

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Cinema e pensiero nell'opera di Edgar Morin. Da "Le cinéma ou l'homme imaginaire" a "La Méthode 3"

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/143380> since 2016-06-29T16:32:18Z

Publisher:

Mursia

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Chiara Simonigh

CINEMA E PENSIERO NELL'OPERA DI EDGAR MORIN

Da *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* a *La Méthode 3*

1. Il pensiero della complessità e il ruolo dell'estetica

Non è forse molto noto il fatto che *La Méthode* (1977-2004),¹ nelle intenzioni del suo autore, avrebbe dovuto concludersi non con il sesto tomo dedicato all'etica, ma con un settimo dedicato all'estetica. La maggior parte dei volumi de *La Méthode*, in effetti, testimonia la crescente importanza assunta dall'estetica nello sviluppo del pensiero della complessità di Edgar Morin. In *La Méthode 3. La Connaissance de la Connaissance* (1986), ad esempio, sono state indagate le “funzioni conoscitive” del pensiero simbolico, mitologico e analogico che soggiace all'ambito estetico. Inoltre, in *La Méthode 4. Les idées. Leur habitat, leur vie, leur mœurs, leur organisation* (1986) è stata affrontata la funzione svolta dall'arte in rapporto a quella nozione di “noosfera” – assai vicina al concetto popperiano di «mondo tre» – che designa la dimensione costituita dalle cose dello spirito, dai prodotti culturali, i linguaggi, le teorie, le “conoscenze oggettive” e dotata di una “relativa autonomia” rispetto al pensiero che la produce.² In *La Méthode 5. L'Humanité de l'Humanité. L'identité humaine* (2001) è stata inoltre posta in luce la mediazione produttiva esercitata dallo «stato estetico» in rapporto ai dominî

¹ Cfr. E. Morin, *La Méthode 1. La nature de la nature*, Éditions du Seuil, Paris 1977, trad. it. di A. Serra, *Il Metodo 1. La natura della natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001; Id., *La Méthode 2. La vie de la vie*, Éditions du Seuil, Paris 1980, trad. it. di A. Serra, *Il Metodo 2. La vita della vita*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004; Id., *La Méthode 3. La Connaissance de la Connaissance*, Éditions du Seuil, Paris 1986, trad. it. di A. Serra, *Il Metodo 3. La conoscenza della conoscenza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007; Id., *La Méthode 4. Les idées. Leur habitat, leur vie, leur mœurs, leur organisation*, Éditions du Seuil, Paris 1986, trad. it. di A. Serra, *Il Metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008; Id., *La Méthode 5. L'Humanité de l'Humanité. L'identité humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 2001, trad. it. di S. Lazzari, *Il Metodo 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002; Id., *La Méthode 6. Éthique*, Éditions du Seuil, Paris 2004, trad. it. di S. Lazzari, *Il Metodo 6. Etica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

² Cfr. Id., *Il Metodo 4*, cit., in part. pp. 111-167.

CHIARA SIMONIGH

sapiens e *demens* che formano il complesso umano. Infine, in *La Méthode 6. Éthique* (2004) sono stati indicati i “potenziali etici” dello «stato estetico» che implicano e sono implicati dalle nozioni di «resilienza», mutuata da Boris Cyrulnik, e di «relianza», mutuata da Marcel Bolle de Bal.

La crescente importanza dell'estetica nel pensiero della complessità di Edgar Morin, inoltre, appare nell'intera sua evidenza dopo *La Méthode* e, in particolare, sia in *La voie* (2011), dove l'estetica è chiamata in causa nell'ambito delle riforme di vita individuale e sociale e nel contesto delle riforme del pensiero e dell'educazione che si legano alle questioni della democrazia cognitiva e comunicazionale, sia in *Le chemin de l'espérance* (2011), ove il problema della «democratizzazione dell'estetica» è connesso alla necessità di una «politica dell'estetico».³

È degno di nota il fatto che, lungo questo percorso di ricerca, il crescendo di importanza assegnato all'estetica sia caratterizzato da un'attenzione via via maggiore verso l'immagine, quasi a voler segnalare una riconsiderazione, da parte di Edgar Morin, di questioni sorte alle origini della propria riflessione con *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* (1956), *Les stars* (1957) e *L'esprit du temps* (1962) e, non a caso, incentrate sull'immagine tecnologicamente prodotta del cinema e, più in generale, dei mass media.⁴

Tra le questioni fondamentali che hanno sollecitato in Morin il bisogno di un ritorno all'estetica dell'immagine in movimento riteniamo vi sia, *in primis*, la tematizzazione della comprensione nella sua duplice valenza conoscitiva ed etica. In questa sede⁵ ci soffermeremo su alcuni aspetti della valenza co-

³ Cfr. Id., *La voie pour l'avenir de l'humanité*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2011, trad. it. di S. Lazzari, *La via per l'avenire dell'umanità*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012; E. Morin, S. Hessel, *Le chemin de l'espérance*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2011, trad. it. di A. Sansa, *Il cammino della speranza*, Chiarelettere, Milano 2012. Cfr. anche E. Morin, *Mes philosophes*, Éditions Germina, Paris 2011, ove l'autore riflette sull'influenza esercitata dal Surrealismo cinematografico sulla propria concezione circa la relazione tra la nozione di realtà e di immaginario.

⁴ Cfr. Id., *Le cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Éditions de Minuit, Paris 1977; trad. it. di G. Esposito, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982; Id., *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, trad. it. di M. Castino, *I divi*, Garzanti, Milano 1977; Id., *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse* (t. 1), Grasset, Paris, 1962; (t. 2) Grasset, Paris, 1976; nuova edizione Armand Colin-INA, Paris, 2008, trad. it. di G. Guglielmi, *Lo spirito del tempo*, Meltèmi, Roma 2005.

⁵ Escluderemo pertanto in questa sede la riflessione sull'immaginario presente in *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* che abbiamo esposto in un altro testo al quale ci permettiamo di rimandare il lettore: C. Simonigh, *Su alcuni presupposti dell'estetica complessa* in AA.VV. (a cura di C. Simonigh), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario*, Mimesis, Milano 2012, pp. 155-180. L'uomo immaginario di cui Morin delinea i tratti nelle sue due opere sul cinema è figlio, crediamo, di molte sollecitazioni giunte dal contesto culturale della fine degli anni Quaranta e della prima metà degli anni Cinquanta. Il riferimento è all'influenza molteplice ed eterogenea che possono aver esercitato alcuni studi sull'immaginario e sul “pensiero selvaggio” di Lévi-Strauss, di Marcel Mauss, di Lévy-Bruhl, Herbert Mead e di Leenhardt, sorta di punti zenitali per un giovane studioso di antropologia sociologica quale era allora Edgar Morin, appena entrato al CNRS sotto la guida di George Friedmann. Ma il riferimento è anche a *L'imaginaire* (1940) di Sartre e alla quasi coeva riflessione di Mer-

CINEMA E PENSIERO NELL'OPERA DI EDGAR MORIN

noscitiva, tentando di indicare come in *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* sia contemplato uno studio che è preliminare alla vasta riflessione sviluppata ne *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance* a partire dalla comprensione intesa nell'accezione dell'ermeneutica.⁶

2. L'unidualità del pensiero

In estrema sintesi, potremmo ricordare come, nel terzo volume de *La Méthode*, siano indagati i principi, i processi e le funzioni conoscitive che differenziano la gnosi propria del pensiero logico, razionale ed empirico, o spiegazione, da quella del pensiero analogico, simbolico e mitologico, o comprensione. In particolare, della comprensione sono analizzati i paradigmi di primo e secondo grado, le diverse articolazioni antropologiche e neurologiche ad essi sottese, con i relativi riferimenti filogenetici e ontogenetici. Infine, nel quadro di una trattazione sulla dialogica complessa interna all'*unitas multiplex* dell'umano e delle sue implicazioni epistemologiche, si sostiene la necessità dell'adozione di un "meta-punto-di-vista" sulle potenzialità e i limiti della conoscenza che sia capace di non espellere la comprensione dalla conoscenza cosiddetta seria, né di limitarla all'ambito del privato, dal mo-

leau-Ponty che appare in *Phénoménologie de la perception* (1945) e in *Sens et non-sens* (1948) e che investe l'immaginazione e l'immaginario implicati nella relazione tra visibile e invisibile. Naturalmente determinanti possono essere state alcune nozioni psicanalitiche espresse da Freud, Ferenczi, e Rank o da Jung come quelle di immaginario collettivo, di archetipo, di simbolo o da Lacan sul rapporto tra simbolico e immaginario. Importanti sono certamente state le indagini di Piaget sull'immaginazione infantile e le ricerche psicoanalitiche sull'arte di Kris. Un'influenza significativa nella concezione dell'immaginario sviluppata da Morin crediamo possano averla esercitata, in particolare, figure come Valéry, Bataille, Bachelard, poste sul confine tra la ricerca scientifica e l'arte, letteraria e non. Altrettanto determinanti nel loro influsso sono probabilmente stati quegli studi svolti nell'ambito della Scuola di Francoforte sulle nuove manifestazioni delle arti e, più in generale, della cultura, che Morin probabilmente conosce attraverso l'intensa frequentazione di quegli anni con la letteratura marxista. Si potrebbero rintracciare già nel solo clima culturale europeo dell'epoca i presupposti per il delinarsi di uno studio dell'immaginario che più tardi il Morin de *La Méthode* avrebbe potuto definire come «inter, poli e trans disciplinare» e che il Morin di allora, già mostrando quella carica innovativa del suo pensiero manifestata appunto ne *La Méthode*, decise di impostare in maniera originale, fors'anche provocatoria, scegliendo il cinema come oggetto della sua ricerca, così offrendo contributi assai significativi in più ambiti del sapere. Lungi dal limitare il proprio raggio d'azione all'antropologia o alla sociologia che erano allora i suoi ambiti culturali d'elezione, nelle sue due indagini sul cinema Morin fa già appello a quell'enciclopedismo che ne *La Méthode* intenderà nell'accezione originaria come modalità attraverso la quale porre in un circolo virtuoso una molteplicità di saperi per interrogare un fenomeno multidimensionale come quello cinematografico, colto nell'interrelazione complessa dei suoi aspetti psicologici, psicoanalitici, economici, politici, ideologici e soprattutto filosofici, secondo una metodologia di analisi che in quegli anni era prospettata in Francia da Cohen-Séat e altri e definita come «filmologia» – e sull'organo ufficiale del gruppo della filmologia, la «Revue de Filmologie», Morin pubblicò alcuni saggi.

⁶ I riferimenti espliciti compresi nel terzo volume de *La Méthode* sono in particolare a Dilthey e a Gadamer.

CHIARA SIMONIGH

mento che il riconoscerla e il porla in un'interrelazione reciproca con la spiegazione potrebbe salvaguardare dalle derive dell'iperrazionalismo e garantire una ragione aperta.⁷

Il fatto che alcuni dei presupposti fondamentali di questo lavoro sulla comprensione, pubblicato nel 1986, siano presenti nell'opera dedicata al cinema nel 1956 è in effetti segnalato da Edgar Morin nella prefazione alla seconda edizione di *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*: «per me il cinema risvegliava l'interrogativo chiave di ogni filosofia: che cos'è quella cosa che chiamiamo spirito, se pensiamo alla sua attività, e cervello, se lo concepiamo come organo-macchina? Qual è la sua relazione con la realtà esterna, essendo dato che ciò che caratterizza l'*homo* non è tanto e solo che sia *faber*, fabbricante di strumenti, e *sapiens*, razionale e "realista", ma che sia anche *demens*, produttore di fantasmi, miti, ideologie, magie?»⁸ – notiamo in inciso come in queste righe, scritte nel 1977, quasi dieci anni dopo la prima edizione dell'opera sul cinema e perciò coeve alla pubblicazione del volume ad impostazione scienziata con cui si inaugura *La Méthode*, la nozione di *homme imaginaire* venga in qualche modo assimilata a quella di *homo demens*, mentre, a più di vent'anni di distanza, con il quinto volume de *La Méthode* e perciò con l'evolversi della riflessione sull'*unitas multiplex* dell'uomo, le due nozioni saranno nettamente distinte, grazie alla riflessione sviluppata a proposito dei concetti di *hýbris* e di «affettività come interfaccia», cosicché la carenza evocata dalla denominazione *homo demens* verrà riferita alla capacità del controllo sia del pensiero logico, razionale ed empirico sia di quello analogico, simbolico e mitologico.

Tuttavia, appunto già nel terzo volume de *La Méthode* su cui qui ci concentriamo, nel riprendere Kerényi, Eliade, Cassirer, Wittgenstein, Caillois e altri, Edgar Morin aveva posto il pensiero analogico, simbolico e mitologico in rapporto dialogico con quello logico, razionale ed empirico tramite la nozione di «Archi-Mente» o «Retro-Mente», che indica le articolazioni di un «Archi-Pensiero» o «Retro-Pensiero» uniduale capace di contemplare contemporaneamente sia la distinzione sia la complementarità tra le due attività del cervello, tanto da «farle entrare in una sorprendente simbiosi nella nostra

⁷ Cfr. E. Morin, *Il Metodo 3*, cit., dove si chiarisce che mentre la conoscenza razionale, o spiegazione, si fonda sul pensiero logico e razionale, la comprensione si basa sul pensiero analogico e irrazionale, dove intervengono l'immaginario e il simbolico. Mentre la spiegazione opera tramite le dimostrazioni, la comprensione opera mediante i processi psicologici dell'identificazione e della proiezione, ossia mediante il transfert reciproco. Inoltre, mentre la spiegazione predilige l'astrazione ed agisce tramite la disgiunzione dell'*aut aut*, la comprensione predilige il concreto ed agisce mediante la congiunzione dell'*et et*. Infine, mentre per la spiegazione è fondamentale la "desoggettivazione" e perciò l'oggettività; per la comprensione, al contrario, è fondamentale la soggettività, perché il comprendere rende intelligibile a un soggetto non solo un altro soggetto, ma tutto ciò che è contrassegnato dalla soggettività e dall'affettività.

⁸ Id., *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 17, 18.



CINEMA E PENSIERO NELL'OPERA DI EDGAR MORIN

civiltà contemporanea»⁹ proprio nell'atto estetico e particolarmente in quello implicante l'immagine.

Aggiungiamo, anzi, che la concezione di una dialogica complessa tra le due modalità del pensiero e della conoscenza ci pare sia stata favorita proprio da uno studio dell'estetico e da una concezione dell'immagine intesa in *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* come atto, secondo un'accezione posta sulla linea di quella riflessione novecentesca che muove da Sartre e Merleau-Ponty – e che giunge oggi sino a Didi-Huberman.¹⁰ Il lavoro di Morin sul cinema trae origine dalla considerazione che «l'immagine è l'atto costitutivo radicale e simultaneo del reale e dell'immaginario e non semplicemente il loro punto d'incontro».¹¹

In seguito, nel terzo volume de *La Méthode*, emergerà non a caso che, «mentre il pensiero razionale distingue tra immagine e reale, il pensiero mitologico unifica analogicamente e simbolicamente la realtà e la sua immagine, reifica le proprie immagini, dà corpo e vita reale ai personaggi e agli eventi della sua invenzione e li installa nel suo spazio e nel suo tempo, che sono e non sono i nostri».¹² Il particolare statuto dell'immagine cinematografica aveva in effetti già indotto negli anni Cinquanta Morin a considerare che l'unidualità del pensiero tende a distinguere e contemporaneamente a far coincidere l'immagine e la cosa, con fondamentali implicazioni per la comprensione.

Nel cinema, infatti, le immagini dinamiche, audiovisive e articolate tra loro secondo le relazioni reciproche date dal montaggio e capaci di un'intensa «impressione di realtà» prevedono costantemente la coerenza *sui generis* dell'unidualità del pensiero, così come Ejzenštejn aveva già rilevato a partire dagli anni Venti riferendosi ai processi del «pensiero primitivo o sensoriale» e di quello intellettuale (con il concetto di «montaggio intellettuale») chiamati in causa nella dialettica tra l'autore e lo spettatore del film.¹³ Ripren-

⁹ Id., *Il Metodo 3*, cit., p. 186.

¹⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce que nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, 1992, trad. it. di C. Azzurra, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008; Id., *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris 2003, trad. it. di D. Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

¹¹ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 19. Su questo punto cfr. anche E. Morin, *Mes philosophes*, cit., p. 139: «Je crois profondément que la notion même de réalité est tissé d'imaginaire, et que sans imaginaire pour lui donner substance, il n'y aurait pas de réalité. J'ai toujours eu ce sentiment invincible, mais c'est sans doute dans mes études sur le cinéma (*Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, 1956), que je l'ai trouvé concrétisé pour la première fois».

¹² Id., *Il Metodo 3*, cit., p. 189.

¹³ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), Iskustvo, Mosca, 1963-1970, voll. I, II, V; trad. it. di F. Antonini, O. Calvarese, F. Di Cesare, *Il movimento espressivo* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia, 1998; Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, cit. vol. II; trad. it. di G. Kraiski, F. Lamperini, A. Summa, *Il montaggio* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia, 1986; Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, cit. vol. II, *Montaż*;



CHIARA SIMONIGH

deno appunto Ejzenštejn, nel suo studio sul cinema Morin afferma che proprio in quanto «il film è il luogo nel quale il pensiero-regista-attore e il pensiero-spettatore si incontrano e assumono l'aspetto dell'atto, [...] il cinema svela e spiega le strutture intellettuali della partecipazione e le strutture partecipative dell'intelligenza, poiché il cinema dà a vedere il processo di penetrazione dell'uomo nel mondo e il processo, inseparabile, di penetrazione del mondo nell'uomo. Questo processo è anzitutto di esplorazione».¹⁴ Ciò è particolarmente evidente quando l'opera cinematografica è capace di raggiungere vette simili appunto a quelle di Ejzenštejn, costituendosi come entità estetica complessa o, appunto come «un sistema coerente in cui l'approfondimento e l'utilizzazione del potere affettivo delle immagini sfociano in un *logos*».¹⁵

In tal modo, l'unidualità del pensiero chiamata in causa è correlata alla peculiare duplicità dell'esperienza estetica dello spettatore cinematografico che contempla, lungo il corso del flusso delle immagini, un particolare sincretismo dialettico tra la «condizione estetica», intesa come stato dell'*aisthesis*, e la «coscienza estetica», fondata sull'«esame di realtà».¹⁶

Ci appare chiaro che, proprio in quanto *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* è volto a dimostrare che il particolare statuto dell'immagine cinematografica – audiovisiva, dinamica, articolata in interrelazioni reciproche e capace di offrire intensa «impressione di realtà» – determina il rinnovamento del pensiero analogico, simbolico e mitologico coniugandolo con quello logico, razionale ed empirico. Un approccio di questa natura contiene già i presupposti per una concezione della comprensione come pensiero uniduale che trova nel cinema il proprio *humus* d'elezione – così come verrà esplicitato da Morin nel terzo, quarto, quinto e sesto volume de *La Méthode*.

trad. it. di C. De Coro, F. Lamperini, *Teoria generale del montaggio* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1985; Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, cit. vol. IV, *Režissura. Iskusstvo mizansceny*; trad. it. di L. Bottone, A. Cioni, S. De Bartolo, M. Preianò, *La regia* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia, 1989; Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, cit. vol. IV, *Režissura. Iskusstvo mizansceny*; trad. it. di L. Bottone, A. Cioni, P. Montani, *Stili di regia* (a cura di P. Montani e A. Cioni), Marsilio, Venezia 1993; Id., *The Film Sense*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1942, trad. it. di P. Gobetti, *Tecnica del cinema in Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (a cura di P. Gobetti), Einaudi, Torino, 1964; Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, cit. vol. III, *Neravnodušnaja priroda*; trad. it. di G. Kraiski, L. Pantelich, A. Summa, *La natura non indifferente* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia, 1981; Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, cit. vol. III, *Cvet*, vol. I, *Autobiografičeskie zapiski*, vol. III, *O stereokino*, trad. it. di G. Bellezza, C. De Coro, A. Summa, *Il colore* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1982.

¹⁴ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 200 e 203.

¹⁵ *Ibidem*, p. 183.

¹⁶ *Ibidem*, p. 158.



3. I paradigmi di primo e secondo grado della comprensione nel cinema

Lo statuto dell'immagine cinematografica risponde, infatti, per Morin sia alla logica sia all'analogica e consiste, non a caso, in ciò che nel terzo volume de *La Méthode* egli designerà come una proprietà peculiare della comprensione, ossia una «poli-logica» governata da alcuni principi organizzativi.¹⁷ Tali paradigmi sono entità costituite da «relazioni specifiche e imperative tra le categorie o le nozioni cardine in seno a una sfera di pensiero che esso comanda determinando l'utilizzazione della logica, il senso del discorso e infine la visione del mondo – dando per scontato che la “visione del mondo” diviene ricorsivamente tanto l'origine quanto il prodotto dei principi che la organizzano».¹⁸

Significativamente, già in *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* Edgar Morin intuisce e individua l'essenza e le principali funzioni svolte nel contesto dell'estetica cinematografica da parte dei paradigmi di primo e di secondo grado della comprensione.

Il primo dei paradigmi fondamentali del pensiero mitologico che verranno rintracciati nella ricerca sul cinema e poi approfonditi ne *La Méthode 3* riguarda «l'intelligibilità attraverso il vivente e non attraverso il fisico, il particolare e non il generale, il concreto e non l'astratto».¹⁹

Questo paradigma fondamentale si riferisce al potenziale di astrazione dell'estetica e, riguardo all'immagine cinematografica, indica come l'apparente specificità e contingenza di ciò che vi compare e che denuncia il suo ontologico legame al dato fenomenico, assume necessariamente un significato generale o universale. Pur privo ancora di una precisa definizione e delle sue diverse articolazioni, tale paradigma viene implicitamente enucleato lungo tutto il corso della ricerca che Morin conduce sul cinema come indicatore dell'unidualità della comprensione correlato al paradosso dell'«impressione di realtà» dell'immagine del film. Tale acquisizione pare debitoria della riflessione sul cinema di Merleau-Ponty, assai nota a Edgar Morin, e in base alla quale è proprio del film «il mostrare come qualcosa diventi significato, non tramite idee già formate e acquisite, ma grazie alla disposizione temporale e spaziale degli elementi».²⁰ La concezione di Edgar

¹⁷ Ad una concezione simile è approdato di recente a proposito del cinema anche J. Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paris 2001, trad. it. di A. Nuzzi, *La favola cinematografica*, Ets, Pisa 2006.

¹⁸ E. Morin, *Il Metodo 3*, cit. p. 177. L'autore formulerà una definizione del concetto di paradigma in Id., *Il Metodo 4*, cit., in part. pp. 227-258.

¹⁹ Id., *Il Metodo 3*, cit. p. 177.

²⁰ M. Merleau-Ponty *Sens et non-sense*, Nagel, Paris 1948, trad. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 80. Il volume di Merleau-Ponty in cui è inserito il saggio è citato nella bibliografia di *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*.



CHIARA SIMONIGH

Morin, inoltre, ci sembra richiamare anche a tale riguardo, seppur implicitamente, Ejzenštejn e la sua concezione di «immagine generalizzata del tema o del contenuto dell'opera» (*obraz*) che egli ritiene essere insita in ogni più piccolo frammento o «cellula» del film, secondo una concezione del prodotto estetico come sistema complesso ologrammaticamente strutturato e organizzato.²¹

Tuttavia, il primo paradigma della comprensione viene affrontato da Edgar Morin nella riflessione sul cinema non tanto nei termini artistici di Ejzenštejn come trasfigurazione estetica quanto in quelli antropologici come metamorfosi, operazione tra le più arcaiche del pensiero simbolico, mitologico connesse alla pratica della magia.

Ciò gli permette di cogliere come questa operazione, nell'ambito della nuova immagine, sia resa possibile da quell'unidualità del pensiero per la quale gli enti e gli esseri conservano la loro identità, pur mutando il loro aspetto esterno, sottoposti alla metamorfosi/trasfigurazione imposta loro dalla tecnica e dalla tecnologia cinematografiche.²²

Il secondo dei paradigmi fondamentali della comprensione implica, conseguentemente al primo, un «principio semantico generalizzato» in base al quale sussiste l'attribuzione di un significato a tutto ciò che è presente e che compone l'immagine audiovisiva e dinamica.²³ Benché colmo di implicazioni fondamentali per la riflessione estetica sul cinema – alcune delle quali furono affrontate già negli anni Venti dai formalisti russi a proposito del complesso forma/contenuto –, tale paradigma non viene preso diffusamente in esame da Morin nella sua ricerca sul cinema nonostante nel terzo volume de *La Méthode* esso venga designato come elemento sintomatico dell'unidualità del pensiero in quanto costituisce un denominatore comune del pensiero analogico, simbolico e mitologico e di quello logico, empirico e razionale, soprattutto quando quest'ultimo non degeneri in mera razionalizzazione.

4. *Il transfert fra anthropos e cosmos e la metamorfosi estetica*

La riflessione di Morin sul cinema si concentra, soprattutto, sulla tematizzazione della metamorfosi, che accomuna i due paradigmi di second'ordine o di secondo grado della comprensione definiti come «antropo-socio-cosmologici». Il primo di questi riguarda l'antropomorfismo dell'universo e, reci-

²¹ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, cit.; Id., *Teoria generale del montaggio*, cit.

²² Ciò indurrà Morin a sostenere che «il pensiero mitologico si caratterizza non attraverso l'eclissi del principio di identità ma attraverso la sua estrema conservazione» (E. Morin, *Il Metodo 3*, cit., p. 188).

²³ Id., *Il Metodo 3*, cit., p. 177.



CINEMA E PENSIERO NELL'OPERA DI EDGAR MORIN

procamente, il cosmomorfismo dell'uomo. Il secondo attiene all'unidualità che investe tanto il rapporto tra l'individuo e l'alterità quanto l'universo nella sua duplicità contemporaneamente empirica e simbolica.

L'antropomorfismo dell'universo dipende in gran parte dalla trasfigurazione estetica attuata dal cinema intervenendo sulle dimensioni temporale e spaziale e determinando un universo fluido contemporaneamente empirico e immaginario, che è manifestazione dell'unidualità del pensiero. La fluidità dell'universo che il cinema configura deriva inoltre dalla reciproca dipendenza di spazio e tempo che costituisce una delle novità introdotte dal cinema nell'estetica dello spettacolo e definite, già nel 1934 da Erwin Panofski nei termini della «spazializzazione del tempo» e reciprocamente della «dinamizzazione dello spazio».²⁴

L'estetica del cinema contempla, sin dalle sue origini, una resa del tempo che implica ed è implicata tanto dal pensiero logico, razionale ed empirico tanto da quello analogico, simbolico e mitologico.²⁵ La comprensione che deriva dalla dialogica complessa tra le due forme del pensiero se, da un lato, ha istituito una resa del tempo immediatamente e universalmente intelligibile, dall'altro lato, ha introdotto anche, com'è noto, inedite modalità percettive, sensoriali e cognitive la cui carica innovativa è stata mirabilmente sintetizzata da Benjamin nella celebre formula: «È venuto il cinema, e con la dinamite dei decimi di secondo fece saltare questo mondo simile ad un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine».²⁶

La resa del tempo che deriva dalla trasfigurazione estetica operata dall'intervento sulla qualità espressiva del movimento percepito o immaginato²⁷ interviene sia nella struttura drammaturgica, ossia nell'articolazione degli eventi o delle azioni, sia nella forma drammaturgica, ossia nelle modalità attraverso cui eventi o azioni sono presentati mediante le molteplici e com-

²⁴ Cfr. E. Panofski, *Stile e mezzo del cinema*, in «Cinema & Film», 5/6 (estate 1968), pp. 15-22.

²⁵ In estrema sintesi, potremmo dire che la resa cinematografica del tempo presentare evidenti analogie sia con il pensiero logico, empirico e razionale, orientandosi verso ciò che per convenzione viene definita come una maggiore impressione di realtà, sia con quello analogico, simbolico, mitologico, volgendosi verso la soggettività del tempo psicologico. Nel primo caso, il fondamento della resa cinematografica poggerà sui principi di causalità, di unidimensionalità, di irreversibilità, di irripetibilità, del fluire uniforme e invariabile del tempo; nel secondo caso, elusi tali principi, potranno intervenire *flashback*, *flashforward*, *déjà-vu* e *déjà-vécu*, iterazioni, reiterazioni, simultaneità di eventi ed azioni e alterazioni della costanza del fluire e del progredire del tempo.

²⁶ W. Benjamin, *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in Id. *Gesammelte Schriften* (a cura di R. Tiedemann), H. Schweppenhäuser, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955, trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991, p. 41.

²⁷ Cfr. R. Arnheim, R. Arnheim, *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlin, 1932; Id., *Film as Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1957, trad. it. di P. Gobetti, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano 1960 poi Feltrinelli, Milano 1983.



CHIARA SIMONIGH

plesse interrelazioni reciproche date dagli strumenti espressivi – dalla recitazione al montaggio, dalla ripresa al suono, ecc.²⁸

La trasfigurazione del tempo nelle direzioni della contrazione, dilatazione o reversibilità risulterà all'autore e allo spettatore non solo intelligibile ma anche coerente, indipendentemente dall'utilizzo di convenzioni di maggior o minor "impressione di realtà", cosicché lo sdoppiamento del tempo apparirà correlato al mantenimento della sua unità percepita dallo spettatore in maniera del tutto naturale e coerente in base all'unidualità del pensiero propria della comprensione.²⁹

Analogamente opera la trasfigurazione dello spazio che deriva dall'ingrandimento, dalla riduzione, dall'ubiquità e dalle trasformazioni dei luoghi manifeste o dissimulate a seconda delle convenzioni di maggior o minor "impressione di realtà" e che chiama in causa in maniera convergente e disgiuntiva il pensiero sia logico, razionale ed empirico sia quello analogico, simbolico, mitologico. Anche la resa cinematografica dello spazio cinematografico, quindi, implica ed è implicata dall'unidualità della comprensione che antropomorfizza i luoghi. Non a caso, il cinema contempla una molteplicità di funzioni semantiche differenti attribuibili al luogo, il quale, sin dalle origini, è stato trasfigurato in *dramatis persona* originando nel film quella «natura non indifferente all'uomo» di cui scrisse Ejzenštejn o quella "drammaturgia della natura" di cui hanno scritto Béla Balász, André Bazin e altri teorici del cinema implicitamente evocati da Edgar Morin in *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* a proposito dell'antropomorfizzazione del cosmo.

Infatti, come noto, la metamorfosi cinematografica dello spazio ha comportato, per la comprensione, il sorgere di una *Stimmung* dei luoghi dinamica. Inoltre, essa ha introdotto, tramite la ripresa ravvicinata di elementi dello spazio naturale e non, la possibilità di porre «in luce – come sostenne Benjamin – formazioni strutturali della materia completamente nuove»,³⁰ tanto da istituire una nuova corrispondenza ologrammatica tra il micro e il macro-cosmo che ha costituito un'altra fondamentale novità per la comprensione.³¹

²⁸ Su tali questioni è intervenuto in seguito, come noto, tra gli altri, soprattutto G. Deleuze, *L'immagine-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris 1983, trad. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984; Id., *L'immagine-tempo*, Éditions de Minuit, Paris 1985, trad. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

²⁹ Si tratta di un concetto che Morin chiarirà nel terzo volume de *La Méthode* a proposito della trattazione sul mito: «Il mito può somigliare ad un sogno, ma dispone come il pensiero empirico/logico/razionale, di un'organizzazione, opera il consolidamento del reale ed è integrato/integratore nella vita di comunità. È un universo dotato di una realtà e questo universo, benché sprovvisto di qualsiasi determinazione fisica, è un universo vivente, rimanendo inteso che siamo noi, nel nostro universo, che diamo vita a questo universo distinto e identico al nostro». E. Morin, *Il Metodo* 3, cit., p. 189.

³⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 41.

³¹ Cfr. E. Morin, *Il Metodo* 3, cit., pp. 175-181.



CINEMA E PENSIERO NELL'OPERA DI EDGAR MORIN

In tal modo, l'antropomorfismo sotteso al pensiero analogico, simbolico e mitologico ha reso possibile inaugurare, a partire dalla ricerca di avanguardie come il Dadaismo, quella sorta di animismo delle cose che è stata una delle cifre della nuova estetica introdotta dal cinema – e anche dalla fotografia – e che ha trovato il suo complementare nel cosmomorfismo del volto e del corpo dell'uomo presentati nell'immagine ravvicinata e parziale quasi alla stregua di luoghi, paesaggi, topografie. Con l'avvento del primo piano dell'uomo sono sorte inedite modalità della comprensione che Edgar Morin enuclea nel suo studio sul cinema riprendendo implicitamente la riflessione di Epstein, di Balász e di Merleau-Ponty, sulla dialettica tra psiche e corpo e tra *sema* e *soma*.

Antropomorfismo e cosmomorfismo, nella loro interrelazione reciproca fondata sul *transfert* tra *anthropos* e *cosmos*, costituiscono uno dei due paradigmi di secondo grado della comprensione che opera nel cinema dando origine a diverse declinazioni simboliche capaci di rinnovare le forme della mediazione tra il visibile e l'invisibile e di introdurre una drammatizzazione inedita promossa non solo dall'uomo, ma anche dalle cose e dagli strumenti tecnico-espressivi del cinema – dalla ripresa al montaggio, al suono, ecc. Per tali ragioni, riteniamo che il concetto di drammatizzazione possa essere inteso in senso lato, ossia come modalità estetica propria dello spettacolo cinematografico che rende conto delle «potenze di partecipazione destinate dai mille dispiegamenti del movimento»³² percepito – ovvero promosso all'interno di una stessa immagine dall'uomo, dagli oggetti, dal paesaggio – o immaginato – grazie al montaggio, al *ralenti*, al suono, ecc. – dallo spettatore.³³ In effetti, ci pare di poter sostenere che la drammatizzazione così intesa, a partire dal cinema, abbia comportato il sorgere di inedite modalità del sentire (*aisthesis*) declinate sia nel senso benjaminiano dello *shock* sia nel senso moriniano di quell'*esprit du temps* caratterizzato dalla preminenza del sensazionalismo o, al contrario, del sentire sottesi allo spettacolo che pervade la cultura di massa.³⁴

³² Id., *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 108.

³³ A proposito di questa ipotesi, mi permetto di rimandare il lettore a due miei precedenti lavori: C. Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, UTET, Torino 2003, pp. 4-177; C. Simonigh, *L'immagine-spettacolo*, Roma-Aci reale 2011.

³⁴ «La cultura di massa si presenta sotto diverse forme, ma particolarmente sotto forma di spettacolo. Infatti, proprio attraverso gli spettacoli essa smaltisce i suoi contenuti immaginari. In altri termini, è sul modo *estetico* che si stabilisce il rapporto di consumo immaginario. [...] C'è una mobilitazione dello spirito che instaura un nuovo rapporto con lo spazio e con il mondo, sorta di partecipazione allo *Zeitgeist*, spirito del tempo». E. Morin, *Lo spirito del tempo*, op. cit., rispettivamente pp. 81 e 197. Sull'attenzione contemporanea al concetto di drammatizzazione in rapporto al pensiero suscitato dall'immagine dinamica, cfr. R. Shusterman, *Surface and Dept. Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, Ithaca-London 2002; trad. it. parz. di A. Somaini in AA.VV., *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini* (a cura di A. Somaini), Vita Pensiero, Milano 2005, pp. 187-211. Cfr. anche D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in AA.VV., *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo* (a cura di A. Somaini e A. Pinotti), Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 331-352.



CHIARA SIMONIGH

5. Il pensiero mimetico: limiti e potenzialità

Ciò ha una validità non solo per il *transfert* tra *anthropos* e *cosmos* ma anche e soprattutto per quello tra *anthropos* e *anthropos* che implica in misura maggiore l'investimento del sentire tramite l'intensificazione dei processi psicologici dell'identificazione e della proiezione. Tali processi, come viene chiarito nel terzo volume de *La Méthode*, costituiscono, non a caso, uno dei fondamenti della comprensione, intesa come «modo fondamentale della conoscenza per ogni situazione che implichi soggettività e affettività e, più centralmente, per ogni atto, sentimento, pensiero di un essere percepito come individuo-soggetto».³⁵

Non è perciò un caso se tali questioni siano prefigurate in *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* nella prospettiva antropologica che investe l'archetipo del doppio e le sue nuove determinazioni sorte con il fenomeno cinematografico. Tuttavia, sarà soprattutto, e sorprendentemente, nel terzo tomo de *La Méthode* che Edgar Morin condurrà a compimento la riflessione sulla comprensione chiamata in causa dal cinema come conoscenza empatico/simpatica (*Einfühlung*) delle attitudini, dei sentimenti, delle intenzioni e delle finalità altrui che comporta il divenire di un *ego alter* in *alter ego* di cui si comprendono spontaneamente sentimenti, desideri, timori.

A tale riguardo, il lavoro sviluppato nel tomo de *La Méthode* sulla conoscenza mostra come, in virtù dell'unidualità del pensiero sollecitata nello spettatore cinematografico dal sincretismo dialettico tra la condizione estetica e la coscienza estetica, la comprensione comporta allo stesso tempo il riconoscimento e la distinzione tra l'io e l'altro:

Abbiamo esempi privilegiati per capire questa relazione complessa in cui restiamo noi stessi pur partecipando alla vita altrui: sono i film, nei quali viviamo, soffriamo, godiamo della vita, delle gioie e dei dolori dei personaggi, pur rimanendo noi stessi, consapevoli del fatto che stiamo vedendo un film. [...] Se viviamo in modo intenso con la mente, senza quindi viverli realmente, le vite, i sentimenti, gli amori, i desideri, i timori, gli odi dei nostri eroi cinematografici ciò è dovuto al fatto che una formidabile macchina di proiezione/identificazione si è messa in moto dentro di noi, facendo della nostra partecipazione al film un altrettanto formidabile momento di comprensione degli altri. [...] Probabilmente non vi è momento in cui siamo più in grado di capire gli altri come al cinema.³⁶

³⁵ E. Morin, *Il Metodo 3*, cit., p. 158.

³⁶ *Ibidem*, p. 160.



CINEMA E PENSIERO NELL'OPERA DI EDGAR MORIN

Sappiamo bene che nella comprensione cinematografica subentra in maniera assai problematica il “pensiero mimetico”,³⁷ ossia quella modalità di conoscenza della soggettività dell'altro che si attua tramite una sorta di “possessione” vissuta tanto nella mente quanto nel comportamento e alla quale presiedono, come hanno chiarito più tardi le neuroscienze, i “neuroni-specchio” e, più in generale, i “sistemi *mirror*”.³⁸

In effetti, nel terzo volume de *La Méthode* sono posti in evidenza alcuni dei limiti e dei rischi della comprensione come modalità della conoscenza soprattutto laddove, come in ambito cinematografico, l'immaginario interviene quale fattore determinante dell'errore interpretativo. Lo dimostra il noto “effetto K”, l'esperimento svolto nel 1926 da Kulešov e Pudovkin con un pubblico ignaro d'essere oggetto di una sperimentazione e al quale venne presentata la medesima immagine statica del primo piano di Ivan Mosjoukin, celebre attore dell'epoca, di volta in volta accostata tramite il montaggio all'immagine di un piatto di minestra, a quella di una donna in una bara e a quella di una bambina con un giocattolo. Gli spettatori attribuirono erroneamente all'attore straordinarie doti recitative nell'esprimere stati assai diversi come l'appetito, il dolore, la gioia. «La comprensione delle tre situazioni umane – nota Morin a tale riguardo – aveva riversato sul soggetto che si supponeva dovesse viverli sentimenti che avrebbe dovuto provare, ma questa giusta comprensione aveva reso gli spettatori ciechi di fronte all'identica inespressività del volto dell'attore nelle tre situazioni».³⁹

Tuttavia, molti altri e assai più significativi di questi sono, secondo Edgar Morin, i rischi che comporta la comprensione implicata dal cinema, come appare chiaramente già in un'opera che precede gran parte della riflessione critica sulla cultura di massa qual è *L'esprit du temps* e come emerge, a proposito della nozione di “noosfera”, in un'opera più tardiva qual è il quarto tomo de *La Méthode* sulle idee. Ciò ci riporta naturalmente alle conseguenze cognitive, culturali, antropologiche e sociali poste in luce dalla riflessione critica sviluppata – a partire dalla Scuola di Francoforte e sino a Guy Debord, Baudrillard, Žižek e altri – attorno all'industria culturale, alla

³⁷ Cfr. Ibidem, pp. 160-162, dove appare una trattazione sul pensiero mimetico priva di riferimenti al cinema benché il pensiero mimetico intervenga come base psichica del fenomeno del divismo così com'è stato studiato da Edgar Morin in *Les stars*, cit. Al di là di ciò, segnaliamo come, già negli anni Trenta, Ejzenštejn, riprendendo William James, sosteneva che al cinema lo spettatore non piange perché è triste; ma, al contrario, è triste perché piange, imitando il personaggio che piange. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 195.

³⁸ Gli studi sull'empatia sorti nell'ambito della fenomenologia da Husserl, Edith Stein e altri, stanno progressivamente trasformandosi in “scienza dell'empatia” e in “neuroetica” con il rischio, come segnala Laura Boella, che il senso etico sia attribuito quasi esclusivamente al dato genetico e biologico inducendo a ignorare la funzione su di esso esercitata dalla cultura e anche dall'arte. Cfr. L. Boella, *Il coraggio dell'etica. Per una nuova immaginazione morale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

³⁹ E. Morin, *Il Metodo 3*, cit., p. 164.



CHIARA SIMONIGH

società dello spettacolo, alla simulazione e ai simulacri, all'epidemia dell'immaginario, ecc.

Nell'ultimo volume de *La Méthode* e più tardi anche ne *La voie*, tornando sull'unidualità del pensiero correlata alla comprensione – e in base alla quale «comprendere non significa giustificare [poiché] la comprensione non scusa né accusa [...], ma favorisce il giudizio intellettuale senza impedire la condanna morale, conducendoci a complessificare il nostro giudizio»⁴⁰ – Edgar Morin indica alcune delle implicazioni etiche insite nella particolare modalità di conoscenza che si attua dinanzi al film ed ancora non del tutto indagate dagli studiosi di cinema:

Quando siamo al cinema, la situazione semi-ipnotica che ci aliena relativamente, proiettandoci psichicamente sul personaggio del film, è nello stesso tempo una situazione che ci risveglia alla comprensione dell'altro. Siamo capaci di comprendere e di amare il vagabondo Charlot che disdegniamo quando lo incrociamo per strada. Comprendiamo che il padrino del film di Coppola non è solamente un capo mafioso, ma un padre, animato da sentimenti affettuosi per i suoi. Proviamo della compassione per i carcerati mentre, fuori dal cinema, non vediamo in loro che criminali giustamente puniti. [...] È questa comprensione, così viva nella vita immaginaria, che ci manca nella vita della veglia, quando ridiventiamo dei sonnambuli egocentrici.⁴¹

Abstract

*This essay is an investigation into the role aesthetics plays in Edgar Morin's thinking on complexity. As his thinking developed, he gave more and more importance to aesthetics. Reading *Le cinéma ou l'Homme imaginaire* (1956), for example, we can see how Edgar Morin had, in effect, written a study in which he conceived of understanding in the sense of hermeneutics, thus leading up to the wide-ranging reflections contained in his *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance* (1986). We can identify several of the paradigms of the first and second degrees of understanding in his work on the cinema, paradigms whose implications are not only epistemological but also ethical. A good example of this is the transference between anthropos and cosmos as well as that between anthropos and anthropos, which we can see clearly in his references to the cinema in his *La Méthode 6. Éthique* (2004).*

⁴⁰ Id., *Il Metodo 6. Etica*, cit., p. 116.

⁴¹ Ibidem, pp. 107, 108.