

## Visioni e incantamento

### Pratiche magiche della forma filmica

#### Keywords

Spettralità  
e immagine tecnica

Dispositivo  
cinematografico  
e percezione

Cinema  
e spiritualismo

Magia simpatetica  
e teoria dei segni

Ritualità e trance  
spettatoriale

Spectrality  
and technical image

Film dispositif  
and perception

Cinema  
and spiritualism

Sympathetic magic  
and semiotics

Rituality and  
spectatorial trance

#### Abstract

Fin dalle sue origini, il cinema è stato interpretato attraverso un lessico che rimanda alla magia e allo spiritualismo, tanto per le sue qualità tecniche quanto per le condizioni percettive e simboliche della visione. Muovendo da queste premesse, attraverso alcune elaborazioni teoriche e filmiche, il contributo esplora il cinema come dispositivo capace di produrre esperienze liminali e trasformative e in cui la visione si configura come esperienza rituale condivisa.

Since its origins, cinema has been interpreted through a lexicon that evokes magic and spiritualism, both in relation to its technical properties and to the perceptual and symbolic conditions of viewing. Building on these premises, and through a series of theoretical and filmic elaborations, this contribution explores cinema as a dispositif capable of producing liminal and transformative experiences, in which viewing is configured as a shared ritual experience.

Il cinema è stato spesso descritto attingendo a metafore provenienti dall'ambito del magico e del sovranaturale. Fin dalle sue prime manifestazioni, l'immagine in movimento è stata associata a fenomeni che eccedono la semplice dimensione rappresentativa, assumendo la capacità di evocare presenze in assenza e apparizioni liminali. Tali associazioni non costituiscono soltanto un orizzonte immaginativo accessorio, ma segnalano una tensione strutturale del dispositivo cinematografico verso forme di esperienza che sfidano i confini tra visibile e invisibile, reale e immaginario, materiale e immateriale.

In questa prospettiva, il cinema può essere interrogato non solo come medium narrativo o come tecnologia di riproduzione, ma come dispositivo capace di operare effetti simbolici e trasformativi sullo spettatore secondo una logica rituale e magica. L'esperienza cinematografica implica infatti una sospensione delle coordinate ordinarie della percezione, una riorganizzazione dello spazio e del tempo e una particolare forma di coinvolgimento sensoriale ed emotivo che richiama, per struttura e funzione, pratiche esoteriche.

Fin dalle prime riflessioni teoriche sul cinema, l'aspetto "inumano" dell'immagine tecnica è stato interpretato lungo due direttrici principali: da un lato come manifestazione della natura meccanica e automatica del dispositivo, dall'altro come mezzo capace di rendere accessibile un mondo fantastico e irreali, popolato da ombre e spiriti. Questa duplice tensione è già evidente nei nomi dei primi dispositivi ottici, come la *Lanterna magica* o il *Phantoscope* di Francis Jenkins e Thomas Armat, e si riflette storicamente nella prima diffusione del cinema, legata agli spettacoli di magia e alle fiere. Una descrizione del nuovo medium cinematografico in termini sovranaturali si trova nella *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophone* del 1895, co-scritta da W. K. L. Dickson e da sua sorella

Antonia Dickson. L'opuscolo descrive una proiezione sperimentale che avrebbe avuto luogo nei laboratori Edison:

La sala di proiezione, situata al piano superiore del reparto fotografico, viene addobbata con drappi di un portentoso nero nelle serate di dimostrazione, al fine di impedire qualsiasi riflesso del cerchio di luce emanato dallo schermo all'estremità opposta, mentre il proiettore è collocato dietro una tenda della medesima allegra tonalità ed è dotato di un unico foro di osservazione per l'alloggiamento dell'obiettivo. L'effetto di questi cupi drappeggi e il bizzarro monotono accompagnamento del motore elettrico collegato al proiettore sono orribilmente impressionanti, e il senso del sovrannaturale viene accentuato quando una figura balza improvvisamente sul cammino dello spettatore, agendo e parlando con un vigore che lo lascia del tutto impreparato alla sua misteriosa scomparsa<sup>1</sup>.

Il procedimento adottato, con le sue precise precauzioni, suggerisce una configurazione sorprendentemente affine a quella di una seduta spiritica. In *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Ann Braude riporta che «le materializzazioni avvenivano generalmente durante le *cabinet séances*, nelle quali il medium si ritirava in una piccola stanza o in un armadio sigillato prima che le manifestazioni apparissero».<sup>2</sup> Durante queste sedute il *cabinet* che separava il medium dagli altri partecipanti non era che una pesante tenda. In modo analogo il proiettore, confinato in uno spazio oscurato e drappeggiato, produceva l'apparizione effimera di una figura in movimento, che emergeva e scompariva come una momentanea materializzazione.

La parola *séance*, di origine francese, indica una “seduta” e si applica tanto alle pratiche spiritiche quanto a quelle psicoanalitiche, ma rimanda anche all'esperienza cinematografica del sedersi in una sala buia per assistere alla proiezione di immagini che evocano una presenza dall'assenza. Lukas Brasiskis, nel suo articolo *Cinema and Séance*<sup>3</sup>, formula un discorso interessante istituendo un ponte tra la *séance* psicoanalitica e quella cinematografica, mettendo in luce la dimensione spettrale del dispositivo filmico attraverso le parole di Jacques Derrida. Nel film *Ghost Dance* (1983) di Ken McMullen, il noto filosofo afferma che «cinema più psicoanalisi uguale una scienza dei fantasmi». Interpellato dall'attrice Pascale Ogier sulla sua fede nei fantasmi, risponde con esitazione definendosi egli stesso un fantasma. Questa battuta di Derrida, scomparso ormai da anni ma ancora capace di parlare attraverso il medium cinematografico, rende evidente come il dispositivo si configuri come uno spazio perturbante, in cui le immagini oscillano tra vita e morte, presenza e assenza.

Nel numero di ottobre 1896 della sua rivista trimestrale *Borderland*, il noto spiritualista britannico W. T. Stead offrì una dozzina di pagine di *Suggestions from Science for Psychic Students: Useful Analogies from Recent Discoveries and Inventions*. Nell'articolo di Stead, emerge come i primi osservatori del cinema lo percepirono come un medium di natura sovrannaturale e inquietante. Tra tutte spicca la dichiarazione di Maksim Gor'kij, che descriveva i film dei fratelli Lumière come “un regno delle ombre” riservato ai morti infelici: «Silenziosamente, il fogliame grigio-cenere degli alberi oscilla nel vento, e le sagome grigie delle persone, come se fossero condannate al silenzio eterno e crudelmente punite con la privazione di tutti i colori della vita, scivolano silenziosamente sul suolo grigio»<sup>4</sup>. Murray Leeder, nel suo libro *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, mette a confronto questa reazione con quella profondamente contrastante



di un giornalista francese secondo cui «quando queste macchine saranno messe a disposizione del pubblico, quando ciascuno potrà fotografare i propri cari non più in forma immobile ma nei loro movimenti, nella loro attività, nei loro gesti familiari, con le parole sulle labbra, la morte avrà cessato di essere assoluta» e commenta come le due posizioni funzionano da opposti complementari: una promette l'immortalità, l'altra evoca un cupo aldilà sospeso tra la vita e la morte. Questa "scienza dei fantasmi" si fonda sull'emersione di tracce non più materialmente presenti, ma ancora capaci di esercitare un effetto percettivo e affettivo, individuando così un terreno comune tra la *séance* psicoanalitica e quella cinematografica.

L'intreccio tra cinema, psicoanalisi e magia si manifesta costantemente, evidenziando come l'esperienza cinematografica coinvolga lo spettatore su livelli percettivi, affettivi e incantatori.

Edgar Morin, in *Il cinema, o l'uomo immaginario* (1956), propone che questo coinvolgimento profondo e quasi magico avvenga poiché l'assenza di intervento pratico favorisce dinamiche di transfert tra lo spettatore e le immagini sullo schermo: fisicamente immobile ma psichicamente aperto, egli entra in uno stato di ricettività amplificata, nel quale la realtà materiale della sala arretra a favore di una dimensione immaginaria condivisa. In questo contesto, lo schermo si configura come il luogo di una circolazione emotiva e psichica che rievoca forme arcaiche di relazione simbolica. Morin collega esplicitamente il cinema al pensiero magico e ai sistemi di credenza animistici: l'esperienza assume i tratti di una ritualità contemporanea, in cui tra l'immagine e il suo doppio vi è una magia allo stato nascente, soggettivata come sentimento. L'efficacia di questo incanto animistico risiede nella sua ambivalenza: nel trattare le immagini come se fossero vive, pur mantenendo la consapevolezza razionale della loro natura artificiale.

«Questa specie di potenza virtuale delle immagini va a cercare nel fondo dello spirito possibilità fino ad oggi inutilizzate»<sup>5</sup>. Con queste parole Antonin Artaud, nel suo saggio teorico *Sorcellerie et cinéma* del 1927 (non a caso anche qui si registra un accostamento esplicito tra il cinema e la stregoneria), individua nel nuovo medium un potere trasformativo, che va oltre la mera funzione narrativa o rappresentativa. Per Artaud, il cinema rivela «una vita occulta con la quale ci mette direttamente in relazione»,

creando un contatto con zone profonde e ancora inesplorate della coscienza. Il cinema, isolando le immagini dal contesto ordinario, genera «un po' di quell'atmosfera di trance eminentemente favorevole a certe rivelazioni». Artaud legge la modernità come un'epoca particolarmente favorevole a tali rivelazioni, «bella per gli stregoni e per i santi», perché attraversata da forze invisibili in cerca di manifestazione. Il cinema si caratterizza allora come il medium privilegiato per avvicinarsi a questa sostanza occulta, al confine tra sogno e veglia: «se il cinema non è fatto per tradurre i sogni o tutto ciò che nella vita da svegli si apparentava al dominio del sogno, il cinema non esiste».

Questa capacità del cinema di esercitare un effetto immediato e trasformativo può essere letta anche alla luce dei principi della magia simpatetica descritti da J. G. Frazer nel suo classico *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, secondo cui determinati segni o oggetti possono agire direttamente su altri esseri o eventi in virtù della loro somiglianza o del contatto con essi. Frazer distingue tra “magia imitativa”, basata su una connessione iconica tra segno e oggetto, e “magia contagiosa”, basata sul contatto diretto e su una relazione indicale. Secondo la teoria semiotica di C. S. Peirce, fotografia e cinema si collocano simultaneamente su entrambe queste categorie: sono icone, perché rappresentano ciò che mostrano, e indici, perché mantengono un legame materiale con ciò che rappresentano<sup>6</sup>. I film, quindi, possono funzionare come talismani particolarmente potenti, capaci di produrre effetti simili a quelli della magia tradizionale. In questo senso, i registi possono essere intesi come maghi, sciamani o *trickster*. Attraverso l'uso combinato di immagini, suono e montaggio, essi agiscono direttamente sulla percezione e sulla coscienza dello spettatore, secondo le proprie intenzionalità.

Ho sempre assunto il compito di esercitare un'influenza sui sentimenti e sui pensieri, di agire sulla psiche ed esercitare tale influenza per modellare la coscienza dello spettatore nella direzione desiderata, necessaria, selezionata. [...] Questi mezzi non sono soltanto legati allo stadio del pensiero sensibile o “magico”. Essi sono anche magici nel senso di scavalcare la volontà del soggetto percettivo. [...] Il mio orientamento ha mostrato il modo in cui veniva utilizzato il predecessore dell'arte, il rituale, vale a dire: [...] sopraffare, subordinare alla propria volontà<sup>7</sup>.

Tali affermazioni, tratte dagli scritti di Sergej Eisenstein, chiariscono ulteriormente la concezione del cinema come dispositivo di intervento attivo sulla coscienza. È lo stesso Eisenstein a individuare nell'inquadratura e nel montaggio gli strumenti privilegiati di questa operazione: l'immagine isolata non costituisce un semplice riflesso del reale, ma un frammento selezionato e organizzato all'interno di una costruzione dinamica. Nella giustapposizione dei frammenti si iscrive così la volontà autoriale, che orienta e struttura l'esperienza percettiva ed emotiva dello spettatore.

In questa linea si colloca anche Kenneth Anger, che ha definito il cinema la propria «arma magickale».<sup>8</sup> I suoi film, concepiti come vere e proprie “incantazioni” costruite in un “linguaggio magickale”, delineano il gesto cinematografico come un atto di magia volto a produrre un cambiamento conforme alla volontà dell'autore. In *Invocation of My Demon Brother*, ad esempio, Anger non si limita a rappresentare un rituale occulto, ma costruisce il film stesso come dispositivo rituale, volto a riprodurre nello spettatore lo stesso stato di coscienza raggiunto dai partecipanti alla cerimonia.

Kenneth Anger riconosce in Georges Méliès una delle proprie figure di riferimento, richiamando esplicitamente film come *The Merry Frolics of Satan* (1906)<sup>9</sup>. Il legame non riguarda soltanto l'immaginario diabolico o il gusto per l'artificio, ma una concezione condivisa del cinema come pratica capace di alterare e ricomporre la realtà attraverso l'immagine.

Il richiamo a Méliès riattiva una dimensione originaria del cinema: quella di spettacolo illusionistico, nato tra fiere e teatri di prestidigitazione, in cui la tecnica si offre come strumento di meraviglia e di perturbazione. Se Méliès, mago di professione, aveva fatto del trucco cinematografico e della metamorfosi visiva il cuore spettacolare del nuovo medium, Anger ne ha radicalizzato l'eredità concependo il film stesso come atto trasformativo volto a intervenire sulla psiche dello spettatore.

In questa continuità, il cinema appare come un dispositivo che, dalle sue prime descrizioni come macchina spiritica alle successive elaborazioni teoriche, può essere inteso come una vera e propria tecnologia dell'incanto: pur fondato su un apparato tecnico, conserva la struttura operativa della pratica magica, agendo sulle immagini per incidere direttamente sulla percezione e sulla coscienza dello spettatore.

<sup>1</sup> W. K. L. Dickson, A. Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetograph*, 1895, pp. 15-16, cit. in M. Solomon, *Magic, Spiritualism, and Cinema*, circa 1895, [https://www.researchgate.net/publication/402977733\\_Magic\\_Spiritualism\\_and\\_the\\_Apparatus\\_Circa\\_1895](https://www.researchgate.net/publication/402977733_Magic_Spiritualism_and_the_Apparatus_Circa_1895), p. 41; tr. it. dell'autrice.

<sup>2</sup> A. Braude, *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, 1989, p. 176, cit. in M. Solomon, *Magic, Spiritualism, and Cinema*, circa 1895, p. 41; tr. it. dell'autrice.

<sup>3</sup> L. Brasiskis, *Cinema and Séance*, in "e-flux Journal", n. 156 (2025), <https://www.e-flux.com/journal/156/6776774/cinema-and-s-ance>.

<sup>4</sup> W.T. Stead, *Borderland* vol. III, cit. in M. Leeder, *The Modern supernatural and the beginnings of cinema*, Palgrave Macmillan, London 2017, p. 2; tr. it. dell'autrice.

<sup>5</sup> A. Artaud, *Sorcellerie et cinéma*, *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, Paris 1970; tr. it. dell'autrice.

<sup>6</sup> La ricostruzione dei principi di Frazer e del parallelo con Peirce segue l'interpretazione di Deborah Allison, che ne collega l'applicazione ai dispositivi cinematografici nel suo articolo *Magick in Theory and Practice: Ritual Use of Colour in Kenneth Anger's Invocation of My Demon Brother*, in "Senses of Cinema", [https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/invocation\\_demon\\_brother/](https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/invocation_demon_brother/).

<sup>7</sup> S. Eisenstein, *Magic of Art*, trans. J. Vassilieva, in "Cultural Science Journal", n. 13 (2021); tr. it. dell'autrice.

<sup>8</sup> Anger cit. in Sitney, p. 122., cit. in D. Allison, *Magick in Theory and Practice: Ritual Use of Colour in Kenneth Anger's Invocation of My Demon Brother*, in "Senses of Cinema", [https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/invocation\\_demon\\_brother/](https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/invocation_demon_brother/).

<sup>9</sup> P. Taberham, *Style, Structure and Allusion in Lucifer Rising*, in "Open Screens", vol. 2, n. 1 (2009).