, New York 2013.

23 D. Bordwell, “The Viewer’s Share: Models of Mind in Explaining Film”, *Ivi*, p. 19, trad. ed enfasi mie.

24 A. P. Shimamura, “Psychocinematics: Issues and Directions”, *Ivi*, cit., p. 2, trad. mia

25 U. Hasson, O. Landesman, B. Knappmeyer, I. Vallines, N. Rubin, D. J. Heeger, *Neurocinematics: The Neuroscience of Film*, “Projections: The Journal for Movies and Mind”, vol. 2, n. 1, 2008, pp. 1-26.

26 A. P. Shimamura, “Psychocinematics”, cit., p. 15, trad. mia.

luzionisticamente e fondata sul flusso percezione-emozione-cognizione-attività motoria, e da Murray Smith (*Film, Art, and the Third Culture*), promotore di una nuova “estetica naturalizzata” in cui le neuroscienze entrano a pieno titolo in una triangolazione con la psicologia e la fenomenologia. Peraltro si tratta delle due sole opere cognitive tradotte in italiano²⁷, a riprova del tentativo operato in particolare dal nostro Paese di ricalibrare il possibile apporto delle neuroscienze all’approccio cognitivista sulla base di una concezione incarnata dell’esperienza filmica, fondata cioè – e vengo qui a quell’ultima parola della frase di Bordwell riportata più sopra – sulla centralità del corpo. Corpo e corporeità intesi nella prospettiva anti-dualistica del nesso corpo-mente promossa in particolare dalla fenomenologia esistenzialista (in particolare quella merleau-pontyana, e dunque a monte rigettata dal cognitivismo “canonico”: lo spettatore pensa, ma non *sente*...) e posta a fondamento filosofico delle ricerche neuroscientifiche scaturite dalla scoperta dei cosiddetti “neuroni specchio”. Nell’ultimo decennio quest’ultime hanno trovato applicazione anche nell’ambito degli studi sull’esperienza delle immagini in movimento²⁸ e stanno dimostrando come sia possibile costruire una “Neurofilmologia” che, realizzando esperimenti psicologici e neurologici per l’analisi di aspetti specifici dell’esperienza filmica e/o discutendo gli esiti di esperimenti neuroscientifici realizzati in altri ambiti o da altri ricercatori, si impegna a supportare una nuova ermeneutica dell’esperienza estetica²⁹. Si tratta di fatto di un “cognitivismo fenomenologico” che promuove il superamento di una filmologia, quale è quella bordwelliana, insindacabilmente sospettosa degli approcci “continentali” e che mira a ripristinare l’analisi anche dei mezzi formali del cinema (come i movimenti di macchina, il montaggio ecc.) come forme incarnate del vissuto dello spettatore, a integrazione e correzione dell’originaria (e un po’ avventata) proposta della Neurocinematica.

In un intervento su questo specifico argomento a partire dalla pubblicazione della traduzione inglese del volume di Gallese e Guerra *Lo schermo empatico*, Bordwell riconosceva la rilevanza della cognizione incarnata supportata dal rispecchiamento neuronale per l’analisi dei processi visivi automatici e *low-level* nella risposta degli spettatori al film e in particolare l’attivazione di una forma empatica di comprensione dell’azione, delle intenzioni e delle emozioni dei personaggi³⁰. Egli tuttavia esprimeva alcune riserve, specialmente sui termini utilizzati per caratterizzare la specifica forma di comprensione promossa dall’*embodied cognition*: coinvolgimento, identificazione, immersione. Insomma parole che nella testa di Bordwell fecero riaffacciare lo spauracchio della Grand Theory... Si capisce che l’ipotesi che la comprensione del film possa assumere forme immediate – e cioè *pre-cognitive* – abbia

27 T. Grodal, *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Parma 2014; M. Smith, *Cinema, evoluzione, neuroscienze. Un’estetica naturalizzata del film*, Dino Audino, Roma 2022.

28 V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina 2015.

29 A. D’Aloia, R. Eugeni (eds.), *Neurofilmology. Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, special issue di “Cinémas&Cie”, n. 22-23, 2014; A. D’Aloia, *Neurofilmology of the Moving-Image. Gravity and Vertigo in Contemporary Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021.

30 D. Bordwell, *Brains, bodies, and movies: Ways of thinking about the psychology of cinema*, in “Observation on film art”, 29 aprile 2020, <https://www.davidbordwell.net/blog/2020/04/29/brains-bodies-and-movies-ways-of-thinking-about-the-psychology-of-cinema/>.

suscitato in Bordwell ben più che una riserva, dato che per lui e per il cognitivismo (come per Gombrich, Gregory e i suoi riferimenti nella psicologia della visione) esiste solo «un percipiente attivo che prende stimoli frammentari come indizi per la costruzione di una conclusione percettiva, attraverso un processo di verifica delle ipotesi»³¹ e di problem-solving. L'argomento di Bordwell insisteva infatti sulle generalizzazioni che Gallese e Guerra sembrano addurre rispetto alla modalità incorporata di esperienza dei movimenti di macchina e del montaggio, ritenute valide invece solo per alcuni momenti del film. Eccolo allora schierarsi dalla parte del “marcato scetticismo” di Malcolm Turvey nei confronti dei neuroni specchio, in un dibattito veicolato dapprima sul blog di Bordwell e poi migrato su *Projections*³². Tra gli eccessi della neurofilia e della neurofobia, meglio adottare un atteggiamento cauto e continuare a difendere le *humanities* (a cui i film studies devono appartenere) dal pericolo scienziata delle neuroscienze.

Ho ricostruito e discusso quest'ennesimo acceso dibattito nella prefazione alla traduzione italiana del libro di Murray Smith *Film, Art, and the Third Culture*, a cui rimando per dimostrare quanto l'atteggiamento dei cognitivisti sia più che comprensibile, se l'apertura al pre-cognitivo rischia di mettere a repentaglio la purezza di trent'anni di ricerca³³. Bordwell però non si è mai nascosto dietro al dito: l'ampiezza e la profondità della sua conoscenza delle teorie (anche quelle “avverse”) lo hanno reso un modello di invidiabile ostinatezza. Lo dimostra il suo ulteriore commento a chiusura della “disputa” sui neuroni specchio e la cognizione incarnata, un po' cocciuto nell'incentrare la propria perplessità su una questione di vocabolario³⁴.

Dopo la post-teoria

I teorici, per retroazione, finiscono per essere un po' vittime delle loro stesse teorie, che a loro volta sono anche uno specchio dei tempi e dei luoghi in cui attecchiscono, oltre che condizionate dalle genealogie concettuali da cui gemmano. Per Francesco Casetti, se le Grand Theories erano il risultato di una certa paranoia nell'affrontare la pervasività delle immagini e del cinema e la propensione a disvelarne gli effetti ideologici attraverso una loro decostruzione, nel suo progetto di ridimensionamento delle pretese e di restringimento del perimetro di intervento la Post-Theory ha rinunciato a costruire un quadro di riferimento

31 Ibidem, trad. mia.

32 V. Gallese, M. Guerra, *The Neuroscience of Film*, in “Projections”, vol. 16, n. 1, 2022, pp. 1-2; M. Turvey, *Can the science of mirror neurons explain the power of camera movement? A guest post by Malcolm Turvey*, in “Observations of film art”, May 3, 2020, <http://www.davidbordwell.net/blog/2020/05/03/can-the-science-of-mirror-neurons-explain-the-power-of-camera-movement-a-guest-post-by-malcolm-turvey>, rielaborato in M. Turvey, *Mirror Neurons and Film Studies. A Cautionary Tale from a Serious Pessimist*, in “Projections”, vol. 14, n. 3, 2020, pp. 21-46.

33 A. D'Aloia, *La teoria del cinema allo specchio*, in M. Smith, *Cinema, evoluzione, neuroscienze*, cit., pp. 7-19. Cfr. anche M. Smith, *Triangulation Revisited*, in “Projections”, vol. 16, n. 1, 2022, pp. 11-24.

34 D. Bordwell, *Mirror neurons and cinema: Further discussion*, in “Observations on film art”, 16 agosto 2024, <https://www.davidbordwell.net/blog/2020/08/16/mirror-neurons-and-cinema-further-discussion/>.

funzionale, sposando lo spirito neoliberale e trasformando un po' anche i film studies in un «supermarket teorico dove ciascuno può trovare la merce che preferisce»³⁵. Sono sicuro che Bordwell avrebbe reagito anche a questo giudizio con una puntuale (e un po' pedante) *response* sul suo blog, e avrebbe respinto le accuse al mittente criticandolo di promuovere un reazionario neosemiotismo. Avrebbe mai accettato il superamento del cognitivismo così come la semiotica e la psicanalisi avrebbero dovuto accettare il proprio o pensava che la sua creatura teorico-metodologica fosse destinata a regnare per sempre? Il panorama contemporaneo, sempre più articolato, complesso e *frammentato* degli studi sul cinema riflette plasticamente i mutamenti del suo oggetto di ricerca e le pulsioni del suo tempo, portandosi dietro le stratificazioni della sua evoluzione, con le relative tensioni, lacune, ansie. Voltandosi indietro e osservando bene, non è poi così azzardato pensare che anche il cognitivismo, in fondo, sia (stato) una Grand Theory... Ma come si evince da questa piccola archeologia meta-teorica che dagli anni Ottanta ci ha riportato ai giorni nostri, David Bordwell è stato in grado di rimanere sempre nel cuore del dibattito sulle innovazioni teoriche a cui egli stesso ha dato origine e impulso, dimostrando una caparbia (e una testardaggine) esemplari. Come ho provato a dimostrare ricostruendo i termini di alcune interessanti “dispute”, Bordwell è stato e continuerà a essere un problema inaggirabile per i film studies. Al di là delle implicazioni e degli esiti della sua proposta, la sua scomparsa rende il suo contributo agli studi contemporanei sul cinema definitivamente imprescindibile.

35 F. Casetti, *Post-, Grand, classica, o “tra virgolette”. Cos'è e cosa è stata la teoria del cinema*, in A. D'Aloia, R. Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 383. Cfr. anche M. Guerra, *A new case for (neuro)cognitivism: nuove prospettive per le teorie del cinema*, in “Sistemi intelligenti. Rivista quadrimestrale di scienze cognitive e di intelligenza artificiale”, n. 3, 2018, pp. 473-486.