



CHIARA SIMONIGH

SU ALCUNI PRESUPPOSTI DELL'ESTETICA COMPLESSA

Sono note l'origine e la finalità etiche del pensiero della complessità elaborato da Edgar Morin ne *La Méthode* e anche nelle diverse altre opere che ne accompagnano il quasi trentennale cammino – e “cammino”, ricordiamo, è il significato originario depositato nell'etimologia della parola “metodo”. Possiamo perciò considerare il sesto ed ultimo volume de *La Méthode* dedicato all'etica, come il necessario compimento e forse anche il nuovo inizio del lungo percorso di ricerca intrapreso da Morin all'insegna della rigenerazione.

Meno noto, invece, è probabilmente il fatto che *La Méthode* (1977-2004), nelle intenzioni del suo autore, avrebbe dovuto concludersi con un settimo volume dedicato all'estetica. Ciò tuttavia non può stupirci, se consideriamo l'importanza crescente assunta dall'estetica sia nei diversi volumi de *La Méthode* sia nelle pubblicazioni successive sino a *La Voie* (2011). L'estetica ha infatti acquisito con il tempo un ruolo e una funzione fondamentali all'interno del pensiero della complessità, quasi come se un cerchio dovesse – o avesse dovuto – chiudersi, facendo approdare Morin, in qualche modo, alle origini della sua ricerca filosofica che risalgono, certo, a *L'homme et la mort* (1951), ma anche appunto all'estetica e, in particolare a quella del cinema, indagata in quanto espressione tardo-moderna del pensiero arcaico, in *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) e *Les stars* (1957).

Riflettere qui sulle due opere giovanili dedicate al cinema costituisce quindi per noi il tentativo non solo di far emergere i presupposti principali di ciò che appunto avrebbe dovuto trovare la sua formulazione compiuta al termine de *La Méthode* e che potremmo definire come un'autentica *estetica complessa*; ma anche di cogliere, ancora *in nuce* e tuttavia già operanti, alcuni dei principi del pensiero complesso e dei paradigmi del metodo sviluppati in seguito da Morin. Allo stesso tempo, la riflessione su queste due opere ci potrebbe permettere di comprendere come il corso della ricerca compiuta da Morin ne *La Méthode* sia transitato attraverso concezioni diverse dell'estetica che corrispondono ad alcune delle sue funzioni fonda-

mentali. Potremmo infatti sostenere che nel terzo volume sulla conoscenza della conoscenza è stata indagata la “funzione conoscitiva” del pensiero simbolico, mitologico e analogico che sostiene l’estetica; nel quarto volume sulle idee è stata affrontata la “funzione ideologica” dell’estetica in relazione alla noosfera; nel quinto volume sull’identità umana è stata posta in luce la “funzione esistenziale” dell’estetica attraverso le nozioni di «stato estetico» e «stato poetico» dell’uomo; infine, nell’ultimo volume sull’etica – ma in seguito anche in *La Voie* – sono state chiarite le funzioni e i “potenziali etici” dello stato estetico e di quello poetico, che si rapportano ai concetti di «resilienza» e di «relianza».

Osservando tale percorso, è possibile scoprire il nuovo legame che, nel pensiero della complessità di Morin, unisce in maniera inedita etica ed estetica e che naturalmente soggiace al progetto mai realizzato di far seguire al volume de *La Méthode* sull’etica un ultimo dedicato non a caso all’estetica.

Si tratta di un legame ancora da esplorare e del quale qui cercheremo di cogliere solo alcuni dei fondamenti insiti in *Le cinéma ou l’homme imaginaire* e *Les stars* con particolare attenzione alla “funzione conoscitiva” che naturalmente costituisce il presupposto principale del “potenziale etico” dell’estetica del cinema, nella convinzione che l’importanza dell’estetica tutta, nell’ambito del pensiero complesso e nell’esperienza di vita e di conoscenza dell’*homo complexus*, meriterà in futuro un’interrogazione vasta e profonda.

In principio era l’*homo imaginalis* – mutuando da Corbin e Hillman il senso profondo dell’aggettivo “*imaginalis*”¹ –, ossia tanto l’uomo singolo che possiede la facoltà dell’immaginazione sia, più in generale, l’umanità tutta che, da sempre e forse per sempre, è capace di nutrire la propria cultura di immaginario e di alimentare quest’ultimo di cultura. Anche nel percorso di pensiero compiuto da Edgar Morin, in principio si trova, come oggetto privilegiato del suo studio, l’*homo imaginalis*, quasi che filogenesi e ontogenesi, in qualche modo, si corrispondessero. Infatti, il suo cammino, approdato alla concezione dell’*homo complexus*, ha dovuto attraversare certo, come noto, i percorsi dell’*unitas multiplex* e del complesso *homo sapiens* e *homo demens* interni a *La Méthode*, ma, ed è cosa forse meno nota, ha avuto inizio molto prima, dall’ampia e intensa ricerca sull’*homo*

1 Cfr. J. Hillman, *Il pensiero del cuore e l’anima del mondo*, Adelphi, Milano 2002 e H. Corbin, *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn Arabi*, Flammarion, Paris 1958.

imaginalis che ha dato vita alle sue prime opere: da *L'homme et la mort* a *Le cinéma ou l'homme imaginaire* a *Les stars* e infine all'*L'esprit du temps* (1962).

In *Le cinéma ou l'homme imaginaire* e *Les stars*, si delinea già chiaramente un'idea di immaginario come elemento fondamentale non solo del sistema estetico e culturale, ma anche di quello della conoscenza e del pensiero, con importanti implicazioni, poi indagate ne *L'esprit du temps*, per la determinazione della noosfera – termine che, come noto, Morin riprende da De Chardin e che designa «il mondo costituito dalle cose dello spirito, prodotti culturali, linguaggi, nozioni, teorie, comprese le conoscenze oggettive» e dotato di una relativa autonomia, secondo una concezione affine alla nozione di «mondo tre» formulata da Popper.

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 Merleau-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 delinearsi 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.

Pensiamo, infatti, che la ragione per la quale *Le cinéma ou l'homme imaginaire* e *Les stars* sono tutt'oggi considerati due fondamenti della teoria e dell'estetica cinematografiche, sia da individuarsi in una concezione del cinema che è in antitesi proprio rispetto alla teoria e all'estetica del cinema dell'epoca, le quali, nel tentativo di attribuire dignità artistica e culturale del cinema nonché di integrare gli studi sul cinema nell'accademia, erano interamente volte a determinare la specificità della settima arte (allora definita come «specifico filmico»), con il rischio di asserragliarsi in una sorta di formidabile chiusura dottrinale. 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 saggi².

Dando seguito alla metafora del rispecchiamento tra ontogenesi e filogenesi con cui abbiamo aperto questo paragrafo, potremmo sostenere che, ponendosi anche al di là dell'impostazione metodologica della filmologia, il pensiero di Morin, al suo sorgere, procede in maniera analogica: il cinema non è mai considerato semplicemente come tema di uno studio che si esaurisce nel suo oggetto, ma costituisce una sorta di *analogon* concepito in maniera paradigmatica per riproporre le questioni filosofiche fondamentali, così come accadrà in maniera assai radicale ne *La Méthode*: «per me il cinema – scrive nella prefazione del 1977 a *Le cinéma ou l'homme imaginaire* – 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

2 Cfr. «Revue Internationale de Filmologie» n. 10, 1952; n. 12, 1953; n. 14-15, 1953; n. 25, 1956.

esterna, essendo dato che ciò che caratterizza l'*homo* non è tanto che sia *faber*, fabbricante di strumenti, e *sapiens*, razionale e "realista", ma che sia anche *demens*, produttore di fantasmi, miti, ideologie, magie?»³

Ci colpisce non poco il fatto che, in queste righe scritte quasi dieci anni dopo la prima edizione dell'opera, e perciò coeve alla pubblicazione del primo volume de *La Méthode*, la nozione di *homo imaginalis*, pur non formulata da Morin, venga in qualche modo da egli assimilata a quella di *homo demens*. Ciò appunto ci colpisce in quanto entrambe le nozioni saranno in seguito nettamente distinte, grazie alla riflessione sviluppata in *L'Humanité de l'Humanité* a proposito dei concetti di *hybris* e di «affettività come interfaccia», cosicché la carenza evocata dalla denominazione *homo demens* verrà riferita alla capacità di autocontrollo sia della razionalità sia dell'immaginazione.

D'altronde, la nozione di *homme imaginaire* (*homo imaginalis*), già nella prima opera sul cinema, viene concepita e studiata utilizzando quella «razionalità aperta» che sarà una delle acquisizioni più importanti de *La Méthode* e che renderà possibile l'approdo alla fondamentale definizione di *homo complexus*. In effetti, proprio il circolo virtuoso di saperi chiamato in causa in *Le cinéma ou l'homme imaginaire* dalla multidimensionalità del fenomeno cinematografico, permetterà a Morin di prefigurare in qualche modo la nozione di *homo complexus* poiché egli considererà il cinema come il prodotto di una società e di una cultura complesse e capace perciò di rivelare sia il persistere di un sistema di pensiero analogico (*homo imaginalis*) accanto a quello logico-razionale (*homo sapiens*) sia le trasformazioni ed evoluzioni subite appunto dal pensiero analogico nell'epoca moderna e contemporanea durante la quale esso si manifesta, appunto nel cinema, attraverso la novità tecnologica (*homo faber*) e all'interno del contesto dell'industria culturale e dello *show business* (*homo oeconomicus*).

L'interrelazione tra le diverse dimensioni umane espressa già in queste due opere sul cinema non solo prefigura una concezione che sarà sviluppata più tardi ne *La Méthode*, ma costituisce uno dei primi e più significativi contributi offerti da Morin, oltre che agli studi sul cinema, anche all'antropologia, alla sociologia e alla filosofia.

Si tratta, anche in questo caso, di un contributo che giunge grazie ad un'impostazione di studio innovativa, se non addirittura antitetica rispetto a quelle tradizionali.

3 E. Morin, *Prefazione alla nuova edizione*, in Id., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 17, 18.

La scelta di studiare l'immaginario e il pensiero analogico nel contesto del cinema, infatti, parve all'epoca situare Morin in una posizione di emarginazione e di solitudine culturale e scientifica, per via del sospetto e della diffidenza suscitati allora, proprio dal cinema, nell'*élite* colta, che lo considerava, come Morin ricorda sempre nella prefazione del 1977 a *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, come «un argomento marginale ed epifenomenico per un “sociologo”»⁴. Crediamo che proprio la marginalità dell'oggetto d'indagine prescelto abbia dotato Morin di una libertà derivante dall'anomia e dalla devianza che gli permise di contrapporsi alle tendenze dominanti dell'antropologia, della sociologia e anche degli studi sul cinema – una libertà, questa, che più tardi, ne *La Méthode*⁵, egli riconoscerà come fattore indispensabile per l'innovazione del pensiero e del sapere. E così, riflettendo sull'immaginario e il pensiero analogico nel cinema, ossia nell'ambito di un contesto considerato all'epoca come moderno per antonomasia, egli si pose subito in aperta contrapposizione rispetto a quella tradizione antropologica e sociologica che in passato aveva collocato l'*homo imaginalis* in un “altrove” storico o geografico rispetto alla modernità occidentale e lo aveva indagato come “altro” rispetto alla cultura e alla società moderne e contemporanee, considerate come dominî della razionalità scientifica, economica e tecnologica e come prodotte e produttrici dell'*homo sapiens*, ormai emancipatosi da ogni forma di pensiero arcaico. È perciò nostra convinzione che questa contrapposizione sia stata del tutto palese e tutt'altro che celata nella scelta del cinema quale argomento che costituisce, come Morin scrive ancora nella prefazione del 1977, una sorta di «soggetto-rifugio», individuato perché all'epoca gli «mancava il coraggio di attaccare subito e contemporaneamente l'accademismo, l'empirismo acefalo e il dottrinarismo arrogante»⁶. Anzi, la concezione dell'*homme imaginaire* o dell'*homo imaginalis* ch'egli elabora nelle due opere sul cinema costituisce una radicale messa in discussione del riduzionismo di certe considerazioni tanto dell'uomo arcaico quanto di quello moderno sorte nei più diversi ambiti dei saperi umanistico e scientifico.

Una nozione di *homme imaginaire*, infatti, questa, che implica già una riflessione su quella traslazione, forse definitiva, dell'immaginario dalla dimensione arcaica del culto e della religione a quella moderna e contemporanea della cultura di massa e dell'arte nell'epoca della sua riproduci-

4 E. Morin, *Prefazione alla nuova edizione*, in Id., *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 16

5 Cfr. il paragrafo *Lo spirito della valle* compreso in E. Morin, *Il Metodo I. Ordine, disordine, organizzazione*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 31, 32.

6 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit. p. 15.

bilità tecnica e che sarà in parte affrontata non solo in *L'esprit du temps*, ma anche e soprattutto nel terzo, quarto e quinto volume de *La Méthode*. «Oggi, nel nostro mondo occidentale – scrive ad esempio Morin in *Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi* –, noi consumiamo in modo soltanto estetico, sotto forma romanzesca o cinematografica, i miti del tipo arcaico, antico o esotico, che sono racconti bio-antropo-morfi. I nostri miti profondi e tirannici, invece, sono incapsulati nelle idee astratte, tra le quali va compresa anche l'idea demistificatrice di Ragione»⁷. E, più tardi, nel quinto volume de *La Méthode*, aggiunge: «I Moderni hanno creduto di inaugurare l'era razionale e positiva. Ma le religioni sopravvivono [...] nel ventesimo secolo, una sfera mitico/magica permane nel basamento psichico degli individui [...], nuove forme di mitologie si sono diffuse *tramite* i film e le star. Infine e soprattutto, il mito si è introdotto nel pensiero razionale nel momento stesso in cui questo ha creduto di averlo cacciato»⁸.

Non solo, ma la cognizione dell'*homme imaginaire* che appare nelle due opere sul cinema presuppone un'idea di immaginario intimamente legata a quella di *Mýthos*; e di un *Mýthos* non più considerato come termine antitetico quanto piuttosto come parte complementare del *Logos*, così come accadrà nell'intero corso de *La Méthode*. L'immaginario entra in tal modo per Morin, sin da queste sue riflessioni giovanili, nell'ambito più vasto del «pensiero mitologico e magico», che nella cultura tardo-moderna e contemporanea, sopravvive quasi invariato tramite le manifestazioni dell'estetica e, in particolare, di quella cinematografica, che prevedono nuove forme di mitopoiesi e che comportano particolari modalità della conoscenza. Da una prospettiva più ampia e riprendendo gli studi di Kerényi, Eliade, Cassirer, Wittgenstein, Caillois e altri, nel terzo volume de *La Méthode*, egli individuerà, tra il pensiero arcaico e quello moderno, alcune sostanziali differenze che indicherà, non a caso, attraverso la diversità dei concetti di «pensiero mitologico e magico», utilizzati soprattutto in *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, rispetto a quelli di «pensiero simbolico e analogico». Nel terzo volume de *La Méthode*, inoltre, Morin raggiungerà un'altra fondamentale acquisizione, ossia la nozione di «Archi-Mente», che indica le forze e le forme originarie di un «Archi-Pensiero» uniduale, ossia capace di contemplare contemporaneamente sia la distinzione sia la complementarietà tra il «pensiero logico, razionale ed empirico» e il «pensiero analo-

7 E. Morin, *Il Metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Cortina, Milano 2008, p. 154.

8 E. Morin, *Il Metodo 5. L'identità umana*, Cortina, Milano 2002, p. 23.

gico, simbolico e mitologico», tanto da «farli entrare in una sorprendente simbiosi nella nostra civiltà contemporanea»⁹.

Una simile e sorprendente simbiosi trova una delle sue più significative manifestazioni proprio nell'ambito dell'estetica e di quella del cinema in particolare, dove l'Archi-Mente, o «Retro-Mente», agisce in base a determinati principi ed attua alcuni processi fondamentali della conoscenza che qui di seguito cercheremo di far emergere, scoprendo come in *Le cinéma ou l'homme imaginaire* essi siano in parte già individuati da Morin, anche se non ancora soggetti agli approfondimenti, alle articolazioni, alle definizioni e alle sistemazioni definitive che appariranno ne *La Méthode*.

L'impostazione analogica della riflessione svolta in *Le cinéma ou l'homme imaginaire* e alla quale abbiamo fatto riferimento nel paragrafo precedente, si basa sulla tesi che l'immagine sia «l'atto costitutivo radicale e simultaneo del reale e dell'immaginario»¹⁰ e non semplicemente il loro punto d'incontro.

Potremmo perciò sostenere che l'immagine venga indagata da Edgar Morin in quanto costituisce una sorta di fenomeno originario, ossia quell'*Urphänomen* che fonda e struttura il rapporto tra l'uomo e il mondo.

In particolare, l'immagine cinematografica, il suo statuto, la varietà delle sue manifestazioni e i processi mentali che implica sono assunti ed analizzati, nel loro insieme, come evidenze particolari di questo fenomeno originario concepito da Morin nella sua sostanza psicologica e antropologica arcaica di “rappresentazione” e perciò nella sua capacità di restituire una presenza – dal latino *rapraesentare*: “far essere presente”¹¹. Per l'Archi-Mente, in effetti, come emergerà nel terzo volume de *La Méthode*, la rappresentazione si confonde con la cosa rappresentata – mentre ne è la traduzione –, secondo una tendenza alla reificazione della rappresentazione la quale fa sì che l'immagine sia allo stesso tempo segno, simbolo e cosa e che non sia istituita alcuna distinzione rispetto alla cosa evocata¹².

Si tratta di una delle acquisizioni più significative del Novecento sulla quale convergono studiosi di diverso orientamento – da Kris a Sartre, da Merleau-Ponty a Gadamer, da Foucault a Baudrillard, ecc –, pur giungendovi da presupposti, metodi, percorsi di pensiero e terminologie differenti, come “simulacro” o “rappresentazione”, che spesso sono state utilizzate in contrapposizione, soprattutto laddove la rappresentazione sia stata indica-

9 E. Morin, *Il Metodo 3. La conoscenza della conoscenza*, Cortina, Milano p. 186.

10 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 19

11 Cfr. H. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

12 Cfr. *Il Metodo 3. La conoscenza della conoscenza*, op. cit., p. 187.

ta, in genere convenzionalmente, come modalità tipica dell'estetica tradizionale fondata sui principi di *mimesis* e verosimiglianza¹³.

L'attitudine dell'Archi-Mente a far coincidere la rappresentazione con il rappresentato deriva naturalmente da una sua polarizzazione verso il pensiero analogico, simbolico e mitologico; si tratta di un concetto chiarito più tardi da Morin sempre nel terzo volume de *La Méthode*: «la rappresentazione è un'immagine analogica del reale, il suo "doppio", che è nello stesso tempo identico a se stesso». Infatti, «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»¹⁴.

Lo statuto dell'immagine cinematografica, tuttavia, prevede costantemente una duplice polarizzazione verso l'una e l'altra forma del pensiero, in quanto deriva e risponde all'unidualità dell'Archi-Pensiero chiamato in causa dal film – Ejzenštejn è stato uno dei primi a porre in luce la coesistenza nella psiche sia dell'autore sia dello spettatore dei processi di un «pensiero primitivo o sensoriale» e dell'intelletto, con il concetto di «montaggio intellettuale». In *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, il concetto di Archi-Mente appare presente e operante, per così dire, allo stato latente, e non solo sostiene alcuni degli apporti più importanti offerti da Morin nella sua riflessione sul cinema, ma sembra fondarsi su alcuni dei principi che saranno in seguito alla base del metodo: «le divisioni e le distinzioni in seno alle scienze dell'uomo impediscono di cogliere la continuità profonda fra la magia, il sentimento e la ragione, mentre invece questa unità contraddittoria è il nodo gordiano di qualunque antropologia. Se in virtù dello stesso movimento il cinema diventa magia, sentimento, ragione, esiste evidentemente un'unità profonda fra sentimento, magia e ragione»¹⁵. Anzi, aggiunge, «il cinema svela e spiega le strutture intellettuali della partecipazione, le strutture partecipative dell'intelligenza».

Perciò se è vero che il cinema intrattiene un legame ontologico con la realtà è anche vero, per Morin, ch'esso è capace di far scaturire dalla rappresentazione di quella stessa realtà emozioni, impulsi, desideri, sogni;

13 Cfr., tra i più recenti, J. Aumont, *L'immagine*, Lindau, Torino 2007; P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano 2008. Mi permetto inoltre di rimandare il lettore ad un mio precedente lavoro. C. Simonigh, *L'immagine-spettacolo*, Roma - Acireale 2011.

14 Ibidem, p. 189.

15 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 181.

coniugando, sino a confonderli tra loro, oggettività e soggettività, reale e immaginario.

La forza di rappresentazione propria dell'immagine cinematografica appare molto maggiore rispetto a quella dell'immagine fotografica con la quale il cinema pur condivide l'ontologica referenza al reale. Se è vero infatti che la fotografia perde il suo carattere di materialità inerte e vuota per via, come sostenne Sartre, dell'animazione che le attribuisce chi la osserva, è ancor più vero che il film partecipa di tale metamorfosi in virtù di alcune sue proprie particolarità. In primo luogo, perché elimina la materialità che caratterizza l'immagine fotografica e rende la propria immagine smaterializzata, impalpabile, fugace, simile a quella del sogno, della fantasticheria, dell'immaginazione. In secondo luogo, perché dota l'immagine di movimento, attributo fondamentale che «accesce correlativamente il valore soggettivo e la verità oggettiva dell'immagine, fino a una "oggettività-soggettività" estrema, o allucinazione»,¹⁶ ossia, come vedremo, la dota di quell'"illusione di realtà" che si realizza anche grazie all'apporto dello spettatore al film poiché «le potenze di partecipazione, già destinate e sollecitate dalla situazione spettacolare, sono stimolate dai mille dispiegamenti del movimento»¹⁷. In terzo luogo, perché fornisce l'equivalente moderno dell'immagine intesa in senso antropologico come "ombra" o "riflesso" e perciò mette in moto i processi arcaici del pensiero analogico, simbolico e mitologico attraverso «il suo proiettare come spettacolo una immagine percepita come riflesso esatto della vita sociale».¹⁸

L'affrancamento dell'immagine da un supporto materiale empiricamente percepito, fa sì che il cinema costituisca idealmente la traslazione in un'immagine immateriale dello spettacolo – dando origine a ciò che altrove abbiamo definito come "immagine-spettacolo" e che nel tempo è sconfinata ben oltre il cinema (tv, internet, cellulare, ecc.) – ed, anzi, determina, secondo Morin, una condizione spettacolare inedita e profondamente diversa rispetto a quella offerta da qualsiasi forma di rappresentazione scenica. Il cinema, scrive infatti, «presenta una situazione spettacolare particolarmente pura per il fatto che stabilisce la più grande segregazione fisica possibile tra spettatore e spettacolo»¹⁹, capace di dare origine a quell'unidualità dell'Archi-Mente che chiama in causa in maniera simultanea e pur complementare le opposte attitudini che la rappresentazione sollecita sia nel

16 Ibidem, p. 42.

17 Ibidem, p. 108.

18 Ibidem, p. 61.

19 Ibidem, p. 105.

pensiero logico, razionale ed empirico sia in quello analogico, simbolico, mitologico. Così, l'assenza di una partecipazione pratica all'azione o di un intervento fisico nell'evento drammaturgico, e, congiuntamente, l'immobilizzazione forzata del corpo e l'impossibilità di una cenestesi, determinano nello spettatore una viva partecipazione interiore sia emotiva che intellettuale. In tal modo, «“la realtà” delle proiezioni cinematografiche resta svalutata e il fatto che il cinema non sia che uno spettacolo riflette questa svalutazione. Perché la qualità dello spettacolo, e in senso più lato la qualità estetica nel suo significato letterale, che è “il sentito” (oppure l'affettivamente vissuto, in opposizione al praticamente vissuto), evita e svirilizza tutte le conseguenze pratiche della partecipazione: per il pubblico non c'è rischio né impegno. In ogni spettacolo, anche quando c'è rischio reale per gli attori, il pubblico è per principio fuori pericolo, fuori gioco. [...] Lo spettatore di cinema non solo è praticamente fuori dell'azione, ma sa che l'azione, benché reale, si trova attualmente fuori della vita pratica».²⁰

La particolare natura dell'esperienza cinematografica, spiega anche quella polarizzazione dell'Archi-Mente verso il pensiero analogico, simbolico e mitologico: «l'immagine cinematografica, cui manca la forza probatoria della realtà pratica, detiene un potere affettivo capace di giustificare uno spettacolo. Alla sua realtà pratica svalutata corrisponde una realtà affettiva eventualmente accresciuta». Non a caso, come hanno chiarito gli studi di psicoanalisi del cinema, esiste una sorta di affinità profonda tra l'immagine cinematografica e quella interiore – un'affinità rivelata dalla radice etimologica *imago* che accomuna l'immagine all'immaginario collettivo e all'immaginazione individuale. Proprio tale affinità predispone lo spettatore ad uno stato, ad una condizione del tutto particolare e, conseguentemente, ad una forma di partecipazione così viva da confondersi quasi con quella reale, pratica. Sono queste le ragioni che fanno dire a Morin che «si può assimilare questa forma di spettacolo tanto alla visione onirica che alla percezione pratica, ma a condizione che lo si faccia congiuntamente. [...] Il rilassamento dello spettatore non è ipnosi: l'impotenza del sognatore è spaventosa e quella dello spettatore è felice: questi sa di assistere a uno spettacolo inoffensivo, mentre il sognatore crede nella realtà assoluta del suo sogno assolutamente irreali».²¹

Si spiega in tal modo il legame profondo che unisce la duplicità dell'esperienza cinematografica e l'unidualità dell'Archi-Mente. Durante la visione di un film, si attua, non a caso, un continuo sconfinamento dalla “condizio-

20 Ibidem, p. 103. Anche per la citazione successiva.

21 Ibidem, p. 154.

ne estetica” — intesa nella sua accezione originaria come l’*affettivamente* vissuto — alla «coscienza estetica»,²² ossia alla consapevolezza razionale di trovarsi dinanzi ad una finzione. Così, secondo Morin, lo spettacolo cinematografico, più di altre forme di rappresentazione, crea una continua oscillazione da una dimensione all’altra, anzi, una coesistenza delle due dimensioni, un vero e proprio sincretismo dialettico, capace di entrare in una relazione complessa con l’impressione di realtà che caratterizza il cinema: «soggettività e oggettività sono non solamente sovrapposte, ma rinascono incessantemente l’una dall’altra, continua giostra di soggettività oggettivante, di oggettività soggettivante. Il reale è bagnato, costeggiato, attraversato, trasportato dall’irreale. L’irreale è modellato, determinato, razionalizzato, interiorizzato dal reale».²³

In *Le cinéma ou l’homme imaginaire* emerge a poco a poco la convinzione che l’essenza propria del cinema risieda proprio in questo perenne movimento, il quale opera una trasmutazione tra reale e immaginario, tra soggettività e oggettività. L’intero apparato drammaturgico che sostiene la rappresentazione cinematografica è d’altronde volto ad operare la trasmutazione del reale nell’immaginario e del concreto nell’astratto ed in tal modo mantiene viva la dialogica tra il pensiero logico, razionale ed empirico e il pensiero analogico, simbolico e mitologico che caratterizza l’Archi-Mente. La drammaturgia del film, in effetti, è prodotta da quella stessa Archi-Mente alla quale si rivolge e così, non a caso, nella prospettiva di Morin, certamente debitoria delle acquisizioni della Gestalt sul pensiero visivo, il film agisce «sulla cenestesi, sulla partecipazione affettiva, infine sui processi di percezione oggettiva, ma persegue e attiva l’opera di decifrazione razionale di questa percezione imitando la nostra attenzione; questa non è altro, in effetti, che la messa in opera della nostra facoltà di scelta e di eliminazione, e cioè di astrazione».²⁴

Si tratta di processi del pensiero che, in ambito cinematografico, sono stati indagati nella loro profondità *in primis* da Ejzenštejn, il quale può essere considerato il grande fondatore della drammaturgia del cinema. Morin nota come Ejzenštejn sia stato in grado di creare, intraprendendo una vasta ricerca attraverso la teoria e la prassi artistica, «un sistema coerente in cui l’approfondimento e l’utilizzazione del potere affettivo delle immagini sfociano in un logos. [...] Le immagini sono ideogrammi, parabole e simboli di una ideologia che si crea e prende forma. L’ideologia non si appiccica

22 Ibidem, p. 158.

23 Ibidem, p. 159.

24 Ibidem, p. 175.

al film, non gli è esterna, e le immagini non sono dei pretesti. Essa sembra nascere e rinascere incessantemente nello spettatore, la cui generosità e il cui amore sono tenuti ad assumere le loro responsabilità intellettuali».²⁵

Anche quando lo spettacolo cinematografico non raggiunga le vette estetiche ed ideologiche di Ejzenštejn o di altri grandi autori, fa sì che ogni partecipazione sfoci comunque simultaneamente in una affettività e in una razionalità, in una soggettività e in una oggettività, tutte coinvolte nella dialogica dell'Archi-Pensiero, tenuta più o meno saldamente nelle mani del regista. Perciò, secondo Morin, il linguaggio cinematografico o, in altre parole, l'apparato costituito dalle convenzioni drammaturgiche determina sempre e in ogni caso «un sistema che tende a integrare lo spettatore nel flusso del film. Un sistema che tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore. Il film porta in sé l'equivalente di un detonatore di partecipazione emotiva e intellettuale e ne mina anticipatamente gli effetti».²⁶ È perciò evidente che la drammaturgia dello spettacolo cinematografico sorge in funzione dei processi di pensiero dello spettatore, non solo sollecitati ma anche educati e guidati all'interpretazione delle convenzioni da parte dell'autore: «lo spirito dello spettatore effettua senza interruzione un formidabile lavoro, senza il quale il film non sarebbe null'altro che un movimento browniano sullo schermo, o tutt'al più lo scatto di ventiquattro immagini al secondo. A partire da questo turbinio di luci, due dinamismi, due sistemi di partecipazione, quello dello schermo e quello dello spettatore, si scambiano, si riversano l'uno nell'altro, si completano, si congiungono in un dinamismo unico. Il film è il momento in cui due psichismi si ricongiungono, quello incorporato nella pellicola e quello dello spettatore».²⁷ Anzi, parafrasando una celebre formula di Epstein, Morin sostiene che «il film è il luogo nel quale il pensiero-regista-attore e il pensiero-spettatore si incontrano e assumono l'aspetto dell'atto».

Un atto, quello cinematografico, che, mentre ci svela l'attività dell'Archi-Mente, pare allo stesso tempo rivelarci la funzione conoscitiva dell'immagine e, conseguentemente, dell'immaginazione, dell'immaginario e dell'affettività implicati nel pensiero analogico, simbolico e mitologico. Proprio a queste funzioni è dedicata la parte più corposa di *Le cinéma ou l'homme imaginaire* nella quale Morin individua alcuni dei principi e dei

25 Ibidem, p. 183.

26 Ibidem, p. 111.

27 Ibidem, p. 200. Anche per la citazione successiva.

paradigmi che organizzano e strutturano appunto il pensiero analogico, simbolico, mitologico.

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»²⁸.

Questo paradigma fondamentale indica dunque che quanto nell'immagine cinematografica appare come specificità – personaggi, oggetti, luoghi, eventi, azioni, ecc. –, anche parziale, assume necessariamente un significato generale o universale. Pur privo ancora di una precisa definizione e delle sue articolazioni, tale paradigma viene implicitamente enucleato lungo tutto il corso della ricerca che Morin conduce nel suo volume sul cinema attraverso l'analisi di due paradigmi secondari o di secondo grado che affronteremo in seguito. Tale paradigma, tuttavia, risulta essere una delle acquisizioni principali relative ai processi di pensiero attuati tanto dall'autore quanto dallo spettatore nella relazione con l'immagine dinamica e audiovisiva.

Il primo dei paradigmi fondamentali si pone evidentemente in relazione con il principio della sintesi che domina nell'arte e che determina il potenziale espressivo degli elementi presenti nell'opera, istituendo la coincidenza tra forma e contenuto – è proprio «dell'arte il mostrare come qualcosa diventi significato, non tramite idee già formate e acquisite, ma grazie alla disposizione temporale e spaziale degli elementi», scrisse Merleau-Ponty in saggio sul cinema assai noto a Morin²⁹.

Anche in questo caso, Ejzenštejn è stato uno tra i primi ad intraprendere una vasta e approfondita ricerca volta a formulare un metodo artistico che, a partire appunto dal principio di sintesi tra forma e contenuto, ha condotto, non a caso, ad una nozione di «generalizzazione» estetica applicata tanto alla struttura drammaturgica del film – organizzazione della storia, caratterizzazione dei personaggi – quanto alla forma drammaturgica³⁰ – composizione dinamica degli elementi audiovisivi: scenografia, inquadratura, montaggio, cromatismi, suoni, parole, ecc. – e definita, nei termini dell'estetica cinematografica, come “immagine generalizzata del tema o

28 E. Morin, *Il Metodo 3. La conoscenza della conoscenza*, op. cit. p. 177.

29 M. Merleau-Ponty (1946), *Il cinema e la nuova psicologia*, in *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*.

30 Intendiamo qui il concetto di “drammaturgia della forma cinematografica” o “forma drammaturgica” nell'accezione vasta e profonda che deriva dalla teoresi e dalla prassi artistica di Ejzenštejn.

del contenuto dell'opera" (*obraž*), idealmente insita in ogni più piccolo frammento dell'opera stessa, quasi come accade, ologrammaticamente, per il DNA presente in ogni singola cellula del corpo.

È chiaro che, attraverso tali procedure estetiche, si attua una trasfigurazione del reale capace di traslare il sensibile verso il sovrasensibile, l'immanente verso il trascendente, il fenomenico verso l'immaginario, il concreto verso l'astrazione. Si tratta di un metamorfosi estetica che, nella prospettiva antropologica utilizzata da Morin nella sua opera sul cinema, può essere considerata come l'equivalente di una magia, operazione tra le più arcaiche del pensiero simbolico, mitologico e, appunto, magico.

La «credenza nelle metamorfosi» – che sarà un altro dei principali processi di pensiero dell'Archi-Mente, destinato a svolgere un ruolo fondamentale anche in ambito scientifico – è uno dei fondamenti della *poiesis* cinematografica. Nella percezione immaginativa dell'artista e dello spettatore, infatti, gli enti e gli esseri conservano la loro identità, pur mutando il loro aspetto esterno sottoposti alla trasfigurazione imposta loro dalla tecnica e dalla tecnologia cinematografiche, dalla "fotogenia" come dalla "cinegenia"³¹. In un precedente studio su *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, abbiamo rilevato come Morin insista sull'importanza svolta, nell'ambito della metamorfosi estetica, dall'immaginario messo in moto da parte della componente spettacolare dell'immagine cinematografica: «Lo spettacolo ha provocato un prodigioso dispiegamento di immaginario; immagine spettacolo e immaginario hanno provocato la formazione di nuove strutture all'interno del film»³².

Il secondo dei paradigmi fondamentali del pensiero mitologico implica, conseguentemente al primo, un «principio semantico generalizzato» di eliminazione di tutto ciò che non ha senso e di attribuzione di un significato a tutto ciò che è presente³³. Questo paradigma, che implica nuovamente il principio di sintesi, non viene precisamente esaminato da Morin nella sua ricerca sul cinema, ma sarà approfondito nel terzo volume de *La Méthode*,

31 Questo fatto farà sostenere a Morin, nel terzo volume de *La Méthode*, in evidente contrasto a certe tendenze psicanalitiche che ritengono venga meno, nelle manifestazioni poetiche o mitopoietiche dell'inconscio, il primo principio della logica formale aristotelica, ossia il principio di identità: «il pensiero mitologico si caratterizza non attraverso l'eclissi del principio di identità ma attraverso la sua estrema conservazione» (E. Morin, *Il Metodo* 3, op. cit., p. 188).

32 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 120. Mi permetto di rimandare il lettore ad un altro mio lavoro: 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.

33 E. Morin, *Il Metodo* 3, op. cit., p. 177.

a proposito della nozione di Archi-Mente, in quanto non appartiene solo al pensiero analogico, simbolico e mitologico, ma anche a quello logico, empirico e razionale, soprattutto quando quest'ultimo degeneri in razionalizzazione. Non a caso, nel terzo volume de *La Méthode* Morin utilizzerà a questo riguardo l'espressione «intemperanza semantica» ed è ciò che, ad esempio, negli studi di estetica, determinando talvolta sovradeterminazioni di significati, ha dato origine alla convinzione che il prodotto artistico, anche quando non sia opera d'arte, debba essere considerato estraneo al principio di casualità e perciò sempre e *in toto* saturo di senso.

Evidentemente esiste un rapporto direttamente proporzionale tra il grado di intensità e pervasività con cui viene applicato il principio semantico generalizzato e il livello estetico di un film. I grandi capolavori sono in effetti caratterizzati da una proliferazione semantica sempre sorprendente e da una molteplicità di significazioni, per così dire, stratificata. Si spiegano così la precisione e la meticolosità con cui i grandi artisti curano ogni minimo dettaglio di ciò che vedrà lo spettatore, coniugando in tal modo la sintesi con l'analisi: ogni elemento appare in un determinato modo proprio in quanto acquista, nell'insieme della composizione, una specifica funzione semantica – Fellini sosteneva, non caso, che le immagini televisive, confezionate con noncuranza e rapidità tayloristica come meri prodotti di serie, pur ricolme di attrazioni, sono assai facilmente vuote di senso.

Il secondo dei paradigmi fondamentali si lega, ancor più del primo, alla funzione simbolica che si caratterizza per la concentrazione e per l'ampiezza semantiche insite nelle determinazioni concrete attraverso cui il simbolo stesso si presenta, instaurando, come noto, una dialogica complessa tra visibile e invisibile.

I due paradigmi fondamentali del pensiero analogico, simbolico e mitologico implicano naturalmente alcune delle questioni più importanti affrontate storicamente negli studi di estetica, anche nell'estetica del cinema. È probabilmente questa la ragione per la quale essi, come abbiamo detto, non vengono analizzati da Morin in *Le cinéma ou l'homme imaginaire*; ma certamente meriteranno in futuro una trattazione specifica, volta a far emergere tutti gli aspetti principali insiti nella “funzione conoscitiva” dell'estetica cinematografica.

La riflessione di Morin sul cinema procede, piuttosto, dalla metamorfosi, che accomuna i due paradigmi di second'ordine o di secondo grado che caratterizzano il pensiero mitologico e che sono definiti di natura antroposocio-cosmologici. Il primo riguarda l'antropomorfismo dell'universo e, reciprocamente, il cosmomorfismo dell'uomo. Il secondo attiene all'uni-

dualità che investe tanto il rapporto tra l'individuo e l'alterità quanto l'universo nella sua realtà contemporaneamente empirica e immaginaria.

L'antropomorfismo dell'universo dipende in gran parte dalla metamorfosi estetica attuata dal cinema innanzitutto attraverso un intervento sulle dimensioni temporale e spaziale della realtà che agisce riprendendo i processi psichici di percezione e interpretazione del mondo. In tal modo, l'universo che le particolari coordinate spazio temporali del cinema delinea è fluido e partecipa di quella unidualità di un "reale" contemporaneamente empirico e immaginario propria dell'Archi-Mente. 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 che già nel 1934 Erwin Panofsky definì come «spazializzazione del tempo» e «dinamizzazione dello spazio».

Le convenzioni cinematografiche relative al tempo sono sorte, sin dalle origini, sul modello del pensiero rievocativo sia conscio sia inconscio, istituendo un linguaggio artistico immediatamente e universalmente intelligibile che ha dato origine a modalità inedite di interpretazione e di concezione del reale. «E poi venne il cinema, e con la dinamite dei decimi di secondo fece saltare questo mondo simile ad un carcere», scrisse nel 1936 Walter Benjamin.

La struttura e la forma drammaturgiche di un film, nella rappresentazione del tempo, possono 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, volgendo verso la soggettività con un tempo psicologico, una durata bergsoniana. Nel primo caso, il fondamento della rappresentazione 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. Queste trasfigurazioni del tempo derivano da un utilizzo espressivo dei mezzi tecnologici e tecnici del cinema che interviene sia nella struttura drammaturgica, ossia nell'organizzazione degli eventi o delle azioni, sia nella forma drammaturgica, ossia sulle modalità attraverso cui eventi o azioni sono rappresentati mediante uno sviluppo o un ritmo lenti o rapidi offerti dalle molteplici e complesse interrelazioni date dal montaggio, dalla ripresa e dal suono.

La trasfigurazione del tempo nelle direzioni della contrazione, dilatazione o reversibilità che viene realizzata tramite l'orchestrazione dei mezzi

espressivi a disposizione dell'autore, risulterà non solo intelligibile ma anche coerente, indipendentemente dall'utilizzo di convenzioni di maggior o minor impressione di realtà. Ciò può accadere, a nostro parere, in virtù del paradigma dell'unidualità che permette di percepire la rappresentazione come parte sia integrante sia estranea allo spettatore e al suo mondo. In tal modo, all'interno del film si verifica a nostro avviso un autentico sdoppiamento del tempo correlato al mantenimento della sua unità; non a caso, come sappiamo, lo spettatore esperisce in maniera del tutto naturale, ossia in modo uno e duplice, la consustanzialità dell'immaginario e del reale che gli vengono presentati sotto le convenzioni di una maggiore o minore impressione di realtà. Un concetto, questo, che Morin chiarirà nel terzo volume de *La Méthode*: «Il mito può somigliare ad un sogno, ma dispone come il pensiero emèirico/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»³⁴.

Allo stesso modo opera la trasfigurazione dello spazio che deriva dall'ingrandimento, dalla riduzione e dall'ubiquità, ma anche dalle trasformazioni dei luoghi manifeste o dissimulate a seconda delle convenzioni di maggior o minor impressione di realtà. Tale trasfigurazione dà origine ad una rappresentazione e ad una interpretazione del mondo che riprende quella del pensiero sia logico, razionale ed empirico sia analogico, simbolico, mitologico. Anche per quanto riguarda lo spazio cinematografico possiamo dunque constatare la validità del paradigma dell'unidualità che fa sussistere allo stesso modo lo spazio "reale" e quello immaginario nella stessa rappresentazione. Non a caso, il cinema contempla una molteplicità di funzioni semantiche differenti attribuibili al luogo, il quale, sin dalla nascita del cinema o quasi, ha assunto un ruolo drammaturgico, divenendo in taluni casi, come sostenne Canudo, autentico motore dell'azione o una *dramatis persona*, cosicché si è potuto dire, da parte di Ejzenštejn, che, con il cinema, la natura non è più indifferente alla rappresentazione dell'uomo ed anzi introduce nella storia dello spettacolo la novità di una drammaturgia aperta agli eventi naturali e perciò non più fondata solo sulla logica di causa ed effetto tra gli eventi e le azioni, ma anche sul principio di casualità imposto dall'accadere fortuito degli eventi naturali. La metamorfosi dello spazio operata nell'ambito del

34 E. Morin, *Il Metodo 3*, op. cit., p. 189.

cinema, come noto, pur strutturandosi analogamente ai processi mentali di percezione e interpretazione del mondo, ha comportato significative novità per il pensiero, tanto che, mutando la formula di Benjamin sul tempo ed applicandola allo spazio, potremmo sostenere che anche con la “dinamite dei decimi di millimetro” il cinema ha introdotto una nuova visione e cognizione del mondo. Con il cinema, l'estetica della tarda modernità non solo ha acquisito una *stimmung* dei luoghi dinamica, ma ha anche e soprattutto conquistato la visione parziale e ravvicinata degli elementi che compongono lo spazio e perciò degli elementi naturali o degli oggetti. Già il primo piano fotografico aveva introdotto, come notò Nietzsche, un'«ottica che fa apparire le cose più prossime e più comuni smisuratamente grandi e quasi fossero la realtà in sé»³⁵; poco più tardi, il primo piano cinematografico, con il dinamismo, come noto, ha radicalizzato la forza primigenia di rappresentazione dell'immagine ed è perciò intervenuto sensibilmente nel rapporto tra l'uomo e il mondo, ampliando e approfondendo notevolmente il potere conoscitivo dell'estetica, con significative conseguenze dal punto di vista sia del pensiero empirico, logico e razionale sia di quello analogico, simbolico e mitologico. La metamorfosi dello spazio, più ancora forse che non quella del tempo, rende evidenti quali e quanto significative possano essere le funzioni conoscitive insite nell'antropomorfismo del mondo promosso dal cinema.

Secondo la prospettiva antropologica utilizzata da Morin nella sua opera sul cinema, il primo piano chiama in causa processi fondamentali del pensiero arcaico: in primo luogo, attraverso la trasfigurazione del reale, attua un'operazione magica – che abbiamo definito come metamorfosi estetica –; in secondo luogo, si lega ad una sorta di animismo che dà origine all'antropomorfismo del mondo il quale trova il suo complementare e corrispondente nel cosmomorfismo del volto e del corpo dell'uomo rappresentati attraverso l'immagine ravvicinata e parziale. Con il primo piano del volto sorge un inedito sguardo sull'uomo che determina una diversa cognizione dell'essere umano sulla quale Epstein e Balász hanno scritto, tra i primi, pagine memorabili alle quali si aggiungono, più tardi, quelle di Merleau-Ponty, dedicate alle nuove possibilità di conoscenza offerte dal cinema nel rendere visibile la psicologia così mostrando in atto quell'unità tra il corpo e la psiche che, come noto, costituisce una delle conquiste più rilevanti della filosofia e degli studi di psicologia e psicoanalisi del Novecento. Una forma di conoscenza, alla quale è legato il “potenziale etico” dell'estetica cinematografica, in quanto chiama in causa quella «forza del volto» capace

35 F. Nietzsche, *La gaia scienza*, op. cit. (corsivo nostro).

di rivelare, secondo Lévinas, la «misteriosa derelizione di ogni essere umano» e di fare perciò appello al senso etico di chi la osserva.

Antropomorfismo e cosmomorfismo, come abbiamo visto, nella loro interrelazione reciproca, costituiscono uno dei due paradigmi di secondo grado del pensiero analogico, simbolico e mitologico fondato sul principio dell'analogia tra il micro e il macrocosmo. Antropomorfismo e cosmomorfismo, sottoposti al *transfert* reciproco di *antropos* e *cosmos*, nel cinema danno origine alle diverse declinazioni simboliche dell'analogia che corrispondono ad altrettanti tropi o traslazioni del senso dalla sfera del concreto a quella dell'astrazione. È assai interessante notare come tanto nel libro sul cinema quanto nei diversi volumi de *La Méthode* in cui questo tema viene trattato, sia giustamente del tutto elusa la distinzione operata dalla linguistica e poi utilizzata dalla semiologia del cinema³⁶ tra la metonimia e la metafora, per poter in tal modo giungere alla problematizzazione assai più complessa che investe l'immaginario nel processo conoscitivo implicato dall'ordine del simbolico. Potremmo perciò concepire la drammaturgia della forma cinematografica come complesso audiovisivo capace di esprimere, attraverso l'uso espressivo degli strumenti tecnici e tecnologici, un insieme appunto di declinazioni simboliche dell'analogia. Così, in effetti, crediamo si possano interpretare le funzioni espressive, drammatiche e drammaturgiche della componente visiva – ripresa ravvicinata e parziale, del montaggio esplicito o latente e gli accostamenti o gli scontri tra inquadrature, ecc. – e di quella sonora – rumore, parola, musica, silenzio – che, nella loro interrelazione complessa, strutturano il sistema della forma drammaturgica del cinema in ciò che potremmo definire come una grande ed eterogenea simbolica. È chiaro che, con questo particolare utilizzo del termine “simbolica”, ci riferiamo sia ad una forma capace di strutturare il pensiero sia ad un pensiero che si struttura in una forma. In tal modo, la nozione di simbolica può essere finalmente sottratta ad una certa visione riduzionista in base alla quale essa costituirebbe un mero strumento espressivo del pensiero ed essere invece intesa nell'accezione di Morin, che riprende quella di Cassirer, Gadamer, Wittgenstein, e altri e che, nel riconoscerla come organizzazione di pensiero sin dal suo lavoro sul cinema,

36 *Le cinéma ou l'homme imaginaire* esce prima dello sviluppo della semiologia del cinema, anzi, come Morin scrive nella prefazione all'edizione del 1977, il libro «si arresta là dove la semiotica comincia, ma ritengo anche che cominci là dove la semiotica si arresta». Ed è, quasi superfluo dirlo, giudizio di valore sulla semiotica e sulle sue applicazioni al cinema che da sempre condivido con Edgar Morin ed ho espresso in più studi nel corso degli anni.

pone le basi per restituirle, più tardi con *La Méthode*, la sua fondamentale funzione conoscitiva.

Infatti, la concezione che Morin sviluppa nel terzo volume appunto de *La Méthode* sul pensiero analogico, simbolico e mitologico, nel riprendere l'idea di una "mitologia dei simboli" dell'ultimo Wittgenstein, tende, per così dire, a ricucire il "taglio" operato da Lacan tra il simbolico, ossia l'ordine delle differenze, e l'immaginario, cioè l'ordine delle analogie. Di conseguenza, tale concezione è capace di cogliere non solo le differenze, ma anche le connessioni tra la rappresentazione – e, al di là di essa, la realtà percepita –, l'immaginario e il simbolo. Abbiamo visto, in effetti, come l'estetica cinematografica chiami in causa sia l'analisi sia la sintesi e perciò quell'unidualità e quella complementarità tra pensiero analogico, simbolico e mitologico e pensiero logico, razionale ed empirico che è propria dell'Archi-Mente. Se, infatti, non possiamo intendere l'analogica antro-po-cosmica come modalità puramente espressiva, è anche perché essa costituisce una procedura del pensiero che struttura la conoscenza non solo del *Mýthos* ma anche del *Logos*³⁷.

La conoscenza che l'analogica antro-po-cosmica presuppone, rivela, sempre e in ogni caso, l'intervento attivo della soggettività e dell'affettività nella gnosi, in quanto poggia sul duplice processo psicologico di base dell'identificazione e della proiezione attraverso il quale è possibile assumere su di sé l'altro e assimilare l'altro a sé – dove per "altro" si deve intendere l'alterità in senso lato. Il *transfert* reciproco tra uomo e mondo si realizza, infatti, attraverso ciò che Morin definisce come la «qualità fluida» dell'universo mitologico e che, potremmo dire, permette di porre in circolo l'interiorità nel mondo esterno naturale, materiale o ideale. Una simile modalità della conoscenza ci appare, più di ogni altra, intimamente connessa all'intensità dell'esperienza e, in particolare, di un'esperienza dell'alterità attraverso la quale si attua una condivisione profonda che Morin ci pare intenda implicitamente come *conditio sine qua non* dell'idea di una terrapatria (*Terre-Patrie*), dell'armonia dell'uomo con il mondo (*La Méthode 6. Éthique*), e con l'universo (*La Voie*).

In *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pur senza ancora dedicarsi alle conseguenze etiche del duplice processo di identificazione e proiezione,

37 Ancora nel terzo volume de *La Méthode*, Morin dimostra, non a caso, che l'analogia antro-po-cosmica, alla quale si aggiunge la componente sociale, ha assunto un ruolo fondamentale nella conoscenza anche puramente razionale, dando origine a diverse concezioni che istituiscono, sia in ambito umanistico sia in ambito scientifico, una corrispondenza appunto analogica ed ologrammatica tra il micro e il macrocosmo. Cfr. E. Morin, *Il Metodo 3*, op. cit. pp. 175-181.

egli ne rintraccia i fondamenti all'interno della sfera dell'immaginazione e dell'immaginario, ovvero dell'estetica del cinema e, in particolare, nella componente spettacolare del cinema stesso. «Il cinematografo – scrive a tale proposito – ha determinato uno spettacolo perché suscitava la partecipazione e, divenuto spettacolo istituzionalizzato, l'ha suscitata ancora di più. La potenza della partecipazione ha sfondato e ha rivoluzionato il cinematografo, proiettandolo nello stesso tempo verso l'immaginario».³⁸

Il cinema, in effetti, rende evidenti alcune delle prerogative dell'immaginario, il quale non solo istituisce un rapporto complesso con la sensazione, l'emozione, il sentimento o, secondo le parole di Morin, con l'affettività; ma assume, come noto, anche quella funzione conoscitiva che gli era già stata riconosciuta dalla filosofia, dalla psicologia, dalla psicoanalisi e dall'estetica e che, nell'ambito delle teorie cinematografiche, Ejzenštejn ha espresso attraverso la formula del «pensiero sensoriale».

L'intera organizzazione del sistema della forma drammaturgica cinematografica, nella sua evoluzione storica, si è progressivamente delineata come quell'insieme di strategie e di tecniche volte a suscitare la partecipazione affettiva dello spettatore che Morin enuclea nella sua ricerca sul cinema – «mobilità e posizioni della macchina da presa, illuminazione, accelerazione, rallentamento, ritmo, tempo» dell'immagine e del suono. Più in generale, come abbiamo tentato di rilevare altrove³⁹, la componente spettacolare del cinema, proprio per il suo legame con l'immaginario e l'affettività, può essere concepita come modalità della drammatizzazione attraverso immagini audiovisive e dinamiche, o “immagini-spettacolo”, che si articolano in una struttura e in una forma drammaturgiche fondate sull'azione e sul movimento. Abbiamo infatti cercato di far emergere come il movimento su cui si basa la forma drammaturgica o drammaturgia della forma cinematografica, sia esso reale oppure immaginato dallo spettatore e perciò inteso in un'accezione vasta e profonda – come ad esempio quella di Ejzenštejn –, costituisca il fattore fondamentale dell'attrazione, dell'espressione, della rappresentazione del cinema o, in una parola, della sua drammatizzazione⁴⁰. Potremmo ora persino ipotizzare che, nel cinema, la significazione coincida con una drammatizzazione che pare porre in una dialogica complessa il movimento (*motio*) e l'emozione (*e-motio*), così, almeno ci invitano a credere non solo la gran parte dei teorici del film, ma soprattutto Morin, il quale insiste assai spesso nel suo lavoro dedicato al

38 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 104.

39 Cfr. C. Simonigh, *L'immagine-spettacolo*, op. cit.

40 Cfr. C. Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le Mani, Genova 2008.

cinema, sulla funzione affettiva del movimento⁴¹. A tutto ciò, potremmo aggiungere che, nella storia del cinema, le convenzioni espressive, rappresentative, drammatiche e drammaturgiche hanno presto acquisito alcune modalità dell'intensificazione emotiva che sono in seguito divenute altrettanti *topói* capaci, in particolare, di intervenire sulla soggettività e l'affettività attraverso appunto il processo psicologico dell'identificazione e della proiezione, fondamento della trasfigurazione cinematografica del mondo e della sua metamorfosi in "immagine-spettacolo" basata, come sappiamo, sull'analogica antropo-cosmica.

«È il principio stesso della comunicazione con gli altri e della comprensione degli altri che, prendendo forma mitologica, viene a estendersi al mondo esterno, prima all'*Umwelt* (il mondo che ci circonda), poi alla *Welt* (il mondo)»⁴², chiarisce Morin nel terzo volume de *La Méthode*, con evidenti riferimenti alla fenomenologia e all'esistenzialismo. La partecipazione soggettiva ed anche affettiva alla concretezza del mondo e delle sue manifestazioni comporta un'assimilazione a sé di altri esseri o enti che permette all'uomo di concepirli, di interpretarli e di comprenderli. Nel volume *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, adottando una prospettiva antropologica, Morin ritiene che il complesso identificazione-proiezione su cui si fonda l'atto del comprendere ponga in una relazione di dipendenza reciproca l'*alter ego* e l'*ego alter* secondo le modalità del rapporto con il doppio che più tardi, ne *La Méthode*, avrebbe collocato nella fase originaria del pensiero analogico, simbolico e mitologico. Al di là delle determinazioni storiche, la nozione di doppio utilizzata nella riflessione sul cinema, permette a Morin di riflettere sui processi del pensiero che il cinema sollecita quando l'*ego alter* diviene un *alter ego* di cui si possono comprendere spontaneamente sentimenti e pensieri in base all'empatia e alla simpatia. In virtù della natura di rappresentazione dell'immagine, ciò che il cinema permette di percepire non è l'"immagine dell'uomo" ma l'"uomo in immagine"⁴³ per via dell'animazione e della vitalità attribuite dall'osservatore⁴⁴ e capaci di chiamare in causa o di resuscitare quelle dina-

41 Assai efficace, da questo punto di vista, la seguente sintesi: «le potenze di partecipazione, già destinate e sollecitate dalla situazione spettacolare, sono stimolate dai mille dispiegamenti del movimento» E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, op. cit., p. 108.

42 E. Morin, *Il Metodo 3*, op. cit., p. 178.

43 Su questo punto cfr. L. Termine, *La drammaturgia del film*, Testo & Immagine, Torino 2000.

44 Su questo punto cfr., tra gli altri, J.-P. Sartre, *L'immaginario*, Einaudi, Torino 2007; J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII*, 1960-61, Seuil, Paris 1991.

miche del doppio che Morin individua come uno dei fondamenti principali del pensiero magico arcaico.

Se riportiamo il verbo comprendere alla sua radice etimologica *cum-prehendere*, possiamo scoprire un'operazione di incorporazione, di apprensione, di accoglienza che può comportare quell'atto di comunione, di compassione e di armonizzazione di sé con l'altro e con l'alterità del mondo e dell'universo da cui, come abbiamo detto, trae origine il potenziale etico dell'estetica complessa. Le neuroscienze hanno recentemente dimostrato quali siano il ruolo e la funzione svolti dai neuroni-specchio nell'ambito dell'apprendimento. Più in generale, possiamo constatare la loro importanza nei processi della conoscenza e soprattutto in quella forma di conoscenza che è appunto la comprensione mimetica⁴⁵. Sempre nel terzo volume de *La Méthode*, dedicato alla conoscenza della conoscenza, Morin chiarisce come la *mimesis* costituisca la procedura primaria della comprensione attraverso la quale è possibile svolgere concretamente l'assimilazione a sé dell'altro, imitandolo, ossia letteralmente incorporandolo e così assumendone non solo l'*habitus* comportamentale, ma anche, e conseguentemente, la *forma mentis* – nel cinema tutto ciò riguarda non solo l'attore, ma anche lo spettatore. Un'"esperienza dell'alterità", questa, che, come è noto sin dalla *Poetica* di Aristotele e dal terzo libro della *Repubblica* di Platone, si pone all'origine dell'arte e a fondamento dell'atto estetico – la *mimesis*, infatti, è da riportarsi, ricordiamo, al significato originario legato al *mimos*, antico mimo della Magna Grecia. E noti sono pure gli effetti di suggestione e catarsi che derivano rispettivamente dal processo di identificazione e da quello di proiezione. Meno note sono, forse, le valenze conoscitive ed etiche che possono scaturire dai processi di identificazione e proiezione mimetici, comprese quelle radicate e sviluppate in ambito artistico, alle quali Morin fa costanti seppur fugaci riferimenti nei diversi volumi de *La Méthode*, chiamando in causa sempre il cinema. Accade a partire dal terzo tomo – dove sostiene che «Probabilmente non vi è momento in cui siamo più in grado di capire gli altri come al cinema»⁴⁶ – e sino ad arrivare all'ultimo dei tomi, quello sull'etica, in cui significativamente scrive: «quando siamo la cinema, la situazione semi-ipnotica che ci aliena relativamente, proiettandoci psichicamente sul

45 La comprensione mimetica, ci avverte Morin nel terzo volume de *La Méthode*, rischia l'errore (cfr. E. Morin, *Il metodo* 3, op. cit., pp. 164, 165). E fa riferimento all'"effetto Kulešov", errata interpretazione di scene da parte dello spettatore che è stata sperimentalmente verificata nel 1926 da Kulešov e Pudovkin ed indotta attraverso un utilizzo del montaggio capace di sollecitare in maniera particolare il complesso di identificazione e proiezione.

46 E. Morin, *Il Metodo* 3, op. cit., p. 160.

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»⁴⁷. Una comprensione, questa, che forse, può in qualche modo trasposta nella vita se l'opera mantiene l'equilibrio tra le due forme di pensiero dell'Archi-Mente e sollecita, attraverso la riflessione razionale, una presa di consapevolezza da parte dello spettatore. In altre parole, quando il pensiero mitologico-simbolico-magico si coniuga a quello empirico-logico-razionale, la dialogica tra *ego alter* e *alter ego* può anche far scaturire una percezione di sé nuova e, di conseguenza, una riflessione autocritica. Potremmo quindi ipotizzare che, proprio nel significato originario di "comprendere", si radichi la concezione più matura di Morin sul legame tra conoscenza, etica ed estetica. Si tratta di una concezione dell'estetica complessa che ci sembra proporre un legame nuovo tra etica ed estetica, svincolato dalla questione del bello posta dalla tradizione estetica – in particolare quella romantica o idealistica – a fondamento morale dell'arte.

In questa prospettiva, si può meglio capire quali possano essere state le ragioni antropologiche e psicologiche all'origine del fenomeno del divismo cinematografico e della sua diffusione mondiale. Un fenomeno, questo, che Morin, con la riflessione svolta nel libro *Les stars*, ha in gran parte sottratto agli studi sociologici e che, in tal modo, ha colto nella sua essenza più profonda e nella pienezza delle sue implicazioni culturali e conoscitive. In effetti, il divismo cinematografico può essere concepito come massima e più eclatante manifestazione dell'identificazione mimetica che non solo riguarda l'attore e il suo doppio costituito da ciò che Morin definisce «super personalità» divistica – entità viva solo nella dimensione immaginaria offertale dalla trasfigurazione cinematografica –; ma che investe anche lo spettatore, il quale è portato ad imitare nella vita reale il doppio osservato nell'"immagine-spettacolo", assumendone l'aspetto, il comportamento e anche il contenuto dell'interiorità con il relativo portato di cultura, di ideologia, di sapere e di noosfera. Crediamo, infatti, che se l'intero *star system* si è storicamente organizzato in modo da riprendere stereotipi e archetipi dell'essere umano, ciò sia avvenuto per ragioni economiche che derivava-

47 E. Morin, *Il Metodo 6. Etica*, Cortina, Milano 2005, pp. 107, 108.

no dalla facilità garantita soprattutto, e non a caso, ad un pubblico in età formativa, da queste forme elementari di conoscenza proprie del pensiero simbolico, mitologico, magico. «James Dean e Marilyn Monroe – scrive non a caso Morin – possono essere considerati rispettivamente l’incarnazione adolescente e quella femminile della faticosa ricerca di un significato e di una verità nella vita, di una comunicazione e di un rapporto autentico con il prossimo. [...] Saranno la testimonianza vivente di una insoddisfazione profonda, di una problematica e di una ricerca autentiche»⁴⁸. Persino il divo comico, aggiungiamo, quando raggiunga le vette estetiche ed etiche dei grandi – come ad esempio Chaplin o Keaton –, ci mostra la sofferenza, la debolezza e soprattutto la mesta consapevolezza di un ridicolo che costituisce la condanna ad una solitudine ontologica, così riportandoci allo stato puro e originario non solo del riso ma anche del pianto.

Certamente, la potenza primigenia del pensiero mitologico, simbolico, analogico è andata via via indebolendosi nel corso della storia e anche in quella dell’estetica, compresa l’estetica del cinema. Il momento storico in cui Morin scrive i suoi due volumi sul cinema corrisponde, infatti, alla fase conclusiva di ciò che altrove abbiamo definito come prima epoca dell’“immagine-spettacolo”, un periodo in cui il cinema si impone non solo come modalità estetica capace di accogliere il pensiero mitologico, simbolico e magico e la sua eredità secolare, ma anche di offrire a quest’ultimo un rinnovamento di forme strutture conoscitive in cui tanta parte hanno l’immaginario di massa e l’immaginazione dell’uomo moderno.

Con l’avvento di ciò che Morin definirà, poco più tardi in *L’esprit du temps*, come «crisi della felicità», si inaugura una seconda epoca dell’“immagine-spettacolo” che, come abbiamo tentato di far emergere in altra sede, segna una trasformazione profonda negli equilibri dell’Archi-Mente tra il pensiero analogico, simbolico e mitologico e il pensiero logico, razionale ed empirico. Ci è parso di poter sostenere, infatti, che l’immaginario e l’affettività subiscono da quel momento un progressivo impoverimento che probabilmente dice dell’instaurarsi di una polarizzazione dell’Archi-Mente verso il pensiero logico, razionale ed empirico capace di mutare profondamente gli assetti e l’organizzazione del pensiero analogico, simbolico e mitologico. Le conseguenze conoscitive ed etiche di questa trasformazione si disgregano e fanno avvertire, ancora oggi, tutto il loro peso e non solo nell’ambito dell’estetica del cinema, a ricordarci che è giunto davvero il momento di ricostruire l’estetica attraverso l’etica, affrontando la dialogica complessa che etica ed estetica intrattengono, come appunto ha indicato Morin.

48 E. Morin, *I divi*, Garzanti, Milano 1977, p. 170.

PARTE TERZA