

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Pensare la complessità per un umanesimo planetario**

**This is a pre print version of the following article:**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/130592> since

*Publisher:*

Mimesis Edizioni

*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)





PENSARE  
LA COMPLESSITÀ  
PER UN UMANESIMO  
PLANETARIO

Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con  
Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo

a cura di  
di Chiara Simonigh



MIMESIS  
*Eterotopie*



© 2012 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
Collana *Eterotopie*, n. 178  
Isbn 9788857515076  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
*Telefono* +39 02 24861657 / 24416383  
*Fax*: +39 02 89403935  
*E-mail*: [mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)



## INDICE

PREFAZIONE	
LE SFIDE DELLA COMPLESSITÀ PER UN NUOVO UMANESIMO <i>di Chiara Simonigh</i>	p. I

### PARTE PRIMA

<i>Edgar Morin</i>	
LA CRISI DELLA CULTURA	p. 13
<i>Dialogo tra Edgar Morin e Gustavo Zagrebelsky</i>	
RIGENERARE L'ETICA PER UN UMANESIMO PLANETARIO	p. 23
<i>Dialogo tra Edgar Morin e Gianni Vattimo</i>	
I MITI DEL PENSIERO E DELLE IDEE. CRISI E RIGENERAZIONI	p. 47

### PARTE SECONDA

<i>Dentro la complessità</i>	
<i>Sergio Manghi</i>	
POLITICA E VERITÀ A PARTIRE DA EDGAR MORIN	p. 71
<i>Giuseppe Gambillo</i>	
PERCHÉ LA COMPLESSITÀ?	p. 103
<i>Giuseppe Giordano</i>	
ECONOMIA E COMPLESSITÀ	p. 135
<i>Peppino Ortoleva</i>	
STELLE NELLA RETE. CINQUANT'ANNI DOPO LES STARS	p. 145

*Chiara Simonigh*  
SU ALCUNI PRESUPPOSTI DELL'ESTETICA COMPLESSA p. 155

### PARTE TERZA

*Intorno agli umanesimi*

*Liborio Termine*  
IL MITO DI PASSAGGIO p. 183

*Gian Paolo Caprettini*  
SGUARDI SULLA REALTÀ (E LA COMPLESSITÀ).  
IL CINEMA TRA SEMIOSFERA, ICONOSFERA E ATMOSFERA p. 193

*Gian Luigi Bravo*  
IDENTITÀ. APPUNTI CRITICI p. 201

*Laura Bonato*  
PER UN SENSO DI COMUNITÀ p. 213

*Elena Lamberti*  
SPOSE MECCANICHE E NUOVI AVATAR: ESSERE O ESSERI  
CARISMATICI NEL NUOVO VILLAGGIO GLOBALE? p. 223

*Andrea Rabbito*  
IL DOPPIO E LA TRASFIGURAZIONE.  
MUTAMENTI DELL'IMMAGINARIO NELLA CONTEMPORANEITÀ p. 233

*Franco Prono*  
NARRAZIONE E IMPEGNO CIVILE TRA IDENTITÀ  
E NEGOZIAZIONE SIMBOLICA p. 241

*Roberto Tessari*  
L'IMMAGINARIO TEATRALE ALLA LUCE DELL'‘IMMAGINALE’  
DI HENRY CORBIN p. 251

*Ambrogio Artoni*  
IL PRIMA E L'OLTRE DELLA SCRITTURA NEI LINGUAGGI  
DELLA COMUNICAZIONE GLOBALE p. 281

CHIARA SIMONIGH

## PREFAZIONE

### Le sfide della complessità per un nuovo umanesimo

Senza speranza non troverai l'insperato.  
Eraclito

Se il dominio delle idee è rivoluzionato, la realtà non può  
restare così com'è.  
G.W. Hegel

«Mi sono sentito in contatto con il patrimonio del pianeta, animato dalla religione di ciò che unisce, dal rifiuto di ciò che rifiuta; animato da un'infinita solidarietà».

Edgar Morin apre con questa frase non solo il primo dei sei volumi dell'imponente opera *Il Metodo*<sup>1</sup> con la quale elabora il pensiero complesso, ma anche *La via*<sup>2</sup>, l'ultimo e più recente dei suoi grandi lavori ove delinea, nella congiunzione di una molteplicità di vie riformatrici, un concreto cammino di rigenerazione e d'uscita dalle diverse crisi del nostro tempo. Negli oltre trent'anni che dividono le due opere e che sono collocati sul confine tra due secoli, l'aspirazione e il progetto di un umanesimo planetario appaiono in tutta la loro attualità e urgenza e si rivelano come origine e finalità del pensiero complesso<sup>3</sup>.

1 Cfr. E. Morin (1977), *Il metodo 1. La natura della natura*, Raffaello Cortina, Milano 2001; Id., (1980), *Il metodo 2. La vita della vita*, Raffaello Cortina, Milano 2004; Id. (1991), *Il metodo 3. La conoscenza della conoscenza*, Raffaello Cortina, Milano 2007; Id. (1991), *Il metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Raffaello Cortina, Milano 2008; Id. (2001), *Il metodo 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina, Milano 2002; Id. (2004) *Il metodo 6. Etica*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

2 Cfr. E. Morin (2011), *La via. Per l'avvenire dell'umanità*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

3 Per indagare il nesso che si pone tra il pensiero complesso e l'umanesimo planetario ho organizzato nel marzo del 2011 un convegno transdisciplinare all'Univer-

Le crisi dell'economia, della politica, della cultura e dell'ambiente che da tempo investono l'umanità e il pianeta invocano infatti, per Edgar Morin, altrettante riforme che sorgano da una rigenerazione del pensiero, della conoscenza e dell'umanità dell'uomo.

La difficoltà a superare simili crisi, tanto interconnesse quanto complementari, deriva infatti dall'ignoranza insita nella nostra stessa conoscenza, come Morin ricorda nell'intervento che apre questo volume e che è dedicato alla *Crisi della cultura*. La specializzazione in discipline ha condotto ad acquisizioni fondamentali e tuttavia ha comportato anche una disgiunzione e una compartimentazione dei saperi che rende impossibile cogliere le questioni multidimensionali, fondamentali e globali dell'epoca attuale nella loro irriducibile complessità. La parola "complesso", in questa prospettiva, va riportata al suo significato etimologico di *complexus*, ossia tessuto o tenuto insieme; e complesso è infatti quel pensiero che connette e pone i saperi nel circolo virtuoso di una conoscenza capace di confrontarsi con idee fondamentali e con domande spesso congedate dalla cultura in quanto generiche, vaghe o addirittura ingenuie, ma, nonostante ciò, avvertite come essenziali da ogni essere umano e capaci perciò di concernere tutta l'umanità.

«I rumori del mondo, delle armi, dei conflitti – scrive Morin all'inizio del cammino quasi trentennale del suo *Metodo* – mi colpiscono nel profondo. La radicalità della crisi della società e dell'umanità mi hanno spinto a ricercare al livello radicale della teoria, verso una riorganizzazione progressiva della struttura del sapere»<sup>4</sup>. In tal modo egli intraprende una sfida più che radicale in quanto immediatamente investe le crisi della conoscenza, del pensiero e dell'umanesimo che, lungo il corso della nostra epoca, hanno investito i saperi e le discipline in maniera trasversale e pervasiva, toccando alcuni punti estremi. Dall'ineluttabilità del nichilismo di Nietzsche alla messa in discussione, da parte di Heidegger, della natura stessa dell'essere. Dal paradosso neopositivistico di una ricerca di fondamenti assoluti che approda all'assenza dei fondamenti alla funzione affidata da Popper al fallibilismo nelle teorie scientifiche e al teorema di Gödel sull'indecidibilità logica. Dalla meditazione esistenzialistica di Heidegger, Sartre e altri, sulla crisi dell'esistenza e dall'ermeneutica di Gadamer e Ricoeur, la crisi del soggetto, inoltre, ha condotto attraverso lo strutturalismo e in seguito attraverso Lacan, Foucault e altri, alla "fine della metafisica"

---

sità di Torino in onore e alla presenza di Edgar Morin e intitolato *La cultura della cultura. Il pensiero della complessità e le sfide del XXI secolo*, coinvolgendo gli studiosi i cui contributi appaiono ora in questo volume.

4 E. Morin, *Il metodo 1*, op. cit. p. 31, 34.

con Deleuze, Derrida, ecc. Si è giunti infine all'approdo ultimo nella condizione cosiddetta postmoderna, neologismo sintomatico della difficoltà di concepire un tempo in cui pare profilarsi insieme ad un "nuovo nichilismo" anche la "liquefazione" di dati stabili del pensiero e dell'esistenza.

Al di fuori di correnti, scuole o movimenti culturali e perciò in una posizione eccentrica e inizialmente solitaria e proprio per questo tale da porre in connessione le acquisizioni maggiormente rilevanti sorte dalle rivoluzioni epistemologiche e dalle ridefinizioni dell'ontologia, Edgar Morin pone in atto un lungo processo di rigenerazione epistemologica – le cui ragioni ed implicazioni profonde vengono indagate da Giuseppe Gembillo nel saggio compreso nelle pagine successive.

Morin giunge in tal modo a coniugare *pars destruens* e *pars costruens* della conoscenza della tarda modernità, così da poter accoglierne l'eredità forse più importante, ossia la consapevolezza dei limiti della conoscenza stessa, che impone di accompagnare al pensiero tradizionale, fondato su "idee chiare e distinte", un pensiero capace di non ridurre ciò che è complesso e perciò di non separare ciò che è legato, di non unificare ciò che è molteplice, di non eliminare o eludere ciò che apporta disordine e contraddizione. Un orientamento, questo, che costituisce il tema del dialogo tra Edgar Morin e Gianni Vattimo qui pubblicato e che, pur nel confronto tra due impostazioni filosofiche assai diverse, pare costituire una sorta di punto di tangenza tra il "pensiero della complessità" e il "pensiero debole", entrambi accomunati dalla coscienza del limite del pensiero stesso e della limitatezza dell'astrazione teorica.

Questione di prima rilevanza è infatti oggi divenuta la necessità di un pensiero atto ad accogliere la sfida della complessità del mondo, cioè in grado di cogliere i legami tra i processi, le interazioni e le implicazioni reciproche tra i fatti, i fenomeni plurali, le realtà contemporaneamente solidali e conflittuali e le incertezze sia della conoscenza sia del reale. La rigenerazione del pensiero e del sapere possiede ragioni e una finalità che, come fa chiaramente emergere Sergio Manghi nel suo intervento presente nella seconda parte del volume, impongono a Edgar Morin di intraprendere anche una sfida civile tale da permettere di ripensare categorie, paradigmi e principi del vivere comune e della politica, nella prospettiva di una dialogo complessa tra istanze, aspirazioni, concezioni e verità.

Per affrontare i problemi che intessono la nostra epoca con interrelazioni di processi economici, politici, sociali, nazionali, etnici, mitologici e religiosi, si rendono quindi necessarie, per Morin, riforme del pensiero, della conoscenza e della formazione che – al di là degli iper-specialismi, dei tecnicismi e delle parcellizzazioni dei saperi – creino le condizioni per

concepirli nella loro multidimensionalità e nella loro diffusione mondiale. Tali riforme, naturalmente, non riguardano solo gli intellettuali, ma ogni individuo<sup>5</sup>: «intellettuale – infatti, secondo Morin – è colui che lavora con idee di portata umana, sociale e morale. Qualsiasi attività svolga, egli è intellettuale se trascende la propria professione e la usa per le idee, cercando di non lasciarsi imprigionare nell’iperspecializzazione, nella superficializzazione, nella cieca prassi burocratizzante, nel dogmatismo o nell’emarginazione. [...] L’intellettuale tenta, in tal modo, di coltivare ovunque il diritto, il dovere e l’importanza della riflessione e dell’autoriflessione; quelle cioè che fanno nascere, vivere e alimentano una conoscenza nuova, capace di concernere tutta l’umanità»<sup>6</sup>. La questione della democratizzazione del sapere si pone perciò tanto nelle sue ragioni cognitive quanto nelle sue implicazioni etiche. L’individuo ha il diritto ad acquisire un sapere *ad hoc* e tuttavia viene privato dei principi di una cognizione globale e pertinente, facendo propria via via la convinzione che l’ignoranza sia inevitabile e necessaria. Ciò accade non solo per via dell’articolazione assunta dai sistemi educativi, ma anche a causa del tipo di volgarizzazione mediatica subita dalla conoscenza. Spossato del sapere, impossibilitato a elaborare, integrare o rifiutare le innumerevoli informazioni quotidiane che riceve in rapporto ad un sistema di pensiero e di comprensione, il cittadino è disposto a delegare responsabilità, azioni e decisioni determinanti per sé e per gli altri. A poco a poco che la competenza regredisce, la partecipazione democratica si indebolisce e la politica diviene tecnica. «Dobbiamo opporci – sostiene perciò Morin – all’intelligenza cieca che si è impossessata di quasi tutti i posti di comando e dobbiamo tutti riapprendere a pensare: compito di salute pubblica che inizia da noi stessi. [...] Potremmo credere che non vi sia alcuna relazione tra la questione della democrazia del sapere e la politica democratica. Invece, la sfida della complessità del mondo contemporaneo è un problema chiave del pensiero, dell’etica e dell’azione politica»<sup>7</sup>.

La rigenerazione del pensiero è quindi indissociabile da una riforma della politica che sia tale da permettere una percezione non limitata al tecnici-

5 Cfr. e. Morin (1999), *La testa ben fatta. Riforma dell’insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 2000; Id., *Relier les connaissances. Le défi du XXI siècle. Journées thématiques conçues et animées par Edgar Morin*, Unesco-Seuil, Paris 1999; Id. (2000), *I sette saperi necessari all’educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano 2001; Id. (2003), *Educare per l’era planetaria. Il pensiero complesso come metodo per l’apprendimento*, Armando Editore, Roma 2004.

6 E. Morin, *Il gioco della verità e dell’errore. Rigenerare la parola politica* (a cura di S. Manghi), Erickson, Trento 2009, pp 78, 95 e 96.

7 E. Morin, *Il metodo 6. Etica*, op. cit. p. 154.

smo o all'economia, né quindi responsabile di un'azione ridotta ai provvedimenti d'urgenza o alla mera amministrazione dell'esistente. Nel dialogo qui di seguito compreso, Edgar Morin e Gustavo Zagrebelsky, accomunati dalla condivisione di orizzonti ideali e da una consonanza negli orientamenti del pensiero, affrontano alcune delle questioni politiche fondamentali insite nell'inedito panorama attuale e riflettono sull'urgenza dell'impegno collettivo per intraprendere un percorso comune di uscita dalle crisi economiche, politiche, sociali, culturali e ambientali.

Appare chiaro come la nuova politica potrebbe conseguire concezioni ampie e progettualità di lungo periodo attraverso un pensiero che, a partire dall'ideale dei beni comuni e di una società cosmopolita, sapesse prendere in considerazione le relazioni reciproche che connettono il locale al globale e il particolare al generale, così prospettando una libera scelta tra i possibili e perciò un'autentica rigenerazione della nozione e della prassi della democrazia.

Morin, in particolare, auspica che il pensiero politico attinga alle molte riflessioni sorte a proposito del divenire dell'epoca planetaria e delle sue conseguenze per la specie umana, così da poter sviluppare una diagnosi orientata in almeno due direzioni principali: una politica di civiltà e una politica dell'umanità<sup>8</sup>. È chiaro, infatti, come la nozione e il grado di civiltà raggiunti sino ad ora abbiano comportato, insieme a formidabili acquisizioni, anche conseguenze negative dovute all'articolazione dei diversi sistemi sociali che tendono all'atomizzazione, all'anonimato, all'irresponsabilità e al degrado di manifestazioni autentiche dell'umano come la solidarietà e la convivialità. La globalizzazione ha determinato le condizioni concrete per l'instaurarsi di una società-mondo, senza tuttavia far sorgere istituzioni sufficientemente idonee né una coscienza comune adeguata alla nuova condizione – sui mutamenti della nozione di identità e di comunità e sulla conseguente necessità di nuovi paradigmi antropologici e sociali riflettono, nelle pagine successive, Gianluigi Bravo e Laura Bonato.

L'unificazione del globo sotto l'egida dell'economia, della tecnica, della scienza ha prodotto sviluppo quantitativo e materiale ma anche sottosviluppo qualitativo e umano – ed oggi, come illustra Giuseppe Giordano nel saggio qui compreso, si rafforza sempre più, non a caso, l'esigenza di porre in relazione l'economia all'etica, ad esempio attraverso le molteplici

8 Cfr. E. Morin (1965), *Introduzione a una politica dell'uomo*, Meltemi, Roma 2000; Id. (1997), *Una politica di civiltà. I giorni del futuro*, Asterios, Trieste 1999; Id., *Il gioco della verità e dell'errore*, op. cit.; Id. (2010), *Pro e contro Marx. Ritrovarlo sotto le macerie dei marxismi*, Erickson, Trento 2010; Id. (2010), *La mia sinistra. Rigenerare la speranza nel XXI secolo*, Erickson, Trento 2011.

declinazioni della nozione di sostenibilità e il recupero dell'idea di responsabilità. Il cocchetto di sviluppo deve quindi essere sottoposto a un radicale ripensamento: la coesistenza di conquiste e arretratezze, le svolte, le stasi, le convulsioni e le regressioni della nostra epoca hanno mostrato come non si possa più credere nell'illusione di un progresso garantito da leggi della storia, né si possa confidare che le sole acquisizioni della scienza, della tecnica e dell'economia costituiscano la soluzione all'insieme dei problemi fondamentali dell'umanità e del pianeta. I conflitti etnici, religiosi, politici, la miseria, l'emarginazione e il degrado ambientale costituiscono infatti, per Edgar Morin, non solo gli indicatori di un divenire cieco e fuori controllo, ma anche i sintomi di un male di civiltà che rende gli esseri umani inconsapevoli della comunanza di una medesima origine<sup>9</sup> e ormai soprattutto di una medesima sorte sulla terra<sup>10</sup>.

Come sappiamo, gli uomini sono posti sempre più in un'interdipendenza reciproca inevitabile e simultanea, senza tuttavia che per questo si sentano maggiormente uniti; essi sono collegati concretamente e virtualmente da mezzi e strumenti un tempo inimmaginabili, senza che abbiano sviluppato a sufficienza un'adeguata capacità di umana comprensione. La tendenza all'individualismo, le molteplici manifestazioni dell'egocentrismo, l'instabilità e la superficialità delle relazioni interpersonali, i nuovi malesseri psichici, le inedite forme di disagio sociale, la regressione del senso di comunità e di solidarietà sono ancora troppo a stento riconosciuti come il lato oscuro dello sviluppo. Edgar Morin ne ha una consapevolezza acuta dalla quale fa sorgere un appello quasi commosso: «La gigantesca crisi planetaria in cui ci troviamo immessi è la crisi dell'umanità che non giunge ad accedere all'umanità. [...] Lo sviluppo in cui dobbiamo impegnarci ora è quello dell'umanità dell'umano. Solo in questo modo potremo salvare noi stessi e il nostro pianeta»<sup>11</sup>.

L'Umanesimo, nozione un tempo astratta e ideale, è infatti oggi resa concreta dalla condivisione delle medesime questioni vitali e mortali da

9 Cfr. E. Morin (1951), *L'uomo e la morte*, Meltemi, Roma 2002; Id. (1973), *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?* Feltrinelli, Milano 2001.

10 Cfr. E. Morin, G.L. Bocchi, M. Ceruti, *L'Europa nell'era planetaria*, Sperling & Kupfer, Milano 1991; E. Morin, A.B. Kern (1993), *Terra-Patria*, Raffaello Cortina, Milano 1994; E. Morin, C. Wulf, *Planète, l'aventure inconnue*, ARTE-Mille et une nuits, Paris 1997; E. Morin, J. Baudrillard (2003), *La violenza del mondo. La situazione dopo l'11 settembre*, Ibis Como 2004; E. Morin (1984), *Per uscire dal XX secolo*, Lubrina, Bergamo 1989; Id. (2007), *L'anno I dell'era ecologica*, Armando, Roma 2007; Id., *Où va le monde?* L'Herne, Paris 2007; Id. (2007), *Oltre l'abisso*, Armando, Roma 2010.

11 E. Morin, *La via*, op. cit. pp. 14, 15.

parte di un'autentica comunità di destino nella quale di fatto sono uniti ormai tutti gli individui e tutti i popoli nell'umanità e l'umanità stessa all'ecosistema della sua patria terrestre.

Quando Morin sostiene che la coscienza di questo nuovo umanesimo vada ancora formata, sviluppata e diffusa compie non una denuncia ma l'enunciazione di una causa storicamente inedita in quanto non contrappone più gli uni agli altri – popoli, nazioni, continenti, culture, religioni, classi sociali, ecc. – ma, al contrario, unisce tutti.

Egli è certo consapevole che per far prendere forma concreta a simili istanze occorreranno tempo, sforzo, impegno e soprattutto la congiunzione dei molti tentativi dispersi che rischiano di affievolirsi e fallire; occorrerà una metamorfosi complessiva che preservi il meglio delle eredità del passato per coniugarle ad una rigenerazione radicale, creativa e oggi, ancora per molti aspetti, inimmaginabile. «La metamorfosi sarebbe davvero una nuova origine»<sup>12</sup>, spiega, poiché «la finalità umana (*Telos*) passa dall'origine generica (*Arkhé*) secondo un anello. Il progresso può venire solo da ritorno alle origini, non dall'oblio dell'*Arkhé*. Per progredire bisogna ritrovare l'origine generativa. [...] La verità dell'*Arkhé* è stata celata dal progressismo. Ma non esiste una pura Origine. L'Origine dell'*homo sapiens* appare nel corso di un lungo processo di ominizzazione che essa compie. La nuova Origine, che forse sorraggiungerà a partire dalla nostra incerta agonia planetaria, dovrebbe essere l'inizio dell'umanizzazione»<sup>13</sup>.

L'intero corso del cammino di Edgar Morin è stato animato e orientato verso la ricerca di un nuovo umanesimo, lo abbiamo detto in apertura ed aggiungiamo ora che crediamo sia appunto tale ricerca ad avergli fatto muovere i primi passi di studioso verso quelle manifestazioni delle origini dell'uomo sorprendentemente presenti nei fenomeni propri della tarda modernità dati dai mass media. Egli ha constatato all'inizio della sua attività di intellettuale come ancora oggi che i mezzi di comunicazione di massa non hanno saputo delineare un nuovo umanesimo e vi hanno contribuito solo nei loro esiti migliori, creando una "cultura planetaria" e una "terza cultura" sorta dalla rielaborazione di quella elitaria e popolare del passato<sup>14</sup> – Elena Lamberti si riferisce, nel suo intervento che appare nelle pagine successive, al recupero da parte del "villaggio globale" di universali che Ambrogio Artoni vede sviluppati, nel suo saggio, dalle azioni con-

12 Ibidem, p. 23

13 E. Morin, *Il metodo 5*, op. cit., p. 280.

14 Cfr. E. Morin (1956), *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982; Id. (1957), *I divi*, Garzanti, Milano 1977; Id. (1962), *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2005.

crete attuate dalla “comunità virtuale”. Ben conscio degli aspetti deteriori di tali manifestazioni per essersi nutrito, sin dall’inizio del suo impegno, del pensiero critico marxista esercitato sulla cultura di massa – *in primis* Benjamin, Adorno, Horkheimer, Marcuse, ecc. – e perciò disincantato rispetto al degrado subito dalla cultura introdotta nei processi industriali ed economici, all’erosione dei sensi, dei valori e delle funzioni proprie della cultura che fu dell’*honnête homme* e lucido riguardo agli effetti sociali, antropologici, psicologici e cognitivi che ne derivano, Edgar Morin, già nelle sue prime opere, ha dimostrato come i moderni, che avevano creduto di inaugurare l’era razionale e positiva, abbiano continuato a nutrire e a rinnovare il loro pensiero arcaico attraverso appunto la cultura di massa – questa duplice consapevolezza, come chiarisce Gian Paolo Caprettini nel saggio qui compreso, ha garantito, al di là di facili esaltazioni o detrazioni, le prime e più importanti acquisizioni sulle nuove tecnologie.

È proprio a partire da simili acquisizioni giovanili che Morin giungerà più tardi, con il *Metodo*, a indagare la complementarietà del *Logos* e del *Mýthos* e la dialogica complessa che si instaura tra il “pensiero logico, razionale ed empirico” e il “pensiero analogico, simbolico e mitologico”. La sua riflessione è stata, non a caso, una delle prime che abbia permesso di comprendere come i mass media abbiano condotto a compimento la traslazione del pensiero analogico, simbolico e mitologico dalla dimensione arcaica del culto e della religione a quella moderna e contemporanea della cultura di massa e dell’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Il suo contributo appare allora nell’intera sua portata e attualità se lo si riconosce come scoperta e indagine vasta e profonda dei processi, delle articolazioni, delle manifestazioni dell’“archi-mente” e delle molteplici funzioni conoscitive del pensiero arcaico che vengono sollecitati e sviluppati dal fenomeno cinematografico e, più in generale, dall’immagine dinamica e audiovisiva prodotta e diffusa dai mass media.

*Il cinema o l’uomo immaginario, I divi e lo spirito del tempo* hanno dimostrato che l’esperienza dell’immagine tecnologica riattivare e rinnova i processi mentali dell’identificazione e della proiezione generano manifestazioni come il divismo cinematografico, i culti della personalità promossi in più di un secolo dall’informazione mediatica, le inedite dinamiche intersoggettive e collettive della rete telematica che hanno innescato conseguenze psichiche, sociali, culturali, politiche tali da incidere nella storia della tarda modernità e della contemporaneità contribuendo a ridisegnare il panorama mondiale. Le dinamiche dell’identificazione e della proiezione, di cui Edgar Morin ha spiegato le origini e gli effetti riflettendo sul cinema e sul divismo, sono in questo volume studiate da Liborio Termine come au-

tentiche forze capaci di ridestare un'esperienza primigenia dell'immagine che sospende l'uomo sulla soglia tra il reale e l'immaginario, l'*hic et nunc* e l'oltre. Peppino Ortoleva, nel suo intervento qui pubblicato, ne coglie le trasformazioni che fanno muovere il divismo lungo il corso di un secolo dai rituali celebrativi del cinema all'appropriazione simbolica dell'io nella rete mediatica; mentre Andrea Rabbito coglie le metamorfosi del doppio che appaiono nei simulacri proposti dall'illusione estetica e dall'immaginario contemporanei.

Nel recuperare una tradizione di pensiero preminente nel Novecento che lo ha condotto a considerare l'immagine come «l'atto costitutivo radicale e simultaneo del reale e dell'immaginario»<sup>15</sup> e non semplicemente il loro punto d'incontro, Edgar Morin ha offerto un apporto fondamentale per concepire l'immaginale in quelle potenzialità intrinseche che non necessariamente – lo fa emergere Roberto Tessari nel suo intervento dedicato alla convergenza di spettacolo e verità determinata dalle potenze immaginali – rimangono limitate entro i confini degli schermi e delle opere, ma che sono in grado di alimentare le idee, muovere le azioni e produrre realtà. Si tratta certo di potenzialità che, nell'industria della cultura globale odierna, rischiano l'emarginazione e tuttavia proprio dalla marginalità, dalla devianza, dall'anomia, avverte Morin nel recente *La via*, giungono le più formidabili reazioni all'esistente e gli impulsi di rinnovamento che aiutano a prefigurare i possibili – Franco Prono lo chiarisce, nelle pagine che seguono, riflettendo sulla relazione tra lo spettacolo e l'impegno civile.

L'estetica si situa in effetti per Morin proprio alla confluenza in cui si fecondano tra loro il pensiero logico, razionale ed empirico e il pensiero analogico, simbolico e mitologico; l'universo dell'immaginario e del reale, facendo emergere da un'esperienza “seconda” valori e significati “primi” – ed è proprio a partire da tale concezione che si possono rintracciare, come abbiamo tentato fare nel nostro intervento qui compreso, almeno alcuni dei fondamenti di un'“estetica complessa”. L'estetica perciò non dovrebbe affatto essere considerata come una mera distrazione o peggio ancora come lusso, in quanto «ci riconduce alla condizione umana pur distraendoci da essa, e ci fa immergere in essa pur distanziandocene»<sup>16</sup> e determina in tal modo le condizioni per sviluppare la nostra capacità di comprensione dell'umano.

Crediamo che una delle acquisizioni di maggior rilievo della ricerca di Edgar Morin consista appunto nell'indicazione dell'estetica come campo

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

16 E. Morin, *Il metodo 5*, op. cit. p. 132.

proprio della “comprensione”, ossia come modalità della conoscenza che rende intelligibile a un soggetto non solo un altro soggetto ma tutto ciò che è contrassegnato dalla soggettività. Egli ha mostrato come questa relazione estetica si situi all’origine della capacità di comprendere umanamente l’altro e l’alterità e di compiere a livello del pensiero un autentico *transfert* tra *ego alter* e *alter ego* e anche tra *antropos* e *cosmos*. Una simile capacità di comprensione per Morin deve essere ancora molto sviluppata, magari attraverso un progresso dell’estetico, in quanto ad essa egli affida le due finalità fondamentali dell’etica: la relianza, ossia la solidarietà con gli altri esseri, e la resilienza, ovvero la resistenza alla barbarie umana e alla crudeltà del mondo<sup>17</sup>.

A partire da tale prospettiva, appare chiaro il senso inedito che connette in maniera complementare due interrogativi posti da Edgar Morin: «Potremo un giorno “abitare la terra poeticamente”? Si potrà proseguire l’ominizzazione nell’umanizzazione?»<sup>18</sup>

---

17 Cfr. E. Morin, *Il metodo* 6, op. cit. in part. l’ultimo paragrafo su *Le finalità dell’etica* compreso nel capitolo finale *Del bene*, pp. 199-208

18 E. Morin, *Il metodo* 5, op. cit., p. 281.

## COMUNITÀ PLANETARIA E NUOVO UMANESIMO

### Dialogo tra Edgar Morin e Gustavo Zagrebelsky

*Edgar Morin:* Per affrontare il tema dell'umanesimo planetario propongo qui due dei presupposti che mi sembrano fondamentali.

Il primo presupposto riguarda una possibile definizione dell'umano. Si tratta di una definizione complessa, in quanto allo stesso tempo una e molteplice o, per così dire, trinitaria perché in qualche modo simile alla trinità santa, ove il Padre, il Figlio e Spirito Santo sono entità inseparabili. La trinità umana comprende l'individuo, la società e la specie. Ciascuno di questi termini entra in una interrelazione reciproca e dialogica con gli altri. L'individuo è parte della società e allo stesso tempo è parte della specie. Si tratta di una inseparabilità ricorsiva, nel senso che l'individuo è prodotto e produttore della specie; prodotto di un processo di riproduzione che a sua volta si perpetua grazie a due individui. L'individuo è produttore della società per via dell'interazione con altri individui; ma, naturalmente, la società, con la sua realtà, la sua cultura e la sua legge, retroagisce sull'individuo e produce l'individuo stesso. In tal modo, potremmo dire, la specie produce gli individui che producono la specie, gli individui producono la società che produce gli individui; specie, individuo e società si producono reciprocamente. Perciò, quando mi riferisco all'inseparabilità in senso complesso non intendo certo dire che la trinità dell'uomo lo renda per un terzo individuale, per un terzo sociale e per un terzo biologico; piuttosto, potrei provocatoriamente affermare ch'egli è nello stesso tempo al cento per cento un essere individuale, al cento per cento un essere sociale e al cento per cento un essere biologico. Possiamo distinguere le tre istanze, ma non possiamo separarle. L'uomo è il punto di ologramma che possiede la totalità della specie e della società, pur rimanendo assolutamente singolare. Egli contiene in sé contemporaneamente un'eredità genetica, la norma di una società e l'*imprinting* di una cultura.

In questo modo, abbiamo individuato tre istanze che sono allo stesso tempo le direzioni e le finalità dell'etica umana, ossia di ciò che io indico come antropoetica. Un'etica individuale per se stessi e per il proprio onore, per la propria famiglia, per le persone care. Un'etica per la società, che,

ad esempio, in una democrazia, implica non solo diritti, ma anche doveri. E infine un'etica per l'umanità, per la specie intera. L'etica della specie in passato costituiva un concetto piuttosto astratto fino a quando non è sorta un'epoca di «comunità di destino umano»; un'epoca planetaria di interdipendenza, nella quale tutti gli esseri umani corrono gli stessi pericoli mortali e gli stessi problemi vitali: in tal modo l'Umanità ha cessato di essere una nozione soltanto ideale ed è divenuta soprattutto una nozione etica.

Ecco, penso che questo possa costituire un primo e fondamentale nucleo tematico di partenza per il nostro dialogo.

Il secondo dei presupposti fondamentali per affrontare il tema dell'umanesimo planetario riguarda le fonti dell'etica, che per me sono la solidarietà e la responsabilità. Utilizzo il termine fonti, perché responsabilità e solidarietà sono elementi anteriori alla formulazione dei fondamenti o dei principi dell'etica da parte dell'uomo e perciò, in quanto tali, esistono già nelle società animali dei mammiferi, dove pur sussistono conflitti interni e lotte di potere e dove tuttavia solidarietà e responsabilità appunto sono mezzi di coesione del gruppo e di sua difesa nei confronti del mondo esterno. Le società umane hanno col tempo trasformato in senso complesso questa duplicità che fa convivere divisione e unione all'interno di ogni comunità. Nelle società molto complesse, poi, il venir meno delle solidarietà tradizionali è intimamente connesso allo sviluppo dell'individualismo e tuttavia sono convinto che anche nelle società molto complesse il senso di comunità possa essere fonte di responsabilità e di solidarietà le quali, a loro volta, sono appunto fonti dell'etica.

Le società arcaiche hanno vissuto di questa medesima solidarietà, ad esempio, nutrendosi del mito dell'antenato comune. Nelle società moderne e tardo-moderne sopravvive un mito di fratellanza radicato nella nozione di patria. Patria, infatti, è una parola che rimanda allo stesso tempo alla paternità e alla maternità, perché il suffisso ha la sua origine etimologica nel latino *pater*; mentre la desinenza è femminile; non a caso, diciamo "madre patria" e parliamo dei "figli della patria". Questa natura paterna e materna della nozione di patria, con l'insieme dei suoi significati complementari legati alla fratellanza e alla famiglia, è stata capace di agire storicamente come potente mito di coesione e di determinare un sentimento di comunità dal quale infine è sorta un'etica sociale. Il compimento ultimo dell'etica di comunità potrebbe consistere, secondo me, nella sua amplificazione universale. È in questa prospettiva che ho concepito la nozione di "terrapatria".

Nel mondo contemporaneo della modernità o, se si vuole, della crisi della modernità, assistiamo ad una degradazione di tutte le solidarietà e le

responsabilità tradizionali. Potremmo allora analizzare insieme i problemi che ne derivano. Le cause di questa degradazione sono nel sorgere dell'individualismo e nell'affermarsi della parcellizzazione del sapere e della conoscenza. Nel nostro dialogo, potremmo certo soffermarci sulle origini della degradazione, ma soprattutto potremmo cercare di comprendere quali siano le possibilità di rigenerare la solidarietà e la responsabilità, che, come abbiamo visto, costituiscono allo stesso tempo le fonti e le finalità dell'etica.

Sino ad ora, ho indicato alcuni possibili punti di partenza per dar vita al nostro dialogo. Naturalmente, lei può offrirmi altri e assai diversi.

*Gustavo Zagrebelsky:* Mi sono trovato molto consonante su alcuni dei fondamenti generali del discorso di Edgar Morin. E, tuttavia, nell'intento alquanto ambizioso che ci siamo proposti di dar vita insieme ad una sorta di dialogo socratico, introdotto dall'esposizione preliminare delle premesse e animato da provocazioni reciproche e sollecitazioni diverse, indicherò anch'io alcuni punti di partenza fondamentali.

Anche nel mio caso, i presupposti sono tre; si tratta di un'altra triade – non so se possa essere definita propriamente come una trinità – che mi pare strutturi il pensiero di Edgar Morin così come è esposto nel volume *Terra-Patria*.

Il primo presupposto implica la distinzione tra *homo sapiens* e *homo demens* che contiene in qualche modo una valutazione critica della cultura occidentale. Chissà perché l'uomo occidentale si è autodefinito *homo sapiens* ed ha ignorato l'altro lato della sua essenza, il *demens*? Il *sapiens* può, come noto, diventare *demens*. Il problema della responsabilità è da considerarsi in questa duplicità fondamentale dell'essenza umana che investe necessariamente il governo della propria conoscenza e dei suoi impieghi di fronte ad una potenza tecnologica enorme applicata ai "diritti-volontà" dei singoli. In una simile distinzione tra *homo sapiens* e *homo demens* rientra l'intera critica che è sorta storicamente a proposito del pensiero e della civiltà occidentali basati sullo sviluppo illimitato – apparentemente illimitato, ma è proprio qui l'aspetto *demens* – della scienza, della tecnica e dell'economia. Una macchina in movimento che nessuno è in grado di controllare e di dirigere. Si tratta di un *bateau ivre*, di una nave senza nocchiero che tuttavia è viva ed è dunque una sorta di macchina vivente. Ci chiediamo, allora: qual è la direzione?

Questo è il primo punto su cui potremmo interrogarci: la relazione tra *homo sapiens* e *homo demens*, con l'intero portato di conseguenze dannose che gravano sull'umanità. Si tratta di un punto su cui oggi, come sappiamo,

si riflette molto, in quanto riguarda la vita di tutte le civiltà basate sul trionio scienza, tecnica, economia; un trinomio, questo, che sembra divorare la politica. Nell'unione di queste tre forze, ci chiediamo quindi anche, la politica, che ruolo ha? Ha ancora un ruolo? Questo interrogativo può costituire probabilmente la seconda parte del nostro dialogo.

Il secondo dei presupposti fondamentali del nostro dialogo potrebbe essere definito, credo, attraverso l'espressione *homo mortalis*, che designa una particolare concezione della morte e, *in extenso*, della fine. Si tratta di una definizione che non appare negli studi di Edgar Morin, ma che credo manifesti uno dei poli fondamentali su cui si concentra l'intera sua riflessione. Ci sono pagine di *Terra-Patria* che posseggono un valore letterario particolarmente apprezzabile e che si concentrano sulla morte come l'elemento capace di offrire un senso all'esistenza umana. Quasi paradossalmente, allora, la vita assume un significato proprio in quanto vi è la morte e *vice versa* la morte assume un senso solo in quanto ci sia la vita: sono due anelli che si compenetrano l'uno nell'altro. Ci si riferisce allora, in tale prospettiva, non solo alla morte individuale e a quella della stirpe umana, ma anche alla fine del cosmo. L'individuo, la specie e l'universo sono tutti allo stesso modo destinati a finire. Un simile annuncio di perdizione, un simile *evangelium perditionis* – *Il vangelo della perdizione* è, non a caso, il titolo di uno dei capitoli di *Terra-Patria*.

Tuttavia, come l'intero pensiero di Edgar Morin, non coincide in alcun modo con una certa tendenza apocalittica deteriorata di recente sfruttata in maniera opportunistica da pseudo-religiosi e neo-millennaristi – ed apocalittica non tanto nel senso etimologico dell'"annuncio finale", quanto piuttosto dell'annuncio della tragedia finale. Al contrario, a me pare, anzi, che l'*evangelium perditionis* costituisca un annuncio molto umano, probabilmente persino ottimistico, in quanto, assumendolo sino in fondo, noi possiamo intravedere nel nostro destino di individui, di specie e di cosmo, le ragioni di una umana convivenza.

Tra i vari aspetti dell'*homo demens* del nostro tempo c'è anche l'aspirazione all'immortalità, il prolungamento illimitato della vita umana, persino l'illusione di poter contrastare il destino umano che è temporalmente limitato – dicendo questo, non faccio alcun riferimento a qualche personaggio del nostro tempo che in Italia ci governa; chiunque di noi è autorizzato a farlo, naturalmente. Nella riflessione di Edgar Morin una simile aspirazione all'immortalità può essere intesa, credo, come una manifestazione dell'*homo demens*. Ritengo questo un punto molto pregnante ed espresso con parole altamente significative anche sotto il profilo letterario che mi paiono avvicinare la riflessione di Edgar Morin al XXII dialogo delle

*Operette morali* di Leopardi. Si tratta, come sappiamo, del dialogo tra Plotino e Porfirio, due amici legati dall'esperienza filosofica e dall'esperienza umana. Porfirio vuole mettere fine alla sua vita perché ritiene che, mancando una prospettiva illimitata nel tempo, non valga la pena vivere. Qual è l'argomento con il quale Plotino convince, alla fine, Porfirio a recedere dal suo proposito di suicidarsi? È proprio la limitatezza del tempo, in quanto essa ci induce a creare tra di noi una fratellanza nella morte. Così, appunto, si conclude il dialogo tra Plotino e Porfirio: «Confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Si bene attendiamo a tenerci in compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita». Trovo una sorprendente risonanza con queste parole di *Terra-Patria*: «Non è la terra promessa, non è il paradiso terrestre, è la nostra patria – sembra di leggere Leopardi –, il luogo della nostra comunità di destino, destino di vita e di morte terreni. Dobbiamo coltivare il nostro giardino terrestre, il che vuol dire civilizzare la terra. Il vangelo degli uomini perduti e della terra-patria ci dice: “dobbiamo essere fratelli non perché saremo salvati, ma perché siamo perduti”». Questa riflessione prescinde, anzi forse esclude del tutto dalle nostre prospettive l'idea di una vita futura. «Dobbiamo essere fratelli – scrive Morin – non perché saremo salvati», in quanto fratelli in Dio o in una dimensione ulteriore dell'esistenza, «ma perché siamo perduti». «Dobbiamo essere fratelli per vivere autenticamente la nostra comunità di destino di vita e di morte terreni. Dobbiamo essere fratelli perché siamo solidali gli uni con gli altri nell'avventura ignota». E poi prosegue citando Albert Cohen: «Che questa spaventosa avventura degli esseri umani, che arrivano, ridono, si muovono e poi all'improvviso non si muovono più, che questa catastrofe che li attende non ci renda teneri e pietosi gli uni con gli altri, questo è incredibile». Certo, noi possiamo fare tutti i nostri sforzi culturali per controllare anche emotivamente la prospettiva della morte e sostenere che non c'è vita senza morte; tuttavia, il tarlo dell'angoscia è difficilmente eliminabile. Non a caso, nei brani che ho citato, l'avventura umana, concepita proprio nella prospettiva della sua fine con la morte, è descritta come «spaventosa». Mi sorprende sempre come il tema della morte, che dovrebbe essere al centro di ogni riflessione sull'*humana condicio*, nella nostra civiltà sia del tutto esorcizzato. Questi testi lo pongono invece, e secondo me giustamente, come uno dei fondamenti della riflessione.

Il terzo punto su cui propongo di soffermarci è definito da Edgar Morin come «comunità di destino». È un termine che a me piace poco. *Schicksalsgemeinschaft*: già solo a dirlo così fa paura, perché l'espressione ha un'ori-

gine ideologica che a noi tutti piace assai poco, in quanto sappiamo come sia stata legata al destino di una razza particolare, di un Paese particolare, di un sangue particolare, di una terra particolare.

*E. M.* Affronteremo presto questo punto.

*G. Z.* L'espressione, come ho detto, mi piace poco; tuttavia sono convinto che il concetto ad essa sotteso sia per noi molto utile, in quanto dovremmo interiorizzare l'idea che il destino di ciascuno di noi dipende dal destino di tutti gli altri. È l'idea della complessità contemporanea sintetizzata nella nota e forse abusata metafora della farfalla che batte le ali nella foresta amazzonica e che provoca una crisi economica in Europa. Si tratta di un'idea fondamentale per comprendere e definire la condizione del nostro tempo nel quale tutto si tiene e nel quale ciascuno è in qualche modo assorbito da un destino comune a quello degli altri. Ritengo, tuttavia, che dovremmo domandarci se si tratti veramente di un destino e se perciò si possa utilizzare in senso proprio il termine destino. Credo che ci si possa oggi certamente riferire a un'inedita nozione di comunità; ma penso che, questa nozione, accostata all'espressione destino, possa indurci a immaginare erroneamente una forza oggettiva che ci sovrasta e che ci trascina.

Uno dei problemi fondamentali del nostro tempo, infatti, è insito nella possibilità di sapere se, nella nostra società complessa, interdipendente o, se si vuole, globalizzata, ci sia ancora un posto per quell'autodeterminazione dei fini che costituisce, per definizione, la funzione fondamentale della politica, oppure se, nel contesto odierno, *vice versa* la scelta dei fini ci sia oggi preclusa, dal momento che constatiamo quotidianamente come la politica sia al di sotto di quell'intreccio di forze economiche, tecnologiche e scientifiche di cui abbiamo parlato poc'anzi e dal momento anche che ci rendiamo conto pure di come essa paia ridursi al mero compito di amministrare, ossia di gestire le emergenze e perciò, di fatto, di agevolare lo sviluppo scientifico, tecnologico ed economico. La politica non può limitarsi a decisioni meramente esecutive, altrimenti diviene essa stessa una tecnica. Essa è, per definizione, deputata alle scelte tra diverse possibilità che si aprono nel futuro. Ci dovremmo quindi interrogare sulla possibilità della politica di emanciparsi dal dominio di economia, tecnologia e scienza e di costituire uno stato di diritto sociale ove essa assuma un ruolo regolativo tale da garantire esigenze di giustizia sia attraverso la tutela dei diritti sia mediante l'affermazione immediata di istanze di portata generale. Tuttavia, dinanzi alla crisi che recentemente domina il panorama mondiale, pare che non si possano porre in discussione i fini ma solo i mezzi, il

discorso generale sembra concentrarsi solo sulla ripresa dello sviluppo, attraverso diverse misure tecniche, ricomponendo semplicemente l'esistente e ricominciando da capo nella medesima, deleteria, direzione. Il modello di riferimento è sempre lo stesso, prodotto dall'unico pensiero conforme apparentemente necessario, come se null'altro fosse concepibile e possibile. Se così fosse, davvero saremmo appunto, come dicevo, tutti una macchina vivente senza guida, un vascello senza nocchiero che va incontro ad un destino cieco. Occorre domandarci, invece, se oggi sia ancora possibile che noi, attraverso la politica, siamo in grado di pensare ai modi e agli strumenti per rendere meno cieco il nostro destino. Perciò io non utilizzerei l'espressione o la nozione di destino, perché sono entrambe prive di speranza, piuttosto mi interrogarei sul modo per determinare una direzione che sia alla nostra portata. Ed interrogarei a questo riguardo Edgar Morin, il quale fa un elogio della democrazia particolarmente importante oggi, in un momento di disillusione democratica, di accidia democratica. Se siamo disillusi, è per illusione circa la facilità del compito. Se abbiamo perduto fiducia, è perché siamo sfiduciati in noi stessi. Politologi e filosofi, infatti, sono da tempo all'opera per dimostrare non i pregi ma i difetti della democrazia, senza domandarsi cosa potrebbe derivare dalla sua assenza e quale condizione potrebbe sostituire quella democratica. In *Terra-Patria*, invece, Edgar Morin elogia la democrazia come il regime in fondo, per così dire, più leopardiano, plotiniano, più moriniano; ossia il regime della solidarietà dell'umana condizione.

*E. M.* Prima di parlare della comunità di destino, vorrei affrontare il primo punto sul quale si è soffermato Gustavo Zagrebelsky: la dialogica tra *homo sapiens* e *homo demens*. Che cosa significa questa formula? Penso che la follia non sia un'eccezione patologica di alcuni individui che vengono definiti pazzi e sottoposti a costrizioni diverse, ma che essa, piuttosto, costituisca una virtualità permanente dell'essere umano e della storia umana.

*G. Z.* Esiste anche una follia razionale.

*E. M.* È esattamente ciò a cui mi riferisco. Voglio anzi dire di più: sappiamo che i momenti di ira, di furore sono espressioni della follia, ma, più in generale, tutte le passioni senza controllo razionale possano essere considerate come manifestazioni dell'*homo demens*. La razionalità è solo una delle componenti di un sistema complesso come lo è il cervello umano. *Homo* è *sapiens* e *demens* contemporaneamente proprio perché è

*complexus*. La complessità dell'uomo è la sua virtù ma anche la sua fragilità e la coscienza è la più preziosa e allo stesso tempo la più vulnerabile delle barriere. La follia umana interviene quando le fondamentali istanze di regolazione cessano di funzionare: quella del mondo esterno, che ci fa discernere l'immaginario dal reale, il soggettivo dall'oggettivo; quella propriamente psichica, che distingue tra razionalità e razionalizzazione; e quella sociale e culturale, che oppone il principio di realtà a quello di piacere e contrappone anche i limiti e le costrizioni all'aggressività e alla violenza. L'aggressività si è manifestata nella storia dell'umanità come follia omicida con dimensioni di massa e delirio di devastazione di proporzioni planetarie. La predisposizione dell'uomo verso una dismisura demenziale era stata già stata individuata dai Greci e definita attraverso il concetto di *hýbris*. Ovunque *homo* continui a definirsi *sapiens* e ovunque regnino *faber* ed *oeconomicus*, la barbarie è sempre pronta a traboccare. Lo sviluppo della razionalità occidentale scientifica, tecnica, economica e militare è stato realizzato proprio al servizio di quel tipo di follia che gli antichi Greci definivano appunto come *hýbris*, ossia come dismisura. L'intera avventura umana che oggi determina la distruzione del pianeta, la degradazione della biosfera e la moltiplicazione delle armi di distruzione di massa consiste in un questo processo incontrollato e puramente quantitativo realizzato all'insegna di un "sempre di più" che altro non è se non *hýbris*. Tutta la razionalità occidentale sconfinava spesso nella razionalizzazione, ponendosi in tal modo ormai al servizio della *hýbris*. Ovunque, e per decine d'anni, soluzioni sedicenti razionali, approntate da esperti convinti di operare per lo sviluppo e di incontrare solo superstizioni nei timori delle popolazioni, hanno arricchito pochi e impoverito molti, hanno distrutto molto e creato poco. Lo sviluppo smisurato ha creato sottosviluppo materiale e anche spirituale o umano. È proprio la razionalizzazione, allora, a mostrarsi cieca. Distrugge in embrione tutte le possibilità di dubbio, eliminando tutte le opportunità di un giudizio correttivo e di una prospettiva di lungo termine, capace di valutare conseguenze che concernano le generazioni a venire. Per questi motivi, anche oggi possiamo parlare, come hanno fatto Adorno e Horkheimer, di una «razionalità strumentale», in quanto appare chiaro che essa non è unicamente funzionale ai campi di sterminio, ma è al servizio di questa follia, di questa *hýbris*, la quale deriva da un delirio di potenza già inscritto nelle parole con cui Cartesio indicava il metodo scientifico come lo strumento per fare dell'uomo «il padrone e il dominatore della natura». Una concezione analoga è presente ben più tardi anche nella riflessione di Buffon, di Marx o di altri che giungono persino agli ultimi decenni del secolo passato. Le scoperte di tutti i limiti, anche e soprattutto di quel-

li della ragione, costituiscono una delle acquisizioni più importanti tanto della conoscenza quanto della coscienza: noi ci rendiamo finalmente conto oggi che l'illusione di una conoscenza illimitata era il maggior limite alla conoscenza stessa e prendiamo infine coscienza di una realtà che eccede le nostre possibilità. Questo era ben noto ai nativi d'America assai prima della conquista europea.

Credo che noi concepiamo la ragione in maniera riduzionista come un'entità che debba possedere necessariamente una sua unità e una sua semplicità intrinseche. La ragione, di fatto, si compone, invece, di una varietà molteplice di aspetti: esiste una ragione teorica che costruisce teorie con basi logiche ed empiriche, come nel caso delle teorie scientifiche; c'è una ragione critica, che si fonda sull'esercizio del dubbio e, combattendo l'illusione, l'errore, percepisce in maniera non conforme le evidenze rispetto alle quali i più sono ciechi; vi è infine anche una ragione autocritica che è forse la più necessaria e che tuttavia rimane minoritaria nella storia dell'Occidente: probabilmente inizia con Montaigne e termina con Lévi-Strauss. Credo, al contrario, che l'autocritica dovrebbe divenire una pratica costante per mantenere una coscienza perennemente vigile e per sviluppare una nuova cultura del pensiero e anche della psiche. Per questi motivi, sono convinto che dobbiamo riflettere sulle diverse manifestazioni patologiche della razionalità che la degradano nella malattia della razionalizzazione. Quando utilizzo il termine razionalizzazione, non mi riferisco quindi soltanto al concetto psicologico e psicoanalitico secondo il quale, come sosteneva Freud, essa è un modo logico di pensare su basi totalmente insane; il concetto di razionalizzazione, oggi va inteso in senso lato: la razionalizzazione è una falsa razionalità che si pretende razionale. Opera in maniera astratta, unidimensionale, parcellizzata, compartimentata, meccanicistica, disgiuntiva, riduzionista e così rompe il complesso del mondo in frammenti disgiunti, fraziona i problemi, separa ciò che è legato, unidimensionalizza il multidimensionale. In questo modo, più il mondo è complesso, più appare impensabile e impensato; più le questioni diventano multidimensionali, meno sono concepibili; più i problemi divengono planetari, più si fanno irriducibili; più progredisce la crisi, più aumenta l'incapacità di affrontarla. L'applicazione generalizzata della razionalizzazione, ossia del pensiero meccanicistico e parcellare, ha assunto storicamente una forma tecnocratica, econocratica e burocratica che ha coinvolto un numero sempre maggiore di attività dell'uomo, limitando la sua possibilità di correggere gli errori e di sottrarsi ad uno strapotere che lo obbliga a obbedire a prescrizioni e formulari sempre più astratti e insensati. Tutto ciò va di pari passo con l'atomizzazione, l'anonimizzazione e l'irresponsabilità dell'uomo stesso.

Si crede di rendere razionale la società a favore dell'uomo, e invece si riduce la complessità dell'uomo per adattarlo alla razionalizzazione della società. La tecnicizzazione, l'industrializzazione, l'urbanizzazione totali e totalizzanti si sono sviluppate proprio sotto l'egida della razionalizzazione. Le imprese, la competitività, la produttività, la burocratizzazione e l'iperstimolazione del profitto sono il risultato di questo tipo di sviluppo che a sua volta determina altri effetti: nuovi mali psichici e fisici, apparentemente individuali perché sofferti soggettivamente, ma, a tutti gli effetti, mali di civiltà. La follia, allora, appare un problema centrale dell'uomo e non il suo scarto, la sua eccentricità. È sempre più necessario restituire alla razionalità le sue vere funzioni teoriche, critiche e autocritiche per mantenerla aperta alle molte resistenze del reale come l'incertezza, l'irrazionale e il mistero, di cui fa pur parte anche l'uomo con la sua irriducibile umanità.

Affronterei ora un altro dei temi individuati da Gustavo Zagrebelsky, ossia quello della morte. Penso che l'unica risposta alla sfida della morte sia vivere. Quando utilizzo il termine vivere, sottintendo una distinzione rispetto al mero sopravvivere. Sopravvivere significa ottemperare e spesso essere assoggettati alle necessità obbligatorie, ai vincoli e agli asservimenti che ci sono imposti per continuare ad esistere; il vivere, invece, costituisce uno stadio più elevato, perché deriva dall'esperire l'esistenza nell'intensità di quel suo senso che ci viene dalla gioia, dall'amore, dall'amicizia e dalla comunanza con gli altri. Ciò che io definisco come vivere concerne uno stato poetico dominato dal sentimento e dall'affettività; si tratta di una sorta di stato di grazia o di "stato d'anima", nel quale l'entusiasmo ci libera dalla paura, dalla banalità e ci fa trascendere verso il sacro che, come sappiamo, non necessariamente riguarda la sfera religiosa. Potremmo dire che la prosa della vita è utilitaristica in quanto è legata alle necessità della sopravvivenza, mentre la poesia della vita costituisce il vero vivere. Credo, infatti, che lo stato poetico non dovrebbe essere considerato un epifenomeno, una sovrastruttura, una distrazione dall'esistenza, poiché, sperimentandolo, noi avvertiamo e sentiamo finalmente la vita vera. Penso quindi che ci sia impossibile eliminare tutte le angosce della morte, ma che, nonostante tutto, possiamo almeno superarle con l'intensità del vivere. Comunione, festa, amore, amicizia, ci offrono l'intensità e la poesia che impediscono alla morte di avvelenare la vita. L'ansia di morte, allora, può essere sopportata se riusciamo a uscire dall'io e ad avvertire il noi di una comunità amata. Nel *Cantico dei cantici* si dice: «L'more è forte come la morte». La verità dell'amore è che è molto forte, anche se non può vincere la morte.

Gustavo Zagrebelsky ha giustamente detto che oggi l'idea della morte è semplificata e rimossa. Ciò accade, paradossalmente, in un contesto storico

nel quale la conoscenza ci parla ormai della morte dell'universo. Oggi sappiamo, infatti, che il sole è destinato a morire. Si può allora supporre una migrazione umana su altri pianeti, ma gli altri pianeti e gli altri soli sono allo stesso modo condannati a morte, in quanto si prevede un'agonia del cosmo che durerà trilioni di trilioni di trilioni di anni. Ci colpisce tuttavia il fatto che non si sappia se ciò costituirà una realtà scientifica permanente, perché la scienza muta molto rapidamente le proprie teorie soprattutto nell'ambito degli studi sull'universo. La scoperta recente dell'energia nera e anche della materia nera ci svela una forza di disgregazione e distruzione più intensa rispetto a quella di concentrazione e unione. Questo ci indica che l'universo è condannato a morte, sino a una dispersione generalizzata, proprio così come aveva già da tempo annunciato il poeta Elliott: «L'universo finirà in un sussurro». Si potrebbe dire che questa tendenza disgregatrice e distruttrice sia destinata a mutare e a lasciare sorgere un processo inverso di aggregazione e concentrazione dell'universo; in ogni caso, è certo che il nostro universo non può avere una durata illimitata. Si potrebbe anche ipotizzare che nasca un altro universo o milioni di altri universi, ma il nostro è sicuramente condannato. E soprattutto, il nostro pianeta, indipendentemente dalle evoluzioni o involuzioni del cosmo, come sappiamo, è ormai minacciato di morte da ciò che noi – e non altri – abbiamo fatto e facciamo per distruggerlo attraverso gli strumenti di distruzione e l'impoverimento delle risorse. I prodotti del nostro sviluppo concorrono in più modi ad uccidere l'ecosistema terrestre.

Penso allora che dinanzi alla prospettiva di una morte, che non è più individuale né solo della nostra specie e neppure forse del nostro sistema solare ma che è generalizzata, possa accadere che si rinforzi in noi l'esaltazione per la vita proprio nel senso della poesia del vivere. Si tratta di qualcosa di straordinario e di assai prezioso, dato che nemmeno sappiamo perché viviamo. Dunque l'espressione “vangelo della perdizione” che ho utilizzato in *Terra-Patria* significa che esiste un'interdipendenza tra l'esaltazione della disperazione e quella della speranza e, beninteso, di una nuova speranza. È la speranza che il divenire planetario possa sviluppare gli aspetti migliori della storia umana, ossia far regredire la barbarie dell'uomo e la crudeltà del mondo e, di pari passo, far progredire la civilizzazione delle relazioni tra gli umani e rafforzare, in seno alla società-mondo, il senso di comunità. È quindi la speranza che vi sia la possibilità di dare agli esseri umani le condizioni di poter vivere poeticamente. Lo sviluppo della tecnica, della scienza e dell'economia ci ha gettato in una dimensione di “iperprosa”. Il vero sviluppo è lo sviluppo di umanità. L'ultimo volume del mio *Metodo* intitolato *Etica* si conclude appunto con l'individuazione delle

due fondamentali finalità dell'etica: la prima consiste nella resistenza alla crudeltà del mondo e alla barbarie umana; la seconda è la comunione con gli altri esseri che dà origine allo sforzo per offrire la massima possibilità agli uomini di una vita poetica e di godere della poesia della vita.

Giungiamo, in questo modo, ad un altro degli argomenti trattati da Gustavo Zagrebelsky che riguarda l'espressione e la nozione di comunità di destino. L'espressione è ispirata ad un concetto che Otto Bauer, marxista austriaco dell'Ottocento, ha elaborato per ampliare l'idea di nazione di Marx e per definire una comunità culturale la cui identità è, attraverso la memoria storica, interiorizzata e perpetuata nel passato, nel presente e nel futuro. Da ciò deriva il destino storico della comunità, anzi, la nozione stessa di comunità si radica e si arricchisce grazie a questo destino che è condiviso tra popolazioni diverse in seno ad una medesima comunità, come è accaduto negli Stati Uniti e in altri stati nazionali. Certo, la parola destino può essere chiusa e fatale, tuttavia io ho voluto estendere il concetto di *Schicksalsgemeinschaft*, o comunità di destino, all'umanità intera proprio per indicare il pericolo, fatale appunto, che rischiamo di correre continuando a orientarci verso una certa direzione. La comunità di destino oggi non è più soltanto quella degli Stati Uniti o quella storicamente successiva dell'Europa, la quale dalla seconda metà del Novecento ha trovato una sua unità; ma è e deve essere ormai soprattutto quella che comprende il mondo intero, altrimenti la disunione e il conflitto coincideranno con una tragedia che coinvolgerà tutti. Non solo, ma il destino comune è costituito oggi dalla condivisione, a livello planetario, dei medesimi problemi vitali e mortali che ci accomunano: tutti sperimentiamo il meglio e il peggio del divenire storico e tutti siamo minacciati dalla distruzione nostra e del pianeta. Questo è per me il senso dell'espressione e del concetto di comunità di destino. Nell'era planetaria che viviamo, dobbiamo fondare la nozione di umanità sull'appartenenza, sulla condivisione e sulla comunanza che riguardano la medesima patria terrestre. Assumere la comunità di destino significa assumere anche la cittadinanza terrestre. La solidarietà tra di noi e quella con il nostro pianeta sono ormai inscindibilmente legate.

Occorre cambiare la direzione del nostro cammino. La specie umana è itinerante, è sempre stata in perenne divenire, in costante movimento. Ce ne rendiamo ben conto se pensiamo a quanto sia incredibile l'intera avventura umana: sono trascorsi milioni di anni prima che un primate diventasse bipede, utilizzasse le mani, intraprendesse vari tipi di sviluppo del cervello, iniziasse a utilizzare il linguaggio, sviluppasse la cultura, si organizzasse in piccole comunità di sola caccia e senza agricoltura, trasformate in seguito in società pur prive ancora di città; con l'avvento dell'agricoltura, sono

giunte le grandi civiltà, poi gli imperi, poi le loro crisi che hanno fatto sorgere la modernità e l'epoca planetaria, mentre, lungo il processo, si sono sviluppate la scienza e la tecnica. Oggi, osservando a *posteriori* un simile itinerario, possiamo pensare che il futuro sarà probabilmente ancora più incredibile del passato, in quanto costituirà la prosecuzione di un percorso, pur sempre punteggiato da momenti di stasi, ma certamente inarrestabile. Sappiamo, allora, che non possiamo fermare il nostro cammino né retrocedere, altrimenti attueremmo una regressione. Siamo tuttavia anche consapevoli che non possiamo continuare il cammino nella medesima direzione, perché stiamo correndo incontro ad un pericolo di distruzione che, come abbiamo detto, grava sull'umanità intera e su tutto il pianeta. È quindi necessario procedere verso uno sviluppo che non sia unicamente tecnico, scientifico ed economico, ma che soprattutto sia umano. Per dirigerci verso un'altra direzione, dobbiamo attuare una vera e propria metamorfosi, ossia realizzare allo stesso tempo una continuità e una discontinuità rispetto al passato, concretizzando le nostre qualità positive che sino ad ora sono rimaste in potenza. La metamorfosi alla quale penso è racchiusa nella formula Terra-Patria, che non esclude la dimensione locale e nazionale, ma che la accompagna ad una più vasta. Questa nuova dimensione non sarà certo il semplice ampliamento su scala mondiale delle istanze dello stato-nazione e nemmeno può essere immaginata sin d'ora in maniera molto precisa. Ciò accade per tutti i tipi di metamorfosi, da quelle del mondo biologico, che rendono inimmaginabili le ali nel bruco o il cervello umano nel primate, a quelle della storia che facevano sì, per le civiltà arcaiche, che fosse impossibile prevedere le città e gli imperi a venire. Benché ora non possiamo descrivere precisamente le qualità della Terra-Patria, dobbiamo in ogni modo sforzarci di pensarle. Per questa ragione ritengo che abbiamo un assoluto bisogno di una riforma profonda del pensiero. Soltanto in questo modo possiamo riempire l'attuale vuoto del pensiero politico. Il pensiero politico, che dovrebbe essere così importante per determinare la direzione del nostro itinerario, oggi è ammalato di tecnocratizzazione, burocratizzazione, econocratizzazione ed è unicamente ridotto all'economia, e nemmeno all'economia intesa in un senso ampio e generale quanto piuttosto ad un certo tipo di economia definita come neoliberale che, come abbiamo constatato, altro non è se non la dittatura della speculazione finanziaria. Oggi il potere politico è impotente e perciò non è in grado di denunciare le cause della crisi e tanto meno di enunciare una via alternativa. Inoltre, il pensiero politico non è più alimentato, come accadeva nel passato, da idee come quelle di Tocqueville, De Maistre, Marx, Proudhon. Oggi la politica si appoggia soltanto ad esperti iper-specializzati che offrono mere informazioni

parcellizzate e che pertanto non possiedono una visione d'insieme capace di costituirsi a fondamento di una progettualità di lungo termine. Il sapere oggi genera un'enorme crescita di informazioni e di conoscenze frammentarie e slegate che determinano una nuova ignoranza riguardo ai problemi complessi e planetari. Su questa nuova forma di ignoranza cresce la sciagura della crisi. Credo quindi che oggi, per rigenerare l'etica, la solidarietà e la responsabilità, sia necessaria una coscienza lucida e aperta che abbia la capacità di indicare un nuovo cammino possibile. Come recita una poesia di Antonio Machado, «Caminante no hay camino, se hace el camino al andar»<sup>1</sup>.

G.Z. Continuiamo ad usare il numero tre – sorta di numero magico –, perché anche questa seconda parte dell'esposizione di Edgar Morin è costruita su tre argomenti che intendo riprendere per introdurre di nuovi, così da individuare altre sollecitazioni utili alla nostra riflessione.

*In primis*, mi soffermerei ancora sul tema dell'*hybris*, dell'orgoglio smisurato e della smoderatezza. Sembrerebbe che la ragione umana non abbia altro compito che quello di svilupparsi attraverso la produzione di conoscenze scientifiche e attraverso la loro applicazione tecnica, a loro volta realizzate in vista di uno sviluppo. La parola sviluppo sembra diventata una maledizione. Parrebbe che la nostra civiltà possa sopravvivere solo in quanto sia in grado costantemente di svilupparsi. C'è qualcosa in tutto ciò che appare perverso e che sembrerebbe corrispondere a qualche immagine mitologica come quella dell'uroboro, il serpente che divora la sua propria coda e dunque se stesso. Siamo immessi in un sistema economico e sociale in cui non basta nemmeno sopravvivere, perché pare che la sopravvivenza, senza sviluppo, debba corrispondere alla crisi. La normalità del nostro sistema sembrerebbe essere costituita dallo sviluppo. Ciò appare un'autentica condanna che mostra l'aberrazione del sistema sociale e culturale in cui viviamo. Osservando la recente crisi, sembrerebbe che la relazione tra

1 «Caminante, son tus huellas/el camino, y nada mas;/caminante, no hay camino./ se hace camino al andar./Al andar se hace camino./y al volver la vista atras/se ve la senda que nunca/se ha de pisar./Caminante, no hay camino./sino estelas en la mar». Antonio Machado, *Proverbios y cantares XXIX in Campos de Castilla*, (1907-1912), Renacimiento, Madrid, 1912. «Viandante, le tue orme/sono il cammino, e nulla più;/viandante, non c'è cammino./sei tu che fai il sentiero camminando./Con l'andare si fa il cammino/e nel voltarsi indietro/si vede il sentiero che mai/si tornerà a calcare./Viandante, non c'è cammino./solo scie sul mare». tr. it. in Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di G. Caravaggi, O Macri, E. Maggi, Mondadori, Milano 2010.

la produzione e il consumo sia crollata quando è venuto meno il sostegno della finanza. È facile, allora, attribuire la colpa alla finanza. Il problema è, invece, assai più complesso, perché è strutturale.

Edgar Morin ha ricordato come questo orientamento sociale e culturale conduca il pensiero e l'etica a svalutare la ragione umana e a trasformarla in razionalità strumentale – ha citato, non a caso, a tale riguardo, Adorno e Horkheimer. Ad una simile condizione che tutti ci accomuna, si collega inoltre un fenomeno culturale come il nichilismo. Nell'ambito del diritto, da qualche tempo, è stato tematizzato l'argomento del nichilismo giuridico. Un tempo si era convinti che il diritto fosse una disciplina capace di esercitare un dominio sulle attività umane e, più precisamente, sull'orientamento delle applicazioni del sapere. Oggi si sostiene che il diritto sia dominato dal nichilismo non tanto perché si ritiene che esso sia privo di fini; quanto piuttosto perché appare chiaro che esso ne possiede ormai uno solo, obbligatorio, che consiste nel creare le condizioni attraverso le quali quel meccanismo di autoriproduzione e di sviluppo senza senso di cui abbiamo parlato possa continuare a funzionare. Paradossalmente, nell'ambito del diritto ma forse anche in quello della politica, la teoria e la prassi via via hanno assunto la finalità e perciò la ragion d'essere e il senso di creare le condizioni per la riproduzione di qualcosa che non ha senso. Se è davvero così, la situazione nostra è particolarmente disperata; potremmo, a tal proposito, citare ancora Heidegger: «Solo un Dio ci salverà». E tuttavia, non è affatto una bella prospettiva e non è per nulla una grande speranza, perché la vera questione è se sappiamo salvarci noi medesimi. Giungiamo in questo modo ad uno dei punti fondamentali che Edgar Morin ha toccato nell'ultima parte del suo discorso, ossia l'incapacità non solo di controllare e di indirizzare, ma addirittura di comprendere e conoscere il senso del nostro sviluppo. Alla cristallizzazione del pensiero, all'elisione delle alternative dal panorama del possibile, all'omologazione delle aspirazioni, al radicamento capillare di certi modelli di vita nel nostro tempo, pare operino centri di ricerca, università degli affari, scuole di formazione, *think-tanks*, sezioni di marketing politico e commerciale in cui lavorano intellettuali, che ormai appaiono come autentici propagandisti, consapevoli o inconsapevoli, la cui carriera e il cui successo mediatico è direttamente proporzionale al grado di adesione al pensiero dominante. Non è forse nell'agire di questi intellettuali che si definisce il confine tra il pensabile e l'impensabile, il dicibile dall'indicibile, il desiderabile dal detestabile, il vivibile dall'invivibile? Potremmo ipotizzare che la parcellizzazione del sapere sia funzionale ad una simile incapacità di conoscere e a questa nuova forma di ignoranza che viene in qualche modo normalizzata. Ci troviamo dinanzi

ad un altro paradosso, ossia quello determinato da conoscenze illimitate che tuttavia provocano ignoranza del senso. Per tali ragioni, ritengo che uno degli ambiti più importanti del sapere, su cui occorrerebbe riflettere e attraverso cui bisognerebbe aggredire la situazione in cui ci troviamo, sia la pedagogia. Una pedagogia umanista e umanistica, non certo nella prospettiva crociana in base alla quale la cultura umanistica veniva contrapposta alla cultura scientifica e le veniva assegnata una supremazia. Al contrario, la cultura scientifica dovrebbe entrare in una composizione umanistica – usiamo per brevità di esposizione queste categorie anche se probabilmente oggi non possiedono più un'autentica ragion d'essere – affinché scienze dello spirito e scienze della natura trovino una sintesi. Intendo quindi il termine "umanistico" in funzione di una ricomposizione dei due fondamenti dell'umano.

Mi soffermerei ora su alcuni aspetti della dialettica tra vita e morte. Naturalmente questa è la domanda delle domande: la vita e il suo senso. La risposta di Edgar Morin consiste nel fatto che il senso della vita si situi nel vivere, non nel sopravvivere. Mi pare, questa, una bella distinzione; tuttavia, ritengo ch'essa richieda qualche precisazione. Non vorrei, infatti, che l'intensità del vivere, intesa come significato e ragione della vita, ci conducesse ad un'interpretazione fallace ed edonistica alla quale la nostra società e la nostra cultura ci potrebbero inclinare, intrise come sono di una sorta di estetismo vitalistico. La nostra è una cultura dell'edonismo, votata ad un godimento effimero vissuto unicamente in termini individualistici e quindi necessariamente egoistici e perciò aggressivi, in quanto comportano intrinsecamente il soddisfacimento di un principio di piacere che implica, come noto, il principio della sopraffazione del più forte sul più debole. Per tali ragioni, l'idea dell'intensità del vivere a me pare molto feconda, purché ci apra alle questioni della condivisione con l'altro e quindi del vivere comune, conducendoci in tal modo a riflettere sul problema della responsabilità. L'estetismo vitalistico è irresponsabile e, non a caso, è la manifestazione di un'epoca che, come abbiamo detto, si fonda sulla *hybris*, ossia, proprio sulla smodatezza, sulla smoderatezza. Naturalmente in Italia – forse Edgar Morin non lo sa – chi fa questi discorsi viene accusato di essere una persona puritana e triste, che non ama la vita e che vorrebbe soffocarla da una cappa di grigiore; così, a queste considerazioni, viene opposto sempre una sorta di «viva la vita», inteso proprio nel senso edonistico ed egoistico a cui facevo riferimento poc'anzi, che è funzionale, tra l'altro, all'esercizio di un certo tipo deteriori di potere. Si potrebbero chiamare in causa, a questo riguardo, alcune riflessioni di Tocqueville su *La democrazia in America*: «vedo una folla innumerevole di uomini simili e uguali, che girano senza

posa su se stessi per procurarsi piccoli, volgari piaceri con cui soddisfare il loro animo. Ciascuno di loro, tenendosi appartato, è come estraneo al destino degli altri; i suoi figlie i suoi amici più stretti formano per lui tutta la specie umana; quanto al rimanente dei suoi concittadini, è vicino a loro, ma non li vede, li tocca, ma non li sente; vive solo in se stesso e per se stesso, e se ancora gli rimane famiglia, si può dire almeno che non abbia più patria».

Tornando ora alla questione che riguarda la comunità di destino, potrei dire che abbiamo trovato la pace e che ci siamo intesi su cosa si intenda con questa espressione. Si tratta della consapevolezza che siamo ormai tutti allo stesso modo coinvolti in un medesimo sistema. Se la frase di Heidegger che citavo poc'anzi – «Solo un Dio ci salverà» – si attaglia alla situazione della politica e del diritto, a proposito della condizione dell'umanità tutta nella nostra epoca, credo che si dovrebbe utilizzare la formula «Nessuno si salverà da solo». Si tratta di una formula nota e, tuttavia, ritengo che, nel nostro tempo, essa assuma un significato inedito che investe non solo l'umanità, ma tutti i viventi e l'*habitat* intero. Le ultime generazioni, infatti, sia nella vita quotidiana sia dinanzi alle grandi catastrofi ambientali sia infine di fronte alle esigenze di approvvigionamento energetico che soggiacciono alle crisi del Nord Africa o del Medio Oriente, hanno acquisito la consapevolezza che non si può più considerare la Terra come risorsa autosufficiente e infinita. La vita della Terra dipende per la prima volta da noi. Le generazioni passate, a fronte delle grandi deprezzazioni o devastazioni inflitte alla Terra, ad esempio con le guerre, i disboscamenti massivi, ecc., possedevano la rassicurante convinzione che la Madre Terra fosse una risorsa capace di sanarsi e di rigenerarsi da sé in eterno. Oggi non è più così, perché è stata posta in questione l'originaria biblica promessa della terra come oggetto di conquista dell'uomo, una promessa beffardamente simile a una condanna a morte. Il rapporto materno d'un tempo ha cambiato di segno e, come Sisifo, l'uomo deve continuare a trasportare il suo fardello per rimettere pietra su pietra sul monte della natura. E tuttavia, nonostante abbiamo da tempo compreso con angoscia che, ad esempio, il potere distruttivo dell'energia nucleare minaccia la sopravvivenza della vita sulla Terra, lo abbiamo diffuso in tutto il mondo rimuovendo, insieme ad ogni preoccupazione o scrupolo, anche ogni cautela e prevenzione. È quindi ormai assolutamente necessario che ci assumiamo sino in fondo il compito di preservare la Terra come base materiale della nostra esistenza. Dobbiamo riconoscere che un simile mutamento di paradigma vede, ad esempio, il diritto impreparato; da questo punto di vista, bisogna prendere atto che la categoria del diritto soggettivo, in tutte le sue varianti di significato, è inu-

tilizzabile ed è invece la categoria del dovere quella che può risultare utile. Il diritto ha davanti a sé una nuova sfida – anche per salvarsi dal nichilismo giuridico e rigenerarsi –: garantire risorse e benefici alle generazioni che verranno. Le generazioni, da oggi, debbono avere determinati doveri nei confronti di quelle che seguiranno. Ed è proprio rispetto a questo compito che dobbiamo porre in discussione sia il sistema del sapere parcellizzato sia lo sviluppo incontrollato di tecnica, scienza ed economia sia, infine, il circolo vizioso che l'uno e l'altro, alimentandosi vicendevolmente, hanno determinato, facendo gravare sul pianeta conseguenze nefaste. Si tratta perciò di assumere queste consapevolezze per costruire una nuova cultura.

Dobbiamo allora cercare un cammino nuovo, dice giustamente Edgar Morin, ma da dove e chi può intraprenderlo? La politica, che originariamente aveva la funzione di dominare i fini, è oggi in grado di cercare il cammino nuovo e contemporaneamente deviare da quel corso nichilistico di cui dicevo prima? Osservando l'attuale condizione politica è difficile essere ottimisti, perché appunto l'intreccio di economia, tecnica e scienza pare sottomettere attualmente il politico il quale assume ormai una funzione servente rispetto a quell'intreccio. E ciò accade non solo perché, come sappiamo, le elezioni sono vinte da coloro che sono sostenuti da grandi interessi economico-finanziari, ma soprattutto per via di una ragione ben più profonda: noi possiamo criticare questo sistema di sviluppo che si autoalimenta, però, dobbiamo anche renderci conto che, se venisse fermato, se entrasse in crisi, vi sarebbe una tragedia universale. Purtroppo questo sistema, che così poco ci piace, è attualmente indispensabile. Pensiamo a che cosa accadrebbe se ci fosse una crisi energetica mondiale. Ci sarebbero certamente condizioni di miseria e di disordine sociale che sfocerebbero in rivoluzioni. Si tratterebbe, però, di rivoluzioni realizzate tanto non in vista del «Sol dell'avvenire», quanto piuttosto in favore di regimi autoritari che, in nome di un ritorno all'ordine, usando forza e violenza, decreterebbero la fine della democrazia. Dobbiamo renderci conto che non siamo poi molto lontani da prospettive di questo genere. Per tali ragioni l'attuale sistema ha bisogno di rimanere in piedi, perché purtroppo, per ora, non se ne vede uno alternativo che sia in grado di garantire quello che forse ci sta a cuore. Potremmo dire: è certamente un male, ma è un male minore e ci potrebbero essere mali molto maggiori. Eppure noi non dobbiamo perdere la speranza e mi chiedo se la speranza possa giungere non dai governi ma da altre parti, o meglio, da più parti. Sappiamo, ad esempio, che Obama ha vinto le elezioni pensando che gli Stati Uniti avrebbero davvero assunto una posizione dominante nel discorso sui fini, operando per una nuova idea di società, una trasformazione dei rapporti sociali, le riforme per i servizi

sociali, un inedito corso per la politica estera e, in particolare, per i rapporti col mondo islamico, ecc. Ad un certo punto, per ogni parte politica, le necessità del governo fanno sì che simili aspirazioni vegano meno e che le proprie posizioni si avvicinino a quelle di altri, cosicché ne risultino appannate non solo la speranza nelle alternative, ma anche la possibilità di intraprendere un nuovo cammino. Per queste ragioni, sono convinto che il nuovo cammino possa essere intrapreso non attraverso un programma razionalmente e astrattamente stabilito *a priori* dall'alto, ma dal basso e da più parti, trasformando le nostre condizioni di vita. In altre parole, mi chiedo se l'alternativa non possa nascere – e tanto più in un momento di crisi economica come quello che stiamo attraversando oggi – proprio dal basso, attraverso l'elaborazione di modi di vita, di consumo, di relazione tra gli individui, di far cultura nuovi che non determinino una frattura improvvisa rispetto al sistema attuale, ma che creino le condizioni per trasformarlo progressivamente e anche radicalmente. A tale riguardo, penso ad un esempio virtuoso come quello di Terra-Madre – un nome che tanto ricorda la formula Terra-Patria di Edgar Morin –, che coinvolge migliaia di agricoltori di tutto il mondo ed è sorto in una realtà se si vuole in qualche modo provinciale come quella piemontese, ma ha assunto con il tempo una dimensione internazionale assai significativa e incisiva.

Per queste ragioni, l'accento che facevo prima mi pare alquanto fondato: perché il sistema che ci governa globalmente non può essere cambiato politicamente? Perché un cambio politico dall'alto, attraverso un atto di governo avrebbe effetti catastrofici? Perché non siamo preparati a mettere in discussione il nostro modo di vivere. Dovremmo forse invertire l'ordine dei fattori e porre in atto una riflessione autocritica sul nostro modo di vita materiale e spirituale. Ciò, in primo luogo, porrebbe in discussione la responsabilità sociale di ciascuno e, in secondo luogo, di conseguenza, potrebbe far sorgere la spinta per trasformare la politica. Sarà questa, forse, un'ingenuità, ma a me pare che costituisca l'unica strada possibile da percorrere. L'alternativa a ciò potrebbe essere espressa riprendendo la metafora utilizzata da Anthony Giddens del carro di Dschagannath che, secondo una tradizione hindu, trasporta l'icona del Dio Krishna spostandosi in apparenza senza meta ed investendo tutti coloro che, accecati dall'estasi religiosa, tentano di guidarlo. Nessun autentico e duraturo rinnovamento storico è mai venuto dall'alto. Probabilmente l'unica possibilità per guarire dalla nostra cecità è costituita dal richiamo alla vigilanza sulla nostra responsabilità individuale nei confronti della collettività. Bisogna essere disponibili a mettere in comune qualcosa, anzi, il meglio di sé: tempo, capacità, risorse. A fronte d'uno sviluppo senza senso e autodistruttivo,

questo mi pare il dovere di ogni individuo libero e capace di porre da sé i fini per se stesso e per gli altri. Solo riappropriandoci del discorso sui fini riusciremo a rinvigorire la società civile e anche a favorire le condizioni per una riabilitazione della politica. Non si può credere che debba essere la politica a risolvere tutti i problemi, occorre invece che ciascuno inizi a pensarci, ponendo in discussione il proprio modo di vivere e anche le proprie preferenze, per esempio. Occorre una sorta di trasformazione profonda e radicale della vita. Che significato vogliamo che manifestino le nostre azioni quotidiane? Quali possibilità esistono per passare dalla domanda teorica alla risposta pratica? Ciò non comporta affatto che si debba vivere peggio, ma semplicemente in maniera diversa; anzi, dal punto di vista qualitativo ciò significa vivere meglio. Dirò di più: credo che la soddisfazione cresca proporzionalmente al numero di coloro con i quali si riescono a stabilire rapporti di cooperazione.

*E.M.* Sono in totale accordo con tutto ciò che ha detto Gustavo Zagrebelsky. Credo, tuttavia, che, proprio per evitare i fraintendimenti ai quali ha fatto riferimento, si renda necessaria una precisazione a proposito del significato del termine vivere così come io lo intendo, per distinguerlo nettamente dal vitalismo di matrice nietzscheana. Quando utilizzo l'espressione "vivere" in contrapposizione a "sopravvivere", non mi riferisco in alcun modo al vitalismo di Nietzsche – benché tale nozione presenti un indubbio interesse per ciò che ci permette di comprendere della natura umana, ossia il fatto che la "volontà di vivere" è una qualità che condividiamo con tutti gli esseri viventi e che è definita anche come istinto di vita. In quanto tale, una simile qualità è involontaria e inconscia e, nonostante ciò, paradossalmente può alimentare una volontà conscia. Lo constatiamo quotidianamente. È curioso ad esempio che, quando al mattino troviamo la volontà di alzarci dal letto, spesso, non sia la nostra volontà consapevole e cosciente a farci agire, ma una volontà inconscia che opera dentro di noi e, per così dire, nonostante noi stessi.

Utilizzo il termine "vivere" per indicare la capacità di sviluppare contemporaneamente sia l'autonomia e la libertà della persona sia la relazione con la comunità o, meglio, con le diverse comunità con cui la persona si rapporta. In tale prospettiva vi è la possibilità di concepire e determinare, per ciascuno, una coniugazione e un'unione profonda tra il senso di autonomia e quello di comunità. Aggiungo che al termine "vivere" subordino i due concetti di generazione e di rigenerazione. Nella vita, considerata tanto nella prospettiva biologica quanto in quella umana, ciò che non si rigenera, degenera. Esiste un processo degenerativo costante ed eterno che agisce in

ogni ambito. Gli studiosi di fisica hanno definito tale processo mediante il secondo principio della termodinamica. In ambito filosofico, è allo stesso modo noto come, nel corso della storia, la riflessione di un grande pensatore come, ad esempio, Platone, Spinoza, Marx o altri, se, da un lato, può subire un processo di degenerazione e di dispersione per via dell'assunzione, da parte dei diversi discepoli, di elementi della teoria del loro maestro; dall'altro lato, invece, può essere rigenerata da altri discepoli, capaci di offrire un'interpretazione nuova, differente e di attribuirle perciò una nuova vitalità. Ancora nell'ambito delle cose umane, sappiamo bene, ad esempio, che la democrazia necessita di un processo di rigenerazione permanente, garantito dalla dialettica tra idee differenti. Questa dialettica, infatti, si pone all'origine non solo della sopravvivenza della democrazia, ma anche delle idee. Se non si avverte la necessità del conflitto tra le idee, significa che non si avverte la necessità delle idee stesse. Ciò costituisce, come noto, un impoverimento della civiltà oltre che una perdita per la democrazia.

Il concetto di sviluppo è tra quelli che hanno acquisito, nella nostra epoca, funzioni e conseguenze negative molto più rilevanti rispetto al significato pur positivo in esso originariamente radicato. Per questa ragione, credo che, da tale concetto, dovremmo estrarre solo ciò che possa giovare alla nostra attuale condizione. Penso, ad esempio, ad una nozione connessa al concetto di sviluppo che potrebbe essere espressa attraverso il termine "inviluppo" che, mutuato dall'ambito matematico dove indica un insieme di curve tangenti ad una famiglia di curve, conduce con sé un'idea di comunità e di ritorno sull'interiorità che è complementare a quella superficialità insita nella cognizione che generalmente si ha dello sviluppo. L'inviluppo favorisce il senso di comunità e si contrappone allo sviluppo che invece inclina all'individualismo. La dialogica sviluppo/inviluppo rende conto della complementarità di termini e concetti apparentemente antinomici e unisce nozioni antagonistiche nel segno del pensiero aporetico di matrice eraclitea, ch'io pratico.

Vorrei soffermarmi infine sui due concetti di realismo e di utopia. Penso che vi siano due tipi di utopia e di realismo. La cattiva utopia riguarda la perfezione e l'armonia totale o, per così dire, paradisiaca. Ma sappiamo che non è possibile un'armonia assoluta e definitiva, perché la conflittualità è il fondamento costante del divenire e dell'essere. La buona utopia annuncia cose impossibili oggi, ma possibili domani. Ad esempio, l'utopia della pace sulla terra è sorta già all'epoca delle guerre feudali ed è approdata sino all'epoca delle nazioni ed anche a quella delle Nazioni Unite, ove purtroppo, come sappiamo, non è stata ancora condotta a pieno compimento. Un altro esempio è costituito dal fatto che l'utopia della sconfit-

ta della fame è ancora attuale oggi, anzi lo è oggi maggiormente rispetto al passato, poiché attualmente possediamo tutti mezzi scientifici e tecnici per affermarla. L'idea di un mondo migliore appartiene alle buone utopie. L'idea che il futuro costituisca necessariamente una promessa o che esista al di là del nostro mondo il migliore dei mondi possibili o che sviluppo, progresso ed evoluzione possano essere infiniti, fanno parte delle pessime utopie. Occorre tuttavia compiere anche una critica del realismo. Intendo dire che non si può concepire la realtà attuale come immanente nei suoi assetti e immodificabile nelle sue articolazioni fondamentali e che non si può credere senza illudersi di dover ubbidire a questa realtà in quanto costituisce qualcosa di instabile. Uno dei miei maestri, Bernard Groethuysen, diceva: «Essere realisti, quale utopia!». Lo abbiamo constatato osservando tempo fa il crollo di un colosso della storia come l'Unione Sovietica o, più recentemente, assistendo alla caduta dei regimi del Nord Africa che sembravano essere stabili ed eterni. Un potere che, per la sua enormità e intensità, pareva in grado di attraversare il tempo e la storia, improvvisamente si disintegra con una velocità inimmaginabile. Questo mi appare assai significativo, in quanto manifesta un lavoro sotterraneo ed un'elaborazione latente che attraversano i substrati sociali, li percorrono nel corso del tempo, dando vita a fermenti destinati un giorno ad esplodere ma che a lungo rimangono invisibili alla superficie. Per queste ragioni, credo si debba criticare un certo realismo. Il problema fondamentale consiste nella combinazione tra realismo e utopia, soprattutto quando si attraversa l'incertezza. Occorre quindi accettare la costruzione del mondo reale che è stata determinata dai processi storici; ma, allo stesso tempo, è necessario mantenere viva la consapevolezza che questo medesimo mondo reale è il frutto di mutamenti molteplici, imprevedibili e anche radicali. Perciò, così come ha già dimostrato più volte, la storia dell'umanità continuerà, nel corso di un tempo lungo, a trasformarsi più o meno repentinamente o rapidamente, ma con continuità. Concepisco in maniera analoga la questione che lega *Realpolitik* e *Idealpolitik*. Bisognerebbe immaginare una politica capace di mantenersi in equilibrio tra una *Idealpolitik* e una *Realpolitik*. Credo che la politica debba rispettare alcuni fatti e situazioni ineluttabili, ma debba, contemporaneamente, ubbidire all'idea che le cose possano e debbano cambiare.

Da ciò che abbiamo detto, emerge chiaramente che ci troviamo oggi nella necessità di ripensare tutto. Gustavo Zagrebelsky, non a caso, ha parlato del consumo, in quanto questo concetto si pone in relazione all'economia, all'agricoltura, alla tecnologia, alla scienza, alla società, all'ambiente, ecc. Viviamo in una dimensione complessa nella quale esiste un'interconnes-

sione tale tra i fenomeni da impedirci di separare le questioni e da imporci di riformare tutto. Se si iniziano a porre in atto nei diversi ambiti tutte le riforme che sono necessarie, si determina una loro convergenza complessiva; si inaugura un nuovo corso o una nuova via, capace di superare la direzione precedente. Questa è una possibilità; non è una certezza; anzi, forse è improbabile che tutto ciò accada, ma sappiamo bene che l'improbabile si è verificato molte volte nella storia. Per queste ragioni, credo che, in una simile improbabilità, si radichi la rigenerazione della speranza; perché la speranza non si fonda mai sulla certezza quanto piuttosto sulla possibilità. E credo infine che questa speranza si accompagni alla disperazione, in quanto l'aggravamento, sotto molti aspetti, della condizione dell'intero pianeta fa sì che possa nascere una presa di coscienza, una nuova consapevolezza. Höderlin diceva: «Là dove cresce il pericolo cresce anche ciò che salva». Penso che la cosa più grande di tutta la storia dell'umanità sia quella necessità di salvezza da una morte immediata che in seguito si scopre comportare metamorfosi, evoluzione, ossia, appunto, possibilità di speranza.



## I MITI DEL PENSIERO E DELLE IDEE. CRISI E RIGENERAZIONI

Dialogo tra Edgar Morin e Gianni Vattimo  
– con due interventi di Peppino Ortoleva –

*Gianni Vattimo* Quando ho recensito il libro di Edgar Morin *La mia sinistra* mi sono posto alcune questioni sul pensiero della complessità. La filosofia della complessità mi è parsa chiara più nella sua dimensione politica che in quella teorica. Ricomporre una forma di umanesimo grazie al quale possiamo non essere preda della frammentazione dei saperi e della specializzazione e in virtù del quale possiamo mantenere meglio il controllo delle nostre azioni mi sembra più un'impresa politica che un'impresa teorica. Dicendo questo non voglio certo fare semplicemente un'apologia della politica – che, per altro, costituisce attualmente la mia attività prevalente, anche rispetto alla filosofia – ma intendo sottoporre a Edgar Morin la questione che riguarda il legame profondo, forse ontologico, tra il pensiero complesso e la politica.

*Edgar Morin* Prima di entrare nel campo della politica, vorrei chiarire che ho voluto fondare un pensiero politico su alcune su fonti antropologiche – utilizzo il termine fonti in quanto, come noto, essendo venuti meno i fondamenti, oggi non possiamo riferirci ai concetti ad essi sottesi. Credo infatti sia tempo ormai di tornare a riflettere sull'interrogativo di Kant. «Cosa posso sapere? Che cosa posso sperare? Che cosa posso credere?». Per tentare di confrontarsi con simili interrogativi, occorre affrontare la conoscenza dell'umano.

Senza voler ripercorrere l'intero mio cammino, potrei semplicemente rintracciare il legame tra antropologia e politica ricordando il titolo di uno dei miei primi libri politici: *Introduzione a una politica dell'uomo*. Per quali ragioni, dunque, riflettendo sulla politica, mi riferisco oggi come allora ai fondamenti antropologici? Perché dobbiamo cambiare la nostra visione politica fondata su una concezione dell'uomo che è ancora troppo unilaterale e comprende unicamente l'*homo sapiens*, l'*homo faber* e l'*homo oeconomicus*. Per trasformare la politica mi pare si renda necessario un mutamento del pensiero e, conseguentemente, dei paradigmi del pensiero che possediamo a proposito dell'umano e che letteralmente ci possiedono,

limitando le nostre concezioni e le nostre azioni. *Homo sapiens*, infatti, è allo stesso tempo anche *homo demens*: *sapiens* e *demens* sono due polarità del medesimo essere. Perciò la follia non può essere considerata semplicemente come un eccesso che sorge in alcuni momenti particolari o in alcune persone che definiamo folli. Al contrario, essa è una virtualità permanente nella vita dell'uomo e nella storia dell'umanità; una potenzialità, questa, che è consustanziata all'umano e che più e più volte abbiamo potuto verificare nelle diverse epoche con l'intero portato delle sue conseguenze. La storia occidentale moderna può essere persino considerata come l'espressione stessa della follia, dell'*hybris*, ossia di una dismisura che, come un virus, ammorbida ogni ambito della civiltà ed ha come sua manifestazione una volontà di potenza enorme assai simile, nella sua capacità di possedere la nostra mente e la nostra azione, alla forza inesorabile esercitata dai miti sugli antichi. Questa *hybris* investe da molto tempo, ad esempio, la razionalità, decretando ciò ch'io considero come autentici mali di civiltà: l'iperburocratizzazione, l'iperprosa, il neoliberismo, il turbocapitalismo, la crisi, ecc. Antonio Damasio ha offerto un contributo fondamentale alla riflessione su questi temi, sostenendo che la ragione purissima non è altro se non un tipo di follia e che non esiste una ragione pura priva di emozione e priva di passione: anche il matematico, lo scienziato, il tecnico sono animati, nel loro lavoro razionale, di passione e di emozione che li conducono, ad esempio, all'immaginazione o all'intuizione, ossia al progredire nella loro attività. D'altronde, siamo ben consapevoli di quanto la questione umana sia legata alla necessità di porre in una dialettica permanente la ragione e la passione: non possiamo vivere senza passione, ma la passione necessita di un controllo. Questa è la grande e a tutti noi ben nota difficoltà.

Per tali ragioni, credo che la visione politica, che si limita spesso a considerare l'umano solo come *homo faber*, sia riduzionista, in quanto *homo* è allo stesso tempo anche *mithologicus* o *immaginaris*. Avevo ventisette anni quando, lavorando al mio libro *L'uomo e la morte*, mi è apparso chiaro come tutta l'importanza dell'immaginario e del mito sia rimasta, pur nelle molteplici e profonde trasformazioni, assolutamente intatta dalla preistoria dell'uomo sino ad oggi. Dobbiamo quindi concepire la polarità dell'uomo che riguarda sì la dimensione del *faber*, del lavoro o delle obbligazioni della vita prosaica, ma anche la sfera dell'unione con l'altro nella libertà di manifestazioni come l'amore, la passione, l'amicizia, la solidarietà, la possibilità di condividere la convivialità della festa e soprattutto la poesia della vita.

Inoltre, l'ultima nozione di uomo sorta storicamente, ossia quella dell'*homo oeconomicus* ha condotto via via la politica a ignorare l'aspetto complementare e ineludibile dell'umanità, caratterizzata da ciò che Bataille ha

definito come “consumo” o “spesa”: un enorme dispendio di energia non funzionale ad alcunché e totalmente privo di finalità utilitaristica come lo è la dimensione del gioco o della fantasia propria dell’*homo ludicus* di cui ha parlato, tra gli altri, Huizinga.

Sono convinto, quindi, che non possiamo fare politica sull’ipotesi di una razionalità umana unicamente votata alla produzione, alla tecnica, alla scienza, ecc. Di conseguenza, non possiamo più pensare alla politica come attività finalizzata alla crescita economica, allo sviluppo, al profitto, all’efficienza, ecc. Oggi il riduzionismo politico ha circoscritto così tanto il proprio ambito d’azione da limitarsi unicamente all’economia e, ad una particolare concezione dell’economia che non è aperta e innovativa, ma a sua volta ridotta al neoliberalismo – un’ ideologia sorta, come noto, in un’epoca ancora animata dall’illusione di uno sviluppo materiale e di una crescita economica illimitati che avrebbero dovuto risolvere tutti i problemi dell’umanità.

Un simile riduzionismo, come purtroppo ben sappiamo, ci ha ridotti tutti alla catastrofe.

La crisi che sperimentiamo, infatti, sta facendo lentamente emergere la consapevolezza che i problemi dell’umanità non possano trovare soluzione *ipso facto* nel benessere economico. Le grandi questioni dell’umano non possono essere capite unicamente con la razionalità e perciò sfuggono ai paradigmi unicamente quantitativi e materiali. Oltre e insieme ai problemi del benessere si sono affacciate finalmente di recente le questioni del ben vivere che concernono non la quantità, ma la qualità della vita. Credo che tutto ciò probabilmente ci indichi una nuova direzione della politica: la direzione delle realtà umane che sono, certo, le necessità legate alla sopravvivenza, quelle cioè che ci inducono a organizzare la comunità umana in una vita accettabile e dignitosa per tutti, ma sono anche le necessità della vita che, per me, debbono comportare la possibilità per ciascuno di condurre a compimento le proprie potenzialità più profonde e di esercitare la propria libertà all’interno della comunità umana, arricchendola con il meglio dei propri risultati. Sono convinto sia ormai indispensabile superare nel pensiero, e in quello politico nella fattispecie, la contrapposizione tra individualismo e comunitarismo per giungere a concepire l’uno e l’altro come polarità da porre in una perpetua dialogica, pena un pensiero mutilato e mutilante, votato alle soluzioni unilaterali.

Forse, assumendo una visione antropologica come quella a cui ho fatto sino ad ora riferimento, possiamo intravedere una nuova direzione, una via per il pensiero e per la politica. Sono consapevole che una simile visione non sia condizione sufficiente per elaborare la politica, ma credo che sia certamente la condizione necessaria.

G.V. Credo di comprendere assai a fondo queste riflessioni, tanto che esse hanno sollecitato in me alcuni ragionamenti critici e autocritici, quasi come se, attraverso il gioco delle libere associazioni del pensiero, ascoltandole fossi stato indotto a far emergere una sorta di verità a mia insaputa, così come accade nella psicoanalisi.

In altre parole, si è determinata una condizione felice nella quale mi rendo conto del fatto che non solo la mia domanda inizialmente posta sul pensiero complesso era in realtà rivolta al mio pensiero, ma che anche la risposta parla di una concezione che ho maturato nel corso del tempo e che mi induce a dubitare del pensiero inteso come pura teoria.

Il mio dubbio nasce dalla constatazione dell'urgenza di ricomporre nel mondo odierno una forma di umanesimo. Questa è una finalità del pensiero che esula dalla teoria pura.

Credo tuttavia che certamente la speculazione fine a se stessa esista ed esisterà sempre.

Oltre alla questione della finalità, sostiene il mio dubbio sul pensiero inteso come pura teoria anche una causa, una ragione precisa. Da molto tempo, infatti, ormai sono venuti troppo in chiaro gli sfondi della teoria sia in ambito umanistico – e valga per tutti gli altri un solo nome, quello di Marx – sia in ambito scientifico. Se pensiamo, ad esempio, al libro di Thomas Khun *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, non possiamo dimenticare che esso è stato scritto negli anni Sessanta, ossia in un determinato clima culturale all'interno del quale gli scienziati cominciarono a rendersi conto che lavoravano per il Pentagono e a riflettere in maniera autocritica sulle condizioni in cui esercitavano il loro pensiero teorico. Questa riflessione autocritica è stata assai diversa da quella che ha investito gli uomini di scienza che hanno lavorato alla bomba atomica durante la Seconda Guerra Mondiale. Si è evidentemente posto, in altre parole, il problema della libertà o dell'asservimento del pensiero speculativo, compreso quello puramente teorico.

Quindi il mio dubbio sul pensiero teorico investe in maniera radicale il soggetto che promuove tale pensiero, foss'anche apparentemente quello fine a se stesso, ossia la speculazione per la speculazione.

È un dubbio simile a quello che si esercita a proposito dei mezzi di informazione e sui promotori o, se si vuole, i “persuasori occulti”, dei mass media.

Sono chiamate in causa, in tal modo, non solo le idee, ma gli esseri umani considerati nella loro responsabilità individuale e nel ruolo e nella funzione che assumono all'interno delle strutture di organizzazione umana.

Sono perciò convinto anch'io che occorra sicuramente un'antropologia per delineare un orizzonte di umanesimo, benché anch'io, come Edgar

Morin, mi renda conto che abbiamo molto lavoro da fare per costruire un pensiero politico.

Mi sovengono i versi di Eugenio Montale: «Quello che non siamo; quello che non vogliamo». La costruzione di questo pensiero politico mi appare allora improvvisamente come il prodotto, appunto, di ciò che non vogliamo e quindi o, più precisamente, come ciò che vorremmo, ossia come qualcosa che ha a che vedere con l'utopia.

Walter Benjamin sosteneva che i rivoluzionari non portano in sé tanto l'ideale del mondo dei nipoti emancipati, ma il ricordo delle ingiustizie e delle angherie che hanno subito gli avi. Certamente sappiamo che ogni rivolta, ogni rivoluzione può ispirarsi a qualche teoria, ma in realtà è mossa più facilmente da uno spirito non dico di vendetta – perché purtroppo come nietzscheano non dovrei dirlo – quanto piuttosto di esasperazione dinanzi all'ingiustizia.

Queste considerazioni mi convincono del fatto che abbiamo un disperato bisogno di una visione antropologica della politica tale da poter costruire un progetto di «mondo dove buongiorno voglia veramente dire buongiorno», come diceva Zavattini, o dove vi sia «un accoppiamento tra l'elettrificazione e i soviet», come diceva Lenin, riferendosi al progresso non solo scientifico ma anche umano.

Occorre dunque affrontare l'antropologia e domandarsi a quale antropologia poter riferirsi oggi per costruire un pensiero politico.

Mi domando e domando quindi a Edgar Morin se possiamo attingere all'antropologia tradizionale per pensare politicamente un mondo dell'immagine o un mondo tecnologico nel quale si perde l'individualità e l'individuo si disperde in una dimensione diffusa di globalità.

Nessuno mai è un individuo in questo mondo.

Credo, in altre parole, che la condizione culturale, sociale, politica nella quale ci colloca oggi il mondo globale sia caratterizzata da una dispersione di ciò che definisce l'individuo e la sua libertà, ossia la scelta.

Ho sempre cercato di riscattare la tecnologia dentro cui viviamo dalla condanna, dalle condanne. Ho infatti sempre letto Heidegger come filosofo della Foresta Nera: «Non vado in città». Condividendo il pensiero di Nietzsche, nella tecnologia vedo piuttosto delle possibilità al cui livello l'uomo deve elevarsi. In altre parole, ritengo che non siamo ancora capaci di gestire un mondo nel quale le nostre individualità di fatto vengono disperse. Heidegger stesso d'altronde, come sappiamo, riteneva che nel mondo della tecnologia dispiegata si possa forse intravedere un primo lampeggiare dell'evento dell'essere, in quanto, in un simile mondo, i tratti tradizionali dell'uomo come soggetto e oggetto, ecc., vengono meno.

Si profila in tal modo all'orizzonte, proprio attraverso la dispersione, la possibilità della ricomposizione di quell'unità che non è strettamente auto-cosciente e costruita come l'individuo.

Questo mi fa sorgere il dubbio che l'antropologia tradizionale, fondata in gran parte sull'idea di individuo, possa non essere adatta a concepire un pensiero politico per un mondo come quello odierno.

*E.M.* Occorre ch'io chiarisca a quale nozione di uomo e di umanità si riferisce la mia concezione antropologica. Si tratta di una nozione dell'umano che è trinitaria e considera l'individuo, la società e la specie come entità inseparabili e che, per tale ragione, non può intendere l'uomo in maniera riduzionista come individuo soltanto né come soggetto solo, perché contempla l'influenza reciproca che l'individuo ha sulla società e la società sull'individuo. Questo punto per me è assolutamente fondamentale, in quanto non possiamo, come dicevo, improntare il pensiero politico ad una considerazione che privilegi unicamente l'individuale o unicamente il sociale o unicamente la specie. Per questa ragione nel mio libro *La mia sinistra* ho voluto ritrovare nell'Ottocento le sorgenti di un pensiero politico nuovo nelle idee sia socialiste sia comuniste sia anarchiche, poiché esse erano di fatto all'epoca totalmente complementari e implicavano i tre aspetti dell'umano che citavo prima. Come sappiamo, infatti, l'anarchia era rivolta all'individuo, il socialismo a migliorare la società e il comunismo a creare una comunità vera degli esseri umani. Se è vero che queste idee si sono separate e si sono combattute è altrettanto vero, per me, che esse sono assolutamente complementari. Credo, infatti, che per ricostruire una sinistra e un nuovo pensiero politico sia necessario ispirarsi a tutte e tre e non restaurarle, ma rigenerarle profondamente.

Nonostante tutto questo, vorrei soffermarmi brevemente sulla dimensione individuale nella nostra epoca tecnologica. Per me è importantissima una frase di Eraclito: «Svegliati, dormono», che, nella comprensione dell'individuo, ci conduce più lontano di tutte le verità di Freud. Questa frase, infatti, mette in luce l'essere sonnambulo che è in noi. Noi siamo in effetti dei dormienti svegliati che, a differenza dei sonnambuli, possiamo prendere coscienza che sogno e realtà sono intrecciati e che c'è sempre sogno nel nostro modo di considerare la realtà. «Siamo automi e spiriti», diceva Pascal. Aggiungo che non siamo né totalmente automi né totalmente spiriti. Siamo come le marionette danzanti di Stravinsky che si autonomizzano e fuggono. Siamo agiti come da un burattinaio e, nonostante ciò, ci sottraiamo ai suoi fili, spinti dall'amore, dalla sofferenza, dalla follia. Nel quinto volume del *Metodo* sull'umanità dell'umanità ho scritto che

siamo immersi in un universo estraneo che ci è familiare; siamo degli automi, dei sonnambuli, dei posseduti. Svolgiamo in maniera allucinata il nostro mestiere del vivere, come se fossimo effettivamente degli automi programmati da sempre, con il nostro cuore che batte in ogni secondo automaticamente, il nostro organismo che lavora in maniera ipercibernetica con i suoi organi e le sue miriadi di cellule, con il nostro enorme computer cerebrale le cui operazioni inconscie tengono la nostra coscienza al loro servizio. Così, siamo esseri posseduti, anzi, doppiamente posseduti: da una parte, ci possiede la società che regna sui nostri spiriti, pensa i nostri pensieri attraverso l'imprinting e la normatizzazione; dall'altra parte, siamo posseduti dalle credenze e dalle idee, ossia siamo servitori delle idee che ci servono, comprese quelle che ci derivano dalla tecnologia che abbiamo creato e che ci rendono così simili alla tecnologia stessa.

Arriviamo, così, dalle idee al pensiero e a una definizione del pensiero complesso che non è teorico, ma paradigmatico, ossia riguarda il metodo della conoscenza. Il pensiero complesso è una reazione contro il mondo della scienza classica e l'organizzazione dominante del sapere che è improntata alla separazione, alla dispersione e alla compartimentazione delle discipline e che conseguentemente impedisce di cogliere i problemi globali e fondamentali. Il pensiero complesso è incentrato su di un paradigma dialogico che permette contemporaneamente di legare e distinguere le idee. Il pensiero complesso, inoltre, si fonda sulla consapevolezza dei limiti della conoscenza e perciò su una conoscenza stessa che è auto-eco-regolata e si muove fra coerenza e contraddizione, ordine e disordine, certezza e incertezza. È in qualche modo simile a ciò che Gianni Vattimo definisce come "pensiero debole", chiamando in causa tutti i limiti del pensiero. Credo che, acquisita la consapevolezza del limite del pensiero, il massimo che si possa fare sia di legare tutti i saperi per poter cogliere il più possibile la complessità e la rete di interrelazioni che la compongono. Non si può conoscere tutto. Ricordiamo quanto sosteneva Hegel, ossia che la totalità è la non-verità. Credo, pertanto, che vi sia all'interno della conoscenza stessa una lotta permanente tra la volontà di totalità e la consapevolezza che la totalità non può essere conosciuta.

Due, almeno, sono i fondamenti del pensiero complesso.

Il primo è rappresentato dalla nozione di dialogica. Certamente tale concetto ha una derivazione hegeliana e marxiana, in quanto si pone in un rapporto di filiazione con la dialettica. Tuttavia, il concetto di dialogica ha un legame ancora più profondo, forse, con il pensiero di Eraclito perché, diversamente dalle concezioni di Hegel e Marx, non contempla la possibilità del superamento delle contraddizioni. Eraclito ci insegna che

la contraddizione è un segno di verità, laddove invece la logica classica ci dirà che una contraddizione è un segno di errore. La grande lezione di Eraclito è insita nella consapevolezza che *Polemos* è il padre di tutte le cose. Evidentemente in questo enunciato ho trovato l'idea di conflitto e di un antagonismo originario e creatore tra le contraddizioni. Evidentemente, è a partire da ciò che ho anche potuto concepire l'idea di una dualità conflittuale, che sussiste dalla nascita dell'universo, tra forze di ordine e di disordine, di unione e di separazione. Queste sono state le origini imprescindibili per sviluppare la nozione di dialogica. La contraddizione è una struttura fondamentale che non si può in alcun modo superare. Come diceva Heidegger: «ogni conoscenza è aporetica». Una delle più importanti acquisizioni della conoscenza è la consapevolezza del limite della conoscenza stessa. Più si va avanti nella conoscenza, come sappiamo, e più si incontrano contraddizioni, aporie irriducibili. Penso che, nel cammino di ogni conoscenza, la capacità di affrontare la contraddizione sia ormai un requisito assolutamente necessario, contrariamente a quanto vorrebbe una convinzione ancor oggi assai diffusa e in base alla quale la contraddizione è un indice di errore del pensiero.

Un altro elemento fondamentale del pensiero complesso è il principio di ricorsività. Si tratta di un principio che deriva dalla riflessione di Norbert Wiener, la quale permetteva di rompere con il principio della causalità, poiché rendeva conto di come, nei processi auto-regolatori, la causa agisca sull'effetto e l'effetto sulla causa. Il principio di ricorsività supera anche la nozione di regolazione con quelle di auto-produzione e auto-organizzazione. È un anello generatore nel quale i prodotti e gli effetti sono essi stessi produttori di ciò che li ha prodotti. È questo un principio che regola i sistemi complessi. Così noi individui siamo i frutti di un sistema di riproduzione nato nella notte dei tempi, ma questo sistema può riprodursi solo se noi stessi diveniamo produttori. Noi, in effetti, siamo i prodotti di un processo di produzione biologica, ma questo processo necessita di noi come produttori; noi siamo produttori e prodotti della società e della specie umane.

Attraverso la nozione di dialogica e il principio di ricorsività si ha una rottura paradigmatica con il pensiero classico di tradizione aristotelica. Questa è la ragione per la quale mi riferisco a Eraclito, a Pascal, in un certo senso anche Hegel – ma non per quanto riguarda la possibilità di conciliazione – e, in altro senso ancora, anche ad un certo Heidegger.

Da ciò si può forse comprendere che, per me, la teoria consiste in una costruzione empirico-razionale la quale necessariamente assume come sua finalità il meglio. In caso contrario, si tratta unicamente di razionalizzazione. Sono convinto che le teorie si distinguano dalle dottrine dogmatiche in

quanto sono costruzioni provvisorie e fallibili. In questo senso si può forse affermare ch'io sia popperiano, poiché credo che la caratteristica principale di una teoria propriamente scientifica sia la fallibilità, ossia la possibilità di negarla e di superarla. Utilizzo infatti il termine teoria solo in una prospettiva che contempra costantemente il senso dei limiti della conoscenza e che perciò comprenda al suo interno la necessità del dubbio. In questo caso sono perciò in consonanza con Gianni Vattimo perché credo che vi sia ancora oggi una concezione della teoria come verità della conoscenza. Si tratta di una concezione che ignora come la verità abbia le sue radici più profonde nel pensiero piuttosto che non nel mondo, dove moltissime sono le cose che sfuggono alla capacità teorica. Tutto ciò, naturalmente, chiama in causa un altro tema assai vasto e problematico, ossia quello dei limiti non solo della teoria e della conoscenza, ma anche di conseguenza del pensiero, della ragione e della mente umana.

A partire da tali considerazioni, mi sono convinto che sia importante per la politica oggi non la costruzione di una teoria o di un programma, ma la creazione di un pensiero. Intendo dire che il programma, che è per definizione fisso e stabilito *a priori*, corre in ambito politico almeno due rischi fondamentali: quello di fondarsi su un certo modello di società, destinato necessariamente ad essere presto superato dal divenire storico sempre più accelerato e incerto, e quello di ignorare il potere creativo della società e dell'individuo umani. Penso, ad esempio, che fosse impossibile, al tempo delle società arcaiche, prevedere la nascita della città o dell'impero; così, allo stesso modo, sarebbe stato impensabile, in una società feudale, prevedere il sorgere del capitalismo borghese. Perciò ritengo che oggi, in un'epoca di crisi totale e multidimensionale, sia non solo rischioso ma anche impossibile stabilire un programma e ragionare per modelli di società. L'unica cosa che forse si può fare è indicare un cammino, una via. Queste sono le ragioni per le quali credo che, al di là di ciò che divide me e Gianni Vattimo, possiamo forse trovare tra di noi una sorta di "compromesso storico".

G.V. Mi pare che questo dialogo stia facendo emergere molte cose interessanti: nonostante il fatto che in un dialogo sia difficile abbracciare un pensiero e, a maggior ragione il pensiero complesso di Edgar Morin, credo di poter dire che, in qualche modo, io mi sono convertito un po' di più alla complessità. Ciò che ha detto Edgar Morin a proposito di Popper è assai interessante. Mi pare, infatti, che il pensiero di Popper, con un po' più di pragmatismo, diventi, per così dire, pensiero della complessità. In effetti, se riflettiamo sul motivo per il quale un'ipotesi si falsifica, dobbiamo ne-

cessariamente riconoscere che riguarda il malfunzionamento della teoria stessa. Accade analogamente anche con le proposizioni che si sottopongono a prova. È in qualche modo come dire che Popper non è un puro logico, ma è un pensatore della storia vivente; cosa, questa, che chiama in causa necessariamente anche la sfera politica.

Simili ragionamenti mi inducono a sospettare che persino l'essere di Heidegger non sia se non quello che hegel-marxianamente si chiamerebbe la totalità, in quanto l'accadimento dell'essere riguarda anche il fatto che un'ipotesi popperianamente si falsifica. Heidegger ha sostenuto, non a caso dopo il 1933, che andava cercato il senso dell'essere presso i poeti. Analogamente e provocatoriamente potrei dire: e perché non nei risultati elettorali? Questa analogia, questa mia provocazione, che in apparenza potrebbe sembrare una sorta di *boutade*, ha una sostanza politica profonda che si fonda sulla grande e drammatica questione politica che riguardò Heidegger. L'attenzione di Heidegger per i poeti, la riscoperta di Anassimandro ad esempio, si spiega solo in relazione alla sua vicenda politica.

Diversamente da Heidegger, allora, io ritengo che l'evento dell'essere possa non essere soltanto poesia, ma possa essere una questione di accadimento e l'accadimento non è teoria, è storia, è politica. Mi sovviene a modo di metafora cinematografica la scena di *Tempi moderni* nella quale Chaplin raccoglie la bandiera per terra, la sventola e tutti improvvisamente gli vanno dietro. Questo è l'accadimento ed è la complessità della storia e della politica; è la complessità della creatività umana, che si costituisce, perché c'è un gruppo. Edgar Morin pensa forse ch'io stia politicizzando eccessivamente?

*E.M.* Prima di rispondere, ritengo opportuno fare una precisazione su Popper. Altrettanto provocatoriamente potrei dire che ritengo egli non avesse una concezione della complessità come la mia, poiché era convinto che vi fosse una frontiera molto chiara tra il mondo della scientificità e il mondo extra-scientifico. Io credo, al contrario, che di fatto esista una zona incerta tra i due mondi, tanto è vero che ancora oggi non sappiamo con chiarezza quale sia la frontiera che li separa. L'esempio più eclatante riguarda lo studio dei fenomeni che vengono definiti come paranormali. Un tipo di studio, questo, che viene bandito dagli scienziati in quanto anti-scientifico, così escludendo a priori dalla conoscenza la possibilità di qualsiasi indagine. Penso che possiamo definire la scientificità attraverso l'individuazione di un certo nucleo concettuale, ma non possiamo affatto definirla mediante la demarcazione delle frontiere. Sono anzi convinto che tutte le cose importanti possano essere definite tramite un nucleo, ma non attraverso le frontiere.



Tutto ciò vale anche a proposito dell'accadimento, perché esso ci dimostra, con la sua imprevedibilità, che evidentemente la nostra visione teorica incapace di prevederlo, era limitata, miope e possedeva almeno una macchia cieca, un vuoto. Per tali ragioni, si può sostenere che l'accadimento può e deve costituire una sollecitazione per noi a porre in discussione la nostra teoria, la nostra conoscenza, il nostro sapere, il nostro pensiero. Credo, anzi che questo lavoro di revisione, di ripensamento, di autocritica debba essere svolto in maniera costante, indipendentemente dall'accadimento imprevisto. E, visto che siamo in tema di provocazioni, aggiungo che penso sarebbe assai salutare e igienico, per molte persone, compiere ogni dieci anni – come si fa per le auto – la revisione del proprio pensiero, delle proprie teorie, concezioni e idee, proprio in quanto, per via degli accadimenti che ci incalzano, le idee che possediamo oggi non possono essere quelle sorte nel 1980 o nel 1945.

G.V. Non è un caso, infatti, se ho sempre condiviso con difficoltà l'idea di Heidegger secondo la quale la morte sarebbe lo scrigno dell'essere. Mi sono sempre domandato: siamo a questo punto di pessimismo? No, naturalmente, se riusciamo a rinnovare noi stessi ogni dieci anni; ma, al contrario, se moriamo, conduciamo con noi la nostra visione del mondo e, conseguentemente, le nuove visioni del mondo, le nuove configurazioni dell'essere nasceranno soltanto con le nuove generazioni. Stiamo in realtà parlando proprio del rapporto tra mortalità e accadimento dell'essere.

Edgar Morin è ottimista e dice che bisogna rinnovarsi ogni dieci anni. Io sono un po' più pessimista e credo che un individuo non riesca a cambiare idea più di un certo numero di volte nel corso della propria vita. Mi pare che simili mutamenti siano già un modo di far accadere l'essere. Il senso profondo della frase di Heidegger, se non vogliamo considerarla come retorica, consiste appunto nella consapevolezza che, attraverso il succedersi delle generazioni, si danno nuovi accadimenti, nuove aperture, nuove teorie che sono altrettanti accadimenti d'essere. Questa è la storia dell'essere. E, naturalmente, la storia dell'essere è fatta anche – per riprendere la frase di Lenin che citavo poc'anzi – dall'invenzione della macchina a vapore, dalla rivoluzione russa e da molto altro ancora.

E.M. Ciò mi fa pensare a quella frase di Wittgenstein... «Il mondo è tutto ciò che accade».

G.V. Attenzione, Wittgenstein non dice: «Quello che sta», quindi probabilmente è più heideggeriano di quanto i suoi interpreti correnti non vogliono farci credere. Il mondo è tutto lì, ma non è vero che è tutto lì: succede!



*E.M.* Oggi abbiamo molteplici dimostrazioni sotto gli occhi di quanto gli accadimenti ci incalzino e perciò ci obblighino a compiere una revisione del nostro modo di pensare. L'evento della Rivoluzione dei Gelsomini nel nord dell'Africa è un esempio emblematico. Prima di questi accadimenti, l'idea dominante nel mondo europeo era che per gli arabi islamici non vi fossero che due possibilità: o una dittatura terribile, poliziesca e militare; oppure una teocrazia religiosa islamica. Aggiungo anche che, senza farci troppi illusioni sul grado di civiltà degli occidentali, secondo questi ultimi, naturalmente, sarebbe stata meglio la dittatura sia in quanto regime un poco laico sia perché vige in Occidente la convinzione che gli arabi siano o sottomessi "per natura" o fanatici "per natura".

Invece vediamo che la gioventù tunisina trascina i vecchi i borghesi verso una aspirazione alla libertà e alla dignità. È stato necessario un fatto così clamoroso per far sì che gli occidentali si accorgessero finalmente che gli arabi non sono poi così diversi. Se non ci fosse stato questo accadimento, gli occidentali avrebbero mantenuto, chissà per quanto tempo, il loro dogma. Sono convinto che tutti gli accadimenti debbano obbligarci a ripensare il nostro pensiero. L'imprevisto dato dalle rivolte dell'indignazione mostra che possiamo pensare che non esista più una vera e propria separazione tra le due sponde del Mediterraneo e che vi sia l'inizio di una storia difficile. La cosa peggiore di tutto ciò è che gli Stati europei non sono preparati a questo nuovo corso.

Penso che l'aspirazione alla libertà e alla democrazia che rivelano le rivolte arabe confermi che molte affinità essenziali accomunino le diverse culture. Questo significa che noi siamo come gli arabi e gli arabi sono come noi, pur attraverso le diversità culturali. Occorre tuttavia chiarire che ciò non ha nulla a che vedere con l'idea di Fukuyama in base alla quale l'aspirazione di tutti i popoli alla libertà e alla democrazia determinerebbe la fine della Storia. Secondo Fukuyama, infatti, non si potrebbe inventare nulla di più rispetto alla democrazia parlamentare e al liberalismo economico e, proprio questo, decreterebbe la fine della Storia. Ritengo che, se è vero che siamo arrivati a una fine della Storia, significa che siamo arrivati ad una fine della storia fatta di guerre, perché oggi il potere di distruzione dell'umanità è giunto ad un punto tale da rischiare di annientare l'umanità e forse anche l'intero pianeta. Auspicio, naturalmente, che questo tipo di storia debba finire. Una simile speranza, tuttavia, potrà realizzarsi se sapremo osservare la storia attraverso un meta-punto-di-vista capace di far nascere nuove soluzioni per un proseguimento della storia verso una direzione inedita, non certo raggiunta attraverso le guerre tra le nazioni, ma, al contrario, mediante una sorta di autentica e operante confederazione



mondiale. Perciò, al contrario di quanto pensa Fukuyama, ritengo che la creatività umana non solo non sia esaurita, ma che, anzi, debba rinnovarsi e rigenerarsi per determinare nuovi orizzonti. La creatività umana è capace di compiere autentici salti, che realizzano ciò che poco prima era impensabile e inimmaginabile. Per questo, la fine della storia così come noi conosciamo può significare l'inizio di una nuova storia.

*Peppino Ortoleva:* Quando Edgar Morin parla di *homo demens* si riferisce soprattutto alla follia. Gli domando se non pensa che la stupidità sia un fattore importante nella storia e, in particolare, nella storia recente? Ho l'impressione che la stupidità sia un aspetto della storia umana assai sottovalutato. Prima di tutto, perché la stupidità viene pensata come qualcosa che non c'è: la mancanza di intelligenza, mentre invece chi abbia vissuto abbastanza sa che la stupidità è qualcosa che c'è; è un'ombra scura che accompagna tutta la storia umana. Inoltre, penso che una delle grandi scoperte del XX secolo sia la banalità del male di Hannah Arendt; il titolo un po' tradisce perché sembra che si stia parlando di qualcosa di grandioso, mentre la grande tragedia che scopre Hannah Arendt andando a Gerusalemme è di trovarsi non di fronte a un mostro, ma ad uno stupido. Allora, da questo punto di vista, la potenza della stupidità nel XX secolo e più in generale nella storia, mi sembra un aspetto dell'*homo demens* altrettanto importante della follia.

*E.M.* Questa domanda per me è molto pertinente, tanto che, in passato, avevo pensato di fare un saggio sulla stupidità nella storia. Credo che dobbiamo essere in grado di cogliere almeno due livelli di questo problema. Il primo livello potrebbe essere definito individuale, in quanto ha una sostanza psicologica o cerebrale. Dal punto di vista cerebrale, può accadere che alcuni dispositivi neuronali non siano abbastanza sviluppati. Ciò può determinare un tipo di stupidità che consiste nell'incapacità di capire alcune cose. Dal punto di vista psicologico, inoltre, vi possono essere blocchi o fissazioni in singole idee che diventano altrettanti ostacoli per la cognizione. Non a caso, esistono una psicopatologia e anche una neuropatologia della stupidità.

Ad un altro livello si colloca, invece, il tipo di stupidità più importante, ossia quella delle persone cosiddette intelligenti. Ritengo che questo tipo di stupidità sia importante proprio in quanto ci permette di capire meglio cosa sia la mente, il pensiero ed anche la conoscenza pertinente. Infatti, sappiamo bene come l'incapacità di vedere le cose più evidenti provochi autentiche tragedie. Questo, allora, diviene un altro tipo di ostacolo, per-



ché arresta il pensiero, la teoria, la conoscenza e il sapere investendoli di preconcetti, pregiudizi, stereotipi. Ciò riguarda l'incapacità di concepire la complessità, ossia una realtà molteplice e dinamica, fatta aspetti eterogenei ed opposti che intrattengono tra loro diverse inter-retro-azioni.

Ho letto recentemente un libro di storia che si riferisce al periodo compreso tra il maggio e il giugno del 1940 quando l'esercito francese subì una delle più grandi sconfitte della sua storia, nonostante la sua forza e la sua tradizione. Nell'esercito tedesco esistevano numerosi conflitti interni, perché molti generali erano contrari all'idea di Hitler di intraprendere le azioni belliche già attuate nel 1914, ossia di attraversare il Belgio, percorrendo le regioni della pianura francese, dove in passato incontrarono la resistenza francese. I generali tedeschi sostenevano che una simile impresa avrebbe avuto un esito assai incerto. Nonostante questo, Hitler continuò a mantenere la propria convinzione, ignorando ciò che sapeva benissimo, ossia il fatto che la Linea Maginot creata dai francesi non giungeva sino al mare, alla frontiera del Belgio, poiché il Belgio, dopo la Prima Guerra Mondiale, era diventato l'alleanza della Francia ed inoltre perché, prima della Seconda Guerra Mondiale, il re del Belgio aveva dichiarato la sua neutralità. Oltre a ciò, occorre aggiungere che la strategia che avrebbe utilizzato l'esercito tedesco era ben nota ai francesi, tanto che De Gaulle in un libro aveva chiarito come la tattica della Germania fosse diventata da difensiva ad offensiva per via dell'uso dei carri armati. Anche dal lato francese vi furono tuttavia, negli anni Trenta, errori abnormi. L'esercito francese, infatti non fu in grado di prevedere che l'offensiva tedesca sarebbe giunta non solo dal Belgio, ma anche dalla regione montuosa delle Ardenne, assai difficile da attraversare. Sarebbe stato possibile, da parte dell'aviazione francese, vedere la linea dei carri armati che avanzavano e sarebbe stato possibile anche bombardarli. Tutto ciò non solo non è stato in alcun modo previsto, ma tantomeno visto. L'invasione della Francia fu una sorpresa totale per i francesi. Si verificò un tale accumulo di incapacità, di cecità, di errori che oggi, col senno di poi, qualcuno ha parlato di stupidità. Io credo che eventi storici simili ci mostrino in maniera esemplare e drammatica quali possano essere le conseguenze derivate dall'incapacità di abbandonare alcuni schemi di interpretazione del reale ormai obsoleti e inadatti.

Si può constatare un fenomeno analogo anche per quanto riguarda l'intuizione. Hitler aveva avuto l'intuizione che l'idea di utilizzare il Piano von Meinstein per attraversare le Ardenne era giusto e che sarebbe stato vincente. In effetti fu un successo per lui. Il problema per lui sorse quando continuò a credere di poter essere sostenuto solo da intuizioni. Il suo delirio di onnipotenza generò la convinzione di avere solo e sempre buone

intuizioni. Ciò decretò non solo l'errore, ma la definitiva sconfitta. Non solo il pensiero, ma soprattutto l'intuizione deve essere soggetta a costante verifica. Una simile verifica può derivare dall'analisi di una molteplicità di indizi. Quindi anche l'intuizione ha una sua fallibilità e ritorniamo al problema della fallibilità generale del pensiero.

La stupidità, dunque, è un pericolo permanente. L'abbiamo constatato molte altre volte ancora nel corso della storia più recente, quando sentivamo parlare di guerre lampo, guerre chirurgiche, ecc. con l'incapacità ogni volta di vedere al di là dell'immediato e di capire che quando si innesca un conflitto non si può pensare di circoscriverlo. È accaduto sistematicamente in Irak, in Afghanistan e oggi accade in Libia. Vedere unicamente l'immediato e non prevedere ciò che è assai possibile è una forma di stupidità. Credo che non possiamo illuderci di eliminare la stupidità, né possiamo vagheggiare che un giorno vi sia un vaccino, una sorta di prevenzione contro la stupidità, la quale, lo ripeto, è una potenzialità permanente nelle cose umane. Ritengo tuttavia che esista un principio che possa aiutarci contro la stupidità e che io definisco come ecologia dell'azione. Sappiamo, infatti, che quando una nostra decisione si trasforma in azione quest'ultima entra in un campo assai vasto di inter-retro-azioni, ossia di possibilità e, spesso, non obbedisce più alla nostra decisione, a volte, anzi, ci si ritorce addirittura contro, perché è soggetta a vari fattori che riguardano altri individui, l'ambiente sociale, politico, persino le condizioni meteorologiche. In base al principio dell'ecologia dell'azione, poiché spesso le conseguenze ultime delle azioni sono imprevedibili, dobbiamo essere indotti a utilizzare strategie capaci di prefigurare scenari incerti, raccogliendo informazioni, verificandole e modificando perciò la nostra azione in funzione dei mutamenti. La strategia conduce con sé la consapevolezza dell'incertezza che dovrà affrontare e comporta perciò una scommessa. Essa deve essere pienamente cosciente della scommessa, in modo da non cadere nella falsa certezza. È stata sempre la falsa certezza ad accecare gli uomini di potere, conducendoli alla rovina.

Accade a Napoleone III quando decise di dichiarare guerra alla Prussia, pensando che fosse un paese facile da conquistare, mentre l'impresa fu invece un disastro per la Francia e decretò la caduta dell'impero. Accade anche con la Rivoluzione Francese. All'inizio fu una reazione dell'aristocrazia che, volendo recuperare molte delle prerogative e dei poteri persi, convocò gli Stati Generali. Durante la riunione su richiesta del Terzo Stato, si decise di votare non più per ordini, attribuendo la maggioranza all'aristocrazia e alla Chiesa e la minoranza al Terzo Stato, ma per testa. Poiché i rappresentanti del Terzo Stato erano assai più numerosi, cambiò la maggioranza. In questo modo, una reazione aristocratica si trasformò in rivoluzione.

La scommessa è l'integrazione dell'incertezza nella fede o nella speranza. La scommessa non è limitata al gioco d'azzardo o alle imprese pericolose, ma concerne gli impegni fondamentali della nostra vita. La fede incerta come quella di Pascal, Dostoëvskij, Unamuno, Adorno, Goldmann e altri, è uno dei viatici più preziosi che abbia generato la cultura europea. L'altro viatico è la razionalità autocritica, che pure costituisce la nostra migliore alleata contro l'errore.

In definitiva, se teniamo sempre presenti questi principi, non saremo certo immuni dall'errore, potremo non diventare intelligenti, ma potremmo almeno lottare contro il rischio perenne della stupidità.

*Peppino Ortoleva:* Sono totalmente d'accordo con quanto ha detto Edgar Morin, tanto che, per proseguire la riflessione a proposito dell'ecologia dell'azione, potrei proporre il gioco del biliardo come metafora di un atto che, una volta compiuto, ha effetti poco prevedibili, poiché quando si lancia la palla nel biliardo, questa incontra le altre palle e le sponde. Il nostro modo di pensare le azioni compiute è sempre troppo simile, rimanendo in metafora, al gioco degli scacchi.

A proposito invece di stupidità, aggiungo una considerazione: esistono personalità stupide che in certe situazioni sono utili. Per esempio, nella burocrazia spesso la stupidità è utile al funzionamento del sistema. E questo, naturalmente, costituisce un grosso problema, perché mentre, da un lato, la stupidità è funzionale al sistema burocratico che ha bisogno di "persone-macchine"; dall'altro lato, la stessa stupidità burocratica, come sappiamo, provoca disastri spaventosi.

Ponendo in relazione il problema della stupidità con la questione dell'accadimento, noto come, dinanzi alle situazioni nuove e imprevedibili, noi spesso siamo propensi ad accettare la stupidità perché siamo convinti ch'essa sia un male necessario. Ad esempio, Google è un motore di ricerca assolutamente stupido. Quando noi facciamo ricerche con Google, buona parte delle risposte sono inutili e qualcuna è persino fuorviante. Poiché, sino ad ora, nessuno ha inventato nulla di più intelligente di Google, noi tutti ci facciamo condizionare da una macchina che di per sé è profondamente stupida. Io credo che qualcosa di analogo sia accaduto in passato, ad esempio, con le armi: macchine stupide che sono state utilizzate perché erano nuove e sembravano indispensabili.

*E.M.* Per comprendere a fondo il concetto di ecologia dell'azione, alla metafora del biliardo occorre aggiungere quella del poker, perché entra in gioco la fallacità della menzogna che rimanda alla creatività umana e alla sua imprevedibilità.

Non sono tuttavia d'accordo sulla stupidità burocratica, perché ritengo che la burocrazia sia la degenerazione dell'amministrazione. Certamente l'amministrazione possiede al suo interno molte condizioni che possono determinare costantemente la degenerazione in burocrazia, in quanto tende a chiudere ogni persona nel suo compartimento, limitando il suo senso di responsabilità al suo piccolo campo e spossessandola di quel senso di responsabilità più ampio che riguarda il funzionamento globale del sistema. Oltre a ciò, l'amministrazione tende a eliminare la cooperazione tra le persone, in quanto funziona su un sistema gerarchico implacabile secondo il quale si deve obbedire in maniera coercitiva agli ordini che arrivano dall'alto, senza la possibilità di retroagire da parte della base. Mi sovviene l'esempio dell'esercito, caso emblematico che è prodotto e produttore di una mentalità burocratica, nonostante il fatto che esso, paradossalmente, dovrebbe possedere un'organizzazione ben diversa da quella di un'amministrazione per la necessità dei tempi di reazione all'imprevisto – mentre, invece, sappiamo che si basa su una struttura totalmente gerarchica e verticale capace di produrre problemi macroscopici e molteplici. Dal punto di vista strettamente legato all'organizzazione, uno dei problemi, forse il meno grave, è proprio la lentezza dell'esercito. Per esempio, se, durante una guerra, d'improvviso il nemico si avvicina in modo inaspettato e viene visto da un soldato semplice, succede che questi deve avvisare il caporale, il quale a sua volta deve avvisare il sottotenente, il quale a sua volta deve avvisare il tenente, il quale a sua volta ancora deve avvisare il capitano, il quale infine prende una decisione che deve essere comunicata gerarchicamente. Così, durante tutto il tempo che è trascorso per la trasmissione delle informazioni, accade il disastro. Perciò, se vi fosse la possibilità per i singoli di decidere e agire sulla base della propria responsabilità, tutto sarebbe diverso e, naturalmente, non soltanto per l'organizzazione quanto soprattutto per l'uomo e l'umanità – e mi riferisco, inutile dirlo, ad un'umanità senza eserciti. Tornando tuttavia all'organizzazione, si può facilmente constatare come tutto ciò che si struttura secondo un principio rigido di verticalità gerarchica, di compartimentazione, e di iper-specializzazione, in genere, possieda più difetti che pregi. Per questa ragione credo che siano necessarie diverse riforme dell'amministrazione che permettano la comunicazione, la retroazione, la poligerarchia e che siano utili contro la stupidità della burocrazia. La disobbedienza è uno degli antidoti più utili non solo alla stupidità della burocrazia, ma, più in generale, all'organizzazione delle strutture. Ad esempio, in base ai piani economici dell'Unione Sovietica, che imponevano di eseguire le direttive senza riserve e senza eccezioni di sorta, si era determinata una diffusa disobbedienza che prendeva le forme

soprattutto del furto e dell'assenteismo. Ebbene, si constatò che una simile disobbedienza costituiva un autentico ossigeno per un'organizzazione economica la cui macchina amministrativa via via funzionava meglio. Qualcosa di analogo accadeva nelle fabbriche di tutto il mondo, comprese quelle francesi della Renault, dove ho potuto constatare che alcuni lavoratori, da molto tempo ormai e di comune accordo, avevano organizzato in maniera informale i loro reparti in modo che le persone, a turno, potessero godere di qualche minuto di pausa e di rigenerazione tale da garantire un minimo di benessere e giovare al singolo individuo, alla comunità e al lavoro stesso. Oltre a ciò, alla catena di montaggio accadeva e accade ancora oggi qualche volta che, quando la linea di produzione si ferma per un piccolo guasto, invece di attivare la catena gerarchica delle informazioni e delle azioni, più frequentemente gli operai agiscono autonomamente per far riprendere il lavoro. La questione più interessante che emerge da tutto ciò riguarda evidentemente ciò che potremmo definire come resistenza collaboratrice o cooperazione resistente – tra le cose umane, una delle più preziose, che dobbiamo continuare a mantenere viva e ad attuare sempre nelle nostre vite e nella nostra storia.

G.V. Riflettendo sul tema dell'ecologia dell'azione, ho ricordato *La questione del metodo* nella *Critica della ragion dialettica* di Sartre e, in particolare il problema dell'alienazione come astuzia della ragione. Il senso che l'azione assume, una volta immessa nel contesto della Storia, non solo non rispecchia la volontà dell'individuo, ma è anche da intendersi come senso dell'alienazione nei termini di Marx. Sartre, come sappiamo, auspicava che sarebbe giunto finalmente il giorno in cui l'individuo avrebbe potuto riappropriarsi del senso dell'azione. Ritengo che, in tal modo, Sartre denunciasse il proprio hegelismo, quasi come se vi fosse l'idea di una storicità razionale assoluta. Ho fatto questo riferimento per poter svolgere una comparazione tra la concezione dell'azione di Jean Paul Sartre e quella di Edgar Morin. Da questa comparazione appare chiaramente come il pensiero complesso non costituisca una teoria, secondo l'accezione alla quale ci siamo riferiti in precedenza. Quando Edgar Morin formula il principio dell'ecologia dell'azione è evidente che non sta ragionando in base ad un sistema chiuso che non contempla l'incertezza della Storia; piuttosto, anzi, sta ponendo in essere un metodo di pensiero grazie al quale gli agenti siano capaci di affrontare l'incertezza e perciò di intervenire sulle conseguenze delle proprie azioni e quindi sulla Storia. L'ideale sartriano, invece, rischia di essere un po' troppo razionalistico, in quanto se esiste qualcosa che sfugge, significa che esiste anche qualcos'altro al di fuori che non funziona;



quasi come se vi fosse la necessità, per così dire, di mettere tutto a posto e, alla fine di non far sfuggire più nulla. Potremmo perciò persino sostenere, provocatoriamente, che in tal modo si delinea quella totalità di Adorno che è falsa. Trovo questo un punto di grande interesse che mi sollecita molte interrogazioni. Ad esempio, mi domando e domando a Edgar Morin quale sia la sua posizione sul pensiero di Sartre, ch'io intendo quasi alla stregua dell'unità di essenza ed esistenza attribuita alla natura di Dio nella filosofia medievale. Si tratta di un sistema di pensiero nel quale sussiste un'essenza ed un'esistenza, un significato ed un'azione e tutto coincide perfettamente. La questione che pongo è: sarebbe augurabile un simile mondo? Probabilmente no, sarebbe un totalitarismo puro.

*E.M.* È quasi superfluo rispondere, perciò posso forse aggiungere una considerazione a quanto detto da Gianni Vattimo. In un mondo dominato non tanto dalla razionalità quanto dalla razionalizzazione, accade che l'organizzazione culmini nell'idea di produttività, la quale impone la razionalizzazione dell'organizzazione stessa in funzione della competitività, la quale a sua volta è una degradazione dell'idea di concorrenza. Ciò che domina questo nostro mondo, ancora oggi, è un'autentica razionalizzazione, che è una degradazione della razionalità verso la mera astrazione tipica delle macchine artificiali le quali non sono né stupide né intelligenti. Non ne siamo consapevoli, ma siamo posseduti dal mito di una razionalità che, invece, è razionalizzazione. In preda a questo mito, crediamo all'intelligenza delle macchine che speriamo di rendere ancora più intelligenti, senza renderci conto ch'esse rispecchiano il nostro mito. Le avremo rese più intelligenti quando non rispecchieranno più la razionalizzazione. Allora, tuttavia, esse si saranno trasformate da oggetti in soggetti e occorrerà vedere come andrà a finire, come quando guardiamo i film di fantascienza dove le macchine minacciano di ribellarsi contro di noi. Sono convinto che il computer sia un buon oggetto, tuttavia, certo, non possiede ancora l'intelligenza creatrice.

*G.V.* Sono d'accordo sul tema della razionalizzazione e tuttavia posso aggiungere qualcosa in difesa delle macchine. A volte, grazie ai motori di ricerca dei data base, l'accostamento di informazioni le più disparate, non solo, come sappiamo, può farci perdere molto tempo, ma può anche provocare in noi nessi di pensiero inaspettati e sollecitare la nostra creatività.

*E.M.* Certamente questo accade, ma è un accidente che è sfuggito alla programmazione della macchina e che dipende interamente dalla nostra



intelligenza. Ciò mostra, ancora una volta, la differenza tra programma e strategia. Il programma è pre-condizionato, tanto che, se interviene una variabile imprevedibile, non può affrontarla e si blocca. La strategia, al contrario, è la capacità di cambiare il senso dell'azione in funzione del mutamento dei contesti e del caso. Il caso e l'imprevedibilità permettono l'inventiva e la risposta creativa alle difficoltà. Napoleone, ad esempio, nella battaglia di Austerlitz ha utilizzato il sorgere della nebbia, tipica di quel luogo paludoso, per cogliere di sorpresa il nemico ed ha ottenuto una grande vittoria fondamentalmente grazie all'utilizzo del caso e cioè di un accidente meteorologico.

*G.V.* Se fosse accaduto oggi, qualche macchina meteorologica avrebbe predetto la nebbia e tutto sarebbe stato diverso. La meteorologia sa molte cose oggi. Oltre a ciò, come noto, alcune macchine oggi sono dotate di sistemi di *learning capability*. E infine, nell'ambito della telematica, la novità delle interconnessioni date da internet e sorte con la struttura a reti ove vi sono nodi che costituiscono il centro nevralgico del sistema, pone automaticamente il problema democratico, in quanto è come se vi fossero tanti piccoli capi carismatici, altrettanti punti ad alto potenziale, ossia punti dove un minimo dispendio di energia fa cambiare la situazione. Sono alcune suggestioni che vorrei sottoporre a Edgar Morin.

*E.M.* Le macchine conservano e gestiscono sapere, ma non conoscenza. Vi sono vari tipi di ignoranza: essa può dipendere dalla quantità di sapere, di informazioni, di feed-back, ossia dalla capacità di elaborare calcoli, che, nelle macchine è superiore a quella umana. Tuttavia, ritengo che la questione più importante che riguarda il problema dell'ignoranza sia quella posta a fondamento del pensiero complesso, ossia la coscienza che non è possibile arrivare a un sapere totale e assoluto e la consapevolezza che la conoscenza è una navigazione su un mare di ignoranze attraverso isole o arcipelaghi di certezze. In una simile dialogica tra l'ignoranza e la conoscenza si attiva l'avventura della conoscenza stessa. Tuttavia, il modo di pensiero attuale compartimentato e disgiuntivo conduce a ignorare i problemi fondamentali e globali. Ritengo perciò che le conoscenze più avanzate delle scienze approdino inevitabilmente a momenti di ignoranza. L'avanzata della cosmologia fa risalire l'origine del cosmo al Big Bang sul quale attualmente si aprono diverse macchie cieche del sapere che determinano l'almeno temporanea impossibilità di conoscere come sia sorto l'universo, come dal vuoto possa emergere il non-vuoto, ecc. Siamo approdati all'ignoranza. Qualcosa di analogo vale per la microfisica. Da quando la microfisica ha

mostrato che la nostra realtà nel mondo microscopico non è della stessa stoffa della realtà apparente alla percezione, siamo giunti ad acquisire una sorta di incertezza sulla natura del reale. Questo è il paradosso che poneva in luce Giovanni Della Croce, sostenendo che più alto è il sapere, più grande è l'ignoranza che ci aspetta. Penso che questo sia il gioco della conoscenza. Credo che tutto il gioco della conoscenza sia il gioco ch'essa intraprende con l'ignoranza. Appaiono forse più evidenti, ormai, i diversi volti sia dell'ignoranza sia della conoscenza.

A proposito delle reti, ritengo ch'esse possano favorire un tipo di pensiero di cui oggi davvero necessitiamo. In Occidente, il pensiero ha acquisito una disposizione a concepire oggetti separatamente. Occorre compensare questa tendenza e abbracciare le interconnessioni e le interrelazioni tra gli oggetti. Noi vediamo solo gli oggetti e dimentichiamo le interrelazioni che li pongono in rapporto gli uni con gli altri. L'introduzione di questo tipo di pensiero nell'ambito politico potrebbe forse aiutarci a riconsiderare i modi e le forme della democrazia e a condurci verso una partecipazione più ampia e una responsabilità più grande delle persone. Il concetto stesso di rappresentatività va sottoposto a riflessione, visto che i rappresentati chiedono che i rappresentanti siano capaci e saggi. In Oriente, già molti secoli fa, il confucianesimo voleva che i rappresentanti fossero anche virtuosi e benevoli, qualità considerate minime ed indispensabili per determinare e costruire anche solo i piccoli governi locali. In Occidente noi non chiediamo mai questo tipo di virtù o qualità ai rappresentanti politici, perché è molto difficile emettere un giudizio etico. Quali sono le persone che possono emettere un giudizio etico sui rappresentanti politici? Si propone la medesima formula di ragionamento che fece sorgere in Marx domande simili: «Chi educa gli educatori? Chi giudica i giudici?» Ritengo sia necessario ormai giungere in tutti gli ambiti a interrogarsi in maniera radicale e autocritica sulle questioni fondamentali.

Penso che oggi, in campo politico, le generazioni che hanno conosciuto in passato errori e riconosciuto le proprie illusioni siano deluse. Mi riferisco, ad esempio, all'errore di credere in un nuovo tipo di società rappresentato dal comunismo maoista o stalinista e alla conseguente delusione riguardante l'impossibilità di un avvenire radioso. Mi riferisco, inoltre, all'idea che lo sviluppo moderno occidentale avrebbe risolto tutti i problemi più importanti del genere umano. Mi riferisco, ancora, alla convinzione che il nostro pianeta con le sue risorse potesse essere considerato come terra di conquista per garantire uno sviluppo illimitato. Infine, l'errore più recente, ossia che il mercato dominato dal liberismo possa risolvere tutti i problemi dell'uomo. Quest'ultima è una delle illusioni più terribili perché

si pensa tutt'oggi, per via di un'autentica razionalizzazione, che questa sia una visione scientifica, senza rendersi conto che si tratta di un'ideologia o, meglio, di un mito del pensiero. Anche quest'ultima illusione sta finalmente crollando e, paradossalmente, sotto i colpi di una crisi economica. Cadute tutte queste illusioni, quindi, le generazioni degli anziani sono deluse, mentre quelle dei giovani sono disorientate. Ritengo necessario realizzare una conciliazione generazionale e generale. Penso che ricongiungerci tutti nella ricerca di un nuovo cammino per l'umanità possa superare tutte le disillusioni e possa permettere di ritrovare una speranza che non si fonda mai sulla certezza, ma su dubbi, vigilanza e fatica. Oggi, tuttavia, questo può determinare l'unione delle persone e, allo stesso modo, l'unione di tutte le buone volontà. Non è più una classe sociale che porta la verità messianica del futuro. Ci rimane la formula tradizionale degli uomini, delle donne, dei giovani, degli adulti, dei vecchi di buona volontà. Questa, credo, è la buona volontà capace di creare un nuovo cammino comune.

## PARTE SECONDA



SERGIO MANGHI

POLITICA E VERITÀ.  
A PARTIRE DA EDGAR MORIN

La politica lancia la sfida maggiore alla conoscenza.  
Edgar Morin

Il dono di se stessi alla verità tende a trasformarsi  
in appropriazione della verità.  
Edgar Morin

Non si può ingannare una pianta come non si può  
ingannare la Storia – ma si può annaffiarla.  
Vaclav Havel

*Sfida intellettuale e sfida politica*

Nella breve storia della modernità occidentale (alcuni secoli appena), la sfida civile è connaturata all'impresa intellettuale. La promozione della "cittadinanza terrestre", per dirla con un'espressione cara a Edgar Morin, è inscritta nell'atto stesso di nascita del soggetto moderno, a partire dal *cogito* cartesiano. Che infatti non è solo ipotesi "neutralmente" scientifico-filosofica circa la natura universalistica dell'io pensante. Ma anche, e insieme, "manifesto" assertivamente *engagé* del moderno individualismo dualista. "Manifesto" della lotta *civile*, e subito *politica*, alle "oscuere" radici comunitario-religiose dell'*ancien régime*. Una lotta sostenuta con l'arma epistemologica dell'individualizzazione e della disgiunzione. Disgiunzione della coscienza individuale dall'*essere sociale* (come avrebbe poi detto Marx). Disgiunzione dell'universale-verità dal particolare-apparenza. E disgiunzione, all'interno stesso dell'individuo, delle *nobili* – civili – funzioni intellettive dal cieco – incivile – meccanicismo delle *passions de l'âme*. Una disgiunzione che, a nobiltà per così dire invertite, avrebbe poi nutrito anche l'impegno civile sul lato romantico dell'individualismo moderno.

Questa risposta *modernista* alla crisi degli ordini sociali e simbolici tradizionali è ancora vigorosamente attiva, sebbene ovviamente in forme del tutto nuove. È pur vero che nel corso degli ultimi decenni la critica “decostruzionista” a quel soggetto ha via via portato alla luce il carattere “incivile” del suo universalismo. Che fonda l’inclusione nella “cittadinanza terrestre” di tutti gli esseri umani sul sacrificio violento delle differenze individuali, di genere e di cultura. Ma questa sistematica corrosione “decostruttiva”, giunta fino all’estremo di celebrare (con discutibile euforia) un numero imprecisato di esequie anti-universalistiche (per la morte del soggetto, della ragione, della modernità, del padre, della politica, della democrazia, della verità e via celebrando), non è affatto estranea a quella compenetrazione *engagé* tra sfida intellettuale e sfida civile che ha messo al mondo l’universalismo occidentale. Ne è al contrario uno sviluppo militante radicale. Ben insediato, oltretutto, nell’impetuoso vortice dell’immaginario post-modernizzatore, in effetti iper-modernizzatore, degli ultimi decenni. In quel travolgente vortice “teco-nichilista” (Magatti, 2009) che procede per metodica “liquefazione” (Bauman, 2000) delle “pesantezze” del senso universalistico, appunto, e delle sue istituzioni, traducendole sempre più rapidamente in secessioni dal legame sociale e in “leggere” opportunità di godimento individuale (Žižek, 2001), assistite dagli sviluppi più sofisticati della tecno-scienza. Di tale metodica “liquefazione”, la fede decostruzionista è stata e continua a essere una componente attiva a tutti gli effetti, portando alle estreme conseguenze la corrosività del moderno “dubbio cartesiano”, tanto nelle sue potenzialità critico-disincantatrici quanto nelle sue potenzialità scettico-nichilistiche.

In Edgar Morin, come ho cercato di evidenziare in altre occasioni (Manghi, 2009a), la moderna aspirazione a tener insieme sfida civile e sfida intellettuale batte altre strade ancora. Il “moriniano” *pensiero della complessità*, infatti, non è ascrivibile né ai modernismi di matrice variamente illuministica né ai postmodernismi di matrice variamente decostruzionista. Esso incorpora piuttosto, in chiave dialogica, a un tempo oppositiva e complementare, le “buone ragioni” di entrambe queste correnti culturali: l’unità e la molteplicità, l’universalismo e la differenza, la convergenza e la divergenza, l’aspirazione alla verità e la pratica del dubbio.

In queste note, proporrò alcune riflessioni che prendono spunto da questa “dialogica” moriniana, soffermandomi sul modo peculiare in cui essa raccorda sfide del sapere e sfida civile. Ancor più specificamente: sfide del sapere e sfida politica. O se vogliamo, anche più in breve: verità e politica.

Non accade di frequente, o almeno così pare a chi scrive, che ci si accosti all’opera moriniana attraverso questa problematica. È soprattutto al

vasto ripensamento epistemologico dei principi organizzatori prevalsi nel sapere moderno, sviluppato nei sei volumi intitolati *La Méthode* (1977-2004), che si rivolgono gli studi dedicati a quell'opera. Ma i due nuclei tematici, quello "politico" e quello "epistemologico", sono in Morin inseparabili. Accostarsi al secondo, come spesso avviene, separatamente dal primo, rischiando di ridurre *La Méthode* a una filosofia della scienza fra altre, o a una teoria generale della complessità, conduce facilmente a semplificazioni interpretative che allontanano dalla comprensione unitaria del pensiero moriniano (Manghi, 2010).

*La Méthode* non scaturisce infatti da una generica, per quanto incontenibile, curiosità epistemica verso il mondo e verso le conoscenze prodotte per interpretarlo. Quell'impresa straordinaria scaturisce piuttosto da un'acuta, intensa sensibilità insieme personale e antropologica per le radicali sfide civili del tempo vissute da Edgar Morin. Per la "radicalità della crisi dell'umanità", scrive testualmente Morin nell'introdurre il primo volume del suo *opus magnum*, *La nature de la nature*:

La radicalità della crisi della società, la radicalità della crisi dell'umanità mi hanno spinto a ricercare al livello radicale della teoria" (Morin, 1977, trad. it. p. 21).

E ancora, nelle ultime pagine del secondo volume, *La vie de la vie*:

La tragedia politica sta, innanzitutto, nell'opposizione tra una realtà antroposociale, che produce e richiede un'elevata complessità, e il pensiero politico, che risponde all'ambiguità, all'incertezza, e alla contraddizione con la semplificazione, il manicheismo, l'esorcismo. (Morin, 1980, trad. it. p. 522)

L'acuta percezione dell'urgenza di pensare in forme nuove, non più "novecentesche", il rapporto tra verità e politica, nutre del resto il pensiero di Edgar Morin fin dalle origini, forgiandosi nelle controversie degli anni 50 che lo vedono in polemica permanente con le culture politiche dominanti – quella marxista, quella esistenzialista, quella strutturalista. Il ripensamento di quel rapporto trova una prima importante "sistemazione" nel bellissimo *Autocritique* (1959), dove Morin riflette in profondità sulla sua espulsione, avvenuta nel 1951, dal Partito Comunista Francese, al quale aveva aderito nel corso della Resistenza. Ma assume una particolare pregnanza – passando per tappe progressive di approfondimento (in particolare: Morin, 1965) – in un volume del 1981 intitolato significativamente *Pour sortir du XX<sup>e</sup> siècle* (d'ora in avanti, per brevità: *PS*). Un testo ponderoso uscito subito dopo il secondo volume della *Méthode*, *La vie de la vie* (1980), e che dei primi due volumi della *Méthode* costituisce, potrem-



mo dire, uno sviluppo collaterale, in grado di rivelarcene l'intima ispirazione politica. *PS* verrà ripubblicato oltre 20 anni dopo con il titolo *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle* (2004a), senza che il suo nucleo epistemologico originario – di otto anni precedente il crollo del Muro di Berlino, è il caso di evidenziare – ne risultasse sostanzialmente scalfito. Ed è riflettendo intorno a questo saggio che prenderanno forma le note che seguono.<sup>1</sup>

### Verità e certezza

Lungo tutto il 900, le pratiche intellettuali-intellettualizzate hanno proliferato come in nessun'altra epoca storica, all'interno delle organizzazioni produttive e dei servizi, sviluppando i propri fondamenti per vie relativamente autonome, in appositi contenitori denominati "scientifici" e "tecnologici". Questo processo di progressiva intellettualizzazione della nostra vita sociale è avvenuto sotto il segno prevalente di una forte compenetrazione simbolica tra progresso della conoscenza e progresso civile, nel solco dell'ottimismo illuminista. Nel solco delle speranze moderniste, da un lato, e delle speranze rivoluzionarie dall'altro. O del sapere come razionalizzazione tecno-scientifica del mondo, da un lato, e del sapere come critica-superamento dello "stato di cose presente", dall'altro.

La retorica del discorso modernista, in effetti, è spesso costruita sul presupposto della netta separazione tra le sfide del sapere, sempre più "mestierizzato" e autoreferenziale (lo sviluppo della conoscenza per la conoscenza), e le passioni civili, considerate come un ostacolo, di per sé, alla vera ("oggettiva") conoscenza dei fatti, siano essi sociali o naturali. Ma tale retorica *scienziata* – consapevolmente o meno – è manifestamente figlia di una precisa scelta di civiltà: la risposta razionalizzatrice alla crisi dell'ordine simbolico tradizionale. Una risposta che ha trovato la sua prima elaborazione chiara e netta nell'utopia *positivistica*, sorta due secoli fa nel cuore dell'Europa: la scienza dei fatti,

---

1 Più precisamente, riprenderò e svilupperò questioni esposte in prima scrittura nella mia introduzione (Manghi 2009b) al volume di Edgar Morin, *Il gioco della verità e dell'errore. Rigenerare la parola politica*, pubblicato dalla casa editrice Erickson, che propone al lettore italiano la seconda parte di *PS*, preceduta dalla nuova Prefazione scritta da Morin in *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle* e seguita da due altri scritti: un'intervista di François L'Yvonnet a Edgar Morin per il suo 80° compleanno (2001) e un omaggio a Edgar Morin, per la stessa occasione, dell'amico Alain Touraine (tratti da López Ospina, Vallejo Gomez, 2001). In precedenza, *PS* era stato pubblicato per intero, in italiano, dall'editore Lubrina di Bergamo, nel 1987, che poco tempo dopo ha tuttavia cessato le pubblicazioni.



separati dai giudizi di valore, interpretata come levatrice di un'epoca nuova, finalmente affrancata dalle fumisterie metafisiche e dalle superstizioni sacro-religiose. Secondo Auguste Comte, padre del positivismo, la scienza dei fatti avrebbe incanalato le energie liberate dalla “disordinata” stagione settecentesca delle grandi rivoluzioni nell'alveo dell'“ordinato progresso”.

Questo ideale, che nell'atto di reclutare scienziati e studiosi li trasforma *ipso facto* in benintenzionati funzionari della tecnoscienza, è oggi quanto mai vivo e vitale. Con la rivoluzione digitale ha conosciuto anzi un rilancio poderoso, grazie alla facilità crescente con la quale i progressi della conoscenza possono essere misurati – indicizzati, proceduralizzati, valutati, amministrati, incentivati – e funzionalmente incorporati nel complesso tecno-socio-economico globale e nell'effervescente immaginario del neo-capitalismo egemone sul pianeta negli ultimi tre decenni.

L'alternativa critico-rivoluzionaria all'ideale dell'“ordinato progresso”, per parte sua, ha perduto rapidamente, con il crollo del comunismo sovietico, la sua forza generativa. Ma non si può dire che abbia ancora rielaborato evolutivamente il lutto di quella perdita. La crisi dell'intellettuale critico, fulcro di quell'alternativa, sembra piuttosto aver prodotto un'incerta oscillazione tra il “positivistico” votarsi al mestiere, da un lato, e il gioco estetizzante della “decostruzione” a oltranza, dall'altro, dove l'arma della critica, sciolta dalla missione “rivoluzionaria” di dover nutrire grandi speranze, rivela tragicamente illusorie, si esercita nel compito non meno radicale di procurare grandi delusioni – lo strano piacere di sciogliere nella corrosività onnivora del “sospetto” qualsiasi ragionevole *verità*, nel segno di una verità superiore, cui si dà il nome ineffabile di *assenza di verità*, come osserva Morin:

La problematica della verità è ineliminabile. Quando Châtelet scrive imprudentemente che non esiste alcuna verità, formula con ciò la sua verità, quella dell'assenza di verità, ovvero una verità di secondo grado, una metaverità più vera delle (apparenti) verità. (*PS*, trad. it. p. 51)

È con questo “conto aperto” dell'intellettuale critico verso il proprio rapporto con la verità che si misura soprattutto *PS*, cercando di includere l'intera problematica nel più vasto alveo costituito dal pensiero *in progress* della complessità, *unitamente* alla problematica del rapporto “mestierizzato”, faticosamente “tecnoscientista”, con la verità. Nell'ipotesi, possiamo a buona ragione supporre, che entrambi questi versanti della promessa modernista, al di sotto dell'antagonismo che li ha storicamente caratterizzati, coltivino una sostanziale convergenza epistemologica in ordine al tema della verità. Al rapporto, più precisamente, tra verità e certezza. Tra ricerca della verità e promessa di certezza – fosse pure la certezza che tutto è incerto.

*Uscire dal ventesimo secolo*

*PS* è stato scritto quasi di getto, tra l'estate del 1980 e l'inverno successivo, in un periodo vorticoso della vita di Morin, sul quale torneremo. Il Muro di Berlino era ancora ben saldo in piedi. Nessuno stupore, dunque, se questo saggio individua nel comunismo sovietico un oggetto di studio di rilevanza primaria<sup>2</sup>. Quel che colpisce, semmai, è che quell'analisi rimanga pregnante ancor oggi, a trent'anni di distanza e oltre venti dal crollo del Muro, per comprendere non soltanto l'esperienza storica del comunismo, ma i dilemmi intorno ai quali ancora oggi siamo chiamati a ripensare il rapporto tra sfida intellettuale e sfida politica.

La conclamata follia di quell'esperimento storico, interrogata in chiave di pensiero della complessità, è in grado di farci da specchio rivelatore delle nostre, di follie. Delle nostre ricorrenti tentazioni di fondare le nostre pratiche politiche sull'autoidentificazione con la verità – quale che sia questa verità. Una presunzione che sfocia necessariamente, pur animata dalle migliori intenzioni, nel non ascolto, nella squalifica, nella demonizzazione, fino alla persecuzione, dell'altro, eletto a ostacolo, traditore, nemico.

La questione del rapporto tra verità e politica non si può liquidare prendendo atto degli errori, senza interrogarsi a fondo sulle ragioni profonde che *in nome della verità* ci hanno spinto a compierli – e che presumibilmente ci spingeranno a compierne altri:

Finché non avremo cominciato a capire, le nostre menti saranno disarmate, non faremo che errori di visione e di previsione, come non cessano di fare i nostri vertici politici, che credono di conoscere i vari regimi soltanto perché brindano, vanno a caccia, tengono conversazioni appartate con i loro dirigenti (*PS*, trad. it. p. 68).

Soprattutto non dobbiamo ignorare, per Morin, che le attuali pretese di verità non sono accampate su interessi scopertamente di parte (la nazione, la razza, un dio esclusivo), ma su valori dichiaratamente universalistici. Sull'amor di verità *tout court*. Su di un amor di verità, questo il punto, strettamente associato alla nozione moderna di *certezza* e al suo rapporto univocamente antagonistico – aut aut – con l'*incertezza*. Il cuore profondo dell'analisi dev'essere pertanto, secondo Morin, il percorso paradossale, largamente inconsapevole, che fa convivere genuine aspirazioni universa-

2 L'analisi del comunismo sovietico verrà ulteriormente sviluppata da Morin due anni dopo in un altro volume (Morin, 1983).

listiche alla libertà, alla democrazia e al socialismo con deliranti involuzioni intolleranti e totalitarie.

Il fatto è che noi non siamo oggi meno abitati dei comunisti sovietici di un tempo, nonostante le apparenze, dall'idolatria della verità come certezza. Partiti-verità, partitini-verità, contropartiti-verità, movimenti-verità, giornalisti-verità, siti web-verità, persino attorcomici-verità, a sinistra come a destra, continuano a sorgere e risorgere di continuo. (E come in epoca sovietica, fra l'altro, le verità più idoltrate sono quelle della scienza economica).

A differenza che nell'URSS, certo, le attuali democrazie sono pluraliste. Differenza enorme, beninteso. Ma che non cancella affatto il problema di fondo. A maggior ragione in un tempo come il nostro, nel quale la parola democrazia ha preso a indicare per tanti assai più un problema che una soluzione, e in nome della "crisi della democrazia" si vanno moltiplicando le voci politiche di partiti e partitini, gruppi e gruppetti – non ultimi quelli armati – che dalle loro nicchie particolari ambiscono a smascherare errori e menzogne altrui e a vaticinare verità universalmente vere. La questione epistemologica del rapporto tra verità, certezza e politica è tutt'altro che liquidata.

Il "comunismo d'apparato", come lo chiama Morin in *PS*, è stato l'incarnazione storica più coerente e radicale di una tentazione delirante di certezza che va al di là di quell'esperienza storica. Una tentazione totalitaria del nostro immaginario e delle nostre pratiche sociali e politiche che è propria del tempo d'illuminazioni "scientifiche" chiamato modernità e che continua a essere per molti aspetti il nostro orizzonte quotidiano di senso. Una tentazione che vediamo fiorire non a caso, in varie forme e formati, anche al largo dell'esperienza politica denominata "comunista": in seno a movimenti etnici, religiosi, populistici, a partiti sorti intorno al culto adorante di un capo (o capetto), a progetti di controllo monopolistico dell'informazione, dotati di modernissimi "comitati centrali" non elettivi o fintamente elettivi. E a sinistra, osserva Morin ancora di recente (Morin, 2010a), si preferisce tuttora spesso risolvere le controversie con la scissione politica, fino alla polverizzazione, in nome dell'unità-verità tradita, nella persuasione che la verità-certezza sia il bene supremo cui votarsi. Nella persuasione che essendo una sola la verità-certezza, ciò che se ne discosta sia fatalmente errore – piuttosto che, per dirla con Pascal, un'altra verità, fonte di possibile interrogazione sui limiti della nostra, sui quali tendiamo disinvoltamente ad autoingannarci (per amor di verità, naturalmente).

Anche il terrorista, "l'infelice che ha in mano una bomba", scrive Morin, deve fare da specchio alla nostra moderna pretesa di certezza, eticamente universalistica:

Per uno stupefacente fenomeno di allucinazione e di possessione ancora superiore al vudù, l'infelice che ha in mano una bomba si vede, si sa portatore di una missione affidatagli dal proletariato, *ergo* dall'umanità tutta intera. Il silenzio del proletariato che dorme gli conferma che è proprio lui la sua sentinella e colui che lo sveglierà. (PS, trad. it. p. 70)

### *Menzogna come falsa coscienza*

Non rifletteremo mai abbastanza, con il rigore e l'amor proprio necessari, sulle ragioni profonde della nostra facile adesione a verità vissute immediatamente come certezze. Verità-Messia, le chiama Morin:

Eccolo, il punto centrale del furore e del delirio politico dei tempi moderni: l'occupazione del luogo della Verità-Messia. (PS, trad. it. p. 69)

Di queste verità diventiamo ottusi seguaci proprio nel momento in cui crediamo di esserne padroni, persino stupiti che altri possano seguirne altre con la medesima, speculare, disinvoltura, finendo per diventare autori o complici di nefandezze anche terribili, senza cessare di sentirci animati dalla migliore delle intenzioni. Non possiamo dunque cessare di interrogarci sul lato oscuro del rapporto che intratteniamo con la verità.

Con questo, come già dicevamo, non dobbiamo tuttavia cedere alla tentazione "postmodernista" di gettare il bambino con l'acqua sporca, eliminando il problema stesso della verità. Non dobbiamo cedere, in altre parole, alla tentazione di separare la parola *politica* dalla parola *verità*, riducendo quest'ultima a opinione soggettivistica, quando non addirittura a sensazione estetizzante, al "mi piace / non mi piace" da *social network*. Ma per questo è necessario molto pensiero. Pensiero complesso.

Ripartiamo dunque dalla domanda: per quali ragioni la parola politica, nel secolo appena chiuso, si è ripetutamente riproposta di affermare grandi verità universalistiche, finendo per mettere alla luce il loro opposto, cioè errori e menzogne? Veri e propri deliri collettivi? Osserva Morin:

La parola politica si dà la missione di proclamare la verità, di snidare l'errore, di smascherare la menzogna. Mette in guardia contro i pericoli mortali ai quali conduce l'errore. *Pravda* – "La Verità" – è il titolo del giornale fondato da Lenin e divenuto portavoce della parola ufficiale dell'URSS. (PS, trad. it. p. 47)

Le spiegazioni più comuni a questo fenomeno ricorrente sono per lo più di due generi, osserva Morin: il primato degli interessi materiali, di classe

o di potere, sulle idee, e le cattive intenzioni prevaricatrici di qualche cricca di potenti manipolatori. Potremmo dire, schematizzando: una buona fede opaca e una lucidissima malafede.

Nel primo caso, le grandi menzogne costituiscono una derivazione di interessi materiali sottostanti, da considerarsi come la “vera realtà” dei rapporti umani, nascosta sotto rappresentazioni di sé e del mondo che gli esseri umani elaborano ingenuamente, in apparenza per disinteressato amor di verità, ma di fatto, senza rendersene conto, per posizionarsi e affermarsi all’interno dei conflitti sociali in atto. Tale spiegazione (che sul piano psicologico evoca la “razionalizzazione” freudiana o i “residui” paretiani) ha avuto notoriamente tra i marxisti i suoi più strenui e rigorosi sostenitori, e per questa via ha guadagnato una posizione di primo piano in ambito politico, influente ancora nei decenni vicini a noi. L’autorevole filosofo marxista-strutturalista Louis Althusser ha insistito negli anni 70 con particolare vigore e rigore sul carattere squisitamente “scientifico” di questa spiegazione, che avrebbe consentito all’avanguardia politica di diradare le nebbie della “falsa coscienza” dalla mente degli oppressi-sfruttati, e per loro tramite dell’umanità intera.

Questa spiegazione, ritenendosi immune a priori, non solo in quanto “davvero sincera”, ma anche e insieme in quanto “davvero scientifica”, dall’errore della “falsa coscienza”, non faceva evidentemente che riprodurre la medesima auto-idolatria “superiore al vudù”, la medesima ottusa cecità verso i propri sotterranei inconsapevoli, sulla quale nell’URSS aveva potuto proliferare la menzogna in nome, appunto, della verità, fino a farsi Verità-Partito-Stato. La spiegazione althusseriana non faceva che replicare la medesima auto-elevazione “sovietica” dell’osservatore nel luogo separato di osservazione “pura” della presunta “nuda realtà”. Un luogo mitico nel quale la mappa, per dirla con Gregory Bateson, viene fatalmente confusa con il territorio – e dal quale promana fatalmente lo spirito della Verità-Messia, per tornare a Morin, che proprio nel citato Althusser vede un esempio paradigmatico di tale deriva allucinatoria:

Althusser è così allo stesso tempo tremendamente responsabile e tremendamente irresponsabile di un deplorabile sviamento intellettuale e politico che ha avuto riverberi planetari. Ma è certo che nel nodo gordiano di tutto questo c’è stato l’errore fondamentale inerente il problema della verità e dell’errore, c’è stato il regno divorante, idealista, dell’astrazione che – sotto l’apparenza del materialismo – si prende per realtà, c’è stata insomma tutta la carenza del pensiero semplificatore, riduttore, disgiuntivo. (*PS*, trad. it. p. 134)

Quella che proponeva Althusser, in altre parole, così come molti altri marxisti impegnati a “demistificare” errori e menzogne delle nostre rappresentazioni del mondo, non era che una variante del moderno scientismo realista, fondato sulla disgiunzione tra osservatore e osservato e sul primato della riduzione dei fenomeni osservati a “vere realtà” sottostanti, accessibili come tale soltanto all’osservatore – nel caso specifico, a “strutture” sottostanti.

### *Menzogna come manipolazione*

Questa prima spiegazione della menzogna, che rimanda a un errore, magari grave ma involontario, dovuto “in ultima istanza” a una coscienza non ancora lucida quanto sarebbe prescritto dal cristallino modello mimetico onniveggente, sfuma spesso in un secondo genere di spiegazione, assai più diffuso nel senso comune contemporaneo. Quel genere di spiegazione che, come abbiamo anticipato, chiama in gioco l’intenzione consapevole di mentire. La malafede. La menzogna in questo caso diventa il prodotto di un’azione consapevole e deliberata, opera di lucidi e astuti manipolatori interessati a conservare o potenziare le loro posizioni dominanti. È evidentemente una spiegazione assai più semplice e grossolana, che potremmo definire *manipolatoria*.

Mentre nella spiegazione “marxista” i manipolatori ingannano in ultima analisi anche se stessi, pur di conservare la loro posizione sociale, nella spiegazione “manipolatoria” i manipolatori ingannano astutamente gli altri senza ingannare minimamente anche se stessi. Sanno perfettamente quello che vogliono, e sanno come ottenerlo, anche mentendo, appunto, intenzionalmente. Scrive Morin:

La visione “poujadista”<sup>3</sup> di una sfera politica di “mentitori” è una maniera ingenua di esprimere la rozza e profonda concezione popolare per la quale la politica è una sfera privilegiata per l’inganno e per l’astuzia. (PS, trad. it. p. 53)

Non si tratta di negare, naturalmente, che la manipolazione intenzionale sia un fenomeno di prima grandezza – ci mancherebbe. Si tratta piuttosto di non dimenticare che il mondo in cui viviamo è assai più grande, complesso

3 Il termine “poujadismo” deriva dal nome del sindacalista e politico francese Pierre Poujade (1920-2003), ispiratore di un movimento di tipo populista, analogo a quello italoiano dell’“L’uomo qualunque”, fondato negli anni 50 da Guglielmo Giannini.

e misterioso, per parafrasare Klant, di quanto possano concepire le nostre filosofie. Assai più di quanto suppongano tanto i manipolatori intenzionali quanto i loro zelanti smascheratori. Persino quando i manipolatori siano i più determinati e attrezzati, come nel caso paradigmatico di Joseph Gœbbels, ministro nazista della Propaganda. Al cui proposito affermava una quarantina d'anni fa Gregory Bateson:

Gœbbels pensava di poter controllare l'opinione pubblica tedesca con un vasto sistema di comunicazioni, e forse i nostri addetti alle pubbliche relazioni si abbandonano a illusioni analoghe. In effetti l'ipotetico controllore deve sempre avere in azione spie che gli riferiscano che cosa dice la gente della sua propaganda. Egli pertanto si trova nella posizione di *reagire* a ciò che la gente dice; quindi non può esercitare un semplice controllo unidirezionale. Non viviamo in un tipo di universo ove il semplice controllo unidirezionale sia possibile. La vita non è fatta così (Bateson, 1972, trad. it. pp. 477-478)

Neppure il politico più astuto è immune all'errore e all'illusione:

L'azione politica è un gioco aleatorio confrontato in continuazione con il problema dell'errore della percezione, dell'errore della diagnosi, dell'errore della previsione, dell'errore del comportamento. La politica porta con sé in maniera consustanziale miti così profondi e potenti da provocare non solo la credenza illusoria che il tempo del compimento si stia avvicinando, non soltanto l'illusione dell'avversario che non comprende mai la natura dei miti che combatte, ma anche una nube di illusioni sul senso effettivo dell'azione. (PS, trad. it. p. 53)

Concentrare l'attenzione su quella (piccola) porzione del mondo in cui viviamo che è abitata da manipolatori intenzionali e assumerla come vera causa nascosta, "in ultima istanza", dei fenomeni e dei comportamenti osservabili dei nostri simili, è frutto di quel medesimo, "magico" bisogno di certezza assoluta, di verità indubitabili, consustanziale alla condizione umana, che muove i manipolatori. Ed è proprio questa la questione drammatica su cui interrogarci in profondità, se vogliamo cercare di comprendere il nesso tra il nostro lucidissimo amore per la verità e il nostro ricorrente "inciampare" nell'errore, nell'illusione, nella menzogna, nel fanatismo praticato in nome della verità.

Nel discorso quotidiano, le due spiegazioni, quella "marxista" e quella "manipolatoria", si intrecciano variamente. E possono farlo con notevole disinvoltura, per una ragione precisa: esse condividono il principio epistemologico della verità-certezza. Della Verità-Messia, che annuncia una luminosa Certezza. In entrambi i casi, infatti, l'osservatore-smascheratore

degli errori e delle menzogne analizzate è un soggetto cosciente che si crede ciecamente immune all'autoinganno. Si auto-immagina lucidissimo, *cogito* allo stato puro. Mosso da amore sincero per la verità. Un amore dal quale non possono pertanto scaturire che effetti belli e buoni – magari, volendo fondare un giornale, lo chiamerebbe *La verità*, come Lenin...

(Scrivava il poeta portoghese Fernando Pessoa: “Quando parlo con sincerità, non so con che sincerità parlo”).

### *Spiegazioni espiatorie*

Le spiegazione “manipolatoria” della menzogna politica ha proliferato parallelamente all'impetuoso sviluppo dei mass media. Ma ciò che la rende di facile assimilazione, caricandola di una presunzione di inconfutabilità spesso inscalfibile, è un dispositivo antropologico assai più arcaico dell'era massmediatica – su cui Morin ha riflettuto con acume fin dall'epoca de *L'uomo e la morte* (1951). Mi riferisco alla sua matrice rocciosamente mitologica. La credenza magica – condivisa anche dall'epistemologia “marxista”, nel senso inteso sopra – nell'esistenza di porzioni o forme del mondo capaci di “esercitare il semplice controllo unilaterale” su tutte le altre, per dirla con Bateson, senza subire a propria volta controlli. Cause causanti e non causate. Del tutto esterne, pertanto, dualisticamente, ai fenomeni e ai comportamenti da spiegare. Entità divine, in buona sostanza.

La cosa non può stupire più di tanto, a rifletterci. È infatti il criterio esplicativo che per decine di millenni ha retto le spiegazioni delle azioni umane più di ogni altro. Eleggendo a cause non causate di ogni fenomeno, direttamente e nominalmente, appunto, entità divine. Non deve stupire, pertanto, che una modalità esplicativa assunta *da sempre* come ovvia si riveli ancora perfettamente operante, appena sotto il velo della ragione, a pochi secoli appena, in fondo, dall'emergere del sospetto che non siano gli dèi a tessere le nostre vite. Dal sospetto che gli autori delle nostre azioni migliori, così come di quelle più folli e violente, siamo noi stessi.

Il luogo mitologico della causa non causata, abitato dai tessitori delle nostre vite, si è spesso trasferito dalla mente degli dèi – ai quali non crediamo più: o meglio, crediamo di non credere più – alle “strutture”, ai “sistemi”, ai “governi”, ai “poteri manipolatori”. E il luogo epistemologico della giusta spiegazione, della verità-cerchezza, si è a sua volta trasferito, correlativamente, dalle menti dei maghi e degli sciamani a quelle, non meno esenti dalle meschinità e dai limiti dell'umano, dei funzionari “posi-

tivistici” del vero, degli intellettuali critici, degli zelanti demistificatori di manipolazioni occulte.

Queste spiegazioni sono spesso più interessate a cercare delle colpe, in effetti, che delle cause. Più interessate a guadagnare una posizione di superiorità che di dialogo. Più interessate a proiettare fuori di sé, esorcisticamente, ogni possibile sospetto di errore e menzogna, che a comprendere i percorsi esistenziali e sociali attraverso i quali gli esseri umani – tutti quanti, nessuno escluso – si ingannano e ingannano. Il che conferisce al presunto titolare di verità-certezze un indubbio vantaggio compensatorio: poter eleggere in buona coscienza “quelli che ci governano”, come annotava acutamente Giacomo Leopardi, a eccellenti “rei dei nostri mali”, facendo così vendetta in fantasia (“vana vendetta”) “de’ medesimi mali”:

Quelli che ci governano sono da noi facilmente scelti a far questa persona di rei dei nostri mali, che non hanno altro reo manifesto o accusabile, e a servir di soggetto e scopo della vana vendetta che ci è dolce fare de’ medesimi mali. (Leopardi, 1988, n. 4071).

Quella che viene ricercata con queste spiegazioni è in altre parole una “vana vendetta” a quelle che Leopardi chiamava le umane “infelicità”. Ovvero: una causa espiatoria dell’errore, più che una sua comprensione. Riproducendo in tal modo inconsapevolmente, per una sorta di freudiana “coazione a ripetere”, l’arcaico dispositivo mitologico che induce a cercare per le vicende umane una verità causale “potente”, di ordine sacro, esterna al “troppo umano” gioco quotidiano della verità e dell’errore, dove la verità e l’errore s’inseguono incerte come fossero l’una l’ombra dell’altro, senza mai venire a capo *una volta per tutte* l’una dell’altro. Senza mai potersi liberare dall’incertezza...

### *Il sacro gioco della verità*

La presa di coscienza di tale “coazione a ripetere”, e cioè di una tentazione ricorrente costitutiva dell’umano, non riducibile a difetto che si possa emendare una volta per tutte grazie a una verità-certezza finalmente disvelatrice, non può che passare attraverso una comprensione dei processi di sacralizzazione assai più profonda di quella perseguita dal *cogito* cartesiano, dalla religione dei Lumi e dal recente disincanto decostruzionista di ogni possibile verità. La desacralizzazione, ovvero la radicale umanizzazione, della verità di cui abbisogniamo non deve rimuovere le profonde ragioni sociali, simboliche ed esistenziali del sacro, che rimangono inse-

parabili, nel bene come nel male, dalla condizione umana (Girard, 1978; Manghi, 2011 e *in stampa*). La desacralizzazione di cui abbiamo bisogno non scioglie la verità fattasi astrazione mitica nello scetticismo nichilistico della non-verità, ma assume un orizzonte di senso più ampio di ogni singola verità e di ogni singolo errore: l'orizzonte cui Morin dà nome, in *PS, gioco della verità e dell'errore*. Un gioco mai meramente intellettuale, sempre intimamente relazionale, corporalmente sociale, delle cui regole non si possono dare custodi separati, osservatori/decostruttori magicamente esenti da errore e menzogna. Scrive testualmente Morin:

*Quel che c'è di più sacro non è la verità, ma il gioco della verità. È l'esistenza del gioco che è sacra, anche quando il gioco viene giocato male, con tanti trucchi, bluff, astuzie, false informazioni, anche quando l'esercizio di questo gioco comporta la vittoria dell'errore. (PS, trad. it. pp. 134-135)*

Il “sacro gioco” della verità è, per un verso, la lotta incessante della ragione contro l'errore e la menzogna. Così come per il Kant della *Critica della ragion pura*. Così come per il Karl Popper della verità scientifica come processo incessante di *falsificazione* di verità transitoriamente vigenti. In analogia, di nuovo, viene di aggiungere, con quanto a suo tempo ebbe a scrivere il nostro Giacomo Leopardi:

...in effetti la cognizione del vero non è altro che lo spogliarsi dagli errori [...]. Ogni passo della sapienza moderna svelle un errore: non pianta niuna verità. (Zibaldone, 2710, 2712).

Ma allo stesso tempo, per un altro verso, quel “gioco sacro” comporta la consapevolezza che la ragione corre costantemente il rischio dell'autocompiacimento distruttivo, dell'estetismo nichilista, dove “la sommità della sapienza consiste nel riconoscere la sua propria inutilità” (Zibaldone, 2711). O dove, come ha osservato acutamente René Girard (1978) a proposito di Platone, la presunzione del pensatore di non avere responsabilità nei mali del mondo per il solo fatto di far filosofia mostra la sua natura irresponsabile, nascostamente “luciferina”:

Il gioco della verità e dell'errore rimane più grande della sola ragione, più grande di noi, ammonisce Morin, e dunque è sempre anche al nostro interno, autocriticamente, che dovremo continuare a saperlo giocare:

Smettiamola di ingannarci, se vogliamo che smettano di ingannarci. *Non inganniamoci! Non inganniamoci più!* È questa la formula tramite la quale ognuno di noi deve affrontare il problema politico della verità. (PS, trad. it. p. 56)

Il gioco della verità e dell'errore rimane più grande di noi, non dobbiamo neppure dimenticare, per una ragione che va oltre i confini stessi dell'umano: il gioco della verità e dell'errore è il gioco stesso del vivente, il gioco della storia naturale, da ben prima di diventare il gioco delle creature umane, affacciate molto di recente a quella storia più grande (Morin, 1980). Naturalmente, non va neppure dimenticato che il modo propriamente umano di prender parte a questo gioco vivente è del tutto peculiare, poiché gli esseri umani sono dei viventi *sui generis*: le uniche creature geneticamente visionarie del pianeta, come evidenzieremo nel paragrafo successivo, nelle quali il gioco della verità e dell'errore si carica di potenzialità generative, nel bene come nel male, incomparabilmente più indeterminate, imprevedibili e complesse che per qualsiasi altra specie. Come osserva Morin,

...agli errori [...] che noi possiamo fare al pari di tutti gli animali, si aggiungono fonti di errore specificamente umane, relative al fatto che per tradurre la realtà noi non possiamo fare a meno di idee: per raggiungere il concreto abbiamo bisogno di passare attraverso l'astrazione dell'idea. (PS, pp. 48-49).

Non dobbiamo però al tempo stesso rimuovere il fatto che non siamo stati noi a inventarlo, quel gioco, ma ci siamo trovati a doverlo giocare, a modo nostro, e cioè attraverso i "filtri creativi" delle nostre produzioni simboliche (Manghi, 2004), dopo che aveva fatto la sua comparsa sulla Terra alcuni miliardi di anni fa, con i primi esseri unicellulari:

... l'organizzazione vivente è esposta in ciascuna delle proprie operazioni al rischio dell'errore, che è rischio di degradazione, di disorganizzazione e, al limite, di morte. Da cui la necessità intrinseca e fondamentale, per ogni organizzazione vivente, di combattere l'errore. Questo spiega perché gli organismi unicellulari più arcaici, come i batteri, portino in sé dispositivi estremamente raffinati di resistenza, di tolleranza, di scoperta, di correzione dell'errore. (PS, trad. it. p. 48)

### *La politica dell'Homo sapiens/demens*

Troppo disinvoltamente, noi donne e uomini del nostro tempo, abbiamo preso a raccontarci come moderni, oggi addirittura già postmoderni, emancipati in un pugno di decenni o di secoli appena da un plurimillenario passato tradizionale-antico-arcaico che mettendo alla luce l'era moderna, e poi financo quella postmoderna, si sarebbe ritirato per sempre negli archivi degli storici, dei paleontologi, degli archeologi.

Ci eravamo auto-promessi, raccontandoci come finalmente moderni, un mondo di certezze, di verità finalmente emancipate dall'errore, dall'illusione, dalla menzogna. Ma il secolo che avrebbe dovuto forgiare queste certezze, quel ventesimo secolo che è stato il secolo della politica per eccellenza, ci ha portato tra le mani errori, illusioni e menzogne deliranti, folli mitologie di dominio politico e tecno-scientifico del mondo – e radicali incertezze, paradossalmente, sul senso di cui nutrire il nostro presente e il nostro futuro.

Ciò è potuto avvenire non in quanto non abbiamo ancora sufficientemente sviluppato le nostre potenzialità razionalizzatrici, “positivistiche” o “rivoluzionarie” poco importa. Ciò è avvenuto, piuttosto, in quanto ci siamo raffigurati, in virtù della nostra scienza e della nostra filosofia, come animali anzitutto razionalizzatori, *sapiens sapiens*, giunti finalmente a un passo dalla verità-certezza. A un passo dalla possibilità di disciplinare le nostre sregolatezze, le nostre riottose, disordinate e disordinanti “irrazionalità” biologiche, psichiche, sociali. E ci troviamo a dover fare i conti, paradossalmente, con rivincite grandiose e terribili di quelle “irrazionalità”, che hanno abitato i recessi più reconditi della stessa Ragione.

Ci troviamo a dover fare i conti con la nostra desolata, drammatica incomprensione, in altre parole, di quelle *ragioni del cuore* – corpo, nervi, immaginario – che, come ammoniva l'inascoltato Pascal, *la ragione non conosce*. Non: non conosce ancora abbastanza. Ma: non può conoscere per propria natura, nel bene come nel male – se per conoscere si intende ricondurre “letteralmente” ai criteri organizzativi propri della ragione analitica.

Ci troviamo a fare i conti, torna ad ammonire il “pascaliano” Morin, con la nostra fragile, complessa natura di animale *bifronte*, non univocamente *sapiens*, ma inestricabilmente, nel bene come nel male, *sapiens/demens*. O più estesamente: insieme *sapiens/demens faber/ludens, æconomicus/consumans*<sup>4</sup>, *prosaicus-poeticus*, come Morin ipotizzava già vari anni prima di *PS*, in *Le Paradigme perdu* (1973), e come avrebbe continuato ad approfondire ancora tanti anni dopo, nel penultimo volume della *Méthode*:

...se c'è effettivamente *Homo sapiens, faber, æconomicus, prosaicus*, c'è anche, ed è lo stesso, l'uomo del delirio, del gioco, della consumazione, dell'estetica, dell'immaginario, della poesia. La bipolarità *sapiens-demens* esprime

4 A scanso di equivoci, è bene ricordare che il termine *consumans* non si riferisce all'atto di consumo economicisticamente inteso, ma al consumarsi “non-calcolante” proprio dell'esperienza estatica e sacrale, nozione dichiaratamente ispirata a quella che Georges Bataille ha chiamato la *dépense*.

al massimo la bipolarità esistenziale delle due vite che tessono le nostre vite. (Morin, 2001, trad. it. p. 125)

La sfida della politica e la sua intima relazione con la sfida intellettuale, una volta ridefinite come espressioni dell'*Homo sapiens/demens*, e non dell'*Homo* meramente *sapiens sapiens*, richiedono una radicale reimmaginazione.

### *Una nuova alleanza tra la fede e il dubbio*

La cultura egemone nella modernità ha dato una risposta forte e chiara, alla domanda sulla natura e la funzione della politica: razionalizzare. A marce forzate o gradualmente, per via rivoluzionaria o per via riformistica, ma comunque razionalizzare. Portare ordine nel disordine. Luce nelle tenebre. Ripartire daccapo, di fronte alle inevitabili sconfitte, a disciplinare le nostre sregolatezze, a promettere nuove certezze, a smascherare pregiudizi metafisico-religiosi, superstizioni, infantilismi – *demenzialità* ingenua e criminiosa, raffigurate come sempre e solo *altrui*. Le nostre scienze naturali, economiche e sociali, nutrite dal dubbio sistematico, avrebbero prodotto demistificazioni e verità sempre più “laicamente” garantite. E prodigi sempre più sofisticati della nostra laicissima tecnica sarebbero stati messi a disposizione degli individui e delle società, per soddisfare i loro bisogni e realizzare i loro desideri.

Altrettanto forti e chiare sono state, per contro, le risposte contrarie e speculari del neotradizionalismo etnico, familista e religioso, nelle quali trova accoglienza il risentimento dilagante verso le grandi promesse non mantenute della modernità (Tomelleri, 2010). La politica ricondotta a sentimenti di calda appartenenza comunitaria appare oggi in grado, agli occhi di masse crescenti di donne e di uomini, di mantenere quanto meno le promesse moderne di sicurezza, sebbene a scapito di quella libertà e di quei diritti che abbiamo cominciato a rivendicare appena più di un paio di secoli fa.

Neomodernismi e neotradizionalismi, due facce della stessa medaglia (una medaglia cartesianamente dualistica: *aut aut*), ci tornano di continuo tra le mani con l'automatismo dei riflessi condizionati, risorgendo da un orizzonte passato che abbiamo creduto definitivo. Ma il secolo appena chiuso ci porta tra le mani, nel bene come nel male, interrogativi più vasti di quell'orizzonte, ai quali non ci è dato poter rispondere con i linguaggi ereditati da questo stesso secolo. Il nuovo orizzonte nel quale siamo chiamati a giocare il gioco

della verità e dell'errore è l'orizzonte largamente sconosciuto, necessariamente misterioso per tutti gli esseri umani, di una forma di convivenza che per la prima volta in questa nostra storia si va concretizzando in una sola, immensa, società, i cui confini coincidono con la superficie del pianeta: la società-mondo (Manghi, 2009a). Una fitta rete d'interazioni quotidiane, unificata da mezzi di comunicazione e di trasporto sempre più veloci e integrati. Non semplicemente una nuova società, ma un *nuovo tipo* di società, per la prima volta priva di un solido epicentro organizzatore, e dunque necessariamente, radicalmente spaesante. Dove l'assenza di una verità-certezza universalisticamente intesa, capace di dar corpo a un senso comune, ampiamente condiviso, è esperienza tangibilmente in crescita di masse crescenti di donne e di uomini in tutto il pianeta, nel bene come nel male.

È quella che fin dagli anni 50 Morin chiama l'avvento dell'*era planetaria*.,. Richiamando al contempo l'attenzione, fuori da ogni facile ottimismo, sull'ipotesi-guida che di questa nuova era noi ci troviamo a vivere non il felice compimento, come i modernismi di varia natura andavano promettendo e continuano inercialmente a promettere, ma l'*età del ferro* – crogiuolo di furori visionari nel quale si va forgiando, nel bene come nel male, un futuro ancora tutto da realizzare.<sup>5</sup> È nel vivo di questa avventura sconosciuta – sconosciuta a tutti quanti, nessuno escluso – che siamo chiamati a reimmaginare radicalmente il rapporto tra verità e politica. Tra i saperi, la sfida civile, la scommessa politica.

L'intento di *PS* è appunto quello di porre le basi per una cultura politica all'altezza dell'inedita complessità che ci troviamo ad affrontare, volenti o nolenti, nell'*età del ferro dell'era planetaria*. Che ci consenta di lasciarci creativamente alle spalle la pseudo-alternativa, tutta interna al ventesimo secolo, tra modernismi e antimodernismi, illuminismi e romanticismi, individualismi e collettivismi, verità-certezza ed elusioni relativistiche ("post-moderniste") del *gioco della verità*. La pseudo-alternativa tra la fiducia idolatrica nella certezza e la resa, non meno idolatrica, all'incertezza. Tra le illusioni della fede e le erosioni, non meno illusorie, del dubbio.

Una cultura politica all'altezza nell'*età del ferro dell'era planetaria* deve aiutarci ad intessere una nuova alleanza, piuttosto, tra le mozioni della fede e le ragioni del dubbio, anziché contrapporle antagonisticamente, com'è stato lungo l'intero cammino della modernità. Scrive testualmente Morin:

5 V. in particolare Morin, 1959 (cap. IX), ma la nozione di età del ferro planetaria è successivamente ripresa, come un vero e proprio *leit motif*, e ulteriormente arricchita, in numerosi altri saggi moriniani.



...da sola la fede conduce al fanatismo, da solo il dubbio conduce al nichilismo. Quanti mali sono derivati dall'eccesso di credenza e dall'insufficienza di credenza! (PS, trad. it. p. 110)

Ogni fede comporta il suo dubbio (rimosso, segreto, ignoto a se stesso). Ogni dubbio comporta la sua fede (rimossa, segreta, ignota). Ciascuno dei due termini comprende l'altro termine, allo stato recessivo. Ogni certezza religiosa ricopre un dubbio sotterraneo, così come ogni dubbio ricopre un sottosuolo di credenze che credeva di aver eliminato. (PS, trad. it. p. 113)

### *Oltre la critica: l'autocritica*

Non possiamo più ignorare che il gioco della verità e dell'errore rischia a ogni istante di farsi guerra senza quartiere per la Verità-Messia. Una guerra cieca, come lo sono sempre più stupidamente le guerre – quelle in armi e non solo – in questa nostra età del ferro planetaria: in nome del bene contro il male, della luce contro le tenebre, dell'ordine contro il disordine, della certezza contro l'incertezza, della purezza contro l'impurità – e della verità, appunto, contro l'errore e la menzogna. Guerre animate, invariabilmente, da ottime intenzioni, auto-intossicate dall'attaccamento appassionato e visionario alla propria verità, piccola o grande che sia.

Sono anzi spesso le nostre piccole verità quotidiane, non meno accecate di quelle grandi dalla vivida immediatezza delle nostre percezioni ordinarie, a mobilitarci *l'un contro l'altro armati*, nel vivo delle nostre relazioni familiari, amoroze, amicali. È anche a questo livello “microsociale” della nostra esperienza cognitivo-affettiva, che prende corpo ineludibilmente, attivamente, la qualità etico-politica delle nostre forme di convivenza, per il meglio come per il peggio. Saper pensare il gioco quotidiano della verità e dell'errore costituisce pertanto una sfida *etico-politica* a un tempo piccola e grande, esistenziale e sociale, interpersonale e istituzionale.

La consapevolezza che la nostra soggettività è pienamente implicata nel gioco infinito della verità e dell'errore ci richiama pertanto alla responsabilità verso ogni nostro atto di percezione, di pensiero, di linguaggio. Ci chiede di sapere che in ogni momento il nostro percepire, pensare e parlare coinvolge per intero, nel bene come nel male, le nostre soggettività, le nostre dinamiche relazionali, gli universi affettivi, linguistici e antropologici cui diamo vita e che rimangono in ogni caso più grandi di noi. Ci chiede di non dimenticare che le nostre mitologie che si fanno tanto più possessive e accecanti quanto più crediamo di tenerle lucidamente in pugno:



Dobbiamo demitizzare i miti, ma non dobbiamo fare della demitizzazione un mito. Non possiamo sfuggire ai miti, ma possiamo riconoscere la loro natura di mito e dialogare con loro, a un tempo, dall'interno e dall'esterno. Non dobbiamo credere di poterci situare al di sopra dei miti. (PS, trad. it. p. 113)

Non potendo ormai più ignorare che ogni atto di conoscenza concorre attivamente a dar vita a un mondo piuttosto che a un altro (Maturana, Varela, 1985), a una certa percezione dei fatti piuttosto che un'altra, a un gioco della verità e dell'errore piuttosto che a un altro, diventa essenziale saper praticare in permanenza l'*autoriflessività*, ovvero l'auto-osservazione contestualizzata.

Diventa cioè essenziale saper associare alla prassi della critica che decostruisce, in permanenza, il metodo dell'incessante *autocritica*, per dirla con una parola particolarmente cara a Edgar Morin, come abbiamo ricordato fin dall'inizio, sottolineando l'importanza cruciale, insieme biografica e intellettuale, del libro che porta nel titolo stesso, seccamente, senza ulteriori specificazioni, quella parola: *Autocritique* (1959). Un libro di radicali riflessioni introspettive sulle ragioni profonde che l'avevano condotto in gioventù a credere nella Verità-Messia del "comunismo d'apparato", che si apre, significativamente, con queste parole:

Mi ero unito alla terza o quarta Crociata. Avevo indossato un'armatura che niente, per dieci anni, ha potuto spezzare.

Ho cavalcato la la Storia. Ero nel partito comunista.

Oggi tutto è diventato miraggio, e nello stesso tempo il senso stesso della vita mi sembra svuotato. Voglio ripartire dalla ricerca della verità, come a quindici anni, ma i miei primi passi affondano nei miei stessi sedimenti... (Morin, 1959, trad. it. 1970, p. 15).

Lucido *incipit* al quale Morin aggiunge quasi subito, ben conoscendo il rischio degli autocompiacimenti narcisistici procurati facilmente dall'*autocritica*:

Chiunque scriva si crede un sole. Giudica come Amon-Rà i vivi e i morti. Potrei, io, spezzare il sistema di Tolomeo che ciascuno costruisce intorno a sé? No, senza dubbio, e su questo punto il lettore malevolo avrà la lucidità che a me manca. Ma bisogna che mi sforzi di sdoppiarmi in osservatore-osservato. (ivi)

Quando Morin, nel passaggio tra gli anni 70 e gli anni 80, inizia a scrivere PS aveva già pubblicato, oltre ad *Autocritique*, un pamphlet sull'esigenza di rigenerare la parola politica: *Introduction à une politique de l'homme* (1965). E naturalmente PS riprende quelle riflessioni (dove già scriveva fra

l'altro: "Non si tratta più di entrare nel ventesimo secolo, ma di uscirne"). Tuttavia, è soprattutto ad *Autocritique*, che Morin si ricollega più direttamente, in questa nuova scrittura "metapolitica" di inizio anni 80. È lui stesso a sottolinearlo con forza, nella Prefazione scritta nel 2004 per la riedizione del volume sotto il nuovo titolo *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle*. È dalla sua "ossessione centrale", scrive testualmente, che questo nuovo libro ha preso vita. Dal medesimo bisogno vitale di disintossicarsi dall'"isteria politica" che aveva dato alla luce oltre vent'anni prima *Autocritique*:

Questo libro è derivato dalla mia ossessione centrale, che nel 1959 ha prodotto *Autocritica*, in cui cercavo di riconoscere la fonte di quello che fu il mio errore di pensiero e la mia illusione di credo, in occasione del mio impegno durante la Seconda Guerra mondiale nelle file del partito comunista. Grazie a tale lavoro di riflessione, in cui ho potuto individuare i vizi di conoscenza e di pensiero che mi avevano fuorviato, e che sono riapparsi più tardi per generare nuovi errori, illusioni e deliri, in qualche modo ho potuto rendermi immune dalle forme sempre rinascenti di isteria politica. (*PS*, trad.it. p. 37)

### *L'uomo immaginario*

In *Autocritique*, riflettendo sulle ragioni del suo assoggettamento a una visione totalizzante delle interazioni umane, della storia, della società, Morin si proponeva anche di comprendere le ragioni profonde che avevano condotto e continuavano condurre tanti esseri umani – e fra loro: tanti intellettuali, imbevuti delle migliori letture – a quell'assoggettamento. Non per isolare esorcisticamente qualche componente negativa – patologica, errata, menzognera – propria di quegli esseri umani, come di altri analogamente sedotti da dottrine totalizzanti di altro genere. Ma per cercare di comprendere, anzitutto compassionevolmente, l'incomprimibile complessità della natura umana. Per cercare di comprendere quel dostoevskiano "sottosuolo" della condizione umana che nel caso considerato – così come in altri che ciascuno può richiamare senza sforzo alla mente – si era espresso nell'adesione a una Verità-Messia crudelmente tirannica, ma che costituisce la matrice ineludibile, variamente intrecciata con le ragioni della ragione, di ogni nostra percezione, di ogni nostra emozione, di ogni nostro pensiero, di ogni nostra azione. Di nuovo: nel bene come nel male.

Nell'era della ragione, altri frutti favolosi della nostra immaginazione hanno preso il posto degli dèi, sotto la facciata di pretese "scientifiche". Teorizzazioni "laiche", non meno tiranniche e capricciose di quelle "divine", hanno preso spesso il posto degli dèi nel cuore e nella mente degli esseri

umani, esigendo da loro sacrifici a volte anche più sanguinosi e imponendo frontiere anche più perentorie tra la luce e le tenebre. Tra la certezza e l'incertezza. Tra la verità e l'errore. In *Autocritique*, erano precisamente questi sostituti moderni degli dèi a interessare Morin, che li andava esplorando contemporaneamente nella società del suo tempo – criticamente – e nei sotterranei della sua stessa anima – autocriticamente.

Questo interesse di Morin per la prodigiosa generatività dell'immaginario umano non era del resto occasionale, mobilitato *ad hoc* per esplorare i sotterranei della parola politica novecentesca. Non comprenderemmo né *Autocritique* né i successivi *Introduction à une politique de l'homme* e *PS*, come più in generale, del resto, l'insieme dell'opera di Edgar Morin, senza prendere in conto l'interesse che egli ha coltivato, fin dalle sue ricerche giovanili sull'uomo e la morte, per l'"uomo immaginario": espressione che troviamo non a caso nel titolo di un suo libro molto importante del 1956, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, e al cuore di quello successivo, dedicato all'analisi sociologica del divismo cinematografico (Morin, 1957).

Lungo tutti gli anni 50, anche per antiche risonanze "pascaliane"<sup>6</sup>, Morin aveva esplorato le metamorfosi moderne dell'immaginario umano, e con esso del pensiero mitico, magico e religioso. Non a caso, quegli anni erano stati anche il tempo dell'incontro fecondo con i surrealisti ("è il migliore di noi", pare avesse detto André Breton), e il tempo dell'amicizia fraterna con il filosofo e psicoanalista Cornelius Castoriadis, che alla nozione di immaginario seppe dedicare studi originali, tuttora di grande interesse (v. Castoriadis, 1975).

Fin da allora, l'affascinante regno delle idee generate dall'immaginazione umana andava compreso per Morin nella sua relativa autonomia, nella sua stessa organizzazione interna, nella sua capacità di influire profondamente sulla vita quotidiana degli esseri umani. Senza ridurlo a mero sottoprodotto di strutture o interessi materiali "sottostanti", né tantomeno a strumento malleabile nella mani di un'astutissima cricca di manipolatori intenzionali, ma anche senza ridurlo "idealisticamente" a un platonico superuranio separato dal vivo delle interazioni sociali umane.

Quel *soggetto vivente* che attraversa per intero, a parere di chi scrive (Manghi, 2009a), la vasta e multiforme opera moriniana, è fin dalle origini, *in nuce*, una creatura essenzialmente non-cartesiana. Una creatura cioè

6 "L'immaginazione ingrandisce le piccole cose sino a riempircene l'anima, con una valutazione fantastica", scriveva suggestivamente Pascal "e con temeraria insolenza rimpicciolisce le grandi fino alla sua misura, come quando parla di Dio" (*Pensées*, 84, 551),

unitariamente *sapiens/demens*, come Morin l'avrebbe poi definita in seguito, a partire, come abbiamo visto, dal *Paradigme perdu* (1973). E cioè una creatura che per per giocare il gioco della vita, il gioco della speranza e della paura, dell'amore e della violenza, e insieme, inseparabilmente, il gioco della verità e dell'errore, mobilità senza posa qualità immaginative straordinarie, dalle implicazioni largamente imprevedibili.

### *Politica, immaginario e complessità*

Negli anni 60, la ricerca moriniana sull'*homme imaginaire* proseguirà, in particolare, con *L'esprit du temps*, un libro del 1962 che ha profondamente influenzato gli studi sociologici delle comunicazioni di massa, anche nel nostro paese, dov'è stato pubblicato per la prima volta già nel 1963 con il titolo *L'industria culturale* (titolo ispirato a un'espressione di Adorno e Horkheimer). Ma questa ricerca troverà coronamento, più ampiamente, parecchi anni dopo, in due corposi volumi, rispettivamente del 1986 e del 1991, nei quali il "regno delle idee" assumerà anche una specifica denominazione: la *noosfera*, termine ripreso dal grande paleontologo, e mistico, Teilhard de Chardin. Il primo di questi due volumi, uscito cinque anni dopo *PS*, è intitolato *La connaissance de la connaissance*. Il secondo *Les idées: leur habitat, leur vie, leurs moeurs, leur organisation*. Leggiamo in quest'ultimo, significativamente:

Ogni società umana genera una noosfera, sfera delle cose della mente, dei saperi, delle credenze, dei miti, delle leggende, delle idee, nella quale esseri nati dalla mente, geni, dei, idee-forza hanno preso vita a partire dalla credenza e dalla fede. (Morin, 1991, trad. it. p. 131)

Questi due volumi sono il terzo e il quarto tomo del *Metodo*, ai quali seguiranno quelli intitolati *L'humanité de l'humanité. L'identité humaine* (2001) ed *Etica* (2004b). Apparirà così più evidente, mi auguro, il legame di continuità, richiamato all'inizio di queste note, fra lo straordinario impegno "epistemologico" della maggiore opera moriniana e l'urgenza "civile" di rispondere alla "crisi radicale dell'umanità" apertasi con l'avvento dell'era planetaria. Un legame che unisce strettamente *Autocritique* alla *Méthode*, e che Morin pone in evidenza nella Prefazione del 2004 a *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle* con queste parole:

Questa cura di auto-disintossicazione intellettuale [compiuta attraverso *Autocritique, nota mia*] non mi bastò: è perché ero permanentemente ossessionato

dal problema dell'errore e dell'illusione che ho intrapreso *Il Metodo*, interamente consacrato alla conoscenza della conoscenza. (*PS*, trad. it. p. 37)

*PS* non rimarrà certo il solo tentativo di fare i conti con la politica alla luce della nozione-sfida di complessità sviluppata con la *Méthode*. Seguiranno in particolare, variamente alternati ai successivi volumi della *Méthode*, *Penser l'Europe* (1987), *Terre-patrie* (1993, con B. Kern), *Pour une politique de civilisation* (1997, con S. Naïr). E dopo *La Méthode: Pour Marx* (2010a), *Ma gauche* (2010b), *La voie* (2011).<sup>7</sup> Tuttavia, messo a confronto con queste elaborazioni successive, da un lato, e insieme con le scritture “politiche” precedenti *La Méthode*, dall'altro, *PS* appare con evidenza un saggio di particolare importanza. Un'importante opera “di transizione”: un febbrile riordinare l'eredità, personale e collettiva, del secolo della politica per eccellenza, per lasciarselo alle spalle, questo secolo esaltante e terribile, quanto più possibile senza residui impensati. Per potersi proiettare verso il futuro e le sue tante incognite – l'Europa, la Terra-patria... – con una rinnovata speranza nella possibile rigenerazione della politica.

Questo sentimento di febbrile metamorfosi in atto lo avvertiamo nello stile stesso della scrittura, che Morin ha realizzato in presa diretta, quasi senza citazioni bibliografiche, mescolando “a caldo” riflessioni teoriche e ricordi recenti e lontani, redigendo le 380 pagine del libro in appena sei mesi, tra la casa al Lido di Venezia prestata da un'amica, la sua casa di Parigi in fase di trasloco, e la sua nuova casa parigina, peraltro provvisoria. Sei mesi durante i quali, come rivela il diario di quella stagione febbrile (Morin, 1981b), Morin non rinuncia a un ciclo di conferenze in Italia, al congresso “piagetiano” di Lisbona, a un salto di quarantott'ore a New York, per le elezioni presidenziali. Tutto questo, mentre sta formalizzando il divorzio dalla sua seconda moglie e gettando appassionatamente le fondamenta per quello che sarà il suo terzo matrimonio, con Edwige, che questi mesi intensi sta condividendo con lui.

### *Intellettuali, verità e politica nel XXI secolo*

Questa densa scrittura, attraverso la quale Morin viene rielaborando la crisi delle verità politiche grandiose del ventesimo secolo, in sé e fuori di

7 Senza dimenticare varie altre occasioni nelle quali la feconda scrittura di Morin, modo di vivere e pensare ancor prima che pratica professionale, tornerà a incrociare o a prendere direttamente la parola politica in forma di libri e pamphlet (si vedano in particolare Bocchi, Ceruti, Morin, 1990, 1991; Morin, 1996; 2006).

sé, lo conduce *naturalmente* a ripensare la figura novecentesca – e per certi versi molto “francese” – dell’*intellettuale*. Ovvero, precisa Morin, di chiunque “lavora *su* idee, e in particolar modo sulle idee di importanza umana, sociale, morale” (*PS*, p. 77). Un passaggio ineludibile, per un pensiero, come quello moriniano, che al “regno delle idee” ha conferito quello statuto di realtà vivente *sui generis* (“noosfera”) richiamato in queste note.

Con la crisi della Verità-Messia, registriamo anche la crisi della figura novecentesca dell’*intellettuale*. Dell’*intellettuale critico-decostruttivo*, potremmo dire. L’*intellettuale* che si dà come compito la decodificazione delle idee esistenti, nella presunzione automatica che da questa operazione non potrà che scaturire il meglio. La verità. L’illuminazione delle menti annebbiate da strutture sottostanti o sovrastanti, “determinanti in ultima istanza”, oppure da deliberate operazioni manipolatorie.

Con la crisi di questa figura-perno, la pratica “novecentesca” della critica oscilla, come suggerivamo più sopra, fra due estremi. Da un lato, il riflusso “realistico” sul pragmatismo dei saperi tecnici, specialistici, professionali, che operano *con* idee, ma non *su* idee. Dall’altro, la radicalizzazione di quell’*habitus* “sospettoso” che la conduce quasi automaticamente a smontare ogni pretesa di verità, fino a sfociare nel nichilismo.

Con questa crisi, per Morin, non ci troviamo tuttavia alla fine del ruolo dell’*intellettuale*, ma a un suo possibile, indispensabile nuovo inizio. E di inizio dobbiamo parlare in quanto a essere all’inizio è proprio la scoperta di quanto siano pervasive e persuasive – per chiunque di noi, nessuno escluso – le nostre noosfere. Abbiamo solo appena incominciato a renderci conto di quanto pervasive e persuasive siano le rappresentazioni, le ideologie, le dottrine, le mitologie che nel corso dell’ultimo pugno di secoli hanno preso il posto degli dèi antichi nel nostro cuore e nella nostra mente di creature *sapiens/demens*. E abbiamo solo appena incominciato a prendere coscienza del carattere inestricabilmente razionale/affettivo/immaginario, nel bene come nel male, della pratica politica.

Ed è in questo inizio di una nuova consapevolezza, che si gioca la possibilità di una nuova *missione* per l’*intellettuale*. Una missione “metaintellettuale”, non più votata al primato “novecentesco” della critica alle idee altrui, e cieca verso il misterioso sottosuolo delle proprie, ma orientata a combinare insieme, in permanenza, la critica e l’autocritica:

Il disincanto intellettuale è iniziato. È necessario che diventi radicale, che modifichi cioè la relazione stessa tra gli intellettuali e la politica. Non basta riconoscere e riconsuare gli errori [...]. Non basta che il credente cambi credenza. Deve anche comprendere che era integralmente mistico, religioso e irrazionale

proprio là dove si credeva scientifico e razionale, e che si sappia credente là dov'è credente. (ivi, p. 89)

E ancora:

Il metaintellettuale dovrebbe saper lottare contro la propria tendenza al disprezzo, alla denuncia, alla scomunica [...]. Dovrebbe tentare di vivere con l'incertezza, e non volerla più esorcizzare rabbiosamente. Dovrebbe infine lottare contro la semplificazione e l'arroganza. Vediamo così che *la lotta contro l'errore coincide con la lotta contro se stessi, la quale coincide con la lotta per se stessi*. (PS, trad. it. p. 99)

*Verità, politica, speranza. Nota conclusiva 1*

Non entreremo nella verità se non attraverso l'amore  
S. Agostino

Che lo sappiamo oppure no, il “sacro gioco” della verità non è un gioco separatamente cognitivo-intellettuale. È un gioco insieme intellettuale, affettivo, etico e politico. Un gioco *sapiens/demens*. Che si gioca, ci piaccia o no, secondo regole in larga misura inconsapevoli. È dunque sempre un prender parte, in un modo o in un altro, alla sfida civile, alla realizzazione oppure al sabotaggio della “cittadinanza terrestre”, senza che ci sia dato sapere con certezza in quale direzione il nostro agire stia portando l'esito di quel gioco.

Con la crisi della verità-certezza non perdiamo tuttavia ogni possibile verità. Ogni possibile tensione universalistica. Ogni possibile umanesimo. Con la crisi della verità-certezza può iniziare l'era della verità-incertezza. Della verità-fragilità, della verità-relazione, della verità-fraternità (Manghi, 2004). Della verità che unisce, condivide, connette, in luogo della verità che divide, espelle, frammenta.

In luogo della promessa di certezza, dobbiamo saper coltivare, per Morin, il pensiero della *scommessa*. Dell'apertura insieme vigile e fiduciosa all'incerto, all'inatteso, all'improbabile. Quel pensiero che con Pascal, oltre tre secoli fa, ha iniziato a coltivare le ragioni del dubbio, fino al disincanto più rigoroso, senza tuttavia idolatrarle, ma ponendole in tensione dialogica, oppositivo-complementare, per dirla con Morin, con le ineludibili ragioni della fede – *ragioni del cuore che la ragione non conosce*.

Non siamo in vista della mappatura razionale dei mondi in cui e di cui viviamo, e dunque della possibilità di riplasmarli secondo i nostri desideri,



come ci hanno illusi le seducenti mitologie del sapere a lungo prevalse nell'era moderna. Siamo nella *notte e nebbia* del mistico san Juan de la Cruz, spesso evocato da Morin, e non ne usciremo. Ma è proprio questa disincantata scoperta della nostra incertezza, della nostra incompiutezza, del nostro essere creature finite “follemente” abitate da un insaziabile desiderio d'infinito, a costituire la soglia sulla quale si gioca la possibilità, e insieme la necessità, di lasciarsi alle spalle il ventesimo secolo e di assumere le sfide del ventunesimo. Le sfide del nuovo millennio. Le sfide di una nuova alleanza tra verità e politica.

È la “complessa” scoperta, a un tempo spaesante e sorprendente, di essere creature appassionatamente immaginative e nutrite d'immaginario, trascinate oggi nel vortice in formazione di una società-mondo radicalmente imprevedibile nei suoi esiti, a costituire la soglia-sfida sulla quale si gioca la possibilità di un nuovo rapporto tra verità e politica. La possibilità, e insieme la necessità, di rigenerare la parola politica. Di reincantare, anche, la parola politica.

Abbiamo perduto la promessa della salvezza su questa terra, che le mitologie politiche del secolo passato promettevano senza risparmio, e ce ne sentiamo ancora orfani. Ma dobbiamo sapere che la perdita di quella promessa è anche la perdita di una illusione delirante, letteralmente criminale. E che la perdita di quella speranza è tutt'uno con la possibilità che un'altra speranza possa nascere. Una speranza capace di scommettere sulle possibilità inscritte nelle nostre misteriose potenzialità creative, insieme cognitive, affettive e visionarie, alle quali i nostri sguardi univocamente *sapiens*, necessariamente angusti, votati al primato del certo e del prevedibile, non saprebbero credere. Una speranza che sappia convivere in alleanza, come dicevamo, con l'incerto, l'inatteso, l'imprevedibile. Più radicalmente ancora: con l'invisibile:

... se la previsione fa apparire il peggio, la speranza, per parte sua, va nel senso dell'improbabile e dell'inconcepito. Prima di avvenire, la creazione è sempre invisibile, e noi dobbiamo scommettere su questo invisibile. (Morin, 1981a, p. 357)

### *Edgar Morin / Vaclav Havel. Nota conclusiva 2*

Mentre sto terminando di mettere a punto queste note, i giornali riportano la notizia della scomparsa di Vaclav Havel, il grande drammaturgo praghese, a lungo perseguitato dal “comunismo d'apparato” in versione cecoslovacca, che a partire dal 1989 fu guida spirituale e politica della



cosiddetta Rivoluzione di velluto. Per una serie di associazioni d'idee, mi torna alla mente un suo scritto di tanti anni fa, pubblicato dal quotidiano *La Repubblica*, che avevo messo da parte, e che per un caso fortunato riesco anche a ritrovare, tra le pagine di un libro. È il testo integrale del discorso tenuto all'Institut de France in occasione della cerimonia con la quale gli veniva conferito il titolo di membro associato straniero dell'Accademia delle Scienze morali e politiche di Francia.

Era il 27 ottobre 1992, e Havel rifletteva con l'acume e la passione che gli erano propri sui contraccolpi che, a tre anni di distanza appena dalla Rivoluzione, la complessità dei processi sociali già portava alle speranze di cambiamento accese da quell'evento liberatorio. La consonanza con le riflessioni di Morin sul ripensamento, in chiave di complessità, della sfida politica, e del suo rapporto con la sfida intellettuale, è talmente profonda e puntuale che verrebbe la tentazione di riportare qui l'articolo per intero. Per ovvi motivi, mi limiterò a riportarne qualche brano. Senza commento:

Mi tormentavo all'idea che i cambiamenti erano lenti [...]. Sì, io pure, critico sarcastico di tutti gli orgogliosi esegeti di questo mondo, ho dovuto ricordarmi che non basta spiegare il mondo; bisogna anche comprenderlo. Non basta imporgli le proprie parole; bisogna tendere l'orecchio e rimanere in ascolto della "polifonia" dei suoi messaggi spesso contraddittori. [...]

Non basta tener conto del calendario stabilito da noi per la nostra azione sul mondo; bisogna anche onorare un calendario infinitamente più complesso, quello che il mondo impone a se stesso, parte integrante delle molte migliaia di calendari autonomi che regolano una moltitudine infinita di fenomeni naturali, storici e umani. [...]

Ho dunque constatato con orrore che la mia impazienza di veder ristabilita la democrazia aveva qualcosa di comunista; o anche, in senso più generale, qualcosa di razionalista: l'unità dei Lumi. Volevo far progredire la storia un po' come un bambino che si mette a tirare una pianta per farla crescere più in fretta. Credo che bisogna imparare ad aspettare così come si impara a creare [...]. Non si può ingannare una pianta come non si può ingannare la Storia – ma si può annaffiarla. Pazientemente, tutti i giorni. Con comprensione, con umiltà e anche con amore. (Havel, 1992, p. 34)

### Bibliografia

- Bateson, G. (1972), *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine, New York (trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 2000).
- Bauman, Z. (2000), *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002).
- Bocchi, G., Ceruti, M., Morin, E. (1990), *Turbare il futuro. Un nuovo inizio per la civiltà planetaria*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- Bocchi, G., Ceruti, M., Morin, E. (1991), *L'Europa nell'era planetaria*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Castoriadis, C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris (trad. it. *L'istituzione immaginaria della società*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996).
- Girard, R. (1978), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris (trad. it. *Delle cose nascoste fin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano, 1982).
- Havel, V. (1992), "I fiori che non abbiamo mai piantato", in *la Repubblica*, 4.11.1992, p. 34.
- Leopardi, G. (1988), *Tutte le opere* (2 voll.), a cura di W. Binni e E Ghidetti, Sansoni, Firenze.
- López Ospina, G., Vallejo Gomez, N., sous la dir. de (2001), *L'humaniste planétaire. Edgar Morin en ses 80 ans - Hommage international*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO, Paris.
- Magatti, M. (2009), *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Feltrinelli, Milano.
- Manghi S. (2004), *La conoscenza ecologica. Attualità di Gegory Bateson*, Milano, Raffaello Cortina.
- Manghi, S. (2009a), *Il soggetto ecologico di Edgar Morin. Verso una società-mondo*, Erickson, Gardolo, TN.
- Manghi, S. (2009b), "La parola politica e l'uomo immaginario", Introduzione a E. Morin, *Il gioco della verità e dell'errore. Rigenerare la parola politica*, cura e traduzione di S. Manghi, Erickson, Gardolo, TN, pp. 9-32.
- Msnghi, S. (2010), "Complessità, conoscenza, fraternità. Per un pensiero metadisciplinare", in *Riflessioni sistemiche*, rivista on line, n. 3, pp. 25-34 ([http://www.aiems.eu/files/manghi\\_3.pdf](http://www.aiems.eu/files/manghi_3.pdf)).
- Manghi, S. (2011), "Il processo di desacralizzazione: una lettura di René Girard", in *Riflessioni sistemiche*, rivista on line, n. 5, pp. 108-121 ([http://www.aiems.eu/files/manghi\\_5.pdf](http://www.aiems.eu/files/manghi_5.pdf)).
- Manghi, S. (in stampa), "Il sacro, pietra dello scandalo del nostro tempo", in *Uni-Versum*.
- Maturana, H. e Varela, F. (1985), *The Tree of Knowledge*, New Science Library, Boston (trad. it. *L'albero della conoscenza*, Garzanti, Milano, 1987).
- Morin, E. (1951), *L'Homme et la mort*, Corrèa, Paris, (trad. it. *L'uomo e la morte*, Newton Compton, Roma, 1980).
- Morin, E. (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris (trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982).
- Morin, E. (1957), *Les stars*, Seuil, Paris (trad. it. *I divi*, Garzanti, Milano, 1977).

- Morin, E. (1959), *Autocritique*, Seuil, Paris (trad. it. *Autocritica*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1991).
- Morin, E. (1962), *L'esprit du temps*, Grasset, Paris, 1962 (trad. it. *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino, 1963; *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma, 2002).
- Morin, E. (1965), *Introduction à une politique de l'homme*, Seuil, Paris (trad. it. *Introduzione ad una politica dell'uomo*, Meltemi, Roma, 2000).
- Morin, E. (1973), *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Seuil, Paris (trad. it. *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?*, Bompiani, Milano, 1974).
- Morin, E. (1977), *La Méthode: I. La nature de la nature*, Seuil, Paris (trad. it. *Il metodo: I. La natura della natura*, Raffaello Cortina, Milano, 2001).
- Morin, E. (1980), *La Méthode: II. La vie de la vie*, Seuil, Paris (trad. it. *Il Metodo: 2. La vita della vita*, Raffaello Cortina, Milano, 2004).
- Morin, E. (1981a), *Pour sortir du XX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, Paris (trad. it. *II parte Il gioco della verità e dell'errore. Rigenerare la parola politica*, cura e traduzione di S. Manghi, Erickson, Gardolo, TN, 2009).
- Morin, E. (1981b), *Journal d'un livre*, Inter-Éditions, Paris (trad. it. *Diario di un libro. Durante la stesura di Per uscire dal ventesimo secolo*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1995).
- Morin, E. (1983), *De la nature de l'U.R.S.S. Complexe totalitaire et nouvel empire*, Fayard, Paris, 1983 (trad. it. *La natura dell'Urss. Il complesso totalitario dell'ultimo impero*, Armando, Roma, 1989).
- Morin, E. (1986), *La Méthode: III. La connaissance de la connaissance*, Seuil, Paris (trad. it. *Il metodo: 3. La conoscenza della conoscenza*, Raffaello Cortina, Milano, 2007).
- Morin, E. (1987), *Penser l'Europe*, Gallimard, Paris, 1987 (trad. it. *Pensare l'Europa*, Feltrinelli, Milano, 1988).
- Morin, E. (1991), *La Méthode IV. Les idées. Leur habitat, leur vie, leurs moeurs, leur organisation*, Seuil, Paris (trad. it. *Le idee. Habitat, vita organizzazione, usi e costumi*, Raffaello Cortina, Milano, 2008).
- Morin, E. (1996), *Les Fratricides, Yugoslavie- Bosnie, 1991-1995*, Arléa, Paris (trad. it. *Ifratricidi, Jugoslavia-Bosnia, 1991-1995*, Meltemi, Roma, 1997).
- Morin, E. (2001), *La Méthode: V. L'Humanité de l'Humanité: L'identité humaine*, Seuil, Paris (trad. it. *Il Metodo: 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina, Milano, 2002).
- Morin, E. (2004a), *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil.
- Morin, E. (2004b), *La Méthode: VI. Éthique*, Seuil, Paris (trad. it. *Il Metodo: 6. Etica*, Raffaello Cortina, Milano, 2005).
- Morin, E. (2006), *Le monde moderne et la question juive*, Seuil, Paris (trad. it. *Il mondo moderno e la questione ebraica*, Raffaello Cortina, Milano, 2006).
- Morin, E. (2010a), *Pour et contre Marx*, Temps présent, Paris (trad. it. *Per e contro Marx*, Erickson, Gardolo, TN, 2010).
- Morin, E. (2010b), *Ma gauche*, Bourin, Paris (trad. it. *La mia sinistra*, Erickson, Gardolo, TN, 2011).
- Morin, E. (2011), *La voie*, Seuil, Paris.
- Morin, E., Kern, A.B. (1993), *Terre-Patrie*, Seuil, Paris (trad. it. *Terra-Patria*, Raffaello Cortina, Milano, 1994).

- Morin, E., Nair, S. (1997), *Pour une politique de civilisation*, Arléa, Paris (trad. it. *Una politica di civiltà*, Asterios, Trieste, 1999).
- Tomelleri, S. (2010), *Identità e gerarchia. Per una sociologia del risentimento*, Carocci, Roma.
- Žižek, S. (2001), *On Belief (Thinking in Action)*, Routledge, New York & London (trad. it. *Crede*, Meltemi, Roma, 2005).



GIUSEPPE GEMBITTO

## PERCHÉ LA COMPLESSITÀ

*La svolta ontologica**La Complessità, una nuova prospettiva sulla Realtà*

L'esigenza della complessità è emersa quando, nella nostra cultura scientifica e filosofica, sono cambiati, storicizzandosi, sia il concetto di Realtà che quello di Conoscenza, provocando mutamenti radicali ai due livelli fondamentali: una *rivoluzione* a livello ontologico e una *ridefinizione* a livello logico.

Cominciando dal primo problema, va ricordato, innanzitutto, che nella scienza e nella filosofia moderna la Realtà era intesa come un meccanismo perfetto, la cui struttura sarebbe riducibile a leggi essenziali e immutabili. Kant lo aveva espresso in maniera precisa nella *Critica della ragion pura*, dove aveva posto l'intelletto umano e la Realtà esterna come due entità immodificabili. La visione che ne conseguiva era il determinismo assoluto, rappresentato, sul versante della scienza, da questa espressione di Laplace: "Dobbiamo dunque considerare lo stato presente dell'universo come l'effetto del suo stato anteriore e come la causa del suo stato futuro"<sup>1</sup>. Riflessione che egli completava in questi termini: "Un'Intelligenza che, per un dato istante, conoscesse tutte le forze da cui è animata la natura e la situazione rispettiva degli esseri che la compongono, se per di più fosse abbastanza profonda per sottomettere questi dati all'analisi, abbraccerebbe nella stessa formula i movimenti dei più grandi corpi dell'universo e dell'atomo più leggero: nulla sarebbe incerto per essa e l'avvenire, come il passato, sarebbe presente ai suoi occhi"<sup>2</sup>. E che non si trattasse necessariamente di un'astratta ipotesi sarebbe dimostrato dal fatto che "lo spirito umano offre, nella perfezione che ha saputo dare all'astronomia, un pallido

1 P.S. de Laplace, *Opere*, a cura di O. Pesenti Cambursano, Utet, Torino 1967, p. 243.

2 *Ibidem*

esempio di quest'Intelligenza. Le sue scoperte in meccanica e in geometria, unite a quelle della gravitazione universale, l'hanno messo in grado di abbracciare nelle stesse espressioni analitiche gli stati passati e quelli futuri del sistema del mondo"<sup>3</sup>.

Laplace scriveva queste cose nel 1814. Contemporaneamente, però, sia in fisica che in geometria emergevano delle teorie che avrebbero, in breve tempo, rivoluzionato le scienze e posto le condizioni per il superamento dell'approccio riduzionista.

### *Fourier, il calore dei corpi normali e il loro tempo proprio*

In fisica, la concezione meccanicistico-deterministica del mondo subiva il primo scacco quando Fourier scopriva che, se è vero che tutti i corpi sono caratterizzati dalla interazione gravitazionale, appare altrettanto vero che tutti i corpi possiedono e scambiano una certa quantità di calore.

In una serie di saggi scritti agli inizi dell'Ottocento, infatti, egli dimostrava che la propagazione del calore tra due corpi di diversa temperatura non può essere spiegata in termini meccanici. Traduceva poi questa argomentazione in linguaggio matematico ed enunciava un'elegante formulazione della legge che regola la trasmissione del calore e che consiste nella notazione per la quale "il flusso di calore fra due corpi è proporzionale al gradiente di temperatura fra essi". Inoltre, anche il calore è una caratteristica universale dei corpi. Così, accanto alla gravità emerge un altro «universale». Un universale che incide sui corpi in maniera del tutto nuova. Se infatti la gravità si esercita su corpi rigidi che vengono spostati di luogo, ma non subiscono modifiche qualitative, al contrario il calore trasforma chimicamente i corpi, provoca cambiamenti di stato e modifica le loro proprietà intrinseche. Ma la rivoluzione non finiva qui. Innanzitutto veniva a cadere la pretesa identificazione tra matematica e scienza newtoniana; in secondo luogo, anche la nuova scienza non newtoniana si fondava su formule matematiche universali; infine, il cambiamento più radicale riguardava i concetti di causa, tempo e spazio.

La causa della trasmissione del calore è, come si è detto, la differenza di temperatura. Ma il contatto tra i corpi causa il flusso di calore dal corpo più caldo a quello più freddo fino al raggiungimento dell'equilibrio termico. Raggiunto il quale la causa scompare per cui, contrariamente a quanto

3 *Ibidem*. Ho sviluppato queste considerazioni in G. Gembillo, *Neostoricismo complesso*, Esi, Napoli 1999.

era possibile nella meccanica classica, non si può più risalire dall'effetto alla causa: ciò che è avvenuto non può essere più annullato, a meno di un intervento esterno. In altri termini, il processo di diffusione del calore quale avviene naturalmente, è irreversibile. Con questo entra nella fisica il concetto di direzione privilegiata degli eventi e la reversibilità, vanto della meccanica classica, non ha più possibilità di realizzazione concreta e «spontanea». Considerato ciò, il tempo di trasmissione del calore diventa essenziale sia per la sua direzione, sia per la sua durata. In altri termini il tempo non è più un contenitore degli eventi, esterno rispetto ad essi, ma ne costituisce la struttura intrinseca.

Analogo discorso va fatto per lo spazio, il quale non è più il luogo nel quale, indifferentemente, si situano gli oggetti. Con l'emergere dei nuovi fenomeni o, meglio, con la nuova attenzione ad essi, siamo ora di fronte a degli eventi che istituiscono tra di loro una interrelazione caratterizzata da scambi di energia. Ogni evento scambia energia con l'ambiente esterno; ambiente che non è più indifferente, ma che è in osmosi con l'evento stesso; ambiente che assorbe comunque una parte dell'energia prodotta dal fenomeno.

Spazio e tempo da parametri o da contenitori sono diventati “strutture” dei fenomeni. Gli oggetti sono diventati “eventi”.

### *Darwin e l'evoluzione del vivente nel proprio spazio-ambiente*

Una svolta ancora più radicale nella direzione della storicizzazione dei fenomeni si è avuta per opera di una scienza che fino a quel momento non presentava struttura metodologica autonoma ma che, come le altre scienze, aveva mutuato il proprio metodo dalla fisica: la biologia.

La rivoluzione avvenuta in tale scienza per opera di Darwin ha assunto una connotazione veramente rivoluzionaria perché per la prima volta una scienza «tradizionale» ha esplicitamente sostituito *il divenire e la storia* all'essere e alla stabilità. Se è vero, infatti, che l'aspetto più noto della teoria darwiniana è legato a quella che Freud definì una delle tre umiliazioni inflitte all'uomo col farlo discendere dalle scimmie, è altrettanto vero che la parte più importante della teoria non è questa.

Esplicitamente ispirato da Lyell, che aveva parlato di “evoluzione biologica”, Darwin ha dimostrato che tutto il vivente, nel nostro pianeta, diviene e si evolve. Si evolvono, in particolare, le specie animali che fino allora nella concezione tradizionale avevano rappresentato la quintessenza della fissità e della imm modificabilità. E, appunto, espressamente contro l'idea di

specie come struttura essenziale immutabile egli ha affermato, per esempio, che «dovremo trattare le specie come i naturalisti trattano i generi, ammettendo, come fanno, che i generi sono semplici combinazioni artificiali fatte per comodità. Può essere una prospettiva poco allettante, ma, almeno saremo liberati dalla vana ricerca dell'essenza nota e ignota del termine specie<sup>4</sup>».

Indipendentemente dal fatto che poi ci sia continuità o meno tra le varie specie, il punto essenziale, già di per sé "inaudito", è costituito dall'idea di evoluzione delle singole specie nel loro stesso ambito specifico. L'aver dimostrato questo ha avuto come implicazione fondamentale l'inserimento della temporalità nella varietà degli esseri viventi, non più concepibili come creati una volta per tutte, con caratteristiche definite e fisse. Questo significa, innanzitutto, riconoscere al tempo un ruolo creativo e positivo: un ruolo che incanala le specie verso modificazioni e adattamenti sempre più consoni allo scopo di migliorare la loro struttura. Quindi, come espressamente notava «quando contempleremo ogni prodotto della natura considerandolo come qualcosa che abbia avuto una storia; quando considereremo qualsiasi struttura complessa, qualsiasi istinto come la somma di molti elementi», lo «studio della storia naturale» diventerà finalmente «più interessante»<sup>5</sup>.

C'è da rilevare che il ruolo creativo e positivo attribuito al tempo fa il paio con quanto è avvenuto nel frattempo in termodinamica, però con una differenza sostanziale. Infatti se in entrambi i casi lo scorrere del tempo viene ad assumere un ruolo strutturale nell'evolversi dei fenomeni, nel darwinismo esso ha anche una connotazione positiva. Diversamente da quanto avviene in termodinamica, infatti, nella quale il tempo porta all'entropia, cioè alla degradazione dell'energia in tutte le sue varie forme e accezioni, nel darwinismo il tempo porta a un perfezionamento, sia pure solo dei più adatti. Ma l'analogia con la termodinamica non si restringe a questo aspetto. Anche per quanto riguarda il concetto di spazio, infatti, si verifica la stessa trasformazione, da contenitore dei fenomeni in loro struttura. Ciò avviene, ovviamente, con il concetto di spazio-ambiente, con il quale il vivente istituisce un rapporto interattivo, anche se essenzialmente conflittuale. In questo caso, nei confronti dello spazio si inverte il rapporto rispetto alla termodinamica: qui è l'ambiente a mostrarsi ostile nei con-

4 Ch. Darwin, *L'origine della specie*, trad. di C. Balducci, Newton Compton, Roma 1981, p. 557. Rimando per questa tematica e per quelle successive a: G. Gembillo, *Le polilogiche della complessità*, Le Lettere, Firenze 2008.

5 Ivi, p. 558

fronti del proprio ospite, tanto da costringerlo a una lotta durissima non solo contro l'ambiente stesso, ma anche contro gli altri esistenti. Ciò che è particolarmente rilevante, comunque, è dato dal fatto che il darwinismo ha segnato una svolta definitiva e completa a favore di una considerazione storica ed attiva del reale; una svolta tanto più significativa, per gli scienziati, in quanto emersa dal loro stesso ambito e non da quello, sempre ritenuto avverso, dei filosofi.

### *Heisenberg e la storicizzazione della microfisica*

Il tema della trasmissione del calore, dopo avere rivoluzionato i corpi rigidi rendendoli biodegradabili e temporali, ha rivoluzionato anche il livello della realtà microscopica. Infatti la fisica quantistica è nata quando Max Planck ha affrontato un problema legato alla trasmissione del calore: l'emissione e l'assorbimento dell'energia raggiante; è proseguito attraverso la teorizzazione della duplice natura della luce e attraverso la teoria della convertibilità reciproca tra energia e materia; ha raggiunto il culmine quando, accanto alla materia, è stata ipotizzata l'esistenza della strana "antimateria".

Colui che più di ogni altro ha riflettuto su questo percorso è stato Werner Heisenberg, il quale ai decisivi contributi scientifici ha aggiunto quelli epistemologici, che si sono rivelati altrettanto fondamentali. Egli è stato il fisico più rivoluzionario del xx secolo, sia a livello scientifico che a livello epistemologico e filosofico. Ha segnato tre tappe fondamentali attraverso la meccanica matriciale; attraverso il principio di indeterminazione; attraverso il concetto di forze di scambio. Ha, infine, tratto le conseguenze dello sviluppo del concetto di realtà dal dualismo onda-corpuscolo fino alla teorizzazione dell'antimateria. Così, riconoscendo l'importanza fondamentale di questo concetto, ha scritto: "La scoperta dell'antimateria è certamente il più grande sconvolgimento fra tutti i mutamenti della fisica del nostro secolo. Fu una scoperta della massima importanza, perché cambiava interamente la nostra immagine della materia"<sup>6</sup>.

Tale scoperta, infatti, ha fornito la prova concreta del fatto che a livello elementare la Realtà non si presenta in forma stabile come entità fisica,

6 W. Heisenberg, *La tradizione nella scienza*, trad. di R. Pizzi, Garzanti, Milano 1982, p. 45. Cfr. G. Gembillo, *Werner Heisenberg. La filosofia di un fisico*, Giannini, Napoli 1987, C. Altavilla, *Fisica e filosofia in Werner Heisenberg*, Guida, Napoli 2006

ma “esiste” in una forma “mobile” che la rende, alternativamente, “consistente” sotto forma di corpo fisico; ed evanescente, sotto forma di energia pura. Grazie a tale scoperta, “si comprese che esistono processi in cui l’energia genera delle particelle nuove. La possibilità di simili processi era stata introdotta naturalmente già dalla teoria della relatività speciale, dove l’energia può trasformarsi in materia. Che essi avessero luogo nella realtà risultò tuttavia evidente, per la prima volta, solo grazie alla scoperta di Dirac dell’antimateria e della produzione di coppie”<sup>7</sup>.

In questo senso il dualismo onda corpuscolo, che aveva trovato espressione teorica con Einstein e De Broglie e, come vedremo, giustificazione logica con Bohr, veniva ora a essere confermato concretamente e “sperimentalmente” dalla nuova enunciazione: “Una delle più spettacolari conseguenze della scoperta di Dirac fu quindi il crollo definitivo dell’antico concetto di particella elementare: la particella elementare non era più elementare. Si tratta infatti di un sistema composito, anzi di un complicato sistema a più corpi, e presenta tutte le complicazioni di una molecola o di un qualunque altro oggetto di questo genere”<sup>8</sup>.

Allora, la Realtà microscopica “cambia nel tempo” e, nel caso specifico, alterna la propria configurazione. In questo modo, “abbiamo imparato che l’energia si trasforma in materia quando prende forma di particella elementare”<sup>9</sup>. Così, anche la descrizione oggettivamente atomistica della Realtà, che Planck aveva riportato in auge, acquista uno statuto alquanto problematico: “Si è infatti constatato che quella sperata realtà obiettiva delle particelle elementari rappresenta una semplificazione troppo grossolana del reale stato di cose e che bisogna ricorrere a idee molto più astratte. Se vogliamo farci un’immagine del tipo delle particelle elementari non possiamo infatti più, per principio, prescindere dai processi fisici mediante i quali giungiamo alla loro conoscenza”<sup>10</sup>.

Ciò rende concrete le conseguenze del “principio di indeterminazione” il quale ha riportato in primo piano il ruolo del soggetto nel processo di sperimentazione concreta: “Questo ha come conseguenza che le leggi di natura, che noi formuliamo matematicamente nella meccanica quantistica, non parlano più delle particelle elementari in sé, ma della conoscenza che abbiamo di esse. Il problema se queste particelle ‘in sé’ esistano nel tempo e nello spazio non può quindi più essere posto in questa forma, dato che noi

7 Ivi, p. 46

8 Ivi, p. 47

9 Ivi, p. 48

10 W. Heisenberg, *Natura e fisica moderna*, trad. di E. Casari, Garzanti, Milano 1985, p. 42

possiamo parlare sempre e solo dei processi che avvengono quando vogliamo inferire il comportamento della particella dall'interazione tra essa e un qualche altro sistema fisico, ad esempio l'apparecchio di misurazione"<sup>11</sup>.

Questo determina la fine del "realismo scientifico" e mette definitivamente in crisi il concetto di "oggettività" della scienza. Considerato tutto ciò, "l'idea della obiettiva realtà delle particelle elementari si è quindi sorprendentemente dissolta, e non nella nebbia di una qualche nuova, poco chiara o ancora incompresa idea di realtà, ma nella trasparente chiarezza di una matematica che non rappresenta più il comportamento della particella, ma il nostro sapere sopra questo comportamento"<sup>12</sup>.

In questo modo il processo di complessificazione e di storicizzazione allarga il proprio ambito.

### *Hubble e la storicizzazione dell'Universo*

Infatti il processo di storicizzazione della Realtà esterna, e la conseguente complessificazione della sua immagine, sono proseguiti, passando dall'immensamente piccolo all'immensamente grande con la messa in movimento, agli inizi del Novecento, dell'Universo intero. Infatti, "fino a questo secolo gli astronomi hanno ritenuto che l'universo fosse essenzialmente statico. Pur sapendo che le stelle avevano dei movimenti locali, credevano che il movimento medio del tutto fosse nullo. L'universo delle stelle sembrava formare un immobile fondale al mutamento e al moto terrestri"<sup>13</sup>.

Tale concezione forniva la base per la giustificazione del fatto che l'universo si presentasse, appunto, come stabile. Allora è chiaro che "le scoperte che distrussero questo quadro formano una delle più importanti rivoluzioni scientifiche e filosofiche del nostro tempo. Il primo passo lo fece V. M. Slipher dell'Osservatorio di Lowell, che nel 1912 trovò che la grande galassia di Andromeda aveva una velocità di 200 chilometri al secondo"<sup>14</sup>. La seconda tappa non si fece attendere troppo. Infatti, "nel 1917 una ricerca fatta da Wilhem de Sitter, basata sulla relatività generale, suggerì che l'universo avrebbe potuto trovarsi in un processo di espansione totale"<sup>15</sup>. Ad essa seguirono le enunciazioni di Friedmann e di Lemaître, che

11 *Ibidem*

12 *Ibidem*

13 W. Bonnor, *Universo in espansione*, trad. di F. Bedarida, Boringhieri, Torino 1967, p. 1

14 *Ibidem*

15 *Ivi*, pp. 1-2

rimasero poco conosciute. Comunque queste prime ipotesi suscitarono, nei pochi che le discussero, molte controversie, al punto che “passarono più di dieci anni prima che le osservazioni dell’astronomo americano Edwin Hubble stabilissero al di là di ogni dubbio ragionevole che l’universo era in espansione. La vecchia concezione di un universo statico era demolita, e scienziati e filosofi erano messi alla prova da domande come ‘Che cosa ha dato inizio all’espansione?’ e ‘Ha l’universo un principio e una fine?’”<sup>16</sup>.

Infatti, dopo le prove addotte da Hubble, alla domanda: “Di che cosa possiamo essere sicuri in cosmologia?” si può cominciare a dare qualche risposta concreta di questo tipo: “Primo, che l’universo si espande, e che la legge di Hubble è, almeno approssimativamente, vera. Questo significa che le galassie stanno allontanandosi da noi e più sono lontane più velocemente si muovono. L’espansione è al riguardo l’elemento più importante; essa è la causa della maggior parte delle proprietà che rendono la nostra concezione dell’universo del tutto diversa da quella statica che è stata fino a quarant’anni fa una pietra angolare indiscutibile della fede scientifica”<sup>17</sup>.

In proposito Hawking, a sua volta, ha aggiunto che “la scoperta che l’universo è in espansione fu una delle grandi rivoluzioni del XX secolo. Col senno di poi è facile chiedersi perché nessuno ci avesse mai pensato prima. Newton e altri avrebbero dovuto rendersi conto che un universo statico avrebbe cominciato a contrarsi immediatamente sotto l’influenza della gravità”<sup>18</sup>. Tutte queste considerazioni “ci hanno dischiuso una visione dell’universo che è grandiosa nella sua semplicità. L’universo si sta espandendo in modo uniforme e isotropo: lo stesso modello di espansione si presenta a osservatori che si trovino in tutte le galassie tipiche, e in tutte le direzioni”<sup>19</sup>.

Dunque, anche l’Universo ha, “vive”, una sua Storia.

### *Wegener e la storicizzazione del pianeta Terra*

Il processo di storicizzazione del Reale è avvenuto anche al livello della nostra dimensione “media” coinvolgendo, in maniera totale, anche il pianeta Terra.

---

16 Ivi, p. 2

17 Ivi, p. 195

18 S. Hawking, *Dal big bang ai buchi neri*, trad. di L. Sosio, Rizzoli, Milano 2006, p. 56

19 Ivi, p. 53

Colui che ha dato l'avvio a questo processo, cioè Wegener, nel lanciare la sua rivoluzionaria ipotesi, ha affermato: "I continenti debbono aver subito uno spostamento. L'America meridionale deve essere stata vicino all'Africa e aver formato con questa un unico continente, che nel Cretaceo si scisse poi in due parti, le quali, come un masso di ghiaccio che si spacchi, nel corso di milioni di anni si allontanarono sempre più l'una dall'altra. I contorni di queste due masse sono ancor oggi di una concordanza sorprendente"<sup>20</sup>. L'ipotesi si presenta come concretamente esplicativa in riferimento a una serie di problemi irrisolti. Infatti, "se prendiamo come punto di partenza questa teoria noi veniamo a soddisfare a tutti i postulati sia della teoria degli antichi collegamenti continentali che della dottrina della permanenza. Si parla bensì ora di ponti continentali, ma non attraverso i continenti intermedi più tardi sprofondati, ma come collegamento delle terre ora separate. Si parla di permanenza ma non dei singoli oceani o continenti come tali, bensì dell'area complessiva degli oceani e dei continenti"<sup>21</sup>.

Muovendo da queste considerazioni, Wegener si è proposto come scopo esplicito di "dare una dimostrazione completa della fondatezza di queste idee"<sup>22</sup>. A tale fine riporta una serie di corroborazioni tratte dai vari ambiti, a cominciare da quello della geodesia. Afferma: "Diamo inizio alla dimostrazione con la prova che delle traslazioni attuali dei continenti danno le ripetute osservazioni astronomiche, e ciò sia perché recentemente per questa via fu addotta la prima vera prova dell'attuale deriva della Groenlandia, prevista dalla teoria, sia perché questa conferma, valida dal lato sperimentale, sarà considerata dalla maggior parte degli studiosi come la prova più esatta e sicura di essa"<sup>23</sup>. A sua parere, inoltre, "è un grande vantaggio quello che la teoria della deriva ha su tutte le altre teorie, che mirano a risolvere problemi della stessa importanza, di poter venire dimostrata per mezzo di esatte misure geodetiche. Se gli spostamenti di continenti si sono verificati durante periodi così lunghi è probabile che essi continuino ancor oggi: la questione consiste solo nel sapere se i movimenti sono abbastanza rapidi per prestarsi alle nostre misure astronomiche entro periodi di tempo non troppo lunghi"<sup>24</sup>.

Anche dall'ambito specifico più autorevole arrivano puntuali conferme, che alla fine di una lunga e articolata argomentazione vengono esplicita-

20 A. Wegener, *La formazione dei continenti e degli oceani*, trad. di C. Giua, Borin-ghieri, Torino 1976, p. 50

21 Ivi, p. 55

22 *Ibidem*

23 Ivi, p. 56

24 *Ibidem*

mente presentate in questo modo: “Dopo quel che precede è superfluo affermare che la teoria della deriva dei continenti si trova nel miglior accordo con i risultati della geofisica. Da essa muovono molte nuove e promettenti ricerche, che hanno già dato risultati importanti anche se molti particolari potranno avere una spiegazione solo nel futuro”<sup>25</sup>. Questo perché risalendo nel tempo, la posizione reciproca dei continenti era progressivamente diversa rispetto a quella attuale. E “quanto più, però, ciò si verifica per le epoche geologiche più antiche, tanto più si hanno in queste delle prove eccezionalmente probative della irrefutabilità della teoria della deriva”<sup>26</sup>.

Anche qui, ovviamente, si tratta di un processo che attraverso l'evoluzione storica ha reso via via sempre più complessa la conformazione del nostro pianeta.

### *Lovelock e la Terra come organismo vivente*

Lovelock ha idealmente completato il percorso fin qui delineato invitando a passare dall'idea di Natura come Storia all'idea di Natura come Organismo. Per fare ciò è partito da una idea precisa di vita: la presenza della vita sulla Terra comporta, a suo parere, un'interazione attiva con tutto ciò che rappresenta il contesto. In altri termini, l'ipotesi consiste nel presupporre che su un pianeta le condizioni di vita siano possibili solo se “coprono” ogni angolo del pianeta stesso, senza eccezioni e senza zone franche. Allora, “a meno che la vita non prenda possesso del pianeta in cui è sorta, e non lo occupi in modo esteso, le condizioni per la sopravvivenza non sono soddisfatte. La vita planetaria deve essere capace di regolare il clima e la composizione chimica dell'ambiente. Un'occupazione parziale o semplici visite occasionali non sono sufficienti a vincere le forze ineluttabili che guidano l'evoluzione chimica e fisica di un pianeta”<sup>27</sup>.

Queste considerazioni si fondano su alcune riflessioni che tengono presenti le conseguenze emergenti dall'ambito della Termodinamica, la quale, come abbiamo visto, fin dal suo sorgere ha sconvolto la concezione della struttura di tutti gli oggetti fisici. In proposito ha scritto: “Mi venne un pensiero sconcertante. L'atmosfera della Terra era una miscela di gas straordinaria e instabile, eppure sapevo che la sua composizione rimaneva costante per periodi di tempo assai lunghi. Era possibile che la vita sulla Terra non

---

25 Ivi, p. 101

26 Ivi, p. 182

27 Ivi, p. 23. Cfr. G. Gembillo, *Da Einstein a Mandelbrot*, Le Lettere, Firenze 2009

solo creasse l'atmosfera, ma che la regolasse, mantenendone la composizione costante, e a un livello favorevole alla vita degli organismi?"<sup>28</sup>.

Una risposta a questa domanda fondamentale non può non sconvolgere radicalmente la consueta immagine del mondo. Essa, infatti, suggerisce che "bisogna intendere la teoria di Gaia come un'alternativa al sapere convenzionale che considera la Terra un pianeta morto fatto di rocce, oceani e atmosfera inanimati, e semplicemente abitato dalla vita. Bisogna considerare la Terra come un vero e proprio sistema, che comprende tutta quanta la vita e tutto quanto il suo ambiente strettamente accoppiati così da formare un'entità che si autoregola"<sup>29</sup>.

Lovelock fu in grado di sostanziare l'intuizione iniziale relativa alla capacità della Terra di autoregolare la propria temperatura grazie all'incontro con Lynn Margulis. Unendo le loro competenze, "i due scienziati furono in grado di identificare gradualmente una rete complessa di anelli di retroazione che - ipotizzarono - conducevano all'autoregolazione del sistema planetario"<sup>30</sup>. L'aspetto forse più interessante delle loro elaborazioni consiste nel fatto che "la caratteristica notevole di questi anelli di retroazione è che essi collegano sistemi viventi e non viventi"; con questo la frattura tra esseri pensanti e esseri estesi è davvero ricomposta una volta per sempre e il dualismo non trova supporto a nessun livello; ciò equivale a riconoscere definitivamente che "non possiamo più pensare alle rocce, agli animali e alle piante come se fossero entità separate". Insomma, portando a compimento uno sforzo di unificazione iniziato con il riconoscimento della storicità della Natura, "la teoria di Gaia dimostra che c'è una stretta concatenazione fra le parti viventi del pianeta - piante, microrganismi e animali - e le sue parti non viventi - rocce, oceani e atmosfera"<sup>31</sup>.

Questo trova perfetta e concreta esemplificazione in tutta una serie di eventi concatenati, tra i quali Lovelock sceglie di evidenziare, considerando uno dei più significativi, il problema del ruolo e dell'incidenza dell'anidride carbonica, il cui ciclo sulla Terra segna la specificità della vita su di essa, e mette in chiaro le ragioni, "evidenti" anche a distanza, della sua assenza su Marte.

Per questo motivo Capra ha affermato che bisogna innanzitutto ribadire in proposito che "il ciclo dell'anidride carbonica illustra bene questo punto". A conferma di ciò è sufficiente seguirlo brevemente nel suo modo di

---

28 F. Capra, *La rete della vita*, cit., p.119

29 *Ibidem*.

30 Ivi, p. 121.

31 Ivi, p. 121.

articolarsi: “Da milioni di anni i vulcani terrestri espellono quantità enormi di anidride carbonica (CO<sub>2</sub>). Dato che il CO<sub>2</sub> è uno dei gas che più contribuiscono all’effetto serra, Gaia ha la necessità di eliminarlo dall’atmosfera, altrimenti la sua temperatura diverrebbe troppo alta e la vita si estinguerebbe. Piante e animali riciclano imponenti quantità di CO<sub>2</sub> e di ossigeno nei processi di fotosintesi, respirazione e putrefazione. Eppure, questi scambi si bilanciano sempre e non hanno alcun effetto sul livello di CO<sub>2</sub> nell’atmosfera. Secondo la teoria di Gaia, l’eccesso di anidride carbonica nell’atmosfera viene eliminato attraverso un immenso anello di retroazione, in cui la degradazione meteorica costituisce un elemento fondamentale”<sup>32</sup>. Tutto ciò che avviene concretizza un movimento circolare che si autoalimenta e, nello stesso tempo, si autoregola. Infatti, “l’intero ciclo - che collega i vulcani alla degradazione meteorica, ai batteri del suolo, alle alghe oceaniche, ai sedimenti di calcare e di nuovo ai vulcani - agisce come un gigantesco anello di retroazione, che contribuisce alla regolazione della temperatura sulla Terra. Quando il riscaldamento solare aumenta, viene stimolata l’azione dei batteri nel suolo, il che accresce la rapidità del processo di degradazione meteorica. A sua volta, questo processo elimina maggiori quantità di CO<sub>2</sub> dall’atmosfera e quindi raffredda il pianeta”<sup>33</sup>.

Come ha scritto la Margulis, completando e integrando i ragionamenti di Lovelock, “detto in modo semplice, l’ipotesi [di Gaia] afferma che la superficie della Terra, che abbiamo sempre considerato come *l’ambiente della vita*, fa realmente *parte della vita*”<sup>34</sup>.

Penso che la “simbiosi” di cui ha parlato la Margulis non possa essere più stretta. In questo senso quello che Tyler Volk ha definito il “corpo di Gaia”<sup>35</sup> trova qui tutte le sue caratteristiche di essere vivente. O, meglio, giustifica in pieno lo sforzo di Lovelock di presentarlo come un vero e proprio organismo. Sulla base di questa profonda convinzione, infatti, egli non può che concludere in questo modo: “Con la teoria di Gaia, io vedo la Terra e la vita che la abita come un solo sistema, che ha la capacità di regolare la temperatura e la composizione della superficie terrestre e di mantenerle adatte alla sopravvivenza degli organismi viventi. L’autoregolazione del sistema è un processo attivo, sostenuto dall’energia fornita dalla luce solare”<sup>36</sup>.

32 *Ibidem*.

33 Ivi, pp. 122-123.

34 L. Margulis- D. Sagan, *Microcosmo*, trad. di L. Maldacea, Mondadori, Milano 1989, p. 11

35 Cfr. T. Volk, *Il corpo di Gaia*, trad. di G. Barbiero, Utet, Torino 2001. Cfr. in particolare, le pp. 16,43,56.

36 Cfr. F. Capra, *La rete della vita*, cit., pp. 45-46.

Dopo le argomentazioni precedenti e a conclusione di questo articolato percorso, Lovelock si chiede: “Perciò, che cosa è Gaia?” E risponde: “Se il mondo reale in cui abitiamo è in grado di autoregolarsi nel modo di Gaia, e se il clima di cui godiamo e l’ambiente che sfruttiamo liberamente sono conseguenza di un sistema automatico e non finalistico, allora Gaia è la più grande manifestazione della vita”<sup>37</sup>.

Diventa dunque naturale concludere che “allora si può dire che la Terra è un organismo vivente ben delineato. Ciò che lo caratterizza è l’equilibrio omeostatico per un verso, e la capacità di strutturarsi dall’altro. Il suo corpo è un tutto costituito da parti in interazione strettissima o, per usare una espressione assai pertinente di Humberto Maturana, in “accoppiamento strutturale”<sup>38</sup>. In conclusione, si può dire che in ragione di ciò, “il limite del pianeta circoscrive dunque un organismo vivente, Gaia, sistema costituito di tutti gli organismi viventi e del loro ambiente. Sulla superficie della Terra non c’è mai una chiara distinzione tra la materia vivente e quella inanimata. C’è solo una gerarchia di intensità che va dall’ambiente ‘materiale’ delle rocce e dell’atmosfera alle cellule viventi”<sup>39</sup>.

In questo modo la simbiosi tra complessità e storicità è divenuta totale. Non bisogna far altro che rivendicarla e ragionarla in modo esplicito.

### *Prigogine e la Nuova alleanza*

Le conclusioni di Lovelock hanno trovato ideale completamento nelle riflessioni di Ilya Prigogine. Infatti egli, in alternativa alla scienza classica e alla logica aristotelica, che avevano sancito quella frattura dell’alleanza tra uomo e natura che ancora negli anni settanta del Novecento Jacques Monod riteneva insanabile, ha elaborato una nuova concezione che spiega in modo del tutto diverso i rapporti degli organismi con il loro mondo circostante. Essa è definibile logica della causalità interattiva e ha evidenziato un nuovo rapporto dell’individuo con l’ambiente, che non è più a senso unico, come in Darwin.

Infatti, nel nuovo orizzonte di senso in cui emergono le “strutture dissipative”, evidenziate, sul piano teorico, proprio da Prigogine, l’interazione con l’ambiente è sempre il risultato di un progetto di auto-formazione.

37 J. Lovelock, *Le nuove età di Gaia*, cit., p. 54.

38 Cfr. H. Maturana – F. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, trad. di A. Stragapede, Marsilio, Venezia 1985, *passim*.

39 J. Lovelock, *Le nuove età di Gaia*, cit., pp. 54-55.

Di un progetto più o meno esplicito, ma di un progetto. Così, dall'ameba acrasiale che interagisce con l'ambiente circostante per sopravvivere, alla coscienza umana che interagisce per adattare l'ambiente a sé, ciò che rende diversa l'interazione è la sua connotazione progettuale, finalizzata all'auto-organizzazione. Consapevole di ciò, Prigogine ha richiamato l'attenzione sulla necessità di una "nuova alleanza" con la natura, da lui vista non più come un luogo da conquistare e da cui difendersi, e nemmeno come "un giardino in cui aggirarsi"<sup>40</sup>, ma come l'ambiente che fornisce energia e che costituisce la condizione indispensabile per l'esistenza di qualunque organismo. In proposito ha scritto, assieme a Isabelle Stengers: "Oggi la passione che guida le scienze è più viva che mai, ma il suo significato sta cambiando. Le 'leggi' della natura, come ormai siamo in grado di decifrarle, sono le leggi di un universo aperto. Esse concernono le probabilità d'evoluzione in un futuro che tuttavia non determinano. Non negano l'avventura umana, di cui costituiscono una delle più alte realizzazioni, ma al contrario, affermano il carattere irriducibile di ciò senza cui questa avventura resterebbe priva di significato". In altri termini, "esse costruiscono un 'passaggio stretto' tra due forme di alienazione: la sottomissione a leggi che riducono l'invenzione a un'apparenza e la rassegnazione al gioco arbitrario di avvenimenti aleatori, inintelligibili. È questo momento privilegiato, questo punto di biforcazione che è al centro della *Nuova alleanza*, e che l'evoluzione della fisica ha successivamente confermato"<sup>41</sup>.

L'alleanza viene ribadita dopo un lungo percorso che porta Prigogine ad approfondire in maniera dettagliata sia il modo parziale con cui lo scienziato classico si è avvicinato alla natura, sia la ineluttabilità della nuova direzione intrapresa: "Così la scienza può ora pretendere di essere una scienza umana, una scienza fatta dall'uomo per un mondo umano. Nella nostra società, con il suo vasto spettro di conoscenze tecniche, la nostra scienza occupa la singolare posizione di ascolto poetico della natura – nel senso etimologico della parola, per cui un poeta è un artefice – cioè esplorazione attiva, manipolatrice e calcolatrice ma ormai capace di rispettare la natura che essa fa parlare. In particolare, nel nostro tempo "fuori dal dialogo

40 Cfr. W. Heisenberg, *Indeterminazione e realtà*, a cura di G. Gembillo e G. Gregorio, Guida, Napoli 2001, p. Su cui cfr. AA. VV., *Werner Heisenberg scienziato e filosofo*, a cura di G. Gembillo e C. Altavilla, Armando Siciliano, Messina 2002; C. Altavilla, *Fisica e filosofia in Werner Heisenberg*, cit.

41 I. Prigogine – I. Stengers, *La nuova alleanza*, cit., p. XIV. Su ciò cfr. G. Gembillo – G. Giordano – F. Stramandino, *Ilya Prigogine scienziato e filosofo*, Armando Siciliano, Messina 2004; G. Giordano, *La filosofia di Ilya Prigogine*, Armando Siciliano, Messina 2005.

con la natura condotto dalla scienza classica, con la sua visione di una natura robotica, si è sviluppata una visione molto diversa, in cui proprio il fatto che noi interroghiamo la natura è parte dell'intrinseca attività della natura"<sup>42</sup>. Alla luce di ciò "è ormai tempo per nuove alleanze, alleanze da sempre annodate, per tanto tempo misconosciute, tra la storia degli uomini, delle loro società, dei loro saperi e l'avventura esploratrice della natura"<sup>43</sup>.

Queste considerazioni inducono a concludere che nel rapporto diretto con la Natura non solo l'alleanza non va "infranta", come, appunto, proclamava Monod<sup>44</sup>, ma dall'alleanza si deve passare a qualcosa di più stretto, di intrinseco. Secondo Prigogine questa esigenza emerge da tutta la scienza del Novecento, a partire dalla teoria della relatività che riconosce al soggetto un ruolo molto più concreto rispetto a quello attribuitogli dalla scienza classica. Infatti, proprio "il fatto che la relatività si fondi su una costruzione che vale solo per osservatori fisici, per esseri che non hanno il dono dell'ubiquità, ma che possono essere in un solo posto alla volta, fa di questa scienza una fisica *umana*. Ciò non significa, tuttavia, che questa sia una fisica soggettivistica, risultato delle nostre preferenze e convinzioni; è una fisica soggetta a costrizioni intrinseche che ci identificano come parte del mondo fisico che stiamo descrivendo. Ed è questa fisica, che suppone l'osservatore collocato nel mondo e non l'altra fisica, la fisica dell'assoluto, ad essere confermata dall'esperimento. Il nostro dialogo con la natura è veramente condotto all'interno della natura e la natura risponde soltanto a quelli che, esplicitamente, ammettono di appartenere ad essa"<sup>45</sup>.

Insomma, è giunto il momento di affermare con forza che il rapporto uomo-Natura deve trasformarsi, da contatto quasi esterno, in vera e propria simbiosi. Ciò deve accadere a livello di massima consapevolezza, trasformando la situazione di fatto in situazione cosciente. Questo consente all'uomo di rivolgersi alla Natura in maniera finalmente consona. Ciò significa che si deve sottolineare che c'è un tema ricorrente nella storia della fisica del nostro secolo: l'appartenenza dell'uomo alla natura, la scoperta che non possiamo accedere a nessuna descrizione dall'esterno. Come afferma il ben noto detto di Niels Bohr, noi siamo, in questo mondo, attori

---

42 Ivi, p. 282.

43 Ivi, p. 288.

44 Cfr. J. Monod, *Il caso e la necessità*, trad. di A. Busi, Mondadori, Milano 1984; su cui: G. Giordano, *Monod e Prigogine*, in *id.*, *Tra Einstein ed Eddington*, Armando Siciliano, Messina 2000, pp. 158-188.

45 I. Prigogine – I. Stengers, *La nuova alleanza*, cit., p. 218.

e spettatori<sup>46</sup>. Bisogna dunque ribadire che non possiamo più trovare giustificazioni metafisiche per quello che avviene attorno a noi. Non è solo il “destino” che ci impone gli eventi, siamo anche noi i “corresponsabili” di ciò che accade. Inoltre, è bene dirlo esplicitamente, noi dobbiamo rivedere dalle fondamenta l’atteggiamento che, condizionati dalla scienza classica, abbiamo tenuto per lungo tempo. Il compito della scienza, in questo contesto, consiste in un processo di concretizzazione efficace. Essa deve “tornare alla Realtà concreta” e utilizzare con molta cautela i procedimenti basati su idealizzazioni, senza più dimenticare che si tratta di “esperimenti ideali” e non di situazioni vere. Per questo motivo Prigogine insiste nel dire che in effetti oggi, le scienze cosiddette esatte hanno il compito di uscire dai laboratori in cui hanno a poco a poco imparato a resistere al fascino di una ricerca della verità generale della natura. Esse sanno ormai che le situazioni idealizzate non forniranno nessuna chiave universale del sapere. Esse sanno che devono ridiventare finalmente “scienze della natura”, che devono confrontarsi con la molteplice ricchezza dei fenomeni naturali che per molto tempo hanno creduto di poter trascurare.<sup>47</sup> Insomma, alla fine bisogna riconoscere una volta per tutte che le scienze della natura non potranno più, come le scienze sociali, dimenticare o trascurare il radicamento sociale e storico presupposto dalla familiarità necessaria per la modellizzazione teorica di una situazione concreta. È più importante che mai non fare di questo radicamento un ostacolo, non arrivare a concludere a partire dalla relatività delle nostre conoscenze con un qualche relativismo disincantato<sup>48</sup>.

Storicizzare, allora, non significa cadere nello scetticismo ma assecondare il processo evolutivo degli eventi i quali, proprio perché “concreti” sono prodotto di una genesi, seguono uno sviluppo specifico, si risolvono in una dissoluzione che è, però, contemporaneamente, il segno di un nuovo inizio. Il compito dello scienziato, allora, come già quello dello storico, è di comprendere tutto questo e di farne “pensiero e azione”. Farne pensiero significa, innanzitutto, cogliere la logica che sta a fondamento della trasfor-

46 Ivi, p. 260. Cfr. N. Bohr, *I quanti e la vita*, trad. di P. Gulmanelli, Bollati Boringhieri, Torino 1974, p. 54; *id.*, *Teoria dell'atomo e conoscenza umana*, trad. di P. Gulmanelli, Torino, Boringhieri 1961; S. Petruccioli, *Atomi Metafore Paradossi. Niels Bohr e la costruzione di una nuova fisica*, Teoria, Roma-Napoli 1988; A. Pais, *Il danese tranquillo, un fisico e il suo tempo, 1885-1962*, trad. di D. Canarutto, Boringhieri, Torino 1993; G. Gembillo, *Niels Bohr*, in G. Gembillo – M. Galzigna, *Scienziati e nuove immagini del mondo*, Marzorati, Milano 1994.

47 Ivi, p. 281.

48 *Ibidem*.

mazione della Realtà, appunto, da meccanismo a organismo, in cui ogni cosa cresce nel tempo su se stessa e così si complessifica.

### *La svolta logica*

#### *1. La logica della giustapposizione complementare*

Il processo, che ha portato dalla Realtà come meccanismo alla Realtà come storia e alla Realtà come organismo, ha imposto una totale complessificazione della logica con la quale si cerca di conoscere la Realtà. Questa complessificazione si è concretizzata attraverso la comparsa di diverse logiche, nate sia in contesti filosofici, sia in contesti scientifici diversi, ma tutte accomunate da una caratteristica ricorrente: una caratteristica struttura "circolare". Di esse io evidenzierò solo quelle che in maniera più diretta sono emerse dallo stesso ambito scientifico in cui è sorta la complessificazione della Realtà, a cominciare da quella che, senza dubbio, ha tratto per prima le conseguenze dell'evoluzione delle scienze: la logica della complementarità di Niels Bohr. Per comprenderla, è necessario richiamare espressamente il contesto scientifico dal quale è emersa; contesto rappresentato, appunto, dalla svolta avvenuta in fisica con la meccanica quantistica.

Come abbiamo visto, tale versione novecentesca della fisica non deriva direttamente dalla fisica classica, ma dalla teoria del calore, la cosiddetta termodinamica. È una prosecuzione di essa nel senso che rappresenta un ulteriore tentativo di ridurre il calore a prodotto di movimenti meccanici di corpuscoli e di inserirlo, quindi, nell'ambito della fisica classica. In questa ottica Planck ha scoperto che certi fenomeni legati all'emissione e all'assorbimento dell'energia raggiante sono spiegabili in termini corpuscolari. Einstein, a sua volta, ha ipotizzato che certi fenomeni inerenti alla generazione e alla trasformazione della luce sono spiegabili anch'essi in termini corpuscolari. Bohr, infine, ha teorizzato che tutti i corpuscoli rimandano a una struttura planetaria che, di fatto, corrobora l'idea di una forte analogia tra microcosmo e macrocosmo, realizzando un sogno già emerso in epoca medievale<sup>49</sup>.

Considerato tutto ciò, si comprende quanta sia stata rivoluzionaria e devastante la constatazione che tutti questi passaggi dal continuo al discon-

49 Cfr. N. Bohr, *Teoria dell'atomo e conoscenza umana*, trad. di P. Gulmanelli, Boringhieri, Torino 1965; Cfr. G. Gembillo, *Da Einstein a Mandelbrot*, Le Lettere, Firenze 2009.

tinuo creano un dualismo insanabile nella immagine ultima della realtà microfisica. Realtà che, alla domanda relativa alla propria “consistenza strutturale”, fornisce una risposta duplice e opposta, in funzione del modo in cui le viene posta la domanda. In questo modo, per evitare che la Realtà si presenti come storica e mutevole, si è arrivati a doverla descrivere come alternativamente “evanescente”. In ogni caso, essa si mostra dipendente dal modo umano di porre la domanda al punto che, prima della domanda stessa e del modo di porla, non ha senso attribuire uno status qualsiasi alla realtà microfisica. Di fronte a questo dilemma metafisico, Bohr ha elaborato una logica “inaudita” e imprevedibile per qualunque scienziato tradizionale.

Come ho avuto modo di sottolineare altrove, la comparsa di questa logica ha avuto in ambito scientifico un effetto analogo alla comparsa, in filosofia, della logica dialettica di Hegel, nel senso che in entrambi i casi si è trattato di una svolta radicale nei rispettivi ambiti<sup>50</sup>. Sia l'uno che l'altro, infatti, hanno proposto quello che prima di loro sembrava improponibile per principio: l'accettazione della contraddizione. E se Hegel l'ha utilizzata come molla del Divenire, Bohr l'ha resa strutturale: ha sancito la contrapposizione tra principi non mediabili, ponendola come stabile. La sua è una logica della giustapposizione tra elementi non integrabili contemporaneamente. In pratica ci ha detto che ciò che non è valido in un istante, lo può essere nell'istante successivo: lo scorrere del tempo cambia la Realtà e la sua immagine logica. Si può dire che nella complementarità sono compresenti due diversi principi, ma non è possibile una loro contemporanea realizzazione. Insomma, a suo parere, “la natura stessa della teoria quantistica ci costringe così a considerare la coordinazione spazio-temporale e l'esigenza della connessione causale, la cui unione caratterizza le teorie classiche, come aspetti complementari ma reciprocamente escludentisi della descrizione, i quali simbolizzano l'idealizzazione dei concetti di osservazione e di definizione rispettivamente”<sup>51</sup>. In conseguenza di ciò, “le due concezioni della natura della luce devono piuttosto essere considerate come tentativi diversi di giungere a un'interpretazione di dati sperimentali in cui la limitazione dei concetti classici risulta espressa in modo complementare”<sup>52</sup>. Il che significa, tra l'altro, che “finché aderiamo a concetti classici dobbiamo frangere nella questione della natura della materia un inevitabile dilemma,

50 Cfr. G. Gembillo – M. Galzigna, *Scienziati e nuove immagini del mondo*, Marzorati, Milano 1994, p. 142.

51 Cfr. N. Bohr, *Teoria dell'atomo e conoscenza umana*, trad. di P. Gulmanelli, Boringhieri, Torino 1961, p. 325.

52 Ivi, p. 326. Cfr. AA.VV., *Niels Bohr scienziato e filosofo*, a cura di G. Gembillo e G. Giordano, Armando Siciliano, Messina 2004.

che deve venire considerato come l'espressione più diretta dell'evidenza sperimentale. Infatti non abbiamo di nuovo a che fare con descrizioni contraddittorie dei fenomeni, bensì con descrizioni complementari che, considerate nel loro insieme, offrono una generalizzazione naturale del modo di descrizione classico<sup>53</sup>. Questo vale non solo in ambito fisico, ma anche in quello vivente. Infatti, "nella prospettiva filosofica generale è significativo che, esaminando i processi di analisi e di sintesi in altri campi della conoscenza, si osservino situazioni che ricordano quella della fisica quantistica. Così gli organismi viventi e certe caratteristiche degli individui coscienti e delle culture umane presentano aspetti di unità la cui spiegazione richiede un modo di descrizione tipicamente complementare"<sup>54</sup>.

Tutto questo ha portato prima a uno sviluppo della logica nella direzione dell'ampliamento dei suoi "valori", come ha fatto Hans Reichenbach<sup>55</sup>, collegandosi espressamente alla elaborazione di Bohr; successivamente, ha condotto alla cosiddetta logica delle "biforcazioni a cascata"<sup>56</sup>, e poi a una varietà di logiche di cui adesso dirò.

## 2. La logica dell'azione reciproca

Le nuove prospettive logiche sono state dunque suggerite dalla nuova immagine della Realtà e dall'analisi più accurata delle interazioni tra le sue parti. Queste generano "immediatamente" il problema della "logica del presente"; il problema di come si possa parlare di esso e di come lo si possa "comprendere". Si tratta di una questione suggerita da fatti concreti. Ne sono esempi eclatanti le reazioni chimiche, riflettendo sulle quali già Diderot, per esempio, si rendeva conto che lo schema causa efficiente-effetto doveva essere sostituito dal concetto di reciprocità e di trasformazione dei corpi. Infatti, in esplicita polemica con l'idea cartesiana della immutabilità degli enti materiali, scriveva: "Voglio fermare la mia attenzione sul gene-

53 *Ibidem*. Cfr. S. Petruccioli, *Atomi metafore paradossi. Niels Bohr e la costruzione di una nuova fisica*, Teoria, Roma-Napoli, 1988; A. Pais, *Il danese tranquillo, un fisico e il suo tempo 1885-1962*, trad. di D. Canarutto, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

54 N. Bohr, *I quanti e la vita*, trad. di P. Gulmanelli, Boringhieri, Torino 1974, p. 107.

55 Cfr. H. Reichenbach, *I fondamenti filosofici della meccanica quantistica*, trad. di A. Caracciolo, Boringhieri, Torino 1954.

56 Cfr. I. Stewart, *Dio gioca a dadi?*, trad. di L. Sosio, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 174 e ss.

rale complesso dei corpi: *ogni cosa mi si presenta in azione e reazione*; e tutto si distrugge in una forma per ricomporsi in un'altra. Osservo sublimazioni, dissoluzioni di ogni genere: fenomeni incompatibili con l'omogeneità della materia. Ne concludo che la materia è eterogenea; che nella natura esiste un'infinità di elementi diversi; che ciascuno di questi elementi, per la sua stessa diversità, ha una propria forza particolare, innata, immutabile, eterna, indistruttibile; e che tutte queste forze interne al corpo agiscono fuori dal corpo; di qui ha origine, nell'universo, il *movimento*, o meglio la *fermentazione generale*<sup>57</sup>.

Ilya Prigogine riferendosi espressamente a Diderot, ma anche agli studi di De Donder, ha ripreso la questione ribadendo l'importanza epistemologica delle sostanze chimiche, che "reagiscono" modificandosi reciprocamente. L'osservazione secondo la quale "ad ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria", è venuta dunque ad assumere nuovo significato e a rivelare particolare pregnanza<sup>58</sup>. In tali eventi, ha ribadito tra l'altro Prigogine, la contemporaneità delle reazioni viene "condizionata" anche dai "tempi di reazione", che dipendono dalle singole sostanze. Così il tempo si concretizza anche in questo senso: il suo scorrere dipende dalle sostanze in gioco; ognuna di esse determina un modo specifico di essere di esso. Inoltre, il tempo presiede alle trasformazioni delle materie nello stesso momento in cui viene condizionato da esse. L'azione reciproca, allora, non emerge soltanto dall'interazione degli elementi tra di loro, ma anche dalla struttura temporale di esse e dalla sua variabile connotazione. In questo senso, siamo di fronte a una logica operativa; ad una logica in azione; ad una logica concreta; ad una logica della "compresenza", che pone il problema del "presente" e dell'esperienza che si fa di esso, e che, quando si passa dagli enti materiali alle formazioni sociali, consente la trasformazione del soggettivo in intersoggettivo. E questo non solo nel senso di Eraclito, che identificava il "reale" con "ciò che è comune a tutti", ma anche nel senso sociologico-comunicativo per cui l'influenza reciproca, per esempio, di massa e sulla massa, fa entrare in gioco "logiche" che complicano ulteriormente il quadro. Anzi, che creano uno iato tra la logica che regola i comportamenti in atto, in cui si è "parte in causa"<sup>59</sup>, in cui si opera

57 D. Diderot, *Interpretazione della natura e principi filosofici sulla natura e il movimento*, trad. di , Boringhieri, Torino 1959, p. 118. Per un discorso più generale cfr. J. Starobinski, *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*, trad. di C. Colangelo, Einaudi, Torino 2001.

58 Cfr. I. Prigogine-I. Stengers, *La nuova alleanza*, cit., pp. 136 e ss.

59 Cfr. R. Franchini, *Teoria della previsione*, ed. a cura di G. Cotroneo e G. Gambillo, Armando Siciliano, Messina 2001, p. 35.

senza precisa consapevolezza dell'esito della propria azione, in cui gioca un ruolo determinante la partecipazione emotiva; e la successiva ricostruzione storiografica, che è sempre "razionale"<sup>60</sup>.

Insomma, qui, diversamente dalla logica aristotelica, che finiva per essere atemporale e astratta dal contesto, siamo di fronte a una logica della compresenza, che deve essere approfondita molto più di come si sia fatto finora<sup>61</sup>.

### 3. *La logica della circolarità causale a retroazione*

Lo stesso discorso vale per la logica della circolarità causale, emersa con la cibernetica, che ruota attorno al concetto di retroazione (feedback). Dopo di essa il rapporto lineare di causa-effetto è diventato circolare nel senso che l'effetto, invece di muoversi verso una direzione che lo dovrebbe portare a diventare, a sua volta, causa di un nuovo effetto, si rivolge, invece, verso la causa che l'ha generato, rioperando su di essa. Il processo, com'è noto, comincia con un input che mette in moto, in maniera strettamente causale, un effetto che si propaga ad anello in una serie di passaggi che, dopo un certo tempo, riportano il processo stesso a rioperare sulla causa iniziale che l'ha messo in moto, in maniera tale da assicurare l'equilibrio, come avviene, per esempio, in qualsiasi termostato, la cui temperatura è predeterminata e in cui il processo si avvia o si blocca in funzione del mantenimento dell'equilibrio termico prefissato. Insomma, come ha scritto efficacemente Fritjof Capra, "un *feedback loop*, o anello di retroazione, è una disposizione circolare di elementi connessi causalmente, in cui una causa iniziale si propaga lungo le connessioni dell'anello, così che ogni elemento agisce sul successivo, finché l'ultimo propaga di nuovo l'effetto al primo elemento del ciclo. La conseguenza di questa disposizione è che la prima connessione ("input") subisce l'effetto dell'ultima ("output"), il che dà come risultato l'autoregolazione dell'intero sistema, dato che l'effetto

60 La razionalizzazione avviene, com'è noto, non solo a livello soggettivo, ma anche a livello generale, come testimoniano le varie escogitazioni che vanno dalla "eterogenesi dei fini" di Vico, alla "astuzia della ragione" di Hegel, al rapporto tra "azione e Accadimento" di Croce, alla "ecologia dell'azione" di Morin.

61 Cfr. L. F. Giulio, *Le molecole del tempo. Viaggio nel presente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; P. Reale, *La psicologia del tempo*, Boringhieri, Torino 1982; J.A. Michon, *La percezione e la valutazione dal punto di vista psicologico*, "Epistemologia", n. 2, 1978.

iniziale viene modificato ogni volta che esso compie l'intero ciclo"<sup>62</sup>. Il processo può essere illustrato anche con una definizione generale, consistente nel precisare che "in senso più ampio, il concetto di retroazione ha assunto il significato di un trasferimento dell'informazione che riguarda il risultato di un qualunque processo o attività alla sorgente dell'informazione stessa"<sup>63</sup>. Con tale significato, dai sistemi meccanici o artificiali questa logica è stata estesa agli organismi viventi; o, meglio, essa è stata riconosciuta come la logica che presiede ai fenomeni di autorganizzazione, tipici dei sistemi viventi. In altri termini, ogni organismo si autoregola in maniera da mantenere il proprio equilibrio: esso tende a essere "omeostatico", cioè a mantenersi in vita.

Tutto questo riguarda il rapporto di un organismo con se stesso o, se si preferisce, con le parti che lo costituiscono. Ma ciò non è sufficiente per garantire la sussistenza dell'organismo stesso. Esso necessita di un'interazione con l'esterno, di una intrinseca relazione vitale con l'ambiente circostante<sup>64</sup>.

#### 4. *La logica della circolarità autopoietica*

L'interazione con l'esterno non è solo osservativa o conoscitiva, ma è essenzialmente autoformativa.

A questa conclusione si è giunti per via della logica della circolarità autopoietica elaborata da Humberto Maturana, il quale ha compreso che ogni sforzo cognitivo è, contemporaneamente, un atto di auto-formazione e di ristrutturazione del mondo circostante nel senso che, "nella misura in cui la conoscenza è il funzionamento di un sistema vivente nel suo dominio di accoppiamento strutturale, cioè nel suo dominio d'esistenza, l'esistenza dei sistemi viventi implica la conoscenza come modo di realizzarsi del vivente, non come caratterizzazione o come rappresentazione, e neppure come scoperta, di qualcosa che è indipendente da essi. La conoscenza come fenomeno biologico si attua in un sistema vivente mentre e fino a quando esso funziona nel suo dominio di perturbazioni; in questo senso, la

62 F. Capra, *La rete della vita*, cit. p. 69. Cfr. R. Calimani – A. Lepschy, *Feedback. Guida ai cicli di retroazione: dal controllo automatico al controllo biologico*, Garzanti, Milano 1990.

63 Ivi, p. 70.

64 Cfr. F. E. Emery, *La teoria dei sistemi. Presupposti, caratteristiche e sviluppi di pensiero sistemico*, trad. di P. Morganti, Angeli, Milano 1974.

conoscenza non ha contenuti e non riguarda qualche cosa”<sup>65</sup>. Questa interrelazione strutturale e operativa indica, inoltre, che “è la circolarità della sua organizzazione che rende un sistema vivente un’unità di interazioni, ed è questa circolarità che esso deve mantenere per rimanere un sistema vivente e per conservare la sua identità attraverso differenti interazioni”<sup>66</sup>. Insomma, per Maturana e per Varela, gli esseri viventi “si producono continuamente da soli, il che indichiamo denominando l’organizzazione che li definisce *organizzazione autopoietica*”<sup>67</sup>. Da ciò si deduce che “un sistema autopoietico si mantiene con i suoi stessi mezzi e si costituisce come distinto dall’ambiente circostante mediante la sua stessa dinamica, in modo tale che le due cose sono inscindibili”<sup>68</sup>. Allora, la connessione tra l’essere vivente e il suo ambiente è caratterizzata da una logica operativa e autoformativa che, nello stesso tempo, condiziona ciò con cui interagisce. In questo senso, “ogni sistema vivente è immerso nel suo dominio di esistenza, ogni sistema vivente è un nodo in un reticolo di derivate ontogenetiche che coinvolge tutte le entità con cui esso retroagisce. L’osservatore come sistema vivente, può distinguere un’entità solo come nodo del reticolo a cui l’osservatore appartiene”<sup>69</sup>.

Se tutto questo è vero; se ogni essere si trova collegato strettamente a un mondo circostante, allora “è evidente che non possiamo uscire da questo cerchio e saltar fuori dal nostro dominio conoscitivo. Sarebbe come se, per un *fiat* divino, si cambiasse la natura del cervello, si cambiasse la natura del linguaggio e si cambiasse la natura del divenire, cambiando la natura della natura. Siamo continuamente immersi in questa circolazione da un’interazione all’altra, i cui risultati dipendono dalla storia. Ogni azione porta a una nuova azione: è il cerchio conoscitivo che caratterizza il nostro essere, in un processo la cui realizzazione è immersa nel modo di essere autonomo del vivente”<sup>70</sup>. Tale cerchio ci mette in guardia contro la ritornante “tentazione della certezza”, che ha una opprimente valenza teoretica, come mostra la logica cartesiana; e una pericolosa valenza etica,

65 H. Maturana, *Autocoscienza e realtà*, trad. di L. Formenti, Cortina, Milano 1993, p. 87. Su ciò cfr. L. Nucara, *Humberto Maturana*, in AA. VV., *Epistemologi del novecento*, a cura di G. Gembillo e G. Giordano, Armando Siciliano, Messina 2004.

66 H. Maturana – F. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, trad. di A. Stragapede, Marsilio, Venezia 1985, p. 55.

67 H. Maturana – F. Varela, *L'albero della conoscenza*, trad. di G. Melone, Garzanti, Milano 1992, pp. 58-59.

68 Ivi, p. 62.

69 H. Maturana, *Autocoscienza e realtà*, cit., p. 64.

70 Ivi, p. 200.

come testimoniano tutti i totalitarismi, figli legittimi, nella pratica politica, delle certezze “scientifiche”.

Riguardo alla valenza teoretica, bisogna, in particolare, ribadire che “il nostro vivere ha luogo in accoppiamento strutturale con il mondo che noi stessi realizziamo, e il mondo che noi realizziamo è quello che facciamo come osservatori nel linguaggio, operando in accoppiamento strutturale linguistico nella prassi del nostro vivere. Non possiamo fare niente al di fuori dei nostri domini di accoppiamento strutturale: non possiamo fare niente al di fuori dei nostri domini di conoscenza. Ecco perché niente di ciò che facciamo come esseri umani è banale, e tutto quello che facciamo diventa una parte del mondo da noi realizzato come entità sociali immerse nel linguaggio. La responsabilità umana nei multiversi è totale”<sup>71</sup>. Ciò conduce direttamente alla valenza pratico-politica del nostro agire, perché, “se sappiamo che il nostro mondo è sempre il mondo con cui veniamo in contatto insieme ad altri, ogni volta che ci troviamo in contraddizione od opposizione con un altro essere umano *con il quale vorremmo convivere*, il nostro atteggiamento non potrà essere quello di riaffermare ciò che vediamo dal nostro punto di vista, ma quello di ammettere che il nostro punto di vista è il risultato di un accoppiamento strutturale in un dominio di esperienza *valido tanto quanto quello del nostro interlocutore, anche se il suo ci appare meno desiderabile*. Quello che resta da fare, allora, è la ricerca di una prospettiva più ampia, di un dominio di esperienza in cui anche l’altro abbia un posto e nel quale possiamo costruire con lui”<sup>72</sup>.

Diventa plausibile e comprensibile, allora l’ enunciato per il quale “conoscere è fare”.

### 5. La logica dell’ interazione sinergetica e simbiotica

La logica che regola i rapporti degli organismi con il loro mondo circostante, quella definibile della causalità interattiva è stata sviluppata, come abbiamo visto, da Ilya Prigogine. Nella stessa direzione, l’evoluzione della biologia ha confermato, mediante le riflessioni di Ludwig von Bertalanff, che i “sistemi aperti” aprono la via a nuove direzioni<sup>73</sup>; conducono di fatto all’interazione in tutti i suoi aspetti e, in particolare, a due di essi riguardan-

71 H. Maturana, *Autocoscienza e realtà*, cit., pp. 125-126.

72 H. Maturana – F. Varela, *L’albero della conoscenza*, cit., p.203.

73 Cfr. L. von Bertalanffy, *Teoria generale dei sistemi*, trad. di E. Bellone, Ili, Milano 1971.

ti in maniera specifica l'ambito fisico e quello biologico, ma che si estendono entrambi molto oltre i limiti di essa. Mi riferisco alla "Sinergetica" e alla "Simbiotica", elaborate rispettivamente da Hermann Haken e da Lynn Margulis.

La "Sinergetica", ovvero "la scienza degli effetti combinati"<sup>74</sup> è collegata strettamente alla termodinamica e rappresenta una sorta di sviluppo di essa. Per il suo autore, appunto, "la sinergetica estende la termodinamica, cioè la teoria del calore, e ha un campo d'applicazione sostanzialmente più vasto". Nello specifico, "suo compito è quello di scoprire le leggi che stanno a fondamento dell'autoorganizzazione dei sistemi nei domini scientifici più disparati. Essa è riuscita a scoprire leggi generali di questo tipo proprio per i casi più interessanti, quelli cioè in cui nascono strutture prima assenti oppure gli stati macroscopici dei sistemi subiscono variazioni drastiche"<sup>75</sup>. In conseguenza di ciò, e in linea con i rivolgimenti metodologici avvenuti all'interno delle varie scienze, "sulla base di nuove conoscenze, conseguite in origine nella fisica, si fa strada anche in altre branche della scienza un nuovo modo di pensare: mentre prima la struttura di una società veniva considerata in un riposo statico, in equilibrio, ora il nostro punto di vista è del tutto cambiato. Le strutture nascono, svaniscono, competono tra loro, collaborano oppure si compongono per formare strutture più grandi. Siamo giunti a una svolta concettuale, che ci fa trapassare dalla statica alla dinamica"<sup>76</sup>.

Come si vede, il collegamento con i concetti di "strutture dissipative" e di "sistemi lontani dall'equilibrio", elaborati da Prigogine, è del tutto esplicito. Ma, a parte ciò, il discorso di Haken appare molto interessante ed è riuscito a fondarsi su prove concrete. La più nota di esse è costituita dal Laser, formato dalla convergenza di lampi di luce che "hanno smesso di competere fra loro e hanno intrapreso un possente sforzo comune"<sup>77</sup>. Questo caso dimostra che, contrariamente a quanto dedotto dal secondo principio della termodinamica e ampliando anche le caratteristiche attribuite da Prigogine agli organismi viventi, "anche nella natura non vivente si possono formare strutture che vengono sostenute da un flusso continuo di energia. Esempi di queste strutture sono il laser, con la sua radiazione luminosa rigorosamente ordinata, le strutture a favo dei liquidi o le onde a spirale della chimica. Tutti questi sono esempi in cui un flusso di energia, e

74 L'espressione è del suo stesso fondatore: H. Haken, *Sinergetica. Il segreto del successo della natura*, trad. di G. Longo, Boringhieri, Torino 1983, p. 15.

75 Ivi, p. 20.

76 Ivi, pp. 22-23.

77 Ivi, p. 70.

talora anche un flusso di materia, viene continuamente immesso nel sistema, viene in esso trasformato e infine viene di nuovo eliminato sotto forma diversa. Questi sono i cosiddetti sistemi aperti<sup>78</sup>. Allora, alla domanda, che esplicitamente si pone: “Esiste un nuovo principio generale che regge la formazione delle strutture nei sistemi aperti?”, Haken prontamente risponde che “questo è proprio il contributo capitale dato dalla sinergetica: in un sistema aperto le varie parti componenti sperimentano sempre nuove disposizioni reciproche, nuovi decorsi dinamici o processi di reazione di nuovo genere, cui partecipano ogni volta moltissime componenti del sistema<sup>79</sup>. Ciò che avviene in questi casi appare estremamente importante ai fini della comprensione dell’interazione tra le parti di un Tutto tra di loro e con l’insieme. Infatti, “a causa dell’apporto continuo di energia o anche di materia, uno o alcuni di questi processi collettivi, dinamici o reattivi, prevalgono sugli altri. Questi decorsi particolari dunque si rinforzano sempre più, come abbiamo visto con grande evidenza nel caso delle onde laser o nella formazione del movimento a rulli dei liquidi. Essi, in altre parole, crescono sempre di più e da ultimo prevalgono, su tutti gli altri tipi di moto; per usare un’espressione tipica della sinergetica, li asserviscono<sup>80</sup>”.

Questo discorso ha riguardato finora soprattutto eventi fisici. “La sinergetica tuttavia non si prefigge solo la ricerca di leggi generali nell’ambito della natura inanimata; essa aspira altresì a gettare un ponte dalla natura inanimata a quella animata. Sono due in particolare le nozioni che consentono di gettare questo ponte: da una parte la nozione che anche nella natura vivente abbiamo a che fare esclusivamente con sistemi aperti e, dall’altra, l’idea della competizione fra i modi<sup>81</sup>”.

Questo programma, che Haken collegava direttamente al darwinismo e che in queste pagine si limitava ad enunciare, è stato sviluppato, in maniera complementare e del tutto autonoma rispetto a lui, da Lynn Margulis la quale al concetto fisico di “effetti combinati” ha sostituito il concetto biologico di “simbiosi<sup>82</sup>”. La studiosa ha ipotizzato che in condizioni particolari

78 Ivi, pp. 242-243, dove prosegue: “Proprio qui interviene la sinergetica con le sue novità concettuali. Per i sistemi aperti non vale più il principio, valido per un sistema abbandonato a se stesso, che il disordine aumenta continuamente. Il vecchio principio di Boltzmann, secondo cui l’entropia è una misura del disordine e tende verso il suo valore massimo, vale appunto solo per i sistemi chiusi”.

79 Ivi, p. 243.

80 *Ibidem*.

81 Ivi, p. 244.

82 Cfr. L. Margulis, *Symbiosis in Cell Evolution: Microbial Evolution in the Archean and Proterozoic Eons*, Freeman, New York 1993.

si attua una cooperazione tra enti diversi. Per lei, per esempio, le cellule eucariote sono il risultato di una simbiosi primordiale che ha dato così l'avvio alle prime forme di organizzazione vivente. La simbiosi, inoltre, si attua anche a seguito di catastrofi e costituirebbe la via per superarne gli effetti devastanti. Questa teoria, inoltre, ha contribuito a integrare e a rafforzare la teoria di Gaia e l'ipotesi che il pianeta Terra sia appunto costituito da una struttura simbiotica che caratterizza tutto ciò che esiste al suo interno<sup>83</sup>. Infatti, come è stato opportunamente specificato, "le simbiosi, associazioni fra specie differenti permanenti e nel contempo vantaggiose per chiunque vi prenda parte sono più strette"<sup>84</sup>. Questi effetti si sono amplificati per opera dell'intervento umano, nel senso che "anche l'addomesticamento delle piante e degli animali da parte dell'uomo ha provocato dei fenomeni simbiotici; così, ad esempio, le piante coltivate hanno perso alcune qualità di resistenza e alcune capacità di adattamento e non possono fare a meno degli interventi che i loro coltivatori devono effettuare contro i parassiti e le erbacce, proprio come gli stessi coltivatori non possono fare a meno dei prodotti di tali piante"<sup>85</sup>.

La constatazione di ciò contribuisce a evidenziare i connotati della logica della interazione, che appaiono più chiari. Come più chiara appare l'ulteriore complessificazione che attraverso di essa la logica in generale ha subito, diversificandosi e ramificandosi ancora una volta.

## 6. *La logica articolante e integrante della complessità*

Tutte le vie fin qui delineate, quelle filosofiche e quelle scientifiche, sono state intrecciate, rielaborate e trasformate dall'epistemologia della complessità di Edgar Morin. Egli si fonda su una visione ontologica che richiama le elaborazioni precedenti che hanno portato la visione della natura e dello spazio nel senso organicistico e vitale. Infatti, "in senso ancora più profondo, l'emergenza della nozione di eco-sistema costituisce una presa di coscienza fondamentale: *ciò che organizza l'ambiente e che lo rende sistema sono proprio le interazioni fra viventi, combinandosi con i vincoli e con le possibilità fornite dal biotopo fisico e retroagendo su di esso*. L'ambiente cessa quindi di rappresentare un'unità esclusivamente territoriale

83 Cfr. L. Margulis – D. Sagan, *Microcosmo*, Mondadori, Milano 1995.

84 E. Morin, *Il metodo.2. La vita della vita*, trad. di G. Bocchi e A. Serra, Cortina, Milano 2004, p. 19.

85 *Ibidem*

e diventa invece una realtà organizzatrice, l'eco-sistema, che porta in sé sia l'ordine geofisico sia il disordine della 'giungla'. Da questo momento l'ecologia si fonda sull'idea di eco-sistema, idea che integra e che sorpassa le idee di ambiente, di mezzo, di *Umwelt*<sup>86</sup>.

In proposito egli muove innanzitutto da una riflessione sul ruolo da mantenere al modo di pensare tradizionale ed esprime "la necessità di una logica, che certamente non nega la nostra logica nel contesto in cui essa è operativa, ma che, nel senso hegeliano del termine, la 'supera', cioè la conserva integrandola in una logica più ricca"<sup>87</sup>. La supera inserendola in un contesto più ampio, nel quale la nuova logica, oltre a essere polivalente, assume anche nuove e più ampie connotazioni, per le quali essa "deve essere contemporaneamente probabilista, flessibile, dialogica, dialettica, pluralista, generativa"<sup>88</sup>.

Ove si riconoscessero debitamente le caratteristiche che la connotano, "questa logica probabilistica permetterebbe d'integrare i fenomeni d'equifinalità (un sistema può seguire diverse vie per arrivare al medesimo risultato) e i fenomeni dove le stesse cause possono provocare, in sistemi simili, effetti diversi. Nello stesso tempo questa logica permetterebbe di trattare il rumore e l'errore"<sup>89</sup>. Insomma, specificando meglio, dovremmo "concepire la logica della complessità come una logica che per alcune delle sue operazioni lavora sull'evanescente in modo esso stesso impreciso"<sup>90</sup>. Questo si fonda sulla necessità di riconoscere che "di fatto il ragionamento umano, al suo livello proprio e con i suoi elementi propri, utilizza la logica dell'auto-organizzazione, questa logica comporta una parte di evanescenza, ma non potrebbe riassumersi nell'evanescente. Il pensiero umano, come la logica del vivente, è ciò che lega il preciso all'impreciso: noi non possiamo utilizzare il linguaggio in modo evanescente ed euristico se non associando concetti imprecisi, polisemici, elastici, a concetti precisi, monosemici, senza spazio di elasticità"<sup>91</sup>.

Allora, allargando la prospettiva e richiamandosi all'idea della compresenza attiva tra le diverse logiche "aperte", bisogna riconoscere che "così, nel suo carattere originario come in molti suoi tratti organizzativi, la logica

86 Ivi, p. 12. Cfr. E. Morin, *La sfida della complessità. La défi de la complexité*, Le Lettere, Firenze 2011.

87 E. Morin, *Scienza con coscienza*, trad. di P. Quattrocchi, Angeli, Milano 1987, p. 177.

88 Ivi, p. 177.

89 *Ibidem*

90 Ivi, p. 178lk

91 *Ibidem*

della complessità può essere concepita come una dia-logica che mette in simbiosi due logiche, simbiosi complessa essa stessa perché non soltanto non annulla le caratteristiche concorrenti e antagoniste ma le integra e le utilizza in modo vitale<sup>92</sup>. Le inserisce in una circolarità che costituisce una sorta di realizzazione concreta. In questa prospettiva, “conservare la circolarità, mantenendo l’associazione di due proposizioni che isolatamente sono riconosciute vere entrambe, ma che non appena entrano in contatto si negano reciprocamente, significa aprire la possibilità di concepire queste due verità quali due facce di una verità complessa; significa svelare la realtà fondamentale, che è la relazione di interdipendenza fra nozioni che la disgiunzione isola od oppone, significa dunque aprire la porta alla ricerca di questa relazione<sup>93</sup>. In questo senso Morin non accetta la sintesi hegeliana, che a suo parere finisce per pacificare i contrasti. Ma riconosce che, nonostante questo, la dialettica ha rappresentato una tappa essenziale nella liberalizzazione della logica, perché “essa poneva già la necessità di una nuova logica e ne forniva i seguenti elementi: l’idea che la contraddizione si trova in tutto ciò che è fenomenico; l’idea che la contraddizione svolge un ruolo generativo; l’idea che il superamento (trasformazione verso una maggiore complessità) si opera a partire da una negazione della negazione; l’idea di una logica non binaria ma ternaria<sup>94</sup>”.

Infine, sviluppando e articolando il discorso, egli aggiunge che “la dia-logica è generativa grazie al suo stesso carattere simbiotico; la dialettica hegeliana è generativa nel suo principio ternario e nella sua negatività permanente (lo è in maniera eccessiva, intemperante). Ci occorre una nuova logica generativa che non solo integri tutti questi aspetti, ma che li superi inserendoli nell’alea, nel disordine, nel rumore<sup>95</sup>”.

Questa nuova logica può definirsi “arborescente” e “sinfonica”. In proposito Morin scrive: “La logica del vivente non potrebbe essere una logica a due valori ma dovrebbe essere a  $n$  valori, dice Gunther. Può darsi, ma non sarebbe nuovamente che un aspetto della logica della complessità che è contemporaneamente probabilistica, dialogica, dialettica, generativa. Quest’ultimo termine li comprende tutti, a condizione di concepire la ge-

92 Ivi, p. 181.

93 E. Morin, *Il Metodo. I. La natura della natura*, p. 14. Su ciò cfr. A. Anselmo, *Edgar Morin. Dal circolo vizioso al circolo virtuoso*, in E. Morin e altri, *La metafora del circolo nella filosofia del novecento*, Armando Siciliano, Messina 2002, pp. 345-374.

94 E. Morin, *Scienza con coscienza*, p. 182. Cfr. A. Anselmo, *Edgar Morin dalla sociologia all’epistemologia*, Guida, Napoli 2006.

95 Ivi, p. 183.

neratività come un fenomeno non lineare ma arborescente. La logica della vita è arborescente, ed è perciò che l'evoluzione presenta un carattere non lineare, arborescente, come aveva scoperto Darwin<sup>96</sup>.

Approfondendo, è necessario, a suo parere, complessificare e articolare dall'interno la struttura della logica. Per fare ciò debitamente, “dobbiamo percepire come il legame logico sia ‘una sinfonia con coro e organo’. Dobbiamo comprendere ciò che aveva intuito il poeta, che ‘la logica è il regno dell’inatteso’ e non quello del previsto, che è tautologico. Molti non riescono a immaginarsi l’immaginazione logica, non possono concepire la creazione logica, non possono ancora comprendere che la logica possa essere sorprendente e che sia necessario stupirsi, considerando lo straordinario sistema, di una così grande logica!”<sup>97</sup>.

Così, dall’albero della conoscenza, dalla metafora che utilizza un oggetto, siamo passati alla logica “arborescente”, che cresce con l’andare del tempo su se stessa espandendosi in tutte le direzioni spazio-ambientali.

### 7. Perché la Complessità; perché tante “Logiche”

Le prospettive logiche precedenti stanno a fondamento di una teoria o di una scelta metodologica entrambe derivanti da una singola disciplina, anche se alcune di esse hanno prospettato l’esigenza di apertura e di ampliamento. Al contrario, la teoria della complessità è emersa da una svolta radicale manifestatasi contemporaneamente in diverse discipline, tutte volte a disegnare una nuova “immagine del mondo”; tutte volte a ridisegnare il profilo della realtà. Essa, cioè, non ha elevato una disciplina particolare sulle altre, individuandola come l’ambito di realizzazione del nuovo metodo, ma ha evidenziato l’operare del nuovo approccio pressoché in ogni campo. Appare coerente, allora, che questa nuova “fonte” a più ramificazioni abbia comportato una sorta di efflorescenza di approcci, diversi, ma tra loro integrati<sup>98</sup>.

Tenuto conto di ciò, bisogna concludere che, diversamente da quanto avveniva in tutte le teorie precedenti, la teoria della complessità, appunto perché tale, non solo emerge prepotentemente da una nuova visione della

96 Ivi, p. 184. Su ciò cfr. A. Anselmo, *Edgar Morin e gli scienziati contemporanei*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005.

97 Ivi, pp. 184-185. Cfr. E. Morin, *Il metodo.2. La vita della vita*, cit., pp. 28 e segg.

98 Su ciò cfr. V. De Angelis, *La logica della complessità*, B. Mondadori, Milano 1996; AA. VV., *La sfida della complessità*, a cura di G. Bocchi e M. Ceruti, Feltrinelli, Milano 1994; G. Gembillo – A. Anselmo, *Complicazione e complessità*, in “Complessità”, nn. 1-2, 2009.

realtà, ma non si fonda su una sola logica, bensì sulla interazione tra diverse logiche, che sono tutte essenziali, proprio perché assumono compiti e ruoli diversi, a cominciare da quella aristotelica, che non è superata, ma delimitata, ridimensionata, o riportata alla sua connotazione originaria di “organon”, ossia di mezzo di comunicazione. E questo vale anche per tutte le altre logiche fin qui delineate. Ognuna di esse, infatti, accentua un aspetto della storicità e della complessità del Reale, senza tuttavia esaurirlo.

Appare evidente, infatti, che, se riconosciamo che il “Reale in divenire” è così articolato e complesso, non è più concepibile una logica che guardi soltanto alla comunicazione non ambigua, allo svolgimento storico, all’azione reciproca o alla retroattività. Se vogliamo tentare di trasformare il nuovo Essere “in pensiero” dobbiamo oggi prendere atto che tale Essere non è “Essare”, ma “Divenire”, è un “Evento” storico e complesso e ch, dunque, il pensiero deve riconoscersi come altrettanto storico e complesso. Sarebbe strano, dopo tale riconoscimento, andare a selezionare un solo aspetto della pluralità logica o cercare un paradigma semplificato per parlare del Reale. Ciò farebbe ricadere in una nuova forma di riduzionismo, e farebbe perdere tutto lo sforzo fatto per uscire fuori dalla mentalità tradizionale.

Per queste ragioni ritengo che da ora in poi si debba riconoscere fino in fondo la complessità del Reale e, di conseguenza, si debba parlare non più di “logica” ma di logiche della complessità al plurale. Allora, il percorso storico che ho tracciato rapidamente deve essere visto come una via che conduce a una rielaborazione teorica e metodologica complessiva. La “constatazione” che, di fatto, utilizziamo correntemente varie logiche, deve condurre a una loro integrazione reciproca e a una loro, per così dire, “utilizzo congiunta”. Mettere in atto tale proposito dovrebbe significare, anche, passare dalla “constatazione” della complessità del Reale alla “applicazione” teorica e pratica di essa. Dovrebbe significare passare dalla chiusura della logica tradizionale all’apertura delle nuove “logiche libere”, nelle quali i termini dialettica, complementarità, biforcazione, retroazione, sinergia, simbiosi, interazione, siano tutti, all’occasione, aggettivi e/o sostantivi, in funzione, di volta in volta, della parte del divenire storico-concreto, che intendiamo “staccare dallo sfondo” per metterla in “momentanea” evidenza.



GIUSEPPE GIORDANO

## ECONOMIA E COMPLESSITÀ

Le riflessioni su e con Edgar Morin comprese in questo volume mi sembra mostrino una “complessa unitarietà” che se, da una parte, è data dal muoversi intorno al pensiero e alla figura appunto di Morin, dall’altra, dipende certamente dal fatto che approcci, problemi e tematiche diverse vengano colti nel loro collocarsi nella rete della complessità del reale.

Quello che sta emergendo è che campi e discipline apparentemente diversi sono invece collegati e tenuti insieme, e mostrano un articolato gioco di influenze reciproche, una volta che si abbandonano forme di lettura della realtà semplificatrici e si accetta la complessità appunto della realtà stessa.

Nell’ottica della complessità, iniziano a cadere quegli steccati, che, radicalizzando gli specialismi, rendono poco comunicabili e assolutamente non comunicanti (se non in maniera esteriore) i saperi. Il tentativo di sgretolare il rigido modello disciplinare, quello di una formazione che Morin definisce “scuola del lutto”<sup>1</sup>, il tentativo di avviare una vera *transdisciplinarietà*<sup>2</sup> e un fruttifero *nomadismo concettuale*<sup>3</sup>, passa proprio dalla contaminazione dei saperi.

Lo spazio che allora – nella prospettiva appena espressa – mi sono ritagliato concerne l’economia e la complessità. Non sono un economista, ma uno storico della filosofia e delle idee. Credo però che, dalla mia prospettiva, sia possibile fare una analisi, filosofico-epistemologica, delle ragioni dell’opportunità di pensare gli scenari economici e politici che ci stanno

1 Cfr. E. Morin, *Il metodo 1. La natura della natura* [1977], trad. di G. Bocchi e A. Serra, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp. 7-9.

2 Cfr. E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell’insegnamento e riforma del pensiero* [1999], trad. di S. Lazzari, Raffaello Cortina, Milano 2000. Si veda anche G. Gembillo – A. Anselmo – G. Giordano, *Complessità e formazione*, ENEA, Roma 2008.

3 Cfr. AA. VV., *Da una scienza all’altra. Concetti nomadi* [1987], direzione e coordinamento di I. Stengers, trad. di S. Isola, Hopefulmonster, Firenze 1988.

davanti nella prospettiva della complessità, facendo rilevare come una tale collocazione non possa prescindere da una dimensione etica.

Nella modernità siamo stati guidati, in linea generale, da una visione paradigmatica, che è stata quella della scienza fisico-matematica, di impronta, per intenderci, galileiano-newtoniana; una visione fondata sull'idea che i fenomeni complessi con cui ci confrontiamo e la realtà complessa di cui siamo parte possano essere sciolti, risolti, nei componenti elementari che li costituirebbero (e ne darebbero, isolatamente, ragione in modo esaustivo). Questi elementi primi fornirebbero l'essenza della realtà, ma un'essenza disincarnata dalla relazionalità che contraddistingue il reale: un'essenza astratta, isolata, decontestualizzata<sup>4</sup>.

Dalla scienza, questo modo di vedere è passato ad altre forme di conoscenza; fra queste anche all'economia e, almeno in certi suoi aspetti, al pensiero e alla progettazione politica.

In campo economico si è assistito, ad esempio, al nascondimento della matrice filosofica, antropologica, etica, dell'economia<sup>5</sup>, in un processo che, da Adam Smith in avanti, ha sempre più "matematizzato" la riflessione e la teoria economica, ritenendo di scientificizzarla e operando invece esclusivamente un processo di riduzione e quindi di astrazione<sup>6</sup>.

Si è postulata l'esistenza di un *homo oeconomicus* – contraltare dell'idea filosofico-antropologica di un uomo definito razionale, che rimuove, in nome di questa sua peculiarità distintiva, tutte le sue altre caratteristiche – capace di massimizzare i profitti e minimizzare le perdite, e si è proceduto nella convinzione che quello dell'economia fosse un mondo tendente all'armonia, un mondo di fenomeni tendenti verso forme di equilibrio, come il cosmo descritto dalla scienza "classica" e dai suoi filosofi.

4 La critica filosofica puntuale a questo paradigma conoscitivo è quella rivolta da Hegel, in nome della ragione storica e dialettica che tutto ricomprende nel suo movimento autonomo, all'intelletto matematico, kantiano. Le pagine hegeliane dove meglio è concentrato questo discorso sono quelle della Prefazione (1807) alla *Fenomenologia dello spirito*. Tale testo è ora disponibile in edizione autonoma: G. W. F. Hegel, *Prefazione*, a cura di G. Gembillo e D. Donato, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006. Sul tema specifico mi permetto di rinviare a G. Giordano, *Dimostrazione filosofica e dimostrazione matematica nella "Prefazione" alla Fenomenologia*, in AA. VV., *La "Fenomenologia dello spirito" dopo duecento anni*, a cura di G. Cotroneo, G. Furnari Luvà e F. Rizzo, Bibliopolis, Napoli 2008, pp. 281-310.

5 Su questi temi rinvio a G. Cotroneo, *Etica ed economia. Tre conversazioni*, Armando Siciliano, Messina 2006.

6 Cfr. G. Giordano, *Economia, etica, complessità. Mutamenti della ragione economica*, Le Lettere, Firenze 2008.

Questo approccio astratto, di chiara impronta scienziata, ha funzionato parzialmente. Esso, cioè, ha fornito spiegazioni di fenomeni valide in un preciso momento storico, spiegazioni che però si rivelavano assolutamente insufficienti in altre contingenze: e questo limite collideva con l'idea stessa di *scienza* affermatasi nella modernità, cioè l'idea di un sapere universalmente valido e, soprattutto, definitivo. È tale mito di che cosa debba essere una conoscenza scientifica l'eredità del paradigma scientifico matematizzante della modernità, che è penetrato in tutti quegli ambiti disciplinari che hanno cercato di rendersi, in questa prospettiva, scientifici, come appunto l'economia. Ma – come ha rilevato Girolamo Cotroneo - «a emanciparsi del tutto dalla dimensione umanistica, non riescono se non le discipline che hanno a che fare soltanto con se stesse, come la logica e la matematica [salvo, aggiungo io, riconoscersi poi come prodotti massimamente ed esclusivamente umani]. Tutte le altre riguardano oggetti naturali e fenomeni fisici, oppure gli uomini e le loro azioni: e poiché in un caso come nell'altro hanno il proprio "oggetto" fuori di sé, come entità reale, è impossibile possano descrivere attraverso formule ultime e definitive il loro sapere»<sup>7</sup>.

Troppo spesso la scienza economica ha rimosso l'umanità dell'economia, cioè il fatto che è la natura umana, persino i nostri "spiriti animali", a mettere in moto i processi decisionali, che poi costituiscono la base effettiva dell'agire economico<sup>8</sup>. L'astrattezza dell'impostazione scientifica classica, trapassata, come paradigma guida, in campo economico, si scontra con la dimensione dell'agire umano, che è agire concreto e, soprattutto, non è agire su base solamente razionale, essendo l'uomo – con buona pace di molta tradizione filosofica – come Morin ci ha ben ricordato *sapiens-demens* contemporaneamente, in identica misura<sup>9</sup>.

Fortunatamente – dico io – nel Novecento si è avviato un processo di cambiamento dall'interno della scienza, che ha ripercussioni, ancora una volta, sull'economia, facendo emergere o, meglio, ri-emergere una dimensione filosofico-etica di quest'ultima. Si potrebbe dire che si è invertito, recuperando l'etica, un *trend* proprio della modernità, cioè il tentativo, più o meno conscio, di nascondere la matrice etica della scienza economica: del resto, va sempre ricordato che Adam Smith era, in primo luogo, filosofo

7 G. Cotroneo, *Etica ed economia. Tre conversazioni*, cit., p. 20.

8 Su ciò si veda G. A. Akerlof – R. J. Shiller, *Spiriti animali* [2009], trad. di I. Katerinov, Rizzoli, Milano 2009.

9 Cfr. E. Morin, *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana* [1973], trad. di E. Bongioanni [1974], Feltrinelli, Milano 2001.

morale e *La ricchezza delle nazioni* andrebbe sempre letta anche alla luce dell'*opus philosophicum maius* di Smith, *Teoria dei sentimenti morali*<sup>10</sup>.

L'economia era nata, nel mondo antico, come “costola” della filosofia<sup>11</sup>; anzi, ancor più specificamente come gemmazione dell'etica. Basta pensare a come le più pregnanti osservazioni di tipo economico Aristotele le esprima nell'*Etica nicomachea*. Infatti – come ha rilevato uno studioso contemporaneo – «lo scopo di Aristotele era quello di mostrare come la giustizia poteva essere rispettata all'interno dello scambio»<sup>12</sup>. Oggi, da nuovi approcci conoscitivi primariamente delle scienze della natura, emerge una comprensione della realtà in chiave sistemico-relazionale, che ci spinge alla constatazione dell'esistenza di scenari, non regolati esclusivamente dalla competizione, ma anche dalla cooperazione; scenari, quindi, che, più o meno esplicitamente implicano una dimensione etica; e tutto questo ha un riflesso sull'economia.

La complessità della realtà, in tutti i suoi aspetti, non è più una mera parvenza. La scienza lo ha compreso a ogni livello: in fisica, dove, ad esempio, la particelle microfisiche esistono nelle relazioni reciproche, o la termodinamica del non equilibrio ci delinea un mondo lontano dalle possibilità descrittive della fisica classica, ma molto più coincidente con la concretezza reale; in chimica, e basta pensare alle “strutture dissipative” di Prigogine; nelle scienze del vivente, all'interno delle quali senza approcci sistemici, senza accettare l'emergenza di proprietà nuove a livello di organismo – proprietà che non esistono nei singoli componenti – sarebbe preclusa ogni comprensione dei fenomeni oggetto di studio.

Non ho qui il tempo di sviluppare questi aspetti del mutamento delle scienze dal riduzionismo alla complessità<sup>13</sup>. Quello che mi preme dire, ancora una volta, è che dalle scienze, la visione complessa e reticolare della realtà passa a discipline come l'economia per via diretta.

10 Cfr. A. Smith, *La ricchezza delle nazioni* [1776], a cura di A. e T. Biagiotti, nota biografica a cura di A. Pellanda [1975], UTET, Torino 2001; A. Smith, *Teoria dei sentimenti morali* [1759; 1790<sup>6</sup>], introduzione e note di E. Lecaldano, trad. di S. Di Pietro [1995], Rizzoli, Milano 2001<sup>2</sup>.

11 Su ciò rinvio a G. Giordano, *Economia, etica, complessità*, cit., pp. 13-16.

12 N. Georgescu-Roegen, *Bioeconomia. Verso un'altra economia ecologicamente e socialmente sostenibile*, a cura di M. Bonaiuti, trad. di G. Ferrara degli Uberti, P. L. Cecioni, L. Maletti, G. Ricoveri, M. Messori, M. Bonaiuti, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 185.

13 Su questo tema rinvio a: G. Gembillo, *Neostoricismo complesso*, ESI, Napoli 1999; Id., *Le polilogiche della complessità. Metamorfosi della ragione da Aristotele a Morin*, Le Lettere, Firenze 2008; G. Giordano, *Da Einstein a Morin. Filosofia e scienza tra due paradigmi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

Un esempio è fornito dalla termodinamica con il concetto cardine di *entropia*, che permette a Nicholas Georgescu-Roegen di parlare – considerando l'economia come un sistema termodinamico tendente all'aumento di entropia – di *bioeconomia*<sup>14</sup>. In proposito, ha scritto Fritjof Capra che «il concetto di entropia fu introdotto nella teoria economica da Nicholas Georgescu-Roegen, la cui opera è stata descritta come la prima riformulazione generale dell'economia dopo Marx e Keynes. Secondo Georgescu-Roegen la dissipazione dell'energia, qual è descritta dalla seconda legge della termodinamica, non è rilevante solo per le prestazioni delle macchine a vapore ma anche per il funzionamento di un'economia. Come l'efficienza termodinamica di macchine a vapore è limitata dall'attrito e da altre forme di dissipazione di energia, così i processi di produzione delle società industriali genereranno inevitabilmente attriti sociali e dissiperanno una parte dell'energia e delle risorse dell'economia in attività improduttive»<sup>15</sup>.

Quello del passaggio nell'analisi economica di un approccio esplicativo delle scienze non è un caso isolato alla fisica o alla termodinamica. Anche nuove matematiche, come la “geometria frattale” ideata da Benoit Mandelbrot, si proiettano in campo economico e non per fornire, come era stato di consueto, modelli astratti e perfetti (si potrebbe anche dire, perfetti perché astratti) di andamenti ideali – che poi venivano, dolorosamente, smentiti dai fatti -, ma descrizioni concrete. Mandelbrot muove proprio dall'esigenza di superare i modelli classici ideali. Scrive: «La teoria finanziaria ha bisogno di [...] pragmatismo. Come nel giuramento di Ippocrate, si tratta innanzitutto di “non nuocere”. Nel mondo della finanza, sono convinto che i modelli tradizionali e le loro più recenti versioni “perfezionate” violino tale giuramento. Non solo sono sbagliati, sono pericolosamente sbagliati. Somigliano a un costruttore navale che, supponendo che le bufere siano rare e gli uragani miti, progetta le imbarcazioni in base a criteri di velocità, capacità e comodità, senza curarsi della stabilità e della robustezza. Fare attraversare l'oceano a un'imbarcazione del genere nella stagione dei tifoni significa provocare gravi

14 Di Georgescu-Roegen si possono vedere il già citato *Bioeconomia. Verso un'altra economia ecologicamente e socialmente sostenibile* e *Analisi economica e processo economico* [1966-1971], presentazione di G. Becattini, trad. di M. Dardi, Sansoni, Firenze 1973.

15 F. Capra, *Il punto di svolta. Scienza, società e cultura emergente* [1982], trad. di L. Sosio [1984], Feltrinelli, Milano 1990, p.325. Per gli aspetti più filosofici della riflessione di Georgescu-Roegen, fra gli altri, rinvio al recente saggio di M. L. Giacobello, *Georgescu-Roegen fra economia e filosofia. La riforma metodologica in economia e il problema della razionalità scientifica*, in “Bollettino della Società Filosofica Italiana”, n. s. 202, gennaio-aprile 2011, pp. 35-44.

danni. I mercati, come le condizioni atmosferiche, possono essere turbolenti. Dobbiamo imparare a riconoscerlo e ad affrontare meglio la situazione»<sup>16</sup>.

Le diverse teorie scientifiche che gravitano nell'orbita della complessità permettono anche di ripensare in chiave diversa scenari e strategie di impresa, proprio alla luce di principi che dal campo scientifico trovano una pronta declinazione specifica, ad esempio, nel campo dell'organizzazione aziendale: penso alla valorizzazione dei piccoli segnali, penso all'impossibilità della previsione puntuale, penso alla causalità circolare o all'auto-organizzazione; concetti tutti, questi, che nascono all'interno di nuovi contesti scientifici – la cibernetica, la meteorologia, la teoria del vivente come macchina autopoietica – ma trovano una puntuale applicazione nel delineare strategie nuove, e più concrete, per comprendere gli scenari in cui operano le imprese e i loro manager devono assumere decisioni<sup>17</sup>.

La prospettiva della complessità è però, soprattutto, la comprensione della reticolarità della realtà<sup>18</sup>, di una realtà cioè in cui la causalità circolare, la retroazione, la dialettica di ordine e disordine<sup>19</sup> fanno sì che tutto sia compreso come collegato, come interrelato. È naturale, allora, che in questa temperie pure l'economia sia permeata della nuova visione. Quando accade questo, il puro "profitto" non può più essere l'unico ed esclusivo valore. *Homo oeconomicus* non può più essere colui che realizza esclusivamente il massimo guadagno personale a discapito di tutti gli altri, e questo perché l'attore economico non è isolato o in rapporto unilaterale con una parte sola del reale: fa parte di una rete, per usare l'efficace espressione di Fritjof Capra, la *rete della vita*.

Questa prospettiva di collegamento fa sì che la dimensione etica (o quanto meno il rifiuto delle forme iperliberiste) emerga da più parti in economia. Da Amartya Sen a Muhammad Yunus<sup>20</sup>, incontriamo oggi elogi teorici

16 B. B. Mandelbrot – R. L. Hudson, *Il disordine dei mercati. Una visione frattale di rischio, rovina e redditività* [2004], trad. di S. Frediani, Einaudi, Torino 2005, p. 266.

17 In proposito si vedano: A. F. De Toni – L. Comello, *Prede o ragni. Uomini e organizzazioni nella ragnatela della complessità*, UTET, Torino 2009<sup>2</sup>; e A. F. De Toni – L. Comello, *Viaggio nella complessità*, Marsilio, Venezia 2007.P

18 Cfr. F. Capra, *La rete della vita* [1996], trad. di C. Capararo [1997], Rizzoli, Milano 2001; A. -L. Barabási, *Link. La nuova scienza delle reti* [2002], trad. di B. Antonielli d'Oulx, Einaudi, Torino 2004.

19 Cfr. E. Morin, *Il metodo I. La natura della natura*, cit.

20 Cfr., fra i tanti titoli, A. K. Sen, *Etica ed economia* [1987], trad. di S. Maddaloni [1988], Laterza, Roma-Bari 2004; e M. Yunus, *Il banchiere dei poveri* [1997], con la collaborazione di A. Jolis, nuova edizione ampliata, trad. di E. Dornetti [1998; 2000], Feltrinelli, Milano 2006.

e indicazioni di pratiche possibili di un'economia nella quale il profitto si possa coniugare con la solidarietà; dallo studio sul dono di Marcel Mauss<sup>21</sup> ai lavori sulla decrescita di Serge Latouche<sup>22</sup> nuovi valori economici, estranei alla tradizione "classica", vengono messi in luce.

Ma la prospettiva della complessità fa ancora di più, perché mette in mostra, a tutti gli effetti, che l'economia, come ogni altro sapere (e questo vale pure per la politica) non ha senso preso isolatamente, di per sé. Anzi, in quest'ottica, l'economia assume un ruolo centrale. Come ha scritto Enzo Tiezzi, la "sfida della complessità"<sup>23</sup> è principalmente economica; anzi, più precisamente, «è una sfida per riconvertire ecologicamente l'economia e per porre le basi di una società sostenibile»<sup>24</sup>.

L'aggettivo "sostenibile" – al di là della retorica, per così dire, "filo-occidentale" che esso reca con sé: la "sostenibilità" è una richiesta preventiva a chi è sulla via dello sviluppo, o vi si deve avviare, a non ambire ai livelli di benessere di cui gran parte del mondo occidentale ha potuto godere finora –; l'aggettivo "sostenibile", dicevo, indica la presa di coscienza del fatto che non esiste soltanto il qui e l'ora; siamo responsabili di quello che lasceremo alle generazioni future. È per questo che l'economia ha un ruolo centrale e deve acquisire sempre più coscienza che non è un sapere isolabile; anzi, deve acquisire una dimensione globale, planetaria, eco-economica. Oggi, nessun discorso economico – è questa la dimensione etica dell'economia che il paradigma della complessità ha reso palesemente manifesta – può essere fatto senza comprendere che, per usare la bella (ed efficace) espressione di Morin, apparteniamo tutti a una comune *Terra-Patria*<sup>25</sup>; e vi è quindi – per seguire direttamente il Morin dell'ultimo volume di *La me-*

21 Cfr. M. Mauss, *Saggio sul dono. Forme e motivo dello scambio nelle società arcaiche* [1950], introduzione di M. Aime, trad. di F. Zannino, Einaudi, Torino 2002.

22 Si veda, fra i tanti, il recente: S. Latouche, *Breve trattato sulla decrescita serena* [2007], trad. di F. Grillenzoni, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

23 È questo il titolo di un volume collettivo che a metà degli anni Ottanta ha posto questi temi all'attenzione del pubblico italiano; ma è anche il titolo di un fondamentale saggio di Edgar Morin. Si vedano, rispettivamente, G. Bocchi – M. Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità* [Feltrinelli, 1985], trad. di G. Bocchi e M. M. Rocci, Bruno Mondadori, Milano 2007; E. Morin, *La sfida della complessità*, in G. Gembillo – A. Anselmo (a cura di), *La metafora del circolo nella filosofia del Novecento*, Armando Siciliano, Messina 2002. Il testo di Morin è ora, curato e introdotto sempre da Giuseppe Gembillo e Annamaria Anselmo, un libro autonomo, apparso nel 2011 per i tipi della casa editrice Le Lettere.

24 E. Tiezzi, *Il capitombolo di Ulisse*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 5.

25 Cfr. E. Morin – A. B. Kern, *Terra-Patria* [1993], trad. di S. Lazzari, Raffaello Cortina, Milano 1994.

*thode*, l'*Etica* – la necessità della «presa di coscienza che lega ogni destino umano a quello del pianeta, anche nella sua vita quotidiana»<sup>26</sup>.

Una tale presa di coscienza, proprio all'interno degli scenari dischiusi dal paradigma della complessità, ha evidenti connotati etici perché richiama, soprattutto in campo economico (ma anche in quello politico), alla chiara e ineludibile responsabilità dei singoli, degli individui, senza possibilità di nascondersi dietro schermi sociali o politici, quando addirittura tali schermi non siano letture meccanicistico-deterministiche della realtà e della storia. L'etica che promana da una comune appartenenza planetaria è tutt'altro che una rinuncia all'individualità e alla particolarità. Scrive ancora Morin: «L'idea di Terra-Patria non nega le solidarietà nazionali o etniche e non tende per nulla a sradicare ciascuno fuori dalla sua cultura. Essa aggiunge ai nostri radicamenti un radicamento più profondo nella comunità terrestre. L'idea di Terra-Patria si sostituisce al cosmopolitismo astratto che ignorava le singolarità culturali e all'internazionalismo miope che ignorava la realtà delle patrie. Essa fornisce alla fraternità la fonte necessaria della maternità inclusa nel termine "Patria". Non ci sono fratelli senza una madre. A ciò aggiungo una comunità di perdizione, poiché sappiamo che siamo perduti nel gigantesco universo e che siamo tutti destinati alla sofferenza e alla morte. La missione antropo-etica del millennio è quella di compiere l'unità planetaria nella diversità»<sup>27</sup>.

L'economia, l'eco-economia, negli scenari odierni, ha dunque dei connotati etici che discendono dall'accettazione della complessità del reale, che primariamente significa sua relazionalità reticolare e sua irriducibilità ad astratte semplificazioni ideali.

I comportamenti economici (ed anche politici) sono allora – e per questo dobbiamo rimarcare la dimensione etica – sempre il frutto di scelte individuali, le cui conseguenze sono però condivise, sono il frutto di atti *liberamente* assunti da ognuno di noi, ma che non riguardano soltanto colui che ne è autore. La responsabilità è totale e irrinunciabile: comprendere tutto ciò significa comprendere che agire economicamente (o politicamente) deve essere agire anche eticamente, almeno nel senso di essere consapevoli delle ricadute su noi stessi e sugli altri.

Proprio in questa prospettiva finale – della libertà del nostro agire – vorrei concludere ribadendo (credo che ce ne sia sempre bisogno) come la nostra libertà di scelta non possa essere soppressa se non con il nostro

26 E. Morin, *Il metodo 6. Etica* [2004], trad. di S. Lazzari, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 162.

27 Ivi, pp. 163-164.

consenso; la responsabilità individuale non può essere rimossa se non con il permesso dell'individuo stesso. Quindi ognuno ha la possibilità di agire (in campo economico, politico, nella vita quotidiana) eticamente e responsabilmente. Voglio ribadire tutto ciò, e concludere, con le parole del più grande filosofo italiano del Novecento, che è sicuramente, *ante litteram*, un "filosofo della complessità"<sup>28</sup>. Ha scritto, nel 1909, Benedetto Croce: «Chi viene minacciato e soggiace alla minaccia è detto privo di libertà d'azione; ma che questo detto non sia giusto è già avvertito nella formola: *coacti tamen volunt*. Azioni coatte non solo non è dato incontrarle nel mondo ordinario dell'esperienza, ma non sono nemmeno concepibili in idea. [...] nessun volto di minaccioso tiranno può spegnere la libertà negli animi; nessun dominatore, forte e violento che sia, può impedire una ribellione, o, quando ogni altra via sembra chiusa, una bella morte che affermi all'esterno l'interna libertà; e insomma, come diceva Dante, "volontà, se non vuol, non s'ammorza"<sup>29</sup>.

---

28 Cfr. G. Gembillo, *Benedetto Croce filosofo della complessità*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

29 B. Croce, *Filosofia della pratica. Economica ed etica* [1909], a cura di M. Tarantino, con una nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 1996, pp. 130-131.



PEPPINO ORTOLEVA

## STELLE NELLA RETE. CINQUANT'ANNI DOPO LES STARS

1. Quando apparve la prima edizione di *Les Stars*, nel 1957, avevo nove anni. Lo lessi per la prima volta vent'anni esatti dopo, quando comprai quasi per caso l'edizione tascabile Garzanti. E come accade solo con pochi autori nel corso di una vita, scoprii nelle prime pagine di avere incontrato una guida: la parola è ingombrante, anche un po' preoccupante (dopo un secolo di "conducator") ma è quella giusta. Un autore che ti indica una strada, ma non solo, che ti aiuta a fare, e a sentire *tuo* l'itinerario. Lessi nel giro di pochi mesi il libro sul cinema, quello sulla morte che gli è strettamente legato (le due facce del doppio); e *l'Esprit du temps*. E *Autocritique*. E più tardi il volume sulla metamorfosi di un villaggio, Plodemet. E capii che ero stato preso, come reclutato per un progetto, ambizioso e necessario, quello di un'antropologia di un'umanità in transizione: antropologia non nel senso di una tipologia classificatoria ma di una ricerca sul campo; non solo per i tanti nessi che collegano *L'uomo e la morte* con *Morte e pianto rituale* ho sempre pensato che straordinario incontro sarebbe stato quello tra Morin ed Ernesto De Martino. Il progetto di un'antropologia non giudicante (cosa che alla fine di un'epoca dove lo scontro politico sembrava il solo criterio di verità era prima di tutto un sollievo) ma nondimeno impegnata. Un progetto che Edgar Morin poi ha in parte accantonato in parte ri-codificato, con una sorta di "superamento" hegeliano, ma che continuo da allora a sentire mio.

Solo a molti anni di distanza mi sono reso conto di una cosa: che Morin è uno dei pochissimi pensatori su questi temi che non si siano fatti incastrare da quel concetto apparentemente essenziale quanto ingannevole che è il "moderno", un concetto che anche nelle opere degli ultimi vent'anni ha usato con molta parsimonia e (mi conferma uno dei massimi esperti del suo pensiero, Sergio Manghi) non in senso pregnante. Non solo perché ha posto sempre al centro della sua attenzione la varietà dei tempi che coesistono nel presente, ma anche perché rifugge a periodizzazioni così rigide e approssimative insieme. (Direte che la mancanza di un concetto è appunto una mancanza, non fonda nulla. Invece io sono convinto che un pensatore

che evita categorie che sembrano ovvie ai suoi contemporanei può con ciò stesso indicare una strada. Per esempio, la cosiddetta “sociologia” di Tocqueville non sarebbe la stessa se lui non avesse quasi sistematicamente evitato il concetto di società, non avesse fornito per pensare le relazioni tra gli uomini una serie di linee che facendo a meno di quella generalizzazione apparentemente ovvia ci sfidano a cercare categorie diverse). Il Morin di quell’ormai antico ma sempre presente progetto è interessato, non tanto a contrapporre un’umanità di prima a una “post-”, quanto all’esperienza del cambiare; quello che attira il suo sguardo non è l’individualismo come una realtà storica “data” ma il processo allora iniziale e tuttora non compiuto dell’*accesso delle masse all’individualità*, secondo l’espressione usata in *L’esprit du temps*. La sua umanità semi-immaginaria non può essere inchiodata a una “condizione” statica, si presenta sempre sospinta verso il futuro e insieme indaffarata a cercare radici che affondano non in uno ma in più passati, nella storia come nel magico; ed è la concentrazione su questa attività incessante che caratterizza l’antropologia di Morin, almeno in quella fase.

Quello che mi interessa, però, non è tanto rendere omaggio ai libri di Morin degli anni Cinquanta, o a uno specificamente di essi, *Les Stars* appunto quanto “farci i conti” come si dovrebbe sempre fare coi veri classici: riprenderne i temi essenziali e provare a verificare se usando categorie in parte differenti, e prolungandone i tempi, possiamo capire meglio, di quel libro, la presenza che tuttora ci accompagna.

2. Al centro dell’analisi di Morin sul divismo non ci sono i miti in quanto tali, oggetto in quello stesso anno da parte di Roland Barthes di indagini celebri; e solo in parte gli apparati produttivi. C’è piuttosto un sistema di riti (deboli e mutevoli, ma capaci di diffondersi con una rapidità straordinaria), c’è la dinamica di prossimità e di distanza alla base dell’*appropriazione* della figura del divo da parte degli appassionati. C’è il gioco che (complice il cosiddetto “dispositivo” cinematografico) traduce in modo assolutamente ininterrotto la concretezza fisica delle persone in potenze simboliche e cala l’universo dei valori nella cronaca anche minuta di una vita. C’è insomma, un quadro di relazioni.

Non ho nessuna intenzione di riprendere ora punto per punto i contenuti di *Les Stars*, anche perché si tratta di un *essai* troppo limpido anche come scrittura per aver bisogno di un’esegesi, e perché credo chi mi legge non abbia bisogno di un riassunto. Piuttosto, da quando ho letto quel libro ho continuato a interrogarmi soprattutto su due punti: da un lato, se e come possiamo meglio comprendere, seguendo e insieme ridisegnando in parte

il cammino di Morin, i meccanismi effettivi alla base di questo fenomeno così proprio del nostro tempo; dall'altro, se l'idea moriniana di divismo ci aiuti a capire qualcosa dei comportamenti caratteristici della fase dei nuovi media.

Come spesso accade, un autore non si comprende mai così bene, non si "fa lavorare" mai in modo così produttivo come quando lo si fa incontrare nella mente con una voce diversa, inattesa. Per quanto riguarda i meccanismi del divismo, solo da qualche anno ho preso in considerazione come meritava un testo assai più antico di quello di Morin, che mi appare ora decisivo. È il *Paradosso sull'attore*. Per Diderot la vita del teatro sta in quella che possiamo chiamare una "divisione del lavoro": tra l'attore, che agisce intensamente e pubblicamente, ma artificiosamente, e pertanto non sente nulla; e gli spettatori, che non agiscono, anzi sono costretti all'inazione, ma (o forse proprio per questo) sono pervasi da un'ondata dei sentimenti.

"Deposto l'abito di scena, la sua [dell'attore] voce è spenta, prova una stanchezza estrema, non ha che da cambiarsi e andare a dormire; ma non gli resta né turbamento, né dolore, né melancolia, né depressione. Siete voi che portate queste impressioni con voi. L'attore è stanco, voi siete triste [il riferimento è alla tragedia], perché lui si è agitato senza sentire niente, mentre voi avete sentito senza muovervi... L'illusione è solo vostra: lui lo sa bene, di non essere il personaggio. Abbiamo delle sensibilità diverse che si concertano tra loro per ottenere il più grande effetto possibile, che si sintonizzano, che si indeboliscono, si rafforzano, si sfumano per formare un tutto unico: questo mi colpisce".

L'attore, secondo l'interpretazione, da allora ininterrottamente discussa, di Diderot, vive un'esperienza totalmente diversa da quella del pubblico. Il suo è un agire fondamentalmente meccanico, per quanto alto sia il talento, *professionale* comunque, che viene profuso. Lo spettatore d'altra parte è attraversato da una corrente tra due poli: l'azione interiore dei sentimenti e quella esteriore della rappresentazione; ed è questa corrente che lo unisce, lo sintonizza alla maniera di un diapason, con colui a cui "delega" la corporeità connessa ai suoi sentimenti. L'attore si traveste ma siamo noi che "cambiamo personalità"; lui indossa l'aspetto fisico del personaggio ma siamo noi che ci riconosciamo fino all'identificazione totale; lui mima, "fa" il personaggio noi lo viviamo. Diderot ci dice, prima di tutto, che lo spettatore non è "passivo": lui, quello che sembra muoversi di meno "vive" di più. Solo una visione superficiale, limitata ai comportamenti esteriori, considera passivo il comportamento di chi sta fisicamente fermo e "attivo" (con le implicazioni positive, a volte anche un po' razziste, di questa parola) chi fa fisicamente qualcosa.

Prendendo le mosse da Diderot possiamo ampliare il ragionamento dicendo che è in atto, nello spettacolo, una forma di *transfert*, una corrente psichica che lega chi sta seduto in poltrona a un universo “altro”, quello della scena; resta separato fisicamente ma, anzi proprio per questo vive una partecipazione psichica intensa. È il *trasfert* che nasce da questa divisione dei compiti a garantire la scarica emotiva che da Aristotele in poi abbiamo imparato a riconoscere come propria dello spettacolo recitato. Del resto è una forma di *transfert*, ancora a maggior ragione, quella che si stabilisce tra gli appassionati dei grandi sport di massa e i “giocatori”. Ho dimostrato altrove che anche nel calcio, come nel *basket* o nel ciclismo, si produce una sorta di separazione fisica, e riunificazione emotiva, tra due metà dell’attività ludica quale è stata definita da Roger Caillois: ai professionisti l’impegno fisico, il rispetto delle regole (e le sanzioni quando non le rispettano), lo spazio “altro” che è proprio di tutti i giochi strutturati; al pubblico e prima di tutto ai tifosi la passione, l’identificazione nei colori della squadra, la libertà e il senso di gratuità senza i quali un gioco non è più un gioco, mentre di contro, i giocatori sono tutto tranne che liberi o improduttivi, vincolati come sono a contratti anche miliardari.

Tutto bene, mi si dirà; ma se è vero che questo meccanismo è legato allo *spettacolo*, perché il divismo nella sua espressione novecentesca si manifesta solo con quella forma particolare di spettacolo che è il cinema? Continuiamo a ragionare sulla base di Diderot.

Prima di tutto, al cinema il paradosso si radicalizza: perché quello che si muove sullo schermo sono ombre e quindi non solo non sentono ma non *possono* sentire nulla, però simulano la vita e il movimento come nessuna *pièce* teatrale può fare e producono un *transfert* unico tra le arti. Per parafrasare il *Paradosso sull’attore* possiamo dire “finito il film lo schermo torna bianco, cioè vuoto, voi siete carichi di emozioni; l’illusione è tutta vostra”. È l’intuizione di Ejzenstejn: sull’oscillazione perennemente irrisolta, al cinema, tra credere e non credere, per cui se non ci rendessimo conto che è un’illusione ci avventeremmo contro il cattivo dello schermo, ma se fossimo del tutto convinti che di illusione si tratta non proveremmo nulla.

Di più, proprio nei termini della teoria di Edgar Morin, il cinema a differenza degli spettacoli dal vivo stabilisce una tensione anch’essa perennemente irrisolta tra la vita puramente immaginaria del “doppio” e l’universo reale, tensione che siamo portati ad attribuire a una forma di magia a cavallo tra il trucco del prestigiatore e il sortilegio vero e proprio. E infatti per Morin la potenza emotiva del cinema è indissociabile dal fatto che lo

spettatore è fisicamente bloccato, non ha neppure quello sfogo che in teatro è dato dagli applausi, magari a scena aperta, o dai fischi. È per questo tra l'altro che in pochi luoghi si piange, così irrefrenabilmente e così spudoratamente, come al cinema.

Lo spettatore delle 'sale oscure' è oggetto passivo allo stato puro. Egli non può nulla, non ha nulla da dare, neppure il suo applauso. Paziente, patisce. Soggiogato, subisce. Tutto avviene molto lontano, fuori dalla sua portata. Contemporaneamente e improvvisamente, tutto avviene in lui.

Impotenza e partecipazione, lontananza e vicinanza, insomma, non solo non si elidono nell'esperienza dello spettatore cinematografico, ma al contrario si alimentano a vicenda. Questa situazione di passività forzata, in cui ci sentiamo estranei e insieme coinvolti, è ideale per farci caricare il film di frammenti di ricordo e di rappresentazione tratti dalla nostra vita. Per cui alla fine piangiamo sempre di noi stessi.

Al cinema si piange da soli, protetti dal buio, e quando si accende la luce si vedono tanti che si affrettano a togliere dalla faccia le tracce troppo visibili della commozione; ma si piange anche aiutati dal fatto di sentire che altri sono come noi turbati dalle stesse scene. E aiutati dal fatto di vivere in una sorta di bolla temporale, in un mondo "protetto" dove l'emozione può essere consumata e vissuta senza subire sanzioni sociali (salvo forse una leggera vergogna) e senza effetti sulla vita pratica. Se è vero, in generale, che il cinema è paradossalmente la più personale delle esperienze e insieme un'arte "sociale", che presuppone un pubblico fatto non di singoli ma di gruppi, che mette alla prova se così si può dire i diversi grumi di socialità propri del nostro vivere (al cinema si va in coppia, si va con gli amici del cuore, si va con i gruppi con cui poi si va a cena, eccetera, pur di non andare da soli), è vero che il piangere al cinema mette specificamente alla prova questi nessi sociali.

3. Il divo, nel momento in cui noi guardiamo il film, è un'ombra che non sente letteralmente niente (neppure la stanchezza fisica dell'attore) ma sulla quale "appendiamo", possiamo dire come quando si appendono gli abiti: un tumulto emotivo più forte, in generale di quello prodotto dagli spettacoli dal vivo.

Inoltre, nel meccanismo cinematografico, il volto e la maschera stabiliscono una nuova, complessa dialettica. Da sempre la "persona" degli antichi, la maschera, deve la sua potenza sacrale al fatto di fissare il vivente, evocandolo e insieme sopravvivendogli, trasformandolo in materiale duraturo. Come uno strumento, come un giocattolo. Il cinema al tempo stesso esalta la fisicità dell'attore (di contro all'oggettualità della maschera

classica ma anche alla convenzionalità esasperata del trucco teatrale), e fa della fisicità stessa una maschera. Non penso tanto al campo del comico, dove la maschera può essere intesa in un senso ancora relativamente tradizionale (quella di Charlot o Fernandel, ma anche di Walter Matthau o Roberto Benigni), nel suo diventare feticcio, “fare ridere da sola”. Penso invece al divismo drammatico, dove è il volto stesso dell’attore, fissato nelle fotografie e nelle immagini conservate nella memoria dello spettatore a farsi maschera. È come se chiedessimo continuamente all’uomo o alla donna che la macchina da presa trasferisce sullo schermo di adeguarsi alla sua identità precostituita, fatta dei tanti ruoli interpretati in precedenza, del cumularsi delle emozioni che quel volto già ci ha fatto vivere. Per questo come sappiamo il nome dell’attore, al cinema, prevale su quello del personaggio. È una mitologia tautologica come gran parte delle mitologie identitarie: “sii quello che sei”. Come la maschera antica, il volto stesso dell’attore fissa il destino possibile del personaggio. Una maschera meno materiale delle maschere antiche ma più stabile e più condivisa, grazie alla fissazione operata dalla fotografia.

La tensione generata dal doppio cinematografico è anche la causa di un’ossessione degli spettatori, e tanto più di quelli che più intensamente si sono lasciati emozionare, per la realtà concreta, per la vita umana (non più semidivina) del divo, quasi a verificare se la frattura tra la realtà e la scena non possa essere ricomposta. Lo spettatore è attraversato dalla tensione tra il divo sullo schermo e il divo stesso come volto già fissato, come mito già noto: e questo produce più che un carisma, un *transfert* al quadrato, il perenne inseguimento tra la grandiosità della leggenda e il sospetto che dietro la maschera, appunto, non ci sia niente. Un’ossessione prima di tutto *erotica*, perché il divismo non sarebbe immaginabile senza quella sessualizzazione esplicita dell’immaginario che è un tratto dominante del Ventesimo secolo.

Il meccanismo di base del divismo musicale è, analogamente, la possibilità di fissare una voce in una persona. Le conseguenze sono solo in parte simili. L’udito è più intensamente aggregante (e ancora di più lo è un’amplificazione che invia i suoi messaggi non solo alle orecchie ma alle gambe, letteralmente fino al sedere incluso), la voce è più volatile, più simile allo spirito. Non è un caso che l’erotizzazione del divo nel rock abbia prodotto nuovi esperimenti, dal bacino ostentato come un trofeo di Elvis Presley fino alla dichiarata sessualità gay di Freddie Mercury. Il *transfert* del pubblico rock sta nel voler vivere nella propria fisicità la traduzione della voce in carne, e farlo attraverso un rituale elaborato ma al tempo stesso immediato.

Non è un caso che proprio attorno al rock si siano sviluppati alcuni dei cerimoniali più intensi della nostra cultura, e insieme alcune delle aggregazioni numericamente più vaste. Che siano stati proprio il rock e il divismo musicale a fissare alcuni passaggi culturali in senso antropologico, basta pensare a Woodstock, autentico evento simbolo della controcultura ancora in formazione. Che alcuni dei grandi riti nel senso classico del termine abbiano richiesto un'aggiunta per così dire di musica aggregante: come è accaduto al rito funebre per antonomasia della svolta del secolo, il funerale di Lady Diana, con la canzone di Elton John, *Candle in the Wind*. Non è un caso che nei concerti abbiano successo le canzoni già note, siano accolte spesso con difficoltà quelle nuove: il bisogno è di riconoscere: *ricongiungere* la voce col corpo; con una possibilità in più, quella di partecipare con la propria voce. L'appassionato di musica non si contenta di "sentire senza muoversi", scopre un possibile ruolo *attivo* nel senso letterale del termine, nel quale sembra prefigurarsi quella specie di febbre partecipativa e protagonistica che sarà tipica del nuovo universo mediatico.

4. Il divismo, sistema di metafore e metamorfosi che hanno attraversato il secolo del cinema, ha esso stesso subito storicamente, da quando *Les Stars* è uscito, una serie di aggiustamenti e di metamorfosi ulteriori.

Non mi soffermerò sulla televisione, se non per citare una frase (cara a un altro grande antropologo del nostro presente, Marshall McLuhan) di un'attrice drammatica, Joanne Woodward: "Quando facevo del cinema la gente diceva 'Guarda, quella è Joanne Woodward'. Adesso invece [che faccio televisione] dicono: 'Quella lì è una che conosco'". Possiamo dire che la tensione, che nel cinema è alla base del *transfert*, con la televisione da un lato sembra attenuarsi, dall'altro e soprattutto si "cronicizza": il divo della televisione vive una vita *parallela* alla nostra, e questo per un verso ce lo rende prossimo ma per un altro rende i privilegi di cui gode meno legittimi e motivati; oggetto, più che di amore o di odio, di una corrente insieme di familiarità e di invidia, di identificazione *soft* e di potenziale irrisione. Il trionfo della televisione però contrariamente a quanto molti immaginavano non ha realmente, né sfidato né ricodificato, il divismo cinematografico né tanto meno quello legato al rock, che anzi proprio nell'epoca della TV si è posto come il polo più "elettrico" letteralmente del *transfert* di quella "nuova classe adolescente" di cui Morin (nel libro sul divismo ma anche in alcuni splendidi saggi poi raccolti in *L'esprit du temps 2*) segnalava l'avvento. In sostanza, contrariamente a chi sostiene che *Les Stars* sia stato "lasciato indietro" dall'avvento della TV, io penso che fino al nuovo secolo l'antropologia delineata da Morin sia rimasta ben salda.

La TV ha semmai aggiunto non direi un divismo di serie B ma un lato B del divismo, un divismo a basso livello di coinvolgimento, dove è la storia a risucchiare dentro di sé l'attore: e lo dimostra ancora una volta il gioco dei nomi, il fatto che in questo caso chiamiamo l'attore col nome del personaggio, non viceversa, il fatto come notò già McLuhan che fu considerato normale invitare l'attore che interpretava Perry Mason ad aprire il congresso degli avvocati americani. Un divismo debole tra l'altro permette di fare emergere tutte le ambivalenze che nel divismo cinematografico vengono tenute nascoste dalla forza stessa del *transfert*. Per cui, soprattutto in questa fase della storia della televisione, è normale mettere in scena anche rituali di degradazione, che risultano strettamente complementari ai piaceri più tradizionali dell'identificazione-proiezione. Inutile citare alcuni *reality* dove letteralmente i divi "minori" dell'epoca della TV vengono sottoposti ad autentiche ordalie, in isole "deserte" o altri luoghi di privazione. O ricordare alcune forme degenerate di divismo proprie del nostro tempo, dove a gare notizia sono la cantante drogata e prossima alla morte o l'ereditiera priva di qualsiasi capacità di badare a se stessa.

Diversi i segnali che arrivano, in questi primi anni del XXI secolo, dalla rete. Parlo non tanto dei fenomeni fin troppo studiati del *social networking* quanto di You Tube, che in meno di cinque anni ha raggiunto i venti miliardi di contatti al mese, diventando una delle "regioni" più abitate di Internet e che costituisce il punto d'incontro tra Internet e la tradizione dell'audiovisivo nato col cinema e dilagato con la televisione. Al centro della vita di You Tube sembra collocarsi quel fenomeno che è venuto avanzando a partire dagli anni Settanta, e per il quale si è imposto un altro termine che, come "divismo", ha radici non a caso religiose: *cult*.

Per usare una formula che mi sembra efficace, possiamo dire che mentre il modello classico della fruizione era basato sull'imperativo: "guarda questo, è bello", mentre il modello dell'epoca d'oro del divismo era: "guarda questo, è grande", l'estetica del *cult* propone ora, con formula meno ingiuntiva e più *colloquiale*, un "guarda questo, è mio". Come nella speranza di potere allargare ulteriormente l'invito a un: "guardiamolo tutti, ci possiamo riconoscere insieme". Il divismo cinematografico e in forma diversa quello televisivo vivono della tensione-divisione dei compiti tra le ombre che animano uno schermo (e/o l'universo acustico) e l'apparente passività di chi segue lo spettacolo; il *cult* insieme postula e legittima azioni continue di appropriazione, di rielaborazione, di gioco.

Questo non impedisce la presenza massiccia, nello stesso You Tube, del *giudizio*, che del modello classico di fruizione estetica costituisce l'espressione più ovvia. Solo che qui il giudizio assume in prevalenza i caratteri

sommari dei viva e degli abbasso da stadio, divenendo esso stesso uno strumento di appropriazione, di presentazione del sé. E di partecipazione: in fondo è per *esserci* che si sta nella rete. A travestirsi è proprio il pubblico, metaforicamente ma a volte anche letteralmente: per me l'epoca del *cult*, dopo la fase pionieristica del *camp* catturata da Susan Sontag in un magnifico saggio del 1966 (come per Morin, come per Warshow, è la scrittura saggistica a farci da bussola in questi territori), si è aperta, ben prima che Internet diventasse una parola di uso comune, con i *late night show* di *The Rocky Horror Picture Show*.

È un'attività ininterrotta che ricongiunge arbitrariamente e provvisoriamente i praticanti del culto con gli oggetti del culto stesso, che spesso sono proprio i divi. Insieme esaltati e archiviati, in quelle forme di monumento affettuoso ma anche liquidatorio che sono i cosiddetti *tribute*, quasi delle statue fatte di bit; o tradotti in "figure" di giochi dei quali vengono continuamente reinventate le regole. E pescati in un repertorio che ormai coincide con l'intera storia del cinema, e della televisione. In un processo che lascia alle spalle la dinamica di identificazione-proiezione che aveva trovato nel cinema insieme il suo senso e la sua celebrazione, per dar luogo a forme vagamente carnevalesche di mascheratura arbitraria e fungibile.

Forse la ludicità sta davvero assumendo nel ventunesimo secolo un ruolo paragonabile a quello che il sesso ha avuto per il ventesimo.



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*”<sup>1</sup> –, 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 saggi<sup>2</sup>.

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?»<sup>3</sup>

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”»<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>, 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»<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup>. 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»<sup>8</sup>.

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»<sup>9</sup>.

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»<sup>10</sup> 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”<sup>11</sup>. 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 evocata<sup>12</sup>.

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 verosimiglianza<sup>13</sup>.

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»<sup>14</sup>.

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»<sup>15</sup>. 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 fantasticherie, 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»,<sup>16</sup> 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»<sup>17</sup>. 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».<sup>18</sup>

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»<sup>19</sup>, capace di dare origine a quell'unidimensionalità 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».<sup>20</sup>

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».<sup>21</sup>

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»,<sup>22</sup> 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».<sup>23</sup>

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».<sup>24</sup>

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».<sup>25</sup>

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».<sup>26</sup> 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».<sup>27</sup> 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»<sup>28</sup>.

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 Morin<sup>29</sup>.

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 drammaturgica<sup>30</sup> – 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"<sup>31</sup>. 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»<sup>32</sup>.

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 presente<sup>33</sup>. 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»<sup>34</sup>.

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»<sup>35</sup>; 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 cinema<sup>36</sup> 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*<sup>37</sup>.

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».<sup>38</sup>

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 altrove<sup>39</sup>, 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 drammatizzazione<sup>40</sup>. 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 movimento<sup>41</sup>. 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)»<sup>42</sup>, 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"<sup>43</sup> per via dell'animazione e della vitalità attribuite dall'osservatore<sup>44</sup> 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 destate 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 mimetica<sup>45</sup>. 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»<sup>46</sup> – 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»<sup>47</sup>. 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»<sup>48</sup>. 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



LIBORIO TERMINE

## IL MITO DI PASSAGGIO

Intima è l'immagine, dice Maurice Blanchot, "perché essa fa della nostra intimità una potenza esteriore che noi subiamo passivamente: al di fuori di noi, nel regresso del mondo che essa provoca, trascina, smarrita e brillante, la profondità delle nostre passioni". Perciò l'immagine "non ha niente a che vedere col significato, col senso, come lo implicano l'esistenza del mondo e lo sforzo della verità, la legge e la chiarezza del giorno. L'*immagine* di un oggetto non soltanto non è il *sensò* di questo oggetto e non aiuta alla sua comprensione, ma tende a sottrarlo mantenendolo nell'immobilità di una somiglianza che non ha niente a cui somigliare".

L'esperienza di immagine è dunque esperienza di transito, di un passaggio "dalla regione del reale, in cui ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporne, a quest'altra regione in cui la distanza ci tiene".

Dismissione del senso ovvio e pragmatico, inabissarsi della vertigine delle nostre emozioni e sentimenti: in questo, per Blanchot – e per noi –, è la "passione dell'immagine", ch'egli chiama *fascinazione*. Quando tale circuito si rompe, appena questo movimento si interrompe, l'immagine si ammala e ci troviamo nell'impossibilità di provare quel brivido del "limite", quel sentimento della "soglia" a cui l'immagine, penetrata nel punto più profondo della nostra interiorità, sa condurci.

Il limite, la soglia: parole che ci dicono di un accostarsi alla morte e ci indicano un luogo dell'anima, un filo di frontiera che non solo separa la vita dalla morte, ma mostra il punto in cui tra vita e morte può darsi uno scambio, un reciproco passaggio. In quel punto si situa l'immagine che, come il Cavaliere di Bergman, gioca sempre la sua partita con la morte. L'immagine si ammala quando non le consentiamo più di giocare quella partita – e oggi, che abbiamo sottoposto la parola stessa, "morte", a forte rimozione nel tentativo, inutile quanto devastante, di cancellare l'evento, sentito inconciliabile con la cultura, la società, la nostra psiche, anche la visione di Bergman ci sembra perdere forza, come se la metafora deperisse in esposizione di una astratta figuratività, incapace, se non di produrre, di evocare almeno un tremore.

E tuttavia l'immagine non finisce di trasportarci nel limite, nella soglia, appena riusciamo a sorprendere la nostra passione; appena le lasciamo aperto il varco per nascondersi nelle pieghe della nostra più oscura intimità.

Horacio Quiroga ha colto lo stato e il movimento dell'immagine che ci sposta sul filo della frontiera e li ha descritti. È un racconto. Ma illustra bene uno dei punti cardini di Morin sul cinema e su un meccanismo – l'identificazione e la proiezione – che fa del cinema lo spazio in cui si elabora tanto una drammaturgia dell'interiorità dello spettatore quanto quello dove nascono gli Dei: e perciò spazio del mito di passaggio non dalla vita alla morte ma dalla morte alla vita. Ascoltiamo, dunque, Quiroga.

Enid e Grant, tutte le notti, al Gran Splendid di Santa Fé, assistono alle prime cinematografiche. Lì, racconta Grant, “da un palco all'altro, seguiamo le vicende del film con un mutismo ed un interesse tali che certamente avrebbero richiamato l'attenzione su di noi, se le circostanze in cui eravamo fossero state diverse”. E la “circostanza” è che Enid e Grant sono morti.

Enid è stata, in vita, la moglie di un grande attore cinematografico, Duncan Wyoming, che era il miglior amico di Grant. Quando questi incontrò Enid subì immediatamente quel fascino, provò quella passione che è “la capacità di occupare tutti i sentimenti di un uomo”. Ma non tradì e non si tradì mai con Duncan “né in una parola, né in un gesto, né in un movimento. Solo lei, per quanto tranquilla, leggeva nel mio sguardo quanto profondamente la desiderassi”.

Poi Duncan morì, “nel fiore dell'età, proprio nel momento in cui stava per finire di girare due pellicole straordinarie, secondo le informazioni della casa: *Il deserto e Oltre ciò che si vede*. Mentre stava per morire, con voce incerta, facendo abbassare fino al suo capezzale Enid e Grant, rivolto alla moglie dice: “Affidati a Grant, Enid... Finché avrai lui, non avrai nulla da temere”. E a Grant: “E tu, vecchio mio, veglia su di lei. Sii suo fratello...” Così il morente ha vincolato a sé la moglie e l'amico con la più feroce delle condanne: Sii suo fratello.

Grant vorrebbe sottrarsi al sacrificio che gli viene richiesto: dover rinunciare alla vita, dal momento che Enid è, per lui, la vita, l'avvenire, “il mio respiro e la mia ansia di vivere”. Però Enid, pur amandolo con tutta l'anima, considera un “delitto” infrangere quel mandato di fedeltà che le è stato imposto. Così, per Grant, lo sguardo di Enid diventa “la vita stessa e presto nel velluto umido dei suoi occhi e nei miei non ci fu altro che la gioia convulsa di adorarci. E nient'altro!”

Una sera vanno al Metropole dove si proietta *Il deserto*. Sullo schermo, ricorda Grant, “vedemmo apparire, enorme e con il volto più bianco che in punto di morte, Duncan Wyoming. Sentii tremare sotto la mia mano il braccio di Enid”. E’, per entrambi, uno choc. Quell’immagine era Duncan: suoi quei gesti, quel sorriso fiducioso sulle labbra, quell’energica figura... Il silenzio avvolge Enid e Grant, ma quando tornano a casa, lei piange, si rifugia nelle sue braccia, gli si dona.

E’, questo, un punto importante nella vicenda.

Dopo aver rivisto Duncan in questo strano meccanismo che è il cinema dove, come diceva Valéry, i morti tornano a vivere e sorridono; dopo aver sentito la forza di quell’immagine viva sulla sua pelle e averne provato il brivido, Enid perde Duncan insieme con l’obbligazione morale a cui la legava il ricordo e, letteralmente, si scioglie. Al contrario di Grant, il quale, nell’accogliere l’amore di Enid, dice: “Sì... Così dimenticheremo” – frase che ci inclina a credere che doloroso sia ancora per lui il lavoro, il travaglio del ricordo, forte la difficoltà di staccarsene.

Momento importante, dicevo. È infatti qui, in questo punto, che accade qualcosa di decisivo che mette in posizione disimmetrica i due amanti, e produce nel loro amore una frattura, una distorsione, di cui i personaggi non si renderanno mai conto. Al centro di questo sommovimento è l’immagine di Duncan che, appena apparsa sullo schermo, produce effetti diversi, persino opposti, in Enid e in Grant: infatti se, da una parte, “libera”, “scioglie” il nodo che legava la donna; dall’altra, definitivamente incatena a sé l’uomo.

Enid non ha mai amato Duncan; è innamorata di Grant. Certo, quando il marito è morto, ne ha interiorizzato l’immagine da cui si è lasciata dominare. Ma è immagine, in lei, che non ha depositi né muove amore, e perciò immagine fredda del dovere (tu mi sarai fedele), della norma (tu non mi tradirai con chi deve esserti *fratello*); immagine dolorosa che imprigiona il desiderio e il sentimento – e quindi, per dirla con la nostra metafora, immagine malata.

Si può persino dire che Enid viva in Duncan, nella sua immagine fissata nella regione ostile della propria interiorità, il conflitto che nasce “tra il desiderio che vuole infrangere la norma”, l’amore appunto per Grant, “e la norma che tende a inibire il desiderio”, obbligo alla fedeltà a cui la vincola Duncan; quel conflitto a cui è stato dato il nome di “nevrosi”. Ma, appena tornato vivo sullo schermo, Duncan “libera”, “scioglie” Enid, in quanto la vita che irrompe improvvisa sullo schermo, per così dire, oggettivizza l’immagine, che si dispone ora nella distanza in cui guardiamo le cose e le persone reali, nella distanza in cui finisce d’essere “immagine”. Come dire

che, restituito all'esistenza, l'ombra del morto si dissolve. Ma non così per Grant.

La sera successiva i due amanti tornano al cinema per rivedere *Il deserto*, il cui soggetto – veniamo a saperlo adesso – è questo: “Un dramma di brutale energia... La situazione centrale era costituita da una scena in cui Wyoming, ferito nella lotta con un uomo, riceveva bruscamente la rivelazione dell'amore di sua moglie per quest'uomo, che egli aveva ucciso per motivi indipendenti da quell'amore. Wyoming si legava un fazzoletto alla fronte e, adagiato sul divano, ancora ansimante dalla fatica, assisteva alla disperazione di sua moglie sul cadavere dell'amante”.

Naturalmente c'è in Grant qualcosa dell'uomo ucciso da Duncan. Ma ciò che in maniera angosciosa preme in Grant è “la rivelazione del crollo, la desolazione e l'odio” che con violenta chiarezza appaiono negli occhi di Duncan. Sono queste le cose che Grant aveva voluto evitare, risparmiando all'amico l'atroce dolore che ora sta vivendo non solo nella finzione del film, ma forse anche nella realtà della sala, dove è tornato a vivere e vede il tradimento, l'amore che unisce la moglie e l'amico. Perciò questa immagine assume la forma di “un'accusa allucinante” a cui Grant cerca di sfuggire controllando che “gli occhi di Wyoming” fossero “rivolti da un'altra parte”.

Comincia così il gioco sfiante attraverso il quale Grant isola, insegue, scruta la direzione dello sguardo di Duncan fino a quando “una sera notai, lo sentii alla radice dei capelli, che gli occhi *si stavano rivolgendo* a noi!”.

Grant non ignora che ci sono leggi, “principi fisici che ci insegnano che fredda magia sia quella degli spettri cinematografici che danzano sullo schermo, simulando fin nei minimi dettagli una vita che si è perduta”; non ignora che “questa allucinazione in bianco e nero è solo la gelida persistenza di un istante”, e che è impossibile “percepire il più lieve cambiamento nella livida traccia di un film”. E tuttavia, “a dispetto delle leggi e dei principi”, egli ha la certezza che Duncan li stava *vedendo*.

La finzione si muta in percezione, in sentimento di realtà: ora “la scena filmata viveva ardentemente, ma non sullo schermo, bensì in un palco, dove il nostro amore senza colpa si trasformava in una mostruosa infedeltà di fronte al marito vivo”, il quale ne riceveva “brutale rivelazione”: “La tenera moglie e l'amico intimo nella sala dello spettacolo, che con le teste vicine se la ridevano della fiducia riposta in loro...”

Il “dramma spettrale” aumenta di intensità. Grant ha la certezza che gli occhi vivi di Duncan si fissano davvero su di lui ed Enid; con terrore vede Duncan, uscito dalla sua parte, che lo obbliga a stare immobile sul divano, si alza, avanza verso di loro dal fondo della scena e “arriva al mostruoso

primo piano...” In questo momento di esasperata tensione, un “bagliore abbagliante” li acceca mentre Enid lancia un urlo che su loro richiama l’attenzione della sala. “La pellicola si era bruciata”.

L’indomani tornano a vedere lo stesso film; Grant ha una pistola in tasca e appena si spengono le luci, le sue dita contratte non abbandonano un solo istante il grilletto. “Come la sera precedente, nessuno notava sullo schermo qualcosa di anormale”. Ma, racconta Grant, io vidi Duncan “venire avanti, crescere, arrivare al margine dello schermo senza distogliere lo sguardo dal mio. Lo vidi staccarsi, venire verso di noi nel fascio di luce; venire nell’aria sulle teste della platea e, sollevandosi, arrivare fino a noi con la testa fasciata. Lo vidi allungare gli artigli delle sue dita... al momento stesso in cui Enid lanciava un urlo orribile, di quelli che con una corda vocale hanno fatto a pezzi la ragione intera – e feci fuoco”.

Partito il colpo, nello stesso istante, egli *si vede* “con il corpo che pendeva fuori dal parapetto – morto”. Anche ora, assicura, ne ha un ricordo preciso: “Io ero quello che aveva ricevuto la pallottola alla tempia. Sono del tutto sicuro che volli dirigere l’arma contro Duncan. Solo che, credendo di puntarla sull’assassino, in realtà la puntai contro me stesso. Fu un errore, un semplice equivoco, nient’altro; ma mi costò la vita”.

Noi sappiamo che la cosa si può, si deve raccontare in un altro modo; sappiamo che il colpo non deviò obiettivo per errore, anche se deviò per un “equivoco”, perché proprio di *suicidio* si è trattato.

Grant, allo stesso modo di Enid, ha interiorizzato Duncan come *immagine del divieto*. Ma il percorso che Grant ha seguito è stato diverso, per certi versi opposto, a quello di Enid.

Egli ama il suo amico, si è innamorato della moglie e però non vuole tradirlo. Mette perciò un freno al desiderio; ma, appena Duncan muore, il desiderio ha il sopravvento sul divieto che viene mantenuto solo perché Enid pone un argine e lo blocca. Così le corde del suo cuore, egli dice, si tesero fino a sanguinare.

Una pulsione tanto forte non si arresta senza conseguenze: è come un fiume che se trova sbarrato il suo letto defluisce altrove, deviando ma non interrompendo la corsa. Quel blocco, quell’arresto che l’angosciata fermezza di Enid gli impone, radicherà in lui un profondo, quanto ancora inconsapevole, senso di colpa nei riguardi di Duncan.

Contrariamente a Enid, infatti, egli fa tacere il conflitto tra desiderio e norma che si era manifestato in modo aperto, sublimando l’amore per la donna: “non ci fu altro che la gioia convulsa di adorarci”. In questo stato, l’amore ha la lievità e la trasparenza di un sentimento puro: quel sentire *fraterno*, appunto, che era stato il lascito testamentario di Duncan. Fino alla

notte in cui Enid, finalmente sciolta dal vincolo di fedeltà al marito rivisto vivo, gli si concede. A quel punto, in Grant, il fiume tracima, il senso di colpa esplose – ed è l'immagine di Duncan, come Grant la vive in sé, che l'assume, lo contiene, lo mette, alla lettera, in rappresentazione: sullo e attraverso lo schermo.

È un processo, per così dire, di traslazione e di conversione, quel che ora si attiva: perché Grant, da una parte, sposta su Duncan, sull'immagine che nel film appare reale, la dolorosa violenza che gli produce il suo insostenibile senso di colpa per aver violato il divieto, tradito l'amico; e, dall'altra, Duncan, così investito dai poderosi contenuti emotivi di Grant, diventa lo stesso Grant. Inevitabile che, nel momento in cui Grant mira alla tempia di Duncan, colpisca la propria. E nel dire come è accaduto, egli dice bene: “un semplice equivoco” – della psiche, s'intende.

Non si tratta, dunque, di una forma di travestitismo psichico, ma di uno scambio, di una permuta simile a quella che il cinema attiva tra lo spettatore e il personaggio del film. Una condizione che Cesare Musatti ha così descritto: lo spettatore è sempre portato, quando vede un film, a identificarsi con qualche personaggio. Attraverso questa identificazione “non soltanto lo spettatore assorbe in sé atteggiamenti e sentimenti dei personaggi del film, ma anche arricchisce quei personaggi dei propri elementi psicologici, e presta loro sentimenti e reazioni emotive che sono soltanto suoi. Cosicché si stabilisce una sorta di commercio o scambio di elementi psichici fra i personaggi e lo spettatore. Il meccanismo con cui lo spettatore conferisce ai personaggi pensieri, desideri, intenzioni, atteggiamenti che sono soltanto suoi personali, e per cui poi s'illude di cogliere negli stessi personaggi, come elementi obiettivamente dati, questi suoi elementi personali, è detto meccanismo della proiezione psicologica”.

Ho il forte sospetto che Quiroga abbia costruito e articolato il suo racconto proprio su questi meccanismi psicologici che il cinema attiva, su meccanismi che hanno bisogno della tecnica cinematografica per esprimersi; e che così ci mostri, dell'immagine, un nuovo aspetto, una nuova funzione, rispetto ai mezzi artistici della tradizione, che estende i suoi effetti anche oltre la durata della visione del film.

Sappiamo, adesso, che la fascinazione dell'immagine di Duncan che Grant subisce, è fascinazione dell'immagine di Sé, di Grant, ch'egli profondamente patisce, dal momento che qualsiasi immagine di un film su cui facciamo convergere la nostra “identificazione” e la nostra “proiezione” – le monete dello scambio, della permuta tra persona e personaggio – nient'altro è che il palcoscenico improvvisato per l'irresistibile recita dell'Io dello spettatore.

È attraverso l'assunzione dell'immagine dell'Altro che l'Io – al cinema e mosso dai meccanismi del film – svela e vive, drammatizza, al riparo da occhi indiscreti e da imbarazzanti esposizioni, la propria immagine nascosta, che è quasi sempre immagine di una “malattia” o di un disagio che la psiche non ama riconoscere.

Intima è davvero l'immagine – e rischiosa.

Accade così qualcosa che sembra apparentarsi al sogno, per le molte dinamiche che questo condivide con il film. Con una cautela, direbbe Valéry: il cinema è un *sogno meccanico*. Ma vale davvero, ancora oggi, questa cautela, questa precisazione? Non possiamo più ignorare che la tecnologia, che si fa struttura e tessuto dell'arte, attraverso e abita non solo l'immaginario e il pensiero dello spettatore, ma agisce anche nella sua psiche la quale, letteralmente, vi reagisce, pronta a rimodulare l'espressione dei propri stati.

L'immagine, dunque, trascina Grant oltre il limite, oltre la soglia: lo guida verso il suicidio. Tre anni dopo, anche Enid muore. Da allora, ogni sera, tutte le sere, insieme vanno al cinema. Ed è ancora qui, nel flusso delle immagini, che, *dall'altra parte*, ci si mostra l'esperienza del limite, l'accostarsi alla soglia.

Continuano a vedere lo stesso film, e attendono sempre che Duncan faccia il minimo movimento per uscire fuori dallo schermo, perché quel movimento avrà il potere di sollevare “il velo che separa la vita dalla morte”, il potere di aprire un varco dove possono penetrare e trovarsi nella strada che li può portare dalla morte alla vita. Vedono che “fra il Nulla che ha dissolto quello che era Wyoming e la sua resurrezione elettrica resta uno spazio vuoto”. E attendono che il movimento, lo scatto, di Duncan si compia per scivolare “come in una fessura nel tenebroso corridoio” attraverso il quale si entra di nuovo nella Vita.

Lo spazio vuoto; il velo che, scostandosi, lo mostra; la fessura dentro cui incunarsi per iniziare il viaggio: che cosa sono se non i tratti che danno configurazione alla “soglia”? A questa Enid e Grant si accostano. La guardano dalla parte della morte e provano la stessa ansia dell'attesa e del viaggio che proviamo noi che ci troviamo dalla parte della vita; comune anche la sensazione di un “ritorno”. Perciò l'immagine ci lascia sempre percepire il gioco che intreccia vita e morte, e ci inclina a una struggente nostalgia – parola che in sé contiene appunto l'idea, l'attesa del *ritorno*.

Lo dice uno scrittore, Milan Kundera, che ne ha trovata prova nell'etimologia delle lingue del mondo a conferma dell'universalità di una disposizione dell'anima e di un doloroso sentire: “In greco ‘ritorno’ si dice *nostos*. *Algos* significa ‘sofferenza’. La nostalgia è dunque la sofferenza

provata dal desiderio inappagato di ritornare”; ma è anche la sofferenza per l’ignoranza di un ritorno che non ha complemento e forse neppure destinazione; e perciò ritorno in un luogo privo di sapere, proprio com’è l’”oltre” che l’immagine evoca e che ci attrae, ci seduce, ci inquieta.

Quando l’immagine penetra nella nostra più profonda e oscura intimità e vi sostituisce il mondo, l’Io diventa il luogo dove si producono e si sviluppano le aberrazioni dell’immagine. Il racconto di Quiroga ce lo ha detto, dimostrato. Perciò è necessario che l’immagine abbia e mantenga la realtà come orizzonte – che non è uno sfondo, una scenografia, ma la distanza che perennemente rimane inalterata anche quando ci si avvicina a quel filo sottile dove cielo e terra sembrano congiungersi. La distanza, appunto, che separa le cose, gli uomini, il mondo dalla nostra più profonda interiorità e rispetto ai quali l’immagine sembra situarsi in un punto in cui convergono entrambi, sia il reale delle cose sia la profondità dell’Io, e dove entrambi reciprocamente si riflettono.

Una distanza, dunque – e Morin l’ha detto con raffinata eleganza – che segna pure lo spazio dentro cui si sviluppa la *rêverie* e dove sembra davvero che si uniscano, si confondano insieme, sin quasi a diventare indistinguibili, lo psichico e il fenomenico, la natura e gli effetti sia dell’immagine che nasce dall’interiorità sia di quella fissata in una materia (pittura, fotografia, cinema, televisione), come se tutte fossero sottoposte alla stessa attività dell’immaginazione.

Lo spazio, infatti, che si iscrive in questa distanza, continuamente mobile ma sempre invariato, lo accostiamo comunque come spazio colto dall’immaginazione. Questo spazio, dice Bachelard, non è quello “indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra”, perché “è vissuto e lo è non solo nella sua positività, ma con tutte le potenzialità dell’immaginazione. In particolare, quasi sempre è dotato di poteri di attrazione”. E tuttavia, nonostante le affinità, non si può perdere di vista il fatto che “il gioco dell’esterno e dell’intimità non è certo, nel regno delle immagini, un gioco equilibrato”.

Qualcosa vi eccede, qualcosa vi fa difetto; ed è in tale oscillazione che la *rêverie* gioca la sua partita: pure quella, mi sembra, che trova nell’immagine filmica l’occasione per allignare nella trasognata sospensione dello spettatore. Così siamo, inutile dirlo, nel “semionirico e semireale”, che è condizione descritta da Morin.

È noto, infatti, che la *rêverie*, anche se attiva una “coscienza sognante”, non è il sogno: nulla l’apparenta alla condizione onirica, nello stesso modo in cui l’immagine non è assimilabile al ricordo. Perciò durante la visione

cinematografica essa si libera, agisce e, divenuta stato dello spettatore, si manifesta come un'autentica istanza psichica. Non è la *rêverie della sonnolenza*, quella che così si determina, ma ciò che più si accosta alla *rêverie poetica*, la quale, contrariamente all'altra, non dorme mai.

Si può anzi dire che, preso nel flusso delle immagini di un film, lo spettatore è sempre investito da "immagini che sognano" e che, in qualche modo, egli elabora come materia dell'immaginazione su cui la *rêverie* svolge la sua azione. Qui, appunto, mi pare che la *rêverie* incroci e si situi al centro dei processi psicologici dell'identificazione e della proiezione che normalmente lo spettatore cinematografico sempre attiva e grazie ai quali si inserisce nel film, dentro cui la sua immaginazione "lavora" le immagini, le adatta a sé e le sottopone alla pressione della sua interiorità. Ed è questa la ragione per cui è stato detto che alla *rêverie* "pertengono valori che contraddistinguono l'uomo nel suo profondo": perché è in questo sconfinamento che l'uomo si trova condotto *negli spazi delle sue solitudini*, sulla soglia oltre la quale alloggia il suo *inconscio sfrattato*.

Mi sembra però che Quiroga aggiunga qualcosa a questo quadro – forse per quella libertà che è concessa più agli scrittori e meno ai filosofi. E il "qualcosa" è l'individuazione di un "punto cieco" dell'immagine, che non solo la dispone verso una irrealtà sostanziale, ma la condanna – e con essa condanna la persona che in immagine è stata tramutata (cinematograficamente tramutata) – a vivere, agire, parlare, in un perenne, straziante e diabolico, stato di irrealizzazione.

Così sospetto che lo "spazio vuoto" che resta fra il Nulla dove viene assorbita la persona che si scioglie nell'immagine e la sua "resurrezione elettrica" (che è "resurrezione" per movimento d'immagine), non sia esterno all'immagine, ma è interno ad essa: quel che ho chiamato il suo "punto cieco". Ed è lì, nel punto cieco, nel vuoto in cui l'immagine stessa si sospende, che può solamente avvenire il salto dentro la fessura che immette nel corridoio attraverso cui dalla morte si torna alla vita. Ma affinché Enod e Grant possano compiere il salto è necessario che Duncan letteralmente esca dallo schermo – perché solo nell'istantaneità, nel soffio di tempo dello scatto di Duncan che dallo schermo lo porterà nella sala, si potrà aprire per i due amanti la fessura nel corridoio. Come dire, fuor di metafora e fuor di letteratura, che l'immagine contiene sempre l'esperienza della morte e nello spazio del Niente, del Vuoto, che genera, ne trattiene la scrittura.

Credo che sia per un obbligo di legge che negli ospedali, quando muore una persona, si attacchi al cadavere una macchina che si chiama "tanatografia": appunto perché la morte scriva il suo stato. Ed è, assicuro, esperienza di profondo sconcerto e inquietudine seguire per molti minuti il

pulsare ritmico di quell'apparecchiatura, fissata a un corpo inerte, mentre registra il Nulla e segna come unica traccia di sé il Vuoto.

Mi pare che le tecnologie che riprendono persone e cose e le mutano in immagini abbiano qualcosa della tanatografia; qualcosa che il soggetto riconosce anche se con precisione non riesce o non vuole individuare – e quindi qualcosa da cui ama uscire, e da cui veramente esce, al cinema, proprio attraverso quei processi di identificazione e proiezione che – ha ragione Morin – nel rinnovare il mito del passaggio, dalla vita alla morte e dalla morte alla vita, danno allo spettatore sentimento se non natura del suo momentaneo diventare Dio.

GIAN PAOLO CAPRETTINI

## SGUARDI SULLA REALTÀ (E SULLA COMPLESSITÀ) IL CINEMA TRA SEMIOSFERA, ICONOSFERA E ATMOSFERA

### 1. *Linguaggi e complessità tra culturologia e teorie del cinema*

La complessità è il luogo del linguaggio, e in particolare del linguaggio in azione – che sia verbale-discorsivo oppure variamente modulato con differenti media, a cominciare da quello audiovisivo. La complessità è la condizione per la quale il linguaggio si rende necessario, inevitabile, sia per produrre espressione sia per ridurre (senza annullare) il fraintendimento. Credo che da una consapevolezza del fraintendimento si possa far strada a una comprensione non occasionale, resistente alle circostanze, un po' come accade per l'umorismo, il quale, sosteneva Luigi Pirandello, nasce dal sentimento del contrario, dalla percezione simultanea di sensi alternativi (e dunque da un primo abbozzo di complessità). Prima di tutto, dunque, occorre riconoscere lo statuto paradossale del linguaggio che ha bisogno di spendere non poca energia per dimostrare che esiste e che funziona, prima di occuparsi dei contenuti da trasmettere, e poi da far capire, ottenendo se è il caso una risposta.

Tutto ciò avviene all'interno di una speciale forma organizzativa dell'esistente, quella che Jurij M. Lotman ha chiamato 'semiosfera' e sulla quale anch'io più volte sono tornato (ad esempio nel volume *Colpi di testo. Dinamiche dell'immaginario narrativo*, Ets, Pisa 2004, cap. V). Vorrei quindi proporre, prima di tutto, qualche spunto di riflessione partendo da due termini che mostrano, almeno immediatamente, una certa familiarità tra di loro: *semiosfera* e *iconosfera*. I termini appaiono, sulla carta, non certamente anacronistici: in tempi di globalizzazione, di culture convergenti, di multimedialità e transmedialità, potrebbero avere un certo successo due idee che appoggiano sul concetto di interdipendenza, un'interdipendenza tuttavia più inevitabile che volontariamente ricercata, una planetarizzazione dell'informazione (non ancora della conoscenza e chissà quando mai della disponibilità delle risorse) che sembra trovare nelle nostre regioni del

sapere un certo diritto di rappresentanza. Ma forse è anche su questo diritto o capacità che ci dovremmo interrogare.

‘Semiosfera’ è presentato da Jurij M. Lotman nella rivista dei lavori del gruppo culturologico-semiotico di Tartu nel 1984. ‘Iconosfera’ sta in apertura di *Problèmes du cinéma et de l’information visuelle*, di Gilbert Cohen-Séat, 1961 e potrebbe combinarsi al concetto di ‘atmosfera’ di cui lo studioso tratta più avanti in quello stesso volume (p. 26). I due autori collocano tuttavia in distinti orizzonti di riferimento i due termini. Lotman – che non cita Cohen-Séat - riconduce l’idea di semiosfera a un ampliamento del concetto di biosfera di Vernadskij, 1934, rimarcando che omogeneità e individualità sono i criteri di base che la governano. La semiosfera rappresenta dunque un continuum semiotico coerente, pieno informazioni di vario tipo, che va circoscritto e distinto dalle aree circostanti. Ne deriva che il concetto di confine è quello basilare: confine ovviamente non fisico ma determinato dall’esistenza di un sistema di descrizione. Il confine della semiosfera non è dunque fisico-geografico ma dipende dalla preesistenza di filtri di traduzione che permettono di superare i limiti della semiosfera di partenza per portarsi in semiosfere limitrofe o alternative.

Anche Cohen-Séat, per parlare di iconosfera, parte dalla biosfera: “Le cinéma introduit une coupure entre la chose et son contexte traditionnel de représentation, en la déracinant de la biosphère et en opérant sa transplantation, dans un milieu nouveau. Ce milieu, constitutif de l’univers filmique, *iconosphère*, constitue bel et bien une mutation de toutes les conditions de présentation et de réception de l’information” (p. 23). **Potremmo dunque** affermare che l’iconosfera costituisce per Cohen-Séat una particolare semiosfera i cui caratteri costitutivi sono di tipo (anche) visivo.

Per garantire il passaggio del materiale informativo da un campo espressivo ad un altro è necessario porre in essere processi di traduzione. La traduzione, tra lingue o linguaggi, è dunque il passaporto simbolico che permette sia a materiale esterno alla semiosfera di essere trasformato e dotato di senso e quindi incluso in essa, sia a materiale interno alla semiosfera di diventare accessibile, venendo esportato in altre sfere e in differenti spazi culturali (ad esempio, dalla letteratura o dall’arte visiva al cinema, dal cinema alle produzioni multimediali ecc.). Altrettanto dobbiamo dire della compresenza di più mezzi espressivi, sonori, musicali, gestuali ecc. o del concorso di più media. Sempre è in azione, anche se Lotman non lo prevedeva, il meccanismo della semiosfera: qualcosa che anche Cohen-Séat presenta, come la dilatazione, avvenuta grazie al cinema, del “contesto immediato degli individui nelle dimensioni del mondo” (p. 27).

La non-traduzione invece, l'azione divisoria del confine corrisponderebbe, secondo Lotman, al funzionamento dell'*autocoscienza* che ovviamente pone l'accento sulle proprie specificità, sulla consapevolezza e autonomia di ogni linguaggio e di ogni individuo. La semiosfera non attribuisce tuttavia alcuna priorità al singolo organismo o a un singolo dato informativo (suono, immagine, gesto ecc.) ma all'insieme strutturato che deriva dall'interazione dei testi e dei discorsi. Omogeneità e individualità non sono criteri difficili da sostenere in una fase storica – gli anni Sessanta-Ottanta del Novecento – in cui è il testo ad avere la centralità e dove viene definito semiotico, cioè dotato di senso intersoggettivo, qualsiasi dato possa venir sottoposto a descrizione linguistica, cioè rappresentato mediante un discorso.

La strutturazione del senso nella semiosfera – e di conseguenza anche nell'iconosfera in quanto in essa correlata o contenuta (a seconda dei casi) – ha di conseguenza il carattere della complessità perché deve continuamente gestire esportazione dei propri contenuti e valori ma anche importazioni di contenuti e valori, perseguendo su due versanti compatibilità o incompatibilità, inclusione o espulsione. Sotto questo aspetto, dopo il concetto di "traduzione" interviene quello di stabilità (o instabilità) o se preferiamo di "adattamento".

In sintesi, se la semiosfera rappresenta un territorio semiotico-informativo, l'iconosfera costituisce invece il versante di una rappresentazione (quella cinematografica, audiovisiva) di ciò che è contenuto nella semiosfera; infine si aggiunge ancora il concetto di *atmosfera*, la quale, suggerisce Cohen-Séat, è la condizione spirituale-psicologica tipica dell' "aspetto nuovo di questo universo in cui viviamo, infinitamente più concreto e più opaco" (p. 26). Complessivamente si va da frontiere potenzialmente illimitate, , quelle della semiosfera, a frontiere più specifiche, quelle dell'iconosfera in cui, grazie al cinema e ai mezzi di informazione, si rimette in questione la pura e semplice percezione, sino all'*atmosfera*, nozione che accoglie l'inquietudine dell'osservatore dovuta alla necessità di integrare dati e fenomeni continuamente nuovi, i cui accordi con la realtà fenomenica non risultano troppo semplici da cogliere.

Il problema della discontinuità tra mondo della percezione e mondo della rappresentazione era noto da tempo alle teorie cinematografiche e insorge con nuova evidenza con le riflessioni sul sonoro. Importanti le notazioni, ad esempio, che introduce Jean A. Keim nel suo volume *Un nouvel art. Le cinéma sonore*, opera scritta in un campo di prigionia durante la seconda guerra mondiale e quindi necessariamente rimasta "aggiornata" al 1939: notazioni soprattutto riferite al ruolo dello spettatore, ossia, diremmo alle

capacità richieste di cogliere il complesso delle “discontinuità” che il film offre nei suoi cambiamenti di piano. Keim parla di un “piacere” che “appare raramente allo stato puro, senza essere accompagnato da impressioni estranee”, tanto da dar vita a una “jouissance sensorielle” fornita “congiuntamente dalle sensazioni visive e da quelle uditive senza predominanza delle une sulle altre” (p. 106).

È dunque lo spettatore che compie quell’andirivieni tra livello della semiosfera – la complessità dei dati noti del mondo – e livello della iconosfera – quello delle rappresentazioni, dove all’immagine delle “arti in riposo” (Keim) si sostituisce l’immagine sonora del cinema e dove le nuove connessioni tra visivo ed acustico determinano nuove concezioni del movimento.

Quando appunto si affaccia il problema della rappresentazione dei contenuti e dei valori, si presentano sia il problema dell’enunciazione - chi parla rivolto a chi - e il problema della distanza: quale ottica utilizzare e quali conseguenze – nella comprensione - mettere in conto. Ad esempio, nella televisione, diceva Mc Luhan, caratteristico è il primo piano che rappresenta coinvolgimento, e immedesimazione dello spettatore e che obbliga l’enunciatore ad essere sempre presente sulla scena.

## *2. Frontiere, confini e il “sociale” che non c’è. Media che ci accompagnano, media che ci aspettano*

“La mia patria è ovunque”: dietro questo motto apparentemente illuminato si nasconde un’angoscia o meglio una riflessione obbligatoria generata in alcuni forse più dalla necessità che dalla convinzione. Ma il motto nasconde archetipi, pensieri resistenti: il primo che può venire alla mente è quello delle fotografie delle persone conservate nel portafogli oppure la vecchia rubrica telefonica cartacea che un tempo ci accompagnava. Contatti generati dagli affetti, e dunque richiamati dalla sfera iconica, e altri dovuti anche a bisogni, a necessità, registrati invece sotto forma di indice e pronti all’uso come una rete numerica potenziale. A ben vedere sono in gioco due distinti versanti simbolici: da una parte i nostri cari coi quali ci relazioniamo (nella sfera di una qualche affettività), dall’altra parte nomi e numeri, i contatti telefonici che ci seguono disponibili (nella sfera della loro potenzialità informativa).

In apertura del convegno semiotico di Ostuni (l’intervento è stato pubblicato nel volume *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e tradizioni*, Utet Libreria, Torino 1999) sostenevo che “il confine, si sa, è fisso,

ci aspetta. La frontiera, invece, è mobile. Rifacendoci a Emile Benveniste, potremmo dire che il primo è dell'ordine semiotico, codificato, la seconda dell'ordine semantico, è il frutto di un processo discorsivo, investe nuove enunciazioni, nuove formazioni di senso. Il confine...è frutto di un accordo, di un patto sociale..., la frontiera necessita invece di operazioni mentali... Il confine contrassegna lo 'spazio geometrico', la frontiera lo 'spazio antropologico', per rifarsi alla tipologia di Merleau-Ponty”.

Sulla base di queste considerazioni, ritengo che si possa disegnare una tipologia dei media e del loro potenziale sociale, a seconda che essi si trovino fissi, a disposizione quando li raggiungiamo o al contrario mobili, strumenti e ombre del nostro muoverci del mondo. Ne derivano due distinte modalità di rappresentazione sociale – e trascuriamo il fatto che nelle due categorie vi siano media o loro funzioni che consentono la fruizione dei medesimi dati o delle medesime funzioni. Nei media fissi ci attendiamo un più alto grado di ufficialità, di valore istituzionale. Ma questi hanno anche una fruizione domestica, e dunque si prestano all'intimità: una intimità riservata od occulta, praticabile in Internet oppure paradossalmente condivisa come quella che passa in televisione.

Nei media mobili, invece, la prossimità non è fonte sempre positiva: essi giocano nel campo della mitigazione dell'ansia, producono delle forme succedanee di 'io-tu' attraverso tipi di enunciazione discorsiva che non potrebbero verificarsi altrimenti: l'uso del telefonino genera una incessante produzione di una realtà parallela alternativa o in conflitto con quella che si sta vivendo, sicché anche le semplici categorie dello spazio-tempo vengono negate in favore di un'idea di prossimità assoluta e di enfasi della diretta, in virtù delle quali persino lo stesso scrivere, lo stesso inviarsi un SMS non ha alcun senso se il messaggio verrà letto più avanti.

L'accadimento dev'essere istantaneo: non ci può più essere distanza temporale tra il messaggio emesso e la sua ricezione e risposta, tutto deve avvenire nella assoluta simultaneità. Di conseguenza l'esperienza – e qualsiasi valutazione della replica da effettuare - viene cancellata, fusa nell'atto della pseudo-comunicazione, delegata alla sua rappresentazione: l'esperienza sganciata dai media diventa inesistente o inutile o inefficace.

Eppure in questa “terra desolata”, in queste modalità esasperate manteniamo un bisogno – forse anche maggiore – di socialità ma di una socialità che viene intesa come moltiplicazione di accessi, proliferazione di reazioni, non adesione critica e controllata. I social network hanno così usurpato la parola ‘sociale’ e i media che ci attendono – come una persona amata o uno spazio personale – si fondono con i media che ci accompagnano: questi ultimi ombre, duplicazioni, insieme dispensatori

e terapeuti dell'ansia, produttori di conferme, menti a noi estranee, strumenti che pretendono non di servirci ma di abitare i nostri corpi, clonare i nostri bisogni.

Frontiere e confini: se nella dimensione delle frontiere siamo ancora aperti a negoziazioni, ad accessi ad altri mondi – come avviene nei film e nel cinema – nella dimensione dei secondi, i confini, percepiamo inevitabilmente una metafisica debole, un pragmatismo radicale che finisce per confondere percezione e rappresentazione, dove prevale l'immersione, il senso e la gioia del perdersi. La nostra percezione di soggetti nel mondo può venir delegata – ma meno che mai sostituita – in favore dei mezzi di ripresa audiovisiva, sottratti a qualsiasi controllo di qualità, capacità consapevole, valutazione dei risultati raggiunti.

3. *Totalità, raggruppamenti, individui. La complessità del far vedere e il rapporto tra macchina e intimità*

Diventa determinante, nella dimensione audiovisiva, saper distinguere tra le totalità, i raggruppamenti e gli individui, saper lavorare su distinte identità: di campo, di aggregazione, di singolarità, proprio come quando si opera nella ripresa cinematografica attraverso la modulazione dei piani, con soggetti indistinti, di massa o in dialogo tra di loro o isolati.

Prendiamo un paio di esempi dallo spiccato valore simbolico che mostrano i diversi gradi di complessità del vedere e del far vedere. Il primo è ricavato da *Terre des hommes* di A. de Saint-Exupéry (Gallimard 1939, pp.7-8). L'autore sta effettuando uno dei suoi voli postali notturni (il più noto è quello sulla rotta Tolosa-Malaga-Casablanca-Dakar e poi la traversata atlantica Fernando de Noronha, Brasile sino a Montevideo e a Buenos Aires) e così annota: "J'ai toujours, devant les yeux, l'image de ma première nuit de vol en Argentine, une nuit sombre où scintillaient seules, comme des étoiles, les rares lumières éparses dans la plaine. Chacune signalait, dans cet océan de ténèbres, le miracle d'une conscience... Parmi ces étoiles vivantes, combien de fenêtres fermées, combien d'étoiles éteintes, combien d'hommes endormis...". Un poeta aviatore è il migliore protagonista di una iniziazione, poiché resta tra l'intelligibile e il corporeo, e la sua macchina, l'aereo si trasforma in macchina cinematografica. Qui la complessità espressiva mescola i ruoli tanto che possiamo ritenere non soltanto che Saint-Exu scriva mentre sta pilotando ma che noi insieme a lui stiamo osservando la scena su uno schermo.

Il livello della semiosfera, quello dei dati culturali, si intreccia con il livello dell'iconosfera, i dati presenti alla coscienza grazie a una particolare sfera sensibile, e a quelli dell'atmosfera che competono al raccordo tra emozioni percepite, rappresentate ed evocate.

L'altro esempio è di un altro importante autore del Novecento – storico delle idee, oltre che politico e primo presidente del Consiglio d'Europa, Denis de Rougemont. Anche in questo caso, la grande scuola della sensibilità francese, che sa mescolare l'intimità con l'oggettività (forse l'accostamento è alle fotografie di Robert Doisneau più che a quelle di Henri Cartier-Bresson) si esprime nelle pagine indimenticabili del diario di uno scrittore. De Rougemont, insieme alla moglie, passa nel 1933 un esilio volontario nella piccola Ile de Ré, vivendo mesi di grande semplicità e nel suo *Journal d'un intellectuel en chômage* (1937), così sintetizza il rapporto tra macchina e spirito in una mirabile rappresentazione del metrò, che in quei momenti doveva apparirgli davvero remoto: “Il metrò, considerato nella sua realtà sentimentale, sensuale, e sensibile (o sensoriale, finché ci si trova dentro), è l'espressione architettonica e meccanica di uno stato febbrile. È una fantasticheria sotterranea di bagliori e volti sovrapposti nei vetri sfuggenti, è un ritmico fracasso che raggiunge talvolta l'asintoto di un silenzio morto – l'assenza di musica che si ha quando il silenzio è stato ucciso, assenza che si confonde con la presenza di un rumore universale... Immagino un metrò silenzioso, più rapido, ma procedendo a repentini scatti da una zona luminosa all'altra, oscuro al suo interno, affollato e volgare, con iloti di lusso rivoltanti, musiche effeminate e raffinate, dei lampi su scene criminali, abissi verdastrì... Un metrò che sarebbe semplicemente l'inconscio dei cittadini” (pp. 214-15).

È così che si fa strada quell'idea, espressa tanto lucidamente vent'anni dopo da Edgar Morin in *Le star*: “E' la vita squallida e anonima, fatta di miserie e di necessità, che vorrebbe uscire dalle sue ristrettezze e assumere le dimensioni di quella cinematografica. La vita immaginaria dello schermo è il prodotto di questo bisogno reale”, in quanto il cinema, osserva ancora Morin “rimette in movimento i vecchi processi immaginari di identificazione e di proiezione dai quali nascono gli déi” (p. 115).

Dèi probabilmente detronizzati, in quanto nati in un metrò, in una sala cinematografica, entro lo schermo di un new media - a cui potremmo ridare una qualche dignità soltanto se ci spostassimo nel dietro-le-quinte, se salissimo sull'aereo di Saint-Exu (passando ovviamente per Casablanca) e imparassimo ad ammirare le tecniche, cioè a starne consapevolmente lontani, non soltanto a padroneggiarle ansiosamente.

### Riferimenti bibliografici

- AA.VV. *Culture et numérique. Nouveau champ des pouvoirs* (Colloque interdisciplinaire "Icône-Image", 4-5 juillet 2008), Obsidiane-Les trois P., Sens 2009.
- Ambrosini, M., Maina, G. e Marcheschi, E. (a cura di), *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, Felici Editore, Ghezzano (PI) 2009.
- Calefato, P., Caprettini, G.P. e Colaizzi, G. (a cura di), *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, Utet Libreria, Torino 2001.
- Caprettini, G.P., *Modernità all'italiana. Origini e forme dello spettatore globale*, Cartman, Torino 2012.
- Cohén-Seat, G., *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*, Puf, Paris 1961.
- De Rougemont, D., *Diario di un intellettuale disoccupato*, trad. it. Fazi, Roma 1997.
- Keim, J. A., *Un nouvel art. Le cinéma sonore*, Albin Michel, Paris 1947.
- Lievrouw, L.A. e Livingstone, S. (a cura di), *Capire i new media. Culture, comunicazione, innovazione tecnologica e istituzioni sociali*, trad.it. Hoepli, Milano 2007.
- Lotman, Ju. M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad.it. Marsilio, Venezia 1985.
- Morin, E., *Le star*, trad. it. Edizioni Olivares, Milano 1995.
- Poivre d'Arvor, O. e P., *Courriers de nuit. Guillaumet, Mermoz, Saint-Exupéry, le roman de l'Aéropostale*, Mengès-Place des Victoires, Paris 2002.

GIAN LUIGI BRAVO

## IDENTITÀ. APPUNTI CRITICI

1. Il termine di “identità” è oggi di uso ampio e frequente in più universi di discorso; tra questi ci interessa distinguerne due: a) quello, più diffuso, dei media, degli operatori nel settore della cultura e del patrimonio, dei politici locali e nazionali, degli opinionisti, che tra l’altro è anche quello che fa maggiormente senso comune; b) l’apparato concettuale e argomentativo di chi è attivo professionalmente nella ricerca nel settore delle scienze umane (un recente esame critico di tali usi sta in Remotti, 1996 e 2010). Il primo è quello con cui abbiamo frequentemente a che fare quando ci troviamo ad interagire con enti territoriali e fondazioni, politici, amministratori e intellettuali locali, nelle ricerche su comunità e tradizioni territoriali, loro riproposta e rivitalizzazione, nel lavoro all’analisi e alla costituzione del patrimonio demotnoantropologico e all’organizzazione di campagne di catalogazione, nello studio e progettazione dei musei etnografici e contadini; ma è anche quello che contribuisce non poco alla formulazione di programmi di gestione, intervento, catalogazione, valorizzazione a livello ministeriale, nazionale e regionale. È dunque da questo che intendiamo iniziare un conciso esame critico, anche sulla base della nostra esperienza di indagini e intervento; contrapporremo poi ad esso alcuni nostri presupposti, strumenti concettuali e indicazioni per la ricerca, con lo scopo di elaborare posizioni chiare e operative. Nel far questo proporremo anche qualche osservazione sul secondo uso del concetto, legato all’attività scientifica.

Va notato innanzitutto che si parla di identità in modo generalmente sciatto e impreciso, dando però per scontato che sia di immediata comprensione e di significato trasparente, che non celi ambiguità, che non faccia problema. Vediamo in ogni modo quelli che ci appaiono i più evidenti e diffusi presupposti e aspetti di questa concezione.

In primo luogo, l’identità è concepita in modo essenzialista, come una “cosa”, una sostanza che sta da qualche parte, a prescindere da una precisa localizzazione sociale e territoriale dei suoi portatori e dell’interazione tra essi; non sarebbe dunque tanto un fenomeno da spiegare quanto piuttosto

un dato di fatto che può essere utilizzato per spiegare altri fatti o che può diventare oggetto di politiche e iniziative di promozione e valorizzazione.

Poi, in secondo luogo, se ne parla in rapporto a unità umane molto diverse quanto a dimensioni, parametri che le individuano, tipi di territorio: una comunità locale o un quartiere - e in questo caso si può ipotizzare tra i membri una misura d'interazione diretta - un territorio più o meno ampio o una città - ma qui, come nei casi che seguono, come può configurarsi una sorta di fruizione condivisa, di pratica interattiva della locale identità? - o addirittura una regione, una nazione, un continente; ci si può riferire pure a una classe sociale o una categoria professionale o funzionale, a una classe di età (i giovani, gli anziani), a un genere, a una popolazione a caratterizzazione linguistica, ad es. gli occitani, i franco-provenzali, i walser germanofoni delle Alpi occidentali, caso ultimamente abbastanza frequente, a una categoria sociostatistica o demografica, ad es. gli immigrati (o gli immigrati a Torino, o i calabresi immigrati, ecc.), ad un insieme genericamente "etnico" e nazionale, gli arabi, o religioso, gli islamici, al limite a quelle che sono definite "comunità virtuali". Infine queste diverse configurazioni possono apparire tra loro associate: un quartiere operaio, un quartiere di immigrati, una minoranza linguistica e religiosa, come i valdesi ecc. Pur nella loro varietà i riferimenti risultano il più delle volte di carattere territoriale e geografico (o alludono addirittura alle più artificiali ripartizioni politico-amministrative), nazionale, linguistico, religioso, tutti in genere intesi come indicatori di gruppi "etnici", cioè portatori di una propria ed esclusiva valenza di profondità storica, di una più o meno definita affinità biologica e psichica. Vale la pena infatti di osservare come non manchino i casi in cui entra in gioco in primo piano anche il carattere o il "tipo" fisico, del quale non è tanto importante la frequenza nell'unità umana in questione quanto il fatto che si presti a rappresentarla, ad identificarla.

In terzo luogo il gruppo umano cui si attribuisce un'identità è implicitamente concepito come un'entità omogenea, nella quale non sono sostanzialmente rilevanti le differenziazioni di funzioni, censo, potere, mestiere, genere o età, e le conseguenti possibilità di divergenze, competizione o conflitti, coalizioni, egemonia o subalternità, infine di repressione, e le connesse diversità di comportamenti e atteggiamenti, di interessi e valori. L'identità compare come la qualità, la "cosa" che in ultima istanza tutti ugualmente qualifica e accomuna. In questo contesto discorsivo tali gruppi sono spesso chiamati "comunità" - un altro termine e concetto che, più che essere usato in qualche senso preciso e univoco, è invece inteso a sottolinearvi implicitamente un'interazione stretta, armonica, fondata su abitudini e valori condivisi, su una comunanza di intenti radicata e

quasi “naturale”, e che dunque è anch’esso da sottoporre ad una puntuale analisi e critica.

Introduciamo qui alcune precisazioni. Per quello che riguarda le caratteristiche razziali, i “tipi” fisici, le acquisizioni di carattere scientifico relative alla loro inconsistenza in quanto fondamento e indicatori di differenze biologiche e culturali di qualche significato dovrebbero ormai da tempo essere diffuse anche al livello del senso comune e delle concezioni dell’identità che abbiamo preso in esame. Tra l’altro ne possediamo una recente formulazione sintetica, chiara e netta, elaborata a contrastare i ruggiti di razzismo anche nel nostro paese e firmata da genetisti italiani e altri eminenti studiosi, tra i quali antropologi culturali. Vediamo brevemente qualche affermazione di questo utile Manifesto (2008, punti 1 e 2): “Le razze umane non esistono.. [si tratta di] un’astrazione derivante da una cattiva interpretazione di piccole differenze fisiche fra persone erroneamente associate a differenze ‘psicologiche’ e interpretate sulla base di pregiudizi secolari... È vero che gli esseri umani si aggregano in gruppi di individui, comunità locali, etnie, nazioni, civiltà, ma questo non avviene in quanto hanno gli stessi geni ma perché condividono storie di vita, ideali e religioni, costumi e comportamenti, arti e stili di vita, ovvero culture. Le aggregazioni non sono mai rese stabili da DNA identici...si formano, si trasformano, si mescolano, si frammentano e si dissolvono con una rapidità incompatibile con i tempi richiesti da processi di selezione genetica”. E tuttavia in molte concezioni correnti dell’identità, abbiamo visto, si insinua una sorta di naturalizzazione o biologizzazione non dichiarate e forse non del tutto consapevoli dei tratti che dovrebbero fondarla, come se appunto non fossero un prodotto storico, mutevole, attinente alla cultura, ma un dato immutabile, di sangue, che si trasmette dell’una all’altra generazione, del quale anzi si apprezzano una pretesa antichità e continuità.

Una più elaborata, nuova biologizzazione della comunità locale e della sua storia si sta però sviluppando di recente, per di più sotto l’autorevole egida della genetica professionale, con le iniziative di patrimonializzazione del DNA. Valeria Trupiano ne ha presentati di recente alcuni casi, anche in territorio italiano, nei quali a popolazioni locali è stata attribuita una omogeneità e particolarità genetica di vecchia origine; non vi sono ovviamente dubbi sulla possibilità di riconoscere il DNA di membri di una popolazione, il fatto è che in tali casi i dati quanto all’isolamento della comunità locale, all’endogamia e al suo perdurare immutata nel tempo, non sono prodotti dalla ricerca biologica, ma sono ricavati localmente da rilevazioni di carattere archivistico, comunale o parrocchiale, soprattutto relative alle genealogie quali risultano dai cognomi, e dalla memoria orale, senza il

sufficiente coinvolgimento di storici e antropologi culturali e le connesse cautele critiche. Ne consegue che la lettura dei dati genetici attuali, che godono del prestigio della loro indubbia origine scientifica biologica, avviene alla luce di autorappresentazioni e memorie locali nella cui produzione e utilizzo manca l'apporto specialistico delle scienze umane. La conclusione è che la definizione di tale patrimonio genetico e di una connessa "identità" pare dipendere in misura eccessiva dalla negoziazione tra genetisti, da un lato, e politici e notabili locali e la stessa popolazione delle comunità interessate, dall'altro, che probabilmente vi intravedono – aggiungo – la possibilità di attrarre risorse, forse anche turistiche, sul posto, reclamizzato come esemplare per il suo prezioso, omogeneo, "tipico", antico DNA: si profilano insomma, come si esprime Valeria Trupiano, "comunità genetiche immaginate" (2008, e comunicazioni personali).

Veniamo ora ad alcune nostre proposte per l'approfondimento e per la progettazione dell'indagine.

2. Partiamo dunque dal presupposto – è forse bene chiarire ancora – che 'identità' non è uno strumento di ricerca e di analisi, di spiegazione e scrittura dei risultati d'indagine, non fa parte della 'cassetta degli attrezzi' delle scienze socioantropologiche (cfr. Remotti, 2009), ma indica invece un oggetto o meglio una varietà di oggetti di ricerca; e che in quanto tale va presa in esame come un costruito, il prodotto di una specifica elaborazione<sup>1</sup>. Dunque precisiamo ancora che il primo problema non è quello di rilevare, documentare e analizzare dati storici, culturali o linguistici condivisi, documentati o pretesi tali, che fonderebbero un'identità, ma quello di indagare e ricostruire la progettualità e la strategia collettive nelle quali l'identità si esprime anche con il ricorso a tali dati, e senza le quali questi stessi rimarrebbero inerti, meno consapevolmente condivisi e sperimentati; una strategia consistente in un'elaborazione e un'azione che si traducono sia in rappresentazione e comunicazione sia in comportamenti<sup>2</sup>. È partendo dall'identità come progettualità che diventa utile analizzarne le varie concezioni e i contenuti in uso a livello politico, amministrativo, mediati-

1 Il problema non si pone ovviamente solo per 'identità'. Molti altri termini in uso nel lavoro antropologico, nella progettazione della ricerca, produzione dei dati, analisi, sono tratti dal linguaggio comune colto: quando li usiamo come tali e quando invece in modo più o meno puntuale e radicale li rielaboriamo e ridefiniamo criticamente in base alla nostra e ad altre tradizioni di pensiero scientifico e filosofico ed al patrimonio di dati già consolidato?

2 Non mi interessa qui un punto di vista di psicologia sociale, né il problema dell'identità in quanto percorso e carattere individuale.

co, di opinionisti ecc. Sulla base di questo modello concettuale, infatti, si possono articolare una serie di domande e di ipotesi cui può rispondere una mirata indagine sul terreno.

Un primo punto: questa progettualità non va concepita e indagata come se fosse un'entità di per sé attiva, vanno invece riconosciuti e presi in considerazione gli specifici aggregati sociali che la praticano o subiscono. Ciò implica una chiara ricognizione, in termini socioantropologici, economici, demografici, degli attori sociali in gioco in tutta la loro specificità.<sup>3</sup> Francesco Remotti, che preferisce chiamarli soggetti, insiste sul fatto che questi “*si costituiscono nel loro fare e il loro fare consiste sia in azioni sia in rappresentazioni (tra cui quelle dell'identità)*” (2002, pp. 322-323). Essi si costituiscono e manifestano dunque proprio nella loro progettualità/strategia identitaria, ed è appunto qui che si manifesteranno, diffonderanno e attiveranno i valori, le tradizioni, i caratteri storici, socioculturali e socio-economici per essa rilevanti e strumentali; tutti elementi che possono anche essere, in più casi, previamente diffusi e rilevabili all'osservazione, privi tuttavia di una loro finalizzazione identitaria. Ma in realtà la costituzione del soggetto non è solo un processo formale: immagini, valori, memorie, insofferenze e preferenze vengono selezionate, aggregate e valorizzate in modo specifico nella costruzione di una precisa strategia identitaria; in altri termini la progettualità non è una semplice operazione di montaggio di elementi ma implica la creazione di un quadro, di una narrazione dai contenuti specifici, e, per quanto fantasiosamente e strumentalmente, questa rielabora materiali già documentati in qualche forma scritta o di memoria immateriale o materiale, collettiva o individuale, di tradizione popolare, semicolta o colta.

La specifica struttura e i contenuti di questo quadro e di questa narrazione, la selezione che essi implicano - questo è il nesso importante - trovano uno specifico fondamento negli interessi e motivazioni, nei tratti socio-economici, demografici, culturali, dei soggetti o attori sociali che contribuiscono a configurarli; e in questa prospettiva sono meglio analizzabili. E il contesto in cui si realizzano le strategie, gli atteggiamenti e i comportamenti che a tale quadro si informano è a mio parere caratterizzato dall'incontro, confronto, competizione, infine contrapposizione, degli attori o soggetti

3 A. M. Cirese mette in evidenza come nel pensiero filosofico e socioantropologico italiano questo metodo possa essere fatto risalire alle analisi di Antonio Gramsci, il quale mostra “l'abitudine a stabilire un costante rapporto tra i fatti culturali e i gruppi sociali che ne sono portatori” e inoltre “non stende le sue osservazioni secondo generalissime distinzioni di classe ma le articola operativamente *alla scala*, per categorie, gruppi e sottogruppi” (1976, p. 102).

che li mettono in atto con un altro o altri gruppi: avremo cioè gli attori di tale strategia, rappresentazioni, comportamenti, e la controparte o le controparti nel confronto. Parlare di incontro e confronto implica insomma che nell'analisi, oltre all'oggetto iniziale della nostra attenzione, debbano essere presi in esame questi altri attori sociali, con le quali andranno ricostruiti i fenomeni di interazione e di scambio, competizione o conflitto, di comunicazione, di rappresentazione, ma anche di aggressione; d'altro canto tali controparti potranno, nel confronto stesso, elaborare a loro volta rappresentazioni e strategie identitarie, costituirsi come soggetti, a meno che non vi prevalgano scelte di assimilazione o acculturazione. È forse più preciso dire che vanno indagate le modalità e le dinamiche attraverso le quali si costruiscono reciprocamente, si organizzano e trasformano le parti in gioco, i raggruppamenti diversi che si esprimono in concreto, e al tempo stesso la configurazione dei loro interessi. Tra questi interessi, per il soggetto che attua le strategie identitarie, una prima osservazione induce a far rientrare oggi innanzitutto la difesa di fonti di risorse o di privilegi o di welfare, le preoccupazioni per la perdita di beni e protezioni cui si è ormai consolidato l'accesso, e per l'abbandono da parte di decisori e notabili influenti, la competizione per la collocazione sul mercato del lavoro, la promozione e tutela di produzioni locali e tradizionali (la cucina "etnica" vietata a Lucca nel gennaio 2009) o di flussi turistici. Un secondo contesto importante – che può combinarsi con il primo – è quello in cui il soggetto si colloca in rapporto con istituzioni e mercati in un'arena via via più ampia, al limite planetaria, inserendosi nella concorrenza per l'accesso a risorse, diritti, visibilità anche mediatica, rapporti con i creatori e diffusori d'immagine, presenza negli scambi. Anche Ugo Fabietti afferma come le strategie identitarie siano sostanzialmente indirizzate alla rivendicazione dell'accesso a risorse materiali e simboliche (1998, p. 22). Nel caso della rivitalizzazione delle tradizioni popolari ho avuto modo di osservare: "le identità locali... sono assunte per la riconoscibilità di sé e del proprio gruppo e per la negoziazione o la rivendicazione di una propria presenza e di diritti, ma anche di accesso a risorse collettive, come pure per la proposta sul mercato di beni di consumo originali e localmente connotati, di paesaggi naturali e umanizzati, di percorsi comportamentali e rituali alternativi" (Bravo, 2005, p. 39).

In questa prospettiva l'identità va dunque analizzata come una costruzione, continuamente in fieri, che si attua attraverso comportamenti e connesse rappresentazioni, è configurata, trasmessa, promossa o imposta sia entro il gruppo umano destinato ad esserne il portatore, sia verso quello o quelli con cui esso si confronta. Abbiamo però criticato il presupposto

secondo il quale tale gruppo sarebbe caratterizzato da una sorta di scontata omogeneità culturale e sociale, sarebbe un'idilliaca "comunità". In realtà, abbiamo affermato, i risultati di osservazione consolidati indicano come le unità sociali interessate da una strategia identitaria ben di rado manifestino uniformità di valori e orientamenti, di interesse e di potere e si presentino come attori sociali indifferenziati o armonicamente interagenti, ma manifestino piuttosto dimensioni sociali diverse, dalla classe al genere all'età al censo, e con esse finalità e motivazioni differenti o conflittuali. Il successo di una strategia identitaria in cui essi si costituiscono come soggetto unitario è dunque il risultato complesso e non scontato del suo operare su queste articolazioni culturali e sociali e del gioco creativo in cui esse vengono coinvolte.

Quando tale strategia si afferma, essa si esprime, all'interno, come reciproco, solidale riconoscimento di appartenenza, caratteri socioculturali, e legittimi e concreti interessi comuni; ciò implica anche una sorta di comunicazione, apprendimento, interazione, sincronizzazione, scambio, tra le articolazioni e i membri dell'unità coinvolta. Verso l'esterno l'interazione implica invece esclusione, ghettizzazione, gerarchizzazione, espressioni di disapprovazione, di critica, di disprezzo, di non comprensione, di timore. Tali comportamenti, verso l'interno e verso l'esterno, fanno riferimento a codici vari, in genere preesistenti e riconoscibili, attraverso i quali ha luogo una mirata attivazione di esperienze e giudizi che possono radicarsi nella memoria sedimentata, nel vissuto, nelle azioni, e reazioni ivi depositate, e più in generale nelle tradizioni del gruppo, siano esse conservate per trasmissione orale o trasmesse altrimenti, per scritto o per testimonianze materiali. Anche queste ultime hanno una loro parte, che sarebbe utile ulteriormente esplorare, ad es. altari, siti sacri o memorabili, luoghi di scontri, lotte, vittorie o sacrifici, oggetti di valore simbolico ecc.; tra l'altro sarebbe riduttivo e inesatto definire queste testimonianze come materiali soltanto, poiché in realtà sono, appunto, sempre anche immateriali, proprio in quanto vi si esprimono vissuto e memorie, valori e credenze, appartenenza comune. Ma qui non si tratta di semplici casi di trasmissione dall'una all'altra generazione di codici di riconoscibilità e di appartenenza, di puri elementi di tradizione e di memoria, bensì di una loro specifica elaborazione finalizzata a strategie identitarie, per un confronto e una competizione in atto.

Per realizzarle, dunque, i diversi codici che orientano l'interazione sono, abbiamo detto, opportunamente attivati: così i codici linguistici (la nostra lingua e la loro lingua, il nostro accento e il loro accento), simbolici (rituali, religiosi, estetici), valoriali ed etici, nei rapporti familiari e tra i generi, professionali e di mestiere, di "tipo" fisico o razziale, alimentari, olfat-

tivi (il loro cibo, le loro case, hanno uno sgradevole puzzo di spezie o d'aglio ecc.), di abbigliamento (il velo). Ne consegue anche che quanto più essi sono condizionanti, tanto più l'effettiva interazione con la controparte, piuttosto che dar luogo ad aggiustamenti e ad innovazioni cognitive e comportamentali, venga riplasmata in quella matrice identitaria che tende perciò ad assumere il carattere di rappresentazione statica e originaria e ad organizzare il comportamento come pregiudizio.

D'altra parte, abbiamo insistito sul fatto i soggetti implicati in progettualità/strategie identitarie non sono un punto di partenza indifferenziato ma sono già strutturati in riferimento a molteplici parametri sociali e culturali; lo saranno quindi anche in rapporto alle risorse per accedere alle quali essi mettono in campo tali strategie. Queste ultime risultano quindi tutt'altro che un fenomeno semplice e sostanzialmente formale di costituzione di un soggetto o attore sociale e la complessità che ne risulta rende necessario indagare e chiarire sia quali sono concretamente gli aggregati sociali in cui esso si differenzia, sia come si configurano le varie risorse appetite e gli interessi che possono muoverli; poiché ovviamente è solo tenendo conto di tale complessità che diventa possibile la riuscita attivazione di una progettualità univoca o convergente, con l'applicazione diffusa dei codici appena esaminati. Va infine tenuto presente il caso, di non poco interesse, in cui una strategia e finalità che riescono a funzionare in un gruppo come univoche e sono diffusamente attuate, siano intese al raggiungimento di obiettivi e risorse che risultano in realtà, ad un'analisi più approfondita, rilevanti per una sola e magari ridotta porzione (classe o genere, nazionalità o professione, ecc.); si registra così un'ampia adesione che esprime consenso, è effetto di egemonia. Questo ci porta ad un'ulteriore articolazione del problema.

3. Un modello concettuale per l'analisi dell'identità che la veda come azione, progettualità, e (auto)rappresentazione implica evidentemente, come abbiamo detto, attenzione ai processi di comunicazione, sia entro l'unità che attua le connesse strategie sia tra essa e le sue controparti; studiare questi circuiti di comunicazione significa anche occuparsi dell'organizzazione sociale, cioè del modo in cui tali circuiti si costituiscono e si articolano attraverso le strutture sociali: famiglie e parentele, vicinati e borgate, gruppi, associazioni e istituzioni, clientele, classi, comunicatori mediatici... In questo quadro considero necessario mettere in evidenza un ulteriore, importante attore sociale, una figura chiave che è utile delineare rifacendosi a quella dell'intellettuale quale la intende Antonio Gramsci, prendendo però in considerazione solo qualche aspetto della sua complessa e ampia trattazione. Questi attori non sono primariamente coloro che svol-

gono un lavoro intellettuale o mentale, né sono soltanto letterati o filosofi, artisti o giornalisti, di rilievo, ma quanti nelle strutture sociali e statuali hanno “funzioni...organizzative e connettive”; l'intellettuale del presente (del tempo cui fa riferimento Gramsci, ma, direi, anche di oggi) si qualifica per il suo ruolo consistente nel “mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, ‘persuasore permanentemente’” (Gramsci, 1975, vol. III, pp.1519 e 1551).

In quanto organizzatore ed in particolare organizzatore di cultura, e, aggiungerei in termini attuali, comunicatore, è l'intellettuale che si occupa dell'elaborazione, o la coordina, della progettualità identitaria, dei codici in cui si iscrive l'identità, che esplicita motivazioni e interessi, che contribuisce alla messa in opera di reti di interazione e di comunicazione, che in definitiva crea consenso. Quest'elaborazione si può realizzare anche ricorrendo a formulazioni e documentazioni di studiosi o letterati professionali, di filosofi, storici, o esperti di tradizioni popolari, le cui opere e idee, la cui stessa immagine, forniscano contenuti e parole d'ordine e fungano da fonte di mobilitazione e motivazione: si pensi a Marx per l'identità operaia, a Mistral per gli attivisti occitani; o ancora ci si può ispirare agli scritti di Cesare Pavese o di Beppe Fenoglio per delineare tratti identitari dei contadini delle Langhe. Tale procedimento, tuttavia, per quanto possa fondarsi su riferimenti storici, letterari o folklorici sia pure talora documentati e importanti, ha la precipua finalità di attribuirli per così dire dall'esterno ad un'entità umana definita dal fatto che si mira a costituirli in soggetto di una progettualità identitaria. Ma di questa il lavoro degli intellettuali fa emergere un ulteriore carattere; la rappresentazione e storia del gruppo che ne è portatore, l'esplicitazione dei suoi interessi, il definirsi dei codici che articolano l'interazione con la controparte, appaiono prendere forma entro un quadro, un'immagine, una narrazione, un'idea forza, che conferisce al tutto legittimazione, organicità, non di rado passione e richiamo estetico: può trattarsi del mito della guerriera razza “ariana” o più modestamente del frugale popolo “padano”, del fascino di una “cultura occitana” o della Magna Grecia, o della antica, originaria patria del Kosovo per la nazione serba (cfr. Bocchi e Ceruti, 2009, pp. 18 ss.).

È chiaro che in tutto l'ambito dell'operare degli intellettuali presenta importanza la funzione degli strumenti di comunicazione: fogli nazionali e locali, manifesti, scritte e volantini, radio, TV, internet, ma anche teatro popolare, bollettini parrocchiali, funzioni religiose, e infine, come momenti di interazione e di scambio, feste, fiere, mercati, manifestazioni e scioperi.

Gramsci collega la categoria e la funzione degli intellettuali principalmente ai gruppi sociali più importanti e alle classi dominanti, ai cui inte-

ressi essi sarebbero collegati, pur con certi margini di autonomia, illusoria o reale. È su questo piano che possiamo porci ancora alcune domande a mio parere decisive per completare le ipotesi d'indagine e a questo punto non inattese: già abbiamo osservato come le finalità, l'accesso a risorse, anche politiche ed economiche, la difesa di interessi acquisiti, cui mirano la progettualità identitaria e i comportamenti comunicativi, e le interazioni che ne risultano, anche quando coinvolgono un intero gruppo, comunità o territorio, possano in realtà essere soltanto o principalmente quelli di una sua frazione assai più ridotta, classe dominante, genere, clero o "casta"; ma non possono addirittura rivelarsi in conflitto o competizione con quelli di altre frazioni, classi o generi della popolazione? In effetti è proprio qui che si dovrebbe manifestare nel modo più ampio ed efficace la funzione dell'intellettuale in quanto costruttore di consenso generale su queste finalità particolari, ovvero produttore di egemonia.

Tuttavia in vari casi - come quelli del folk revival italiano a partire dagli anni '60 del Novecento, in cui la strategia identitaria è elaborata in un quadro, un'immagine, una narrazione che rimandano alla tradizione agropastorale del territorio (può trattarsi di quella nativa, in altri continenti), talora a caratteri linguistici o etnolinguistici o "etnici" - sia che la controparte appaia ravvicinata sia che si miri all'arena globale, rileviamo intellettuali collegati alla comunità locale, al territorio, ad una realtà regionale, leader, insegnanti, politici, imprenditori, amministratori, notabili, religiosi, locali, che però non riusciamo a ricondurre direttamente a grandi raggruppamenti o classi sociali cui essi dovrebbero essere, secondo l'espressione gramsciana, organici. Certamente per quanto concerne il nostro folk revival sarebbe riduttivo considerarli semplicemente gli intellettuali di una classe contadina - che secondo Gramsci non ne ha mai avuti di propri (Gramsci, 1975, vol. III, p.1514) - sorti proprio ora che il suo peso economico e tanto più occupazionale è quanto mai scarso, mentre essa vive principalmente proprio nelle "tradizioni" e memorie che quegli stessi intellettuali rielaborano (o, talora, inventano). Forse per molti di essi il ruolo e gli interessi possono essere indagati e compresi nell'attuale rapporto tra locale e globale, nel *glocal*, in quel confronto e scontro tra comunità locali e agenzie e produzioni multinazionali nei quali l'odierno comunitarismo vede il conflitto storico del presente. Ma risposte più concrete, fondate e specifiche sono da affidare solo ad un'ulteriore ricerca.

È importante infine chiedersi se la progettualità identitaria che si manifesta in un gruppo più meno ampio, il suo avvio, le sue trasformazioni e articolazioni possano verificarsi, possano essere concepite senza l'apporto e l'iniziativa di una specifica categoria di intellettuali; e quanto spesso siano

invece questi che in realtà riconoscono o talora prefigurano le entità, aggregati o gruppi cui attribuire un'identità e individuino interessi di accesso alle risorse e di riconoscimento, per elaborare di conseguenza le modalità della strategia, i codici di comunicazione, le immagini forti. La loro elaborazione e attività potrebbe dunque anche prender forma in anticipo rispetto al coinvolgimento dell'unità umana interessata, gruppo, territorio, regione o nazione. Esempi: le iniziative di riproposta delle tradizioni agropastorali, opera inizialmente di promotori, intellettuali appunto, che propongono appartenenze locali, comunitarie e contadine, nelle quali saranno coinvolti solo più tardi ampi settori del territorio; oppure le elaborazioni padane e "celtiche" della Lega che via via si conquistano un pubblico nelle regioni del Nord; ma in fondo anche l'azione politica e pedagogica di tanti nuclei anarchici, socialisti e comunisti nei confronti della classe operaia e dei destini che ad essa attribuiscono.

A questo proposito un'indagine piuttosto recente sulla Lega (Albarello, 2003) indica tra l'altro il processo di mutamento che attraverso gli anni investe tali elaborazioni, anche in rapporto con la collocazione del partito nel contesto politico locale e nazionale; così tende ad emergere in primo piano come controparte, oltre a quella degli immigrati meridionali o di "Roma ladrona", quella degli "extracomunitari" e oggi dei clandestini, con tutti i problemi che alla loro presenza sono ricondotti. Il titolo del saggio appena citato, *Non nelle mie contrade*, ci induce a riflettere su un altro punto non secondario: in quale misura, per avere successo, i costruttori di identità riescano a partire da umori e disagi già diffusi tra la popolazione e a coltivarli (fino a quando non siano di disturbo alla progettualità complessiva): indagare su tali umori e sul contesto socioeconomico, culturale e demografico in cui si manifestano è certo più interessante che postulare un etnocentrismo che caratterizzerebbe universalmente gli aggregati umani.

Infine nelle società moderne gli intellettuali elaboratori di progettualità e strategie identitarie possono presentarsi anche organizzati in un partito (e suoi dirigenti); già Gramsci stabilisce un nesso forte tra intellettuali e partito, giungendo ad affermare che tutti quelli che vi siano attivi sono intellettuali in quanto del partito stesso "importa la funzione che è direttiva e organizzativa, cioè educativa, cioè intellettuale" (Gramsci, 1975, vol. III, p.1522). Motore importante della società civile, il partito ha caratterizzato soprattutto le nuove classi affermatesi con le formazioni sociali capitalistiche, borghesi, laiche, ma, è questa la domanda di rilievo per l'indagine, gli intellettuali che vi operano mirano a specifiche risorse di loro interesse in cambio dei loro "servizi identitari", e politici, configurano su di queste parte della loro impresa? Se è effettivamente documentabile quello che sa-

rebbe attualmente un diffuso distacco dalla politica e un deperimento della funzione “intellettuale” dei partiti, questa stessa domanda sarà interessante porsi a proposito di quelli che operano nell’ambito della comunicazione mediatica - e potrebbero almeno in parte essere, dei politici, il surrogato - sia in quanto ne programmano o adottano i contenuti, palinsesti, format, soggetti, registi, attori, sia in quanto compaiono come opinionisti o elzeviristi, cronisti o presentatori – in una posizione in cui si vorrebbero fuori e al di sopra della “casta”.

### Bibliografia

- Albarello A. (2003), *Non nelle mie contrade. Un’etnografia padana per un’antropologia delle società complesse*, in Sacchi P. e Viazzo P. P., cit., pp. 155-192;
- Bocchi G. e Ceruti M. (2009), *Una e molteplice: ripensare l’Europa*, Milano, Tropea;
- Bravo G. L. (2005), *La complessità della tradizione: Festa, museo e ricerca antropologica*, Milano, FrancoAngeli, pp. 37-40;
- Bravo G. L. (2006), *Identità – appunti*, Documento per la ricerca non pubblicato, Università di Torino;
- Cirese A. M. (1976), *Intellettuale, folklore, istinto di classe: Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi;
- Fabietti U. (1998, I ed. 1995), *L’identità etnica*, Roma, Carocci;
- Gramsci A. (1975), *Quaderni del carcere, voll. I-IV*, Torino, Einaudi, ed. critica dell’Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana;
- Manifesto degli scienziati antirazzisti* (2008), Regione Toscana Meeting internazionale 10-11 luglio;
- Remotti F. (1996), *Contro l’identità*, Bari-Roma, Laterza;
- Remotti F. (2002), *Identità, noi, noialtri*, in Cini M. e Regis R. (a cura di), *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux: Percorsi della dialettologia percezionale all’alba del nuovo millennio*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 315-328;
- Remotti F. (2009), *Identità e impoverimento culturale. Contro l’identitarismo in antropologia*, contributo finora non pubblicato, interno al Dipartimento S.A.A.S.T., Università di Torino;
- Remotti F. (2010), *L’ossessione identitaria*, Bari-Roma, Laterza.
- Sacchi P. e Viazzo P. P. (2003) (a cura di), *Più di un Sud: studi antropologici sull’immigrazione a Torino*, Milano, FrancoAngeli;
- Trupiano V. (2008), *La patrimonializzazione del DNA: cinque casi a confronto*, relazione all’XI Congresso Nazionale dell’A.I.S.E.A., Roma, Università La Sapienza, 1-2-3- ottobre.

LAURA BONATO

## PER UN SENSO DI COMUNITÀ

*Facebook* è una bambina nata il 18 febbraio 2011 in Egitto, chiamata così – con un nome che la condannerà al ridicolo per tutta la vita! – per la gratitudine che i suoi genitori provavano per il *social network Facebook* e per il ruolo decisivo che ha avuto nella rivolta che ha destituito il presidente Mubarak. Non a caso la rivoluzione egiziana, iniziata il 25 gennaio dello scorso anno, è stata soprannominata “la rivoluzione di Facebook”, perché gli Egiziani hanno usato il *social network* per organizzare le proteste, diffondere informazioni e mantenere i contatti con l’estero.

A capire la forza dei *social network* è stato in particolare il movimento giovanile denominato “6 aprile” che, attraverso il suo profilo su *Facebook*, che conta più di 20mila amici, ha veicolato le notizie sul movimento popolare sorto sulla scia delle rivoluzioni algerina e tunisina che hanno preceduto di poco quella egiziana.

Il potenziale pericolo rappresentato dal *web* in quel frangente è stato subito percepito dal governo egiziano, che ha cercato di oscurare molti siti di informazione locali e ha censurato il *social network Twitter*, oscurato mentre erano in corso le manifestazioni, proprio per impedire la diffusione in tempo reale delle notizie provenienti dalle diverse piazze del paese che, quando la folla era ancora in strada, avrebbe potuto rendere ancora più esplosiva la forza delle manifestazioni stesse.

Quanto è accaduto in Egitto è l’ennesima dimostrazione di come internet sia arrivato ormai ad assumere un ruolo di primo piano nella comunicazione e nella condivisione. Internet è stato lo strumento con cui l’opposizione in Egitto ha diffuso capillarmente le sue rivendicazioni politiche, chiamando a raccolta milioni di persone che sono scese in strada contro Mubarak al Cairo e nelle altre città del paese. La rete ha avuto un ruolo determinante nel catalizzare la protesta contro il *rais* e ha evidenziato la sua capacità di dialogo con tutti gli attori sociali.

Nei disordini di Londra dell'agosto 2011<sup>1</sup>, come pure nel corteo dei *black bloc* a Roma nell'ottobre scorso<sup>2</sup>, i *social network* si sono confermati nuovo veicolo di diffusione delle informazioni, ribadendo le potenzialità della comunicazione in rete, soprattutto nell'esplosiva miscela che combina giovani, guerriglia urbana e tecnologia.

Dunque la velocità della rete consente di contattare in brevissimo tempo migliaia di persone e per questo motivo internet è il mezzo utilizzato per organizzare diversi tipi di eventi. Ad esempio un *flash mob*<sup>3</sup>, una *performance* collettiva di brevissima durata (massimo 10 minuti): un consistente gruppo di persone, convocate attraverso i canali della rete, si riunisce in uno spazio di pubblico passaggio – una stazione, una piazza – per realizzare un'azione di gruppo totalmente inaspettata e inconsueta, una coreografia o dei semplici movimenti, al termine della quale i partecipanti si disperdono. È un fenomeno nato nel 2003 a Manhattan, New York, e diffusosi in tutto il mondo dopo la morte di Michael Jackson (maggio 2009), omaggiato con *performance* da migliaia di ammiratori. Da allora i *flash mob* basati sulla coreografia di gruppo dedicata ad un artista sono quelli che vanno per la maggiore<sup>4</sup>.

Il *flash mob* è essenzialmente una forma di aggregazione, un modo per stare insieme, un momento di rottura della *routine* quotidiana; è capace di calamitare migliaia di persone in un luogo convenuto per mandare in tilt la circolazione del traffico o, più semplicemente, per creare stupore tra i passanti e i turisti ed incoraggiare la libertà di espressione. Uno dei *flash mob* più affollati si è svolto nel 2007: circa 4mila persone con cuffiette negli orecchi si sono concentrate a Victoria Station di Londra per ballare. Il *flash mob* privilegia l'aspetto ludico: non ha uno scopo politico, né di protesta, è solo un divertimento ed è estraneo ad ogni tipo di interesse commerciale<sup>5</sup>. Diverso è invece lo *smart mob*, ovvero una mobilitazione di massa che va oltre il gioco: ha un preciso scopo ed utilizza gli stratagemmi del *flash mob*

- 
- 1 Gli episodi hanno avuto origine nel quartiere di Tottenham, per poi interessare altre zone della città. La causa delle sommosse è stata la morte di un giovane, padre di quattro figli, ucciso in una sparatoria con la polizia.
  - 2 Quella che doveva essere una protesta pacifica per manifestare contro la crisi economica e i costi della politica si è trasformata in un episodio di guerriglia. Tra gli Indignati, promotori del corteo, si sono infiltrati 500 giovani incappucciati e armati di bastoni, mazze, bombe carta e fumogeni che hanno fatto degenerare la giornata di mobilitazione.
  - 3 *Flash mob* tradotto letteralmente dall'inglese significa "breve esperienza di una moltitudine".
  - 4 Bonato L. (2011), *Tieni il tempo. Riti e ritmi della città*, Milano, FrancoAngeli.
  - 5 Marandola G. (2010), *Flash mob*, Milano, Edizioni della Sera.

come strumento di protesta ed opposizione. È stato teorizzato dal sociologo Howard Rheingold nel 2002<sup>6</sup>: egli ha esteso il senso di questa abbreviazione – fino a quel momento usata per descrivere telefoni cellulari ed apparecchi in grado di connettersi senza fili – per sottolineare l'importanza sociale dell'utilizzo di massa di queste tecnologie. Voglio ricordare due *smart mob* particolarmente significativi che hanno avuto luogo a Torino. Il 10 maggio 2010 all'esterno del Salone del Libro è andata *in scena* la “morte” dell'Università, con la spettacolare protesta organizzata da alcuni studenti della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere per sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema della crisi dell'istruzione. Alla stazione di Torino Porta Nuova il 26 gennaio 2011 un gruppo di persone abbigliate di nero ha ballato esponendo striscioni contro il degrado e la mercificazione delle donne in Italia.

Varianti del *flash mob* sono il *frozen flash mob*, i cui partecipanti ad un segnale convenuto si fermano restando immobili per qualche minuto, e i *silent rave*: i presenti si trovano all'ora e nel posto stabiliti provvisti di lettore musicale e cuffiette, poi ognuno balla, in silenzio, la propria musica<sup>7</sup>.

La possibilità di internet e delle sue reti sociali, a cominciare da *Facebook*, di contattare e di smuovere un ingente numero di persone è manifesto in un altro fenomeno noto come “maxi aperitivi”, raduni spontanei che, per numero di partecipanti e vastità del territorio occupato, sono diventati vere e proprie manifestazioni di piazza. Luogo e ora del ritrovo vengono comunicati via internet e chi vuole partecipare deve solo arrivare al posto convenuto – piazze e strade del centro cittadino – con una bottiglia di vino, o della bevanda che si preferisce, qualche bicchiere di plastica per dividerne il contenuto ed eventualmente qualcosa da mangiare. Il successo di questi eventi nati sul *web* è clamoroso, in particolare in Francia, dove si è scatenata una vera e propria battaglia tra città a chi riunisce più gente: in alcuni casi si è arrivati fino a 50mila persone<sup>8</sup>. Dopo la morte di un giovane a Nantes – caduto da un ponte perché ubriaco – nel maggio 2010, le autorità francesi, preoccupate e quasi inermi di fronte al dilagare degli *apèròs*

6 Rheingold H. (2002), *Smart mobs: the next social revolution*, Cambridge, Perseus, trad. it. *Smart mobs: tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, Milano, Cortina, 2003.

7 Una recente variante del *flash mob* è il *plane mob*. La mattina del 19 aprile 2011 su una delle tratte aeree più frequentate dai lavoratori italiani, la Roma-Milano, quindici passeggeri vestiti di bianco hanno iniziato a cantare a cappella un *medley* di canzoni, disorientando i passeggeri. Probabilmente si è trattato di un'iniziativa promozionale per anticipare il lancio di un prodotto ancora ignoto.

8 Bonato, *op. cit.*

*geants*, da allora hanno preteso dagli organizzatori un preavviso di almeno tre giorni sulla data dell'evento. Un anno dopo, il 1° giugno 2011, a Nantes le forze dell'ordine hanno accolto in Place Royale 6mila giovani; il prefetto dal giorno prima aveva vietato la vendita e il trasporto di qualunque bevanda alcolica nel centro della città.

In Italia in ogni regione si stanno moltiplicando gli inviti in rete per feste in strada, in cui ogni partecipante porta da bere, per suonare, ballare e chiacchierare in alcuni spazi della città senza spendere denaro nei locali; al momento, però, il fenomeno non sembra avere le dimensioni di quello francese.

L'idea degli aperitivi di massa, una tendenza che arriva dall'Inghilterra, è nata su *Facebook* con l'obiettivo di radunare il maggior numero di utenti virtuali in un luogo fisico e reale. Lo spirito ludico che anima i maxi aperitivi parte dalla necessità di incontrarsi dal vivo per ristabilire un rapporto diretto tra le persone nell'era in cui gli scambi virtuali e le relazioni mediate dai *social network* sembrano andare per la maggiore. In questo senso l'aperitivo di massa è assolutamente emblematico: sfrutta i canali virtuali per alimentare relazioni reali che altrimenti rimarrebbero confinate alla rete. Quindi piazza, alcol e *social network*: la gente si dà appuntamento sulle pagine virtuali e si raduna nel centro delle città per fare amicizia dal vivo.

Un altro tipo di evento organizzato attraverso il "passaparola" di internet e dei *social network* è il *rave party*, nato da una combinazione di elementi ed eventi internazionali: la *beat generation*, gli *hippy*, il fenomeno della psichedelica, i *free party* inglesi e i centri sociali autogestiti<sup>9</sup>. Caratterizzati da clandestinità, consumo smodato di alcol, assunzione di droga – che circola liberamente e abbondantemente – e musica ad altissimo volume, i *rave party* hanno inaugurato l'uso di insolite sedi per il loro svolgimento: capannoni industriali o zone militari in disuso oppure vecchie fabbriche abbandonate, spesso isolate o localizzate in quartieri di periferia. Vengono occupate appena fa buio e arredate con casse acustiche, luci psichedeliche, panche e stuoie, con la particolarità però di essere temporanee perché spariscono alle prime luci dell'alba; questa peculiarità rende il *rave* un movimento nomade: appena rappresentato, vissuto, svanisce per comparire in un'altra sede. È un nomadismo che si risolve in una ricerca di spazi non solo geografici ma anche sociali e culturali: le feste diventano raduni in cui la comunità si ricostituisce<sup>10</sup>.

9 Del *rave party* si tratta in maniera dettagliata nel mio lavoro *Tieni il tempo. Riti e ritmi della città*, op. cit.

10 Bonato, op. cit.

Quanto ho esposto finora aveva lo scopo di attirare l'attenzione sul fatto che, dopo ripetute denunce circa l'asocialità della rete, questi fenomeni dimostrano esattamente il contrario, e cioè che dal *social network* possono nascere anche contatti e conoscenze nel mondo reale e non solo virtuale. La gente ha voglia di stare insieme, di riappropriarsi di luoghi cittadini, di occupare lo spazio pubblico e di uscire dal mondo intransitivo dello schermo. I raduni organizzati attraverso il passaparola di internet e dei *social network* di cui si è dato conto mostrano inequivocabilmente quanto la dimensione fisica, il contatto, l'incontro si renda ad un certo punto necessario: non si tratta in questo caso di dare vita ad una comunità, impensabile tra persone che si vedono per la prima e forse unica volta. Sempre più spesso sentiamo però parlare di comunità virtuali: cerchiamo di capire di che cosa si tratta.

Centinaia di siti internet offrono luoghi virtuali in cui incontrarsi: si tratta di spazi nei quali si possono sperimentare esperienze che la quotidianità non offre. Le persone che utilizzano internet per comunicare tra di loro danno vita a lunghe discussioni che trattano temi di diversa natura, anche di tipo privato, che consentono agli utenti di "conoscersi" pur non essendosi mai incontrati nella realtà. Ciò è quanto è stato definito da alcuni studiosi "comunità virtuale", ovvero un gruppo di persone che comunica tramite internet per un certo periodo di tempo. Le comunità virtuali sono idealmente i luoghi "geografici" della rete, dove la *net-generation* può comunicare con i propri codici e linguaggi, partecipare alle varie attività condividendo gli stessi interessi<sup>11</sup>.

La concezione di "comunità virtuale" è quella di uno spazio pubblico telematico, il *cyberspazio* è un ambiente di comunicazione sociale<sup>12</sup>. Ma i gruppi che si formano in rete possano essere considerati comunità? Sono degli spazi pubblici di confronto e di stimolo per il sistema sociale complessivo? Lo spazio fisico condiviso è un elemento sufficiente affinché si possa parlare di comunità, tenuto conto che i gruppi telematici si incontrano in un luogo virtuale?

Nel pensiero occidentale esiste una lunga storia del concetto di comunità, costantemente al centro del dibattito filosofico. Senza ripercorrerne le tappe, ricordiamo che ha acquistato particolare rilevanza nel XIX secolo, quando i maggiori esponenti del Romanticismo tedesco consideravano la comuni-

11 La più conosciuta è una delle prime ad essere stata creata, *The Well*: attiva dal 1985, ad essa aderiscono oggi quasi 80mila persone pagando una quota d'iscrizione mensile e partecipando alle centinaia di conferenze, ognuna di tema diverso, che si tengono periodicamente sul suo sito ([www.well.org](http://www.well.org)).

12 Jones S. (1995), *Cybersociety. Computer-Mediated Communication and Community*, Thousand Oaks, CA, Sage.

tà «un'entità sopra individuale in cui l'individuo trova il superamento alle limitazioni della condizione umana, la possibilità di realizzare scopi che trascendono le sue forze e la durata stessa della sua esistenza»<sup>13</sup>. Successivamente Marx ed Engels fecero propria questa teoria conformandola alle proprie dottrine politiche: alla base della comunità, un insieme di individui che viveva in uno stesso territorio o svolgeva un'attività comune, vi erano interessi e rapporti materiali che si concretizzavano attraverso il lavoro.

Se consideriamo poi la tradizione delle scienze sociali, il concetto di comunità è stato interpretato come un concetto spaziale, strettamente connesso al luogo: la comunità era legata alla convivenza comune a base territoriale definita, in cui si sviluppavano relazioni sociali intense con pochi soggetti. In essa, secondo Tönnies<sup>14</sup>, prevalevano una volontà comune, la solidarietà e gli interessi collettivi, e la quotidianità era regolata dai costumi. Tönnies opponeva la *Gemeinschaft* (comunità), dominata dalla parentela e da vincoli morali che generavano un ordine sociale relativamente stabile, alla *Gesellschaft* (società), basata sul contratto, caratterizzata da una forte differenziazione sociale e nella quale i legami di parentela erano fragili.

La concezione di comunità di Tönnies ha influenzato in maniera determinante molti studiosi, europei e non, anche se in ambito extra-europeo la sua analisi non ha registrato lo stesso impegno profuso nei paesi dell'Europa centrale. A titolo esemplificativo ricordo che la contrapposizione tra comunità e società è riscontrabile nella distinzione tra “società urbane” e “società rurali” teorizzata dalla scuola di Chicago negli anni '20, la quale ha influenzato i lavori di Robert Redfield: in *La piccola comunità*<sup>15</sup>, la sua opera più celebre, affermava che la comunità era segnata da confini ben marcati, era di piccole dimensioni, omogenea ed economicamente auto-sufficiente.

L'antropologia si è impadronita del concetto di comunità le cui caratteristiche – piccole dimensioni, carattere omogeneo e chiuso, rapporti sociali intensi e diretti tra i suoi membri – sarebbero antitetiche a quelle delle formazioni sociali della società complessa. Questa dicotomia ha fortemente influenzato il pensiero antropologico fino agli anni '60 del secolo scorso, quando le esperienze etnografiche di molti studiosi ne hanno costretto un

13 Tönnies F. (1887), *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Fue's Verlag, Leipzig, trad. it. *Comunità e società*, Comunità, Milano, 1962.

14 Redfield R. (1976), *La piccola comunità*, Torino, Rosenberg & Sellier, trad. it. di *The little community: viewpoints for the study of a human whole*, Chicago, University of Chicago Press, 1955.

15 Geertz Clifford (1957), *Ritual and social change: a Javanese example*, “American Anthropologist”, 59.

ripensamento: Geertz<sup>16</sup>, ad esempio, ha sottolineato il carattere “ideologico” della comunità ma lo spazio fisico condiviso rimaneva la caratteristica necessaria alla sua nascita e vitalità, quindi una comunità si originava esclusivamente tra persone che vivevano in un preciso luogo geografico. Solo diversi anni dopo il concetto di comunità ha allentato quel legame con il territorio che l’aveva caratterizzata fino ad allora, quando Cohen<sup>17</sup> ha affermato che la comunità è un costrutto simbolico, esiste nella mente dei suoi membri. Riprendendo il pensiero di Barth<sup>18</sup> secondo il quale i confini sono fondamentali per l’esistenza di una comunità, perché ne “contengono” l’identità permettendole di distinguersi da ciò che è esterno ad essa, Cohen ha individuato tipologie differenti di confini – amministrativi, linguistici, religiosi ecc. – che non sono necessariamente visibili: possono anche essere semplicemente pensati ed esistere solo nella mente dei membri di una comunità, che si considerano diversi da coloro che ne sono all’esterno. Essendo dei confini simbolici e non reali, non sono uguali per tutti i membri di una comunità ma vengono percepiti in maniera differente sulla base delle diverse esperienze personali. Cohen riteneva inoltre che i confini fisici della comunità sono sempre meno definibili perché sempre più incisive sono le influenze che arrivano dall’esterno, determinate dai processi di centralizzazione dei mercati, di diffusione dei *mass media* e di aumento della mobilità. Questi fenomeni fanno sì che le strutture familiari, le istituzioni economiche e politiche, le pratiche ricreative e religiose tendano ad essere sempre più simili, indipendentemente dal luogo geografico in cui hanno vita. In questa accezione la comunità è definita dai suoi componenti, non dagli elementi materiali e fisici: e diventa importante il significato che questa assume per loro, indipendentemente dalla sua struttura. E allora le comunità virtuali, pur non disponendo di uno spazio fisico di riferimento, sarebbero comunità a tutti gli effetti perché entità di significato.

La comunità virtuale non è un qualsiasi gruppo di persone che si ritrova su internet per navigare per esempio su *chat*, *forum* o *newsgroup*: è un insieme di persone che condivide interessi, passioni e valori e possiede perciò degli elementi in comune. Questi fanno sì che si crei un senso di appartenenza e dei comportamenti di gruppo e si instaurino dei legami significativi che permettono di sperimentare, anche se solo virtualmente, il

16 Cohen A. (1985), *The Symbolic Construction of Community*, London, Routledge.

17 Barth F. (1969), *Ethnic groups and boundaries. The social organization of culture difference*, Oslo, Universitetsforlaget.

18 Jones S. (1997), *Virtual Culture. Identity and communication in cybersociety*, Thousand Oaks, CA, Sage.

senso di comunità<sup>19</sup>. Uno dei primi studiosi ad interessarsi a questo tipo di comunità è stato Howard Rheingold, che nella sua opera *The virtual community*<sup>20</sup> ha definito la comunità virtuale un gruppo di persone che comunica tramite internet per un certo periodo di tempo. Lo studioso sottolinea la comunione sociale che lega le comunità virtuali, affermando che sono «aggregazioni sociali che emergono dalla rete quando un numero sufficiente di persone si impegna abbastanza a lungo in discussioni pubbliche, con un discreto *feeling* umano, creando delle ragnatele di relazioni personali nel cyberspazio»<sup>21</sup>.

Anche Zygmunt Bauman in *Vite che non possiamo permetterci*<sup>22</sup> analizza la comunità virtuale: concentrando la sua indagine soprattutto sui giovani, afferma che internet svolge un ruolo centrale nel loro relazionarsi agli altri. La comunità virtuale è quindi uno dei mezzi preferiti dai ragazzi per comunicare ma non può soddisfare completamente il bisogno di comunicazione: nel mondo reale le conversazioni avvengono in tempo reale, in quello virtuale ci si può prendere tutto il tempo che si vuole prima di inviare un messaggio; si deve inoltre considerare che se i membri di una comunità condividono gli stessi interessi, è difficile confrontarsi con persone che possiedono idee diverse dalle proprie; la necessità di impegnarsi in un dialogo, soppesare le rispettive ragioni e relazionarsi con coloro che hanno punti di vista differenti è quindi quasi inesistente<sup>23</sup>. Ma, nonostante l'assenza del contatto fisico, le comunità virtuali sono comunque formate da persone reali, che sempre più frequentemente desiderano incontrarsi, come si è qui dimostrato. Esse sviluppano una nuova forma di socialità che comunque «consente scambi, discussioni, incontri, tutti elementi che costituiscono la base stessa del legame sociale»<sup>24</sup>.

Il suo originario significato etimologico, *communitas*, evidenzia che la comunità non è una proprietà né un territorio da difendere e separare ri-

19 Rheingold H. (1994), *The virtual community: homesteading on the electronic frontier*, Cambridge University Press, Cambridge.

20 Bauman Z. (2011), *Vite che non possiamo permetterci*, Roma-Bari, Laterza, trad. it. di *Living on borrowed time. Conversations with Citlali Rovirosa-Madrado*, Cambridge, Polity Press, 2010.

21 Bauman, op. cit.

22 Maffesoli M. (2009), *Icone d'oggi: le nostre idol@trie postmoderne*, Palermo, Sellerio, p.95, trad. it. di *Iconologies. Nos idol@tries postmodernes*, Paris, Éditions Albin Michel, 2008.

23 Esposito R. (1998), (1998), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, p.XV.

24 Esposito R. (2009), *Termini della politica : comunità, immunità, biopolitica*, Milano, Mimesis.

spetto a coloro che non ne fanno parte. In tutte le lingue neolatine – ma non solo – “comune” è ciò che non è proprio, è ciò che comincia là dove il proprio finisce. Presumibilmente il significato originario dell’aggettivo *communis* era “colui che condivide un carico” – una carica, un incarico –: di conseguenza, la *communitas* «è l’insieme di persone unite non da una “proprietà”, ma [...] da un dovere»<sup>25</sup>. Un dovere che le rende non completamente padrone di se stesse, le espropria della loro stessa soggettività. Quindi, capovolgendo radicalmente le attuali interpretazioni, Esposito<sup>26</sup> sostiene che nella comunità i soggetti non trovano un principio di identificazione; la comunità non può essere pensata come una corporazione e non è un modo di essere o, tantomeno, di fare del soggetto individuale. La comunità non è una sostanza ma una relazione e appartenervi significa rinunciare alla propria identità individuale in favore di una progressiva apertura verso l’altro.

Pur non ricreando gli spazi tradizionali della vita comunitaria tradizionale, i gruppi telematici sono reali perché danno vita a reti di relazioni sociali personali. E poi è fatto oramai assodato che una parte delle relazioni virtuali tra i soggetti diventano reali e, quanto più si moltiplicano le relazioni virtuali, tanto più aumentano le possibilità di legami reali. Forse i consumi e le nuove tecnologie stimolano forme fluide e precarie di socialità, danno vita a comunità che si compongono e si scompongono in maniera rapida e continuativa, consentono di condurre interazioni anonime, modificando i termini della propria partecipazione. Ciononostante sono reali, sono fatte di persone, le stesse che affollando le piazze e le vie delle città, per fare festa, per protestare, per socializzare. Lo sa bene la ragazzina inglese che nel settembre 2010 aveva messo sul *web* l’invito alla sua festa di compleanno: 21mila le risposte. Inevitabile l’intervento della polizia per bloccare il *party*!

25 Esposito R. (1998), (1998), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, p.XV.

26 Esposito R. (2009), *Termini della politica : comunità, immunità, biopolitica*, Milano, Mimesis.



ELENA LAMBERTI

## SPOSE MECCANICHE E NUOVI AVATAR: ESSERE O ESSERI CARISMATICI NEL NUOVO VILLAGGIO GLOBALE?

Riflettere su Edgar Morin è un'opportunità non solo per festeggiare con riconoscenza colui che, all'inizio degli anni sessanta, ci aiutò a capire meglio la complessità in divenire del ventesimo secolo, ma anche una bella sfida ad interrogarsi su cosa potrebbe essere, invece, il ventunesimo secolo. Una sfida al 'pensiero della complessità' che vorrei cercare qui di cogliere con la leggerezza di chi è così incoraggiato a giocare con la propria immaginazione consapevole. Lo facciamo forse troppo poco, presi come siamo nei tragitti quotidiani spesso più subiti che tracciati. Il gioco allena alla percezione, la specializzazione con la quale affrontiamo una società complessa e altamente tecnologizzata come la nostra non sempre ci aiuta. Insegnando letteratura – sempre che la letteratura si possa insegnare e non semplicemente *condividere* – io mi considero non fuori moda, ma persona fortunata. Credo, infatti, che, ancora nel 21 secolo, nell'epoca del digitale e del virtuale, la letteratura, i racconti, le storie di uomini e donne *unici, diversi, originali* eppure così uguali a noi possano continuare ad offrirci bussole di senso capaci di orientarci. E, in mancanza di un oracolo al quale affidare la previsione di ciò che è o potrà essere, non è cosa da poco. Da Dante a Eliot, dal vecchio pescatore Santiago al più giovane commissario Montalbano, da Garibaldi a Steve Jobs, da Morin a McLuhan, grazie all'arte del dire, del narrare, le storie immaginate e le storie di vita di persone e personaggi diventano parte della nostra storia, ad un tempo privata e pubblica, si insinuano in noi fino a diventare casi 'esemplari', modelli paradigmatici di idee e di azioni che finiscono col formare uno strano bosco sacro. Formano, nel tempo, la nostra personale memoria storica e culturale, ci aiutano ad esplorare e ad esplorarci. Perché è questo che fa la letteratura: ci aiuta a vivere attraverso la complessità dell'essere e del divenire.

Le recenti celebrazioni dei 150 anni dell'Unità di Italia hanno riportato in primo piano storie e idee di un'epoca che sembrava ormai sepolta. Trasmissioni radiofoniche e televisive ci hanno raccontato storie di vita straordinarie riportando in primo piano figure storiche e carismatiche che,

nel corso del '900, si erano ormai trasformate in piatti fondali iconografici –nemmeno più ‘miti’ ma ‘mitologie’ del quotidiano – funzionali a retoriche distratte e di circostanza.

Il recupero di Storia e storie è parte fondante di ogni celebrazione, a maggior ragione lo è laddove la celebrazione concerne l'identità collettiva, sia essa condivisa o divisa. Seguire il dibattito che ha preceduto il 17 marzo 2011 in Italia, osservare poi la risposta sociale visibile e concreta a quello stesso dibattito (la folla nelle strade, nelle piazze, nei palazzi delle istituzioni e della cultura) mi ha sollecitato alcune riflessioni rispetto all'idea di *unità molteplice*<sup>1</sup> del villaggio globale, così come rispetto alle sfide socio-culturali aperte dal millennio da poco avviato. E ciò che sta accadendo ormai da alcuni mesi nel mediterraneo ci dice che tali sfide sono sempre più transnazionali e di tutti. Ma, forse, lo sono sempre state.

Il nostro è oggi un nuovo villaggio globale. Non è più solo un'idea suggestiva proposta sul finire degli anni Venti da un giovane e 'complesso' intellettuale di destra, Wyndham Lewis,<sup>2</sup> e resa celebre dagli anni Sessan-

1 Cfr Edgar Morin, *Lo spirito del tempo* (1962), Roma: Meltemi 2008

2 Ho già ricordato altrove come Wyndham Lewis sia stato un personaggio capace di suscitare immediatamente idiosincrasie feroci e istintive per il suo essere stato palesemente misogino, arrogante e intellettualmente attratto da tristi figure (cfr E. Lamberti, “Berberi, uomini impagliati e civiltà della macchina: Wyndham Lewis e il nuovo barbarismo”, in *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, a cura di G. Golinelli, Bologna, Clueb, 2007, pp. 349-363). Nato al largo delle coste della Nuova Scozia nel 1882, Wyndham Lewis acquistò fama quale intellettuale e artista controverso sulla scena letteraria e artistica della Londra del grande vortice. Fu autore di *memoirs*, opere teatrali, romanzi, *pamphlets* politici e filosofici, nonché di due opere fortemente dibattute nelle quali rispettivamente difese e poi criticò il nazismo tedesco, (*Hitler*, London, 1931; *The Hitler Cult*, London, 1939). In Italia è stato studiato soprattutto come teorico del movimento pittorico vorticista, (G. Cianci, *Wyndham Lewis: Letteratura / Pittura*, Palermo, Sellerio, 1982), sebbene in anni più recenti la critica abbia infine incominciato a studiarne la produzione quale intellettuale pienamente iscritto nella complessità del suo tempo. Si veda, ad esempio, l'importante introduzione all'edizione italiana del volume *The Apes of God (Le scimmie di Dio)*, Faenza, Mobydick, 1998, a cura di Mario Giosa), scritta da Armando Pajalich (pp. 20-27). Va ricordato anche il volume di Paul Edwards, *Wyndham Lewis. Painter and Writer*, (New Haven and London, Yale University Press, 2000) per uno studio comparato tra la ricerca pittorica e quella letteraria di Lewis. In un saggio del 1929, Wyndham Lewis suggeriva come, ormai, la terra fosse diventata un “solo luogo”, anticipando quell'idea di ‘villaggio globale’ poi teorizzata da Marshall McLuhan a metà del secolo scorso (‘A World Art and Tradition’ (1929), citato in C.J. Fox, ‘The Wild Land: A Celebration of Globalism,’ in Woodcock, ed., *Wyndham Lewis in Canada*, 45).

ta da un intellettuale conservatore in politica e progressista nella ricerca, Marshall McLuhan, entrambi canadesi. Il nostro nuovo villaggio globale viene ora chiamato “teatro globale” in pieno stile ‘off-off-broadway’, luogo senza più distanze tra palcoscenico e platea, tra attore e spettatore. Restano – non siamo così ingenui – le differenze tra protagonisti e comparse, tra registi e aiuto registi, ma l’unità molteplice è un fatto compiuto. Così come la complessità interconnessa di un meccanismo che tiene insieme tutto il mondo: un pezzetto che cambia lontano da noi, cambia anche noi, a volte in modo drammaticamente rapido, altre volte con maggior lentezza. Non solo: il cambiamento, vicino o lontano che sia, rapido o lento che sia, non ci viene solo raccontato, ma possiamo vederlo direttamente grazie alle tecnologie, possiamo commentarlo, possiamo definirlo in prima persona senza attendere che venga codificato dai tempi della Storia o del pensiero critico; ciascuno di noi ha l’illusione di poterlo fare con la stessa autorevolezza di tanti altri commentatori. Siamo ormai testimoni *direttamente mediatici*, o *mediamente/mediaticamente diretti* di tutto. La prima sfida sociale è dunque capire cosa sia davvero oggi questo contenitore che è ormai *di tutti*, sapendo che per definirlo stiamo ancora utilizzando espressioni (il villaggio globale) che ci annebbiano la vista perché rimandano ad altro, a qualcosa di già visto, di già esperito, di già analizzato. Qualcosa che ci rassicura perché conosciuta, ma qualcosa che però non è forse più.

È ovviamente impossibile definire oggi il 21 secolo con aggettivi capaci di contenerlo, si possono solo fare scommesse, ipotizzare percorsi. Dobbiamo però cercare di farlo, è una operazione importante, perfino divertente ma comunque da non sottovalutare: immaginare come sarà un nuovo secolo (o addirittura un nuovo millennio) è un atto di per sé fondante e in quanto tale implica una precisa assunzione di responsabilità. Non delegare questa responsabilità è già una sfida: rifiutare il ruolo di *spose meccaniche* (per citare il titolo di un celebre libro di McLuhan)<sup>3</sup> nel teatro globale e recuperare l’originalità della propria identità di singoli è una scelta forte, soprattutto laddove si vive non solo in una società di massa, ma in una società di massa molteplice sì, ma ormai globalizzata. Quasi un secolo fa, nel 1932, osservando il divenire di tale società, Wyndham Lewis scriveva che:

gli uomini hanno una deformità ributtante chiamata ‘sé’; è questa una afflizione che si prende sfiorando senza discriminare i propri simili, l’escrescenza

3 Marshall McLuhan, *La sposa meccanica. Il folklore dell’uomo industriale* (1951). Edizione italiana per la traduzione di Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini, con prefazione di Roberto Faenza, Milano, SugarCo, 1984.

sociale. La loro esistenza viene regolata dalle esigenze di tale affizione. Vi è solo una operazione capace di eliminarla: il suicidio.<sup>4</sup>

Diversi decenni dopo, nel 1995, in piena società di massa, un altro intellettuale canadese, John Ralston Saul, in un volume intitolato *La civiltà inconsapevole* scriveva: “*In una società di credenti ideologici non vi è nulla di più ridicolo dell’individuo che dubita e non si conforma.*”<sup>5</sup> Abbiamo così imparato a essere massa, collettività, a somigliarci tutti un po’, a simulare simulacri. Simulacri anche molto diversi tra loro, ma tutti capaci di convergere nell’unità molteplice del ventesimo secolo. Lo stesso McLuhan, negli anni Settanta sottolineava, nel modo paradossale che connota tutte le sue esplorazioni su società e mass media, come ‘*carisma*’ non traducesse più l’essenza di un dono divino e nemmeno stesse ad indicare la capacità di esercitare una forte influenza su altre persone. Provocatoriamente, in una popolare videointervista McLuhan dichiarava come nella sua epoca, carisma significasse soprattutto ‘*apparire come molte altre persone*’: ovvero, significava omologarsi, camuffarsi, riconoscersi in una divisa collettiva, fosse essa la rappresentazione di una ideologia o di una moda.<sup>6</sup> Una affermazione che sembrava sancire la scelta più o meno consapevole da parte degli individui di rinunciare alla loro ‘deformità ributtante’, quel ‘sé’ che, ricordava Lewis, affliggeva chi non si adattava al credo collettivo.

Nel 1954, proprio con *La sposa meccanica*, McLuhan aveva raccontato, con le immagini e con le parole, il folklore dell’uomo industriale elevato allo status di consumatore in seno ad un villaggio globale che diventava oramai visibile; un villaggio globale che nello *Spirito del Tempo* Morin ci ha aiutato a mappare. Nella sua introduzione alla *Sposa Meccanica*, il teorico canadese ricordava come, nella nostra epoca, molte tra le menti più preparate fossero dedite ‘a tempo pieno al compito di penetrare all’interno dell’opinione pubblica’ allo scopo di ‘manipolare, sfruttare e controllare’, ovvero allo scopo di ‘mantenere ciascuno in uno stato di impotenza’ conseguenza di un ‘prolungato bombardamento della mente’.<sup>7</sup> Quel libro scomponeva l’unità molteplice in sotto-prodotti umani: nelle immagini pubblicitarie, così come nelle nuove forme di intrattenimento popolare, gli esseri umani erano sempre più percepiti non come un tutto, un siste-

4 W. Lewis, *The Enemy of the Stars*, in Rainey, Lawrence S., *Modernism. An Anthology*, (Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing, 2005, 181)

5 Marshall McLuhan, *La sposa meccanica*, op.cit., pp.11-14.

6 *Video McLuhan 3- 1972-1979* da *The Video McLuhan*. Written and narrated by Tom Wolfe. Set of six VHS videotapes. McLuhan Productions, 1996.

7 M. McLuhan, *La sposa meccanica*, op.cit., pp. 11-14

ma complesso, ma come una sequenza seriale di braccia, sorrisi, gambe e mezzi busti sovrapponibili e interscambiabili. Tanti *esseri carismatici* che si assomigliavano e che si inscrivevano in quel paesaggio post-industriale che Edgar Morin ha chiamato ‘industria culturale’ aiutandoci a svelarne meccanismi, trappole, potenzialità. La maggior parte di quanto veniva esposto nella *Sposa Meccanica* era stata scelta per ‘la sua qualità tipica o familiare’; rappresentava ‘un mondo di miti e forme sociali’, parlava ‘un linguaggio’ ad un tempo conosciuto e sconosciuto. In quel libro, ‘i simboli visivi’ che altrove erano stati impiegati ‘nel tentativo di paralizzare la mente’, erano stati usati ‘come mezzo per darle energia’.<sup>8</sup> Applicando il metodo dell’analisi artistica alla valutazione critica della società, McLuhan cercava di trasformare l’insieme degli *esseri carismatici* in una serie di *individualità carismatiche*, ciascuna in quanto unica: tentava l’impossibile, ovvero, la molteplicità delle unità in un mondo che andava nella direzione esattamente opposta.

Il villaggio globale è stato definito in termini di nuovo tribalismo elettrico, di oralità secondaria nella quale le dinamiche della percezione recuperano valenze delle società pre-letterate che vedono il singolo perfettamente iscritto in un corpo sociale che lo trascende e verso il quale tutto tende. Un corpo sociale che vive in un eterno presente, qui ed ora, confondendo realtà e percezione della realtà in un continuo gioco delle parti.

Prevale la sensazione che sia ancora così, ma io non credo che sia poi così vero. Non siamo più nel mondo della oralità secondaria – per citare la nota definizione di Walter J Ong<sup>9</sup> – ma in quello della post-oralità secondaria.<sup>10</sup> Il prefisso *post* è inflazionato e demodé, ce lo ricordano di continuo, ultimi in ordine di tempo Eco e Ferraris con le loro riflessioni sul ‘nuovo realismo’, dunque forse sbaglio ad usarlo. Eppure c’è chi ancora definisce la nostra condizione attuale in termini di ‘post-umano’.<sup>11</sup> Io invece voglio illudermi che si possa immaginare ora un’epoca in cui sia possibile ritornare di nuovo all’uomo. Anzi, credo proprio che lo si debba fare. Voglio illudermi che si possa scommettere sul divenire di un *nuovo umanesimo* (non basta un nuovo realismo) capace di rimettere al centro il singolo, un essere carismatico in quanto unico. Lo so, sto osando e molto laddove si parla di

8 Ibidem

9 Cfr Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

10 Cfr Elena Lamberti, *Marshall McLuhan’s Mosaic. Probing the Literary Origins of Media Studies*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.

11 Cfr K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999

crisi della cultura e in così autorevole contesto. Però se devo immaginare il 21 secolo lo voglio fare da letterata e da umanista; voglio immaginare che la crisi evidente e profonda che tocchiamo con mano sia in effetti *la crisi di una certa idea di cultura*, ovvero di quella industria culturale che ci ha resi esseri carismatici, vale a dire, seguendo il paradosso McLuhaniano, tutti un po' uguali (e sappiamo bene, ce lo ha insegnato George Orwell, che in una società di uguali c'è sempre qualcuno che è un po' più uguale degli altri).<sup>12</sup> Io confesso – e dunque oso ancora – che non mi dispiace che sia ora in crisi questa idea di cultura, che io vedo come cultura mantenuta burocraticamente da destra e da sinistra, quella che riflette un carisma corrotto e corruttibile, artificiale e artificioso. Io credo sia una crisi di fatto utile, se ci aiuterà a ritrovare una diversa idea di cultura che voglio, fortissimamente voglio, credere non sia mai davvero venuta meno perché inscritta nella nostra stessa essenza di esseri pensanti.

Ragionando con i tempi lunghi della Storia, non voglio infatti credere nella crisi di un'altra cultura, quella che abbiamo, nel secolo breve che ci ha preceduti, messo per un momento da parte abbagliati da quei manipolatori della mente di cui parlavo prima: la cultura umanistica – non quella codificata della Scuola di Parigi (non me ne voglia Morin: in fondo, già Petrarca menzionava i Goti e gli Unni della Sorbona lamentando il venir meno dell'armonia propria del *trivium* a favore della dialettica nei programmi di quella pur nobile università, almeno nel passaggio tra medioevo e rinascimento), ma quella più complessa della Scuola di Atene, al centro della quale sta il fattore umano, la responsabilità del singolo che non memorizza conoscenza per stupire o per acquisire potere, ma per porre e porsi domande, per mettere l'uomo al servizio dell'uomo. La scuola dei grammatici e non quella dei dialettici è quella scuola che continua a renderci altro da ciò che siamo forse diventati, avatar di noi stessi dall'immaginazione incapsulata. Voglio credere dunque ancora in una cultura umanistica, non però intesa in contrapposizione a quella scientifica: ci siamo già passati e non ha fatto bene né al cervello, né all'anima. La cultura umanistica non separava le due culture, era un grande universale di conoscenza, aperto alle contaminazioni ma capace di preservare il processo che le rende possibili, ovvero quella disponibilità all'incontro che preserva l'originalità e non induce alla uniformità *tout court*. La grande sfida sociale del 21 secolo è quella di tornare ad *essere carismatici*, a non vivere più da *esseri carismatici*. Non v'è dubbio che il personaggio più carismatico delle recenti celebrazioni italiane è risultato essere il Presidente della Repubblica Giorgio

12 George Orwell, *La fattoria degli animali* (1947).

Napolitano e non solo perché *super partes* e dunque figura garante di quella serenità che serve nei giorni di festa. Si è speso sì in prima persona, ma la differenza l'ha fatta, mi sembra, non solo il suo agire, l'essere in molti posti in poco tempo, ma anche il suo *dire*, ovvero ciò che ha comunicato parlando spesso a braccio alla gente che gli si è radunata intorno, sempre in grandi numeri. Il carisma del Presidente della Repubblica non si è qui fondato solo sull'immagine: la sua, poi è figura palesemente lontana da quel mito giovanilista e plastificato che continua oggi a tradurre l'unità del molteplice in una unità anche orrendamente e serialmente estetica. La novità è stata proprio questa: il carisma del Presidente della Repubblica non è dipeso solo dal suo apparire tout court 'come molta altra gente'; come per le figure storiche che ricordava, è dipeso soprattutto dalla coerenza tra azioni e parole, dunque dalla *sostanza del suo dire*; una sostanza che gli ha permesso di comunicare idee e progetti senza più temere di tornare ad usare parole ingombranti, parole che nel novecento avevano spesso perso peso e per buone ragioni; parole come patria, dignità, onore, eroi. Ce lo aveva ricordato Ernest Hemingway, elaborando quel lutto collettivo che è stata la prima guerra mondiale, quando in *Addio alle armi* scriveva:

Parole astratte come gloria, onore, coraggio suonavano oscene se giustapposte ai numeri delle strade, ai nomi dei fiumi, ai numeri dei reggimenti, alle date.<sup>13</sup>

Parole che oggi, nel 21 secolo sono invece risuonate meno astratte e meno oscene ed hanno avuto una efficacia sorprendente.

E perché parole che fino a un paio di decenni fa sarebbero sembrate retoriche, irritanti e vecchie sono arrivate oggi a molti come vigorose, lucide e dignitose? Cosa ce le ha fatte risuonare di nuovo intense e capaci di stimolare reazione e commozione anche da noi, in un occidente anestetizzato? E cosa ci fa sembrare oggi meno polverose e meno retoriche le parole di Mazzini o Garibaldi che sembrano offrire nuovi stimoli a generazioni tra loro così diverse? Perché nell'epoca delle nuove tecnologie della comunicazione la parola torna ad avere un peso, una concretezza, una solidità che sembrava avere perduto fino a pochi anni fa?

Credo che la risposta possa essere perfino banale, ma a volte ci dimentichiamo degli occhiali proprio perché li abbiamo già sul naso. La parola traduce la nostra unicità come specie; la parola contiene tutto il mondo, è un contenitore complesso che può veicolare immediatamente non solo la

---

13 Ernest Hemingway, *Addio alle armi*, Milano, Oscar Mondadori, p.198

leggerezza, ma anche la pesantezza dell'essere, *la fisicità dell'esperire* in quanto esseri umani, liberi e pensanti (e l'etimologia era scienza fondamentale nel percorso di formazione delle arti liberali, proprio perché ogni parola trasudava esperienza e conoscenza *in sé*).

Io credo che nel nuovo villaggio globale sia imperativo il riappropriarci di una dimensione etica del linguaggio e della comunicazione; credo anche che le nuove tecnologie della comunicazione possano oggi aiutarci a riscoprirci individui. Siamo oltre la società tribalmente elettrica, smarrita in un involucro immateriale che appiattisce corpo e mente. La nostra società digitale sta inducendo una riappropriazione del sé anche perché viene sempre più sollecitata, nel processo comunicativo, una dimensione fisica che si era in parte smarrita. Stiamo riscoprendoci come esseri tridimensionali, non più solo immagini, proiezioni di simulacri da imitare. E ciò in un momento storico in crisi di ideologie collettivizzanti, di pensieri transnazionalmente forti, seppur frammentato in una deriva di "ismi". Dobbiamo ripartire da noi, da un tattilità consapevole che possa tradursi in una rinnovata capacità immaginativa anche sfruttando ciò che ci arriva dalla ricerca scientifica e dalle nuove tecnologie applicate, anche al mondo dell'arte e dell'immaginazione: dalla pelle al pensiero, dalla concretezza del corpo all'infinito della mente.<sup>14</sup>

Sir Peter Medawar, premio nobel per la medicina nel 1960, scriveva che 'l'immaginazione è la forza energizzante della scienza così come della poesia'. Diceva che la scienza è quella forma di poesia nella quale 'ragione e immaginazione agiscono insieme, in sinergia'.<sup>15</sup> Diceva ancora che scienziati e poeti non facevano altro che raccontare storie. Il linguaggio, la narrazione, il nostro dire ci riporta a noi, a ritrovarci come esseri carismatici, unici, noi stessi modelli della nostra unicità.

Scrivendo a Walter J Ong, McLuhan, che per tutta la vita rimase un professore di letteratura inglese appassionato di Joyce, di Eliot, di Shakespeare e di Poe, definì la letteratura non un soggetto ma una funzione: "una funzione imprescindibile dalla nostra esistenza pubblica".<sup>16</sup> Allo stesso modo, Flaubert ricordava che se i francesi avessero letto la sua *Education Sentimental* si sarebbero risparmiati gli orrori della guerra franco-prussiana. Io ci credo, credo che sarebbe andata così. Io ci credo, perché la lette-

14 Si veda, su questi temi, il bel libro di Paolo Granata, *Arte, Estetica e Nuovi Media. Sei lezioni sul mondo digitale*, Bologna: Fausto Lupetti Editore, 2009.

15 Peter B. Medawar, *The Hope of Progress. A scientist looks at problems in philosophy, literature and science*. (London: Methuen., 1972, p. 25 e segg.).

16 M. McLuhan, *Letters of Marshall McLuhan*. Selected and edited by Matie Molinaro, Corinne McLuhan, and William Toye. Toronto: Oxford UP, 1987, p. 187

ratura riporta l'uomo all'uomo, scompone il molteplice in unità, conduce alla ricerca di universali che spetterà poi a noi tradurre non in valori ma in principi. Un pesce non conosce l'acqua finché non scopre l'aria. Ritroviamo gli occhiali che abbiamo sul naso, ricordiamoci che abbiamo un naso e entriamo nella grotta dell'oracolo sapendo che in realtà non è lui che cerchiamo. È lo stesso mito (un'altra 'narrazione') a ricordarcelo; nella grotta, infatti, troveremo solo quello che già possediamo: "Conosci te stesso".

*Ti avverto, chiunque tu sia.* Oh tu che desideri sondare gli arcani della Natura, se non riuscirai a trovare dentro te stesso ciò che cerchi non potrai trovarlo nemmeno fuori. Se ignori le meraviglie della tua casa, come pretendi di trovare altre meraviglie? In te si trova occulto il Tesoro degli Dei. Oh Uomo, conosci te stesso e conoscerai l'Universo e gli Dei...



ANDREA RABBITO

## IL DOPPIO E LA TRASFIGURAZIONE. I CAMBIAMENTI DELL'IMMAGINARIO NELLA CONTEMPORANEITÀ

*In memoria di Antonio Erbetta*

Nell'ultimo lavoro di Don DeLillo, *Punto Omega*, lo scrittore italo-americano descrive, nelle prime pagine del romanzo, un'opera audiovisiva, una videoinstallazione, che spinge lo spettatore a riflettere sulla natura del medium che sta osservando, sullo spettacolo che il medium offre e sull'atto stesso di vedere proprio dello spettatore.

L'opera è *24 Hour Psycho* di Douglas Gordon che rallenta il celebre film di Hitchcock fino a farlo durare ventiquattro ore, e queste sono le parole di Don DeLillo a riguardo:

nel tempo che Anthony Perkins impiegava a girare la testa ci fu come uno sciamano di idee riguardanti la scienza e la filosofia e una serie di altre cose imprecisate, o forse lui [lo spettatore] ci vedeva troppo dietro tutto questo. Ma vedere troppo era impossibile. Meno c'era da vedere più lui guardava intensamente, e più vedeva. Era questo il senso. Vedere quello che c'è, finalmente guardare e sapere che stai guardando.<sup>1</sup>

Dalle parole di DeLillo si evince chiaramente come la rielaborazione di *Psycho* condotta da Gordon crei un prodotto audiovisivo che innanzitutto suggerisce una serie di riflessioni, sinapsi, che superano, vanno oltre la specificità di ciò che si sta vedendo, per affrontare il molteplice (*scienza, filosofia e una serie di altre cose imprecisate*); ma soprattutto *24 Hour Psycho* allontana lo spettatore dal classico stato oniroide proprio dello spettatore cinematografico (lo spettatore di *Psycho*), disturba e nega la nascita dell'illusione estetica, rompe l'incantesimo dei poteri dell'ombra, nega l'insor-

1 D. DeLillo, *Punto Omega*, Einaudi, Torino 2010, p. 12.

gere di uno stato simil-ipnotico, ed invita ad analizzare, ad interrogarsi e riflettere:

- sull’immagine,
- sulla qualità del doppio del reale propria dell’immagine offerta dal medium,
- sulla trasfigurazione del reale che l’immagine crea,
- e sulla conseguente incidenza che tale trasfigurazione ha sul nostro immaginario.

Gordon insomma invita a vedere, riprendendo le parole di DeLillo, ciò che *realmente c’è, e di guardare e sapere che stai guardando.*

Si comprende che ciò che affiora dalle pagine di DeLillo, e dalle trame visive di Gordon, si pone perfettamente lungo quella direttrice di analisi e riflessioni che hanno caratterizzato sin dal 1956, con l’uscita del saggio *Il cinema o l’uomo immaginario*, gli studi del prof. Edgar Morin.

Nello specifico, proprio in tale saggio, si analizza come uno dei più grandi bisogni dell’uomo sia quello di fruire del doppio: attraverso questa *ripetizione* del reale, infatti, l’uomo studia, interroga e si appropria della realtà; Foucault osserva, ne *Le parole e le cose*, come il doppio, realizzato dall’uomo mediante la somiglianza, abbia svolto una parte costruttiva del sapere, abbia “permesso la conoscenza delle cose visibili e invisibili”<sup>2</sup> – “per mezzo dell’imitazione”, evidenzia infatti Aristotele, l’uomo assimila “le nozioni fondamentali”<sup>3</sup> –; Rizzolatti e Sinigaglia, analizzando la scoperta dei neuroni specchio, spiegano come la costruzione del doppio e il gesto imitativo siano atti che costituiscono la base fondativa della nostra conoscenza – “i neuroni specchio consentono al nostro cervello di correlare i movimenti osservati a quelli propri e di riconoscerne il significato”<sup>4</sup>.

Erede del doppio, delle sue dinamiche, dei suoi effetti, analizza Morin, è l’arte realista; e uno dei risultati più suggestivi di tale arte è la fotografia, che fa compiere alla rappresentazione realista un “salto qualitativo”<sup>5</sup>, riprendendo l’espressione di Ejzenštejn, e l’orienta verso la realizzazione di un apparentemente perfetto *analogon* del reale. Morin osserva infatti come la fotografia pretenda di “essere ‘più vera della natura’, più ricca della vita stessa”<sup>6</sup> ed evidenzia come lo spettatore sia particolarmente incli-

2 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1988, p. 31.

3 Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987, p. 125.

4 G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quello che fai*, Raffaello Cortina, Milano 2006, p. 2.

5 S. M. Ejzenštejn, *Lezioni di regia*, Einaudi, Torino 2000, p. 119.

6 E. Morin, *Il cinema o l’uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 50.

ne a ritenere che il doppio riveli “una qualità di vita quale l’originale non conosce”<sup>7</sup>, che il simulacro, insomma, sia più vero del vero, come criticherà Baudrillard. Eppure, come abbiamo visto, la fotografia, così come il cinema, la televisione e i vari mezzi audiovisivi – che della foto recuperano le qualità e ne amplificano il risultato, seppure nelle loro rispettive diversità e specificità – realizzano una *nuova immagine* che solo apparentemente si offre come un doppio oggettivo, veritiero e attendibile del reale, mentre, in realtà, ciò che realizzano è un’*apparenza*, un’immagine che ha insita in sé una finzione che può modificare poco/parzialmente/ sostanzialmente il fenomeno ripreso o fotografato. Per questo motivo l’immagine realizzata dai nuovi mezzi di rappresentazione è da considerarsi, come scrive Morin, un *eidolon*; termine, questo, che ci aiuta ulteriormente a comprendere la natura delle *nuove immagini* realizzate dalla fotografia, dal cinema, dalla televisione e dall’audiovisivo in generale.

*Eidolon* infatti, come ricorda Wunenburger, deriva da *eidōs*, che significa «aspetto, forma», dalla radice \**weid-* «vedere», contiguo al concetto di irrealtà ed “associato all’idea di menzogna”<sup>8</sup>. Nel considerare dunque le *nuove immagini* degli *eidolon*, Morin vuole evidenziare come una porzione di irrealtà e di menzogna si celi sempre all’interno di queste immagini; una componente di finzione convive con la realtà presentata, il *non-ente* convive con l’*ente*.

Realtà e finzione si uniscono infatti in un unico corpo, diventano i poli opposti di una unità; paradossalmente il soggettivo si unisce all’oggettivo e l’uno, contrariamente a quanto il *paradigma di semplificazione* ci inclini a pensare, non esclude l’altro: un dato oggettivo può contenere caratteri soggettivi, senza per questo annullare la sua oggettività, e viceversa. L’immagine della modernità si offre dunque come un Giano bifronte, come osserva Morin, o come un’espressione dell’*unidualità*, come affermerà successivamente nei suoi studi sulla complessità. E non è un caso, ci sembra, che proprio durante l’affermazione di questa nuova immagine, che della realtà presenta oggettivamente uno spaccato soggettivo – o, viceversa, soggettivamente uno spaccato oggettivo –, sia nata l’arte del *ready-made*. Che cos’è infatti la *Fontana* di Duchamp se non il presentare un’oggettiva porzione della realtà, un orinatoio, connotata dalla soggettiva interpretazione dell’autore, che riformula la sua essenza originale? in questo caso fino a farla divenire *altro da sé* ovvero una *fontana*? E la fotografia, il cinema, la televisione e gli audiovisivi non attuano una dinamica simile? *Fanno*

7 *Ibidem*, p. 41.

8 J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, p. 9.

*percepire*, riprendendo le parole di Morin, qualcosa di oggettivo - nel senso pratico - per *dare a vedere* qualcosa di soggettivo - nel senso visionario.

Il doppio offerto dai nuovi mezzi di rappresentazione e comunicazione dunque è un doppio che può illudere o/e ingannare, perché unisce e confonde il soggettivo e l'oggettivo, il vero e il falso. Ci ritroviamo così catapultati in quel sistema di immagini definite da Platone come *apparenze*, appartenenti, queste, all'"arte dell'inganno"<sup>9</sup>, in sistema di rappresentazione che unisce e confonde l'*ente*, la realtà oggettiva presentata, con il *diverso*, l'aspetto soggettivo aggiunto, che crea così un'immagine che non può essere considerata attendibile e fedele.

Niente di nuovo dunque nel campo dell'immagine? Non propriamente.

Sappiamo infatti che l'immagine solo a partire dall'800 ha assunto delle caratteristiche inedite che amplificano ed enfatizzano sensibilmente le sue qualità di doppio, realizzando un importante "salto qualitativo" nella ricerca del realismo plastico condotta, come osserva Malraux, nel Rinascimento e soprattutto nel Barocco. Dal 1827 l'immagine eccede, come osservano Lotman e Tsvian, la norma della verosimiglianza, stringe un legame ontologico con il suo referente reale, e il contributo della "macchina", nella realizzazione dell'immagine, ne aumenta il senso di attendibilità e oggettività - quello che vediamo non è una *ri-creazione* ma una *copia* del reale. Dal 1895 la *nuova immagine* compie un nuovo "salto qualitativo" e acquista una vita interna attraverso la resa del movimento; i successivi arricchimenti del colore, del sonoro, della stereoscopia concorrono ulteriormente alla resa di un apparente perfetto doppio del reale. La diffusione dell'immagine elettronica, a partire dal 1927, sincronizza, attraverso la ripresa in diretta, il doppio con il tempo presente; e inoltre l'ingresso nel mercato delle videocamere dal 1982 ha permesso la diffusione capillare delle *nuove immagini*, rendendo cioè accessibile alla grande massa, sia dal punto di vista economico che tecnico, la possibilità di registrazione e riproduzione del reale mediante l'immagine elettronica (prima analogica, poi digitale). Il raddoppiamento del reale viene così realizzato in termini sempre più suggestivi e innovativi, procede verso una graduale e sempre migliore resa del perfetto doppio del reale, per procurare così, come analizza Baudrillard, "una sensazione vertiginosa di verità"<sup>10</sup>.

Questa resa del vertiginoso doppio innesca inoltre un secondo fenomeno, anch'esso inedito: ovvero che le *immagini specchio* dei nuovi media

9 Platone, *Sofista*, in G. Reale, *Platone. Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000, p. 307.

10 J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, SE, Milano 2007, p. 12.

assumono una nuova e più profonda incidenza sul nostro immaginario, e di conseguenza sul nostro essere e il nostro sapere.

Noi sappiamo che l'immaginario ordina secondo la sua logica miti religiosi, credenze, simboli e creazioni artistiche in generale; questo insieme a sua volta modella il nostro immaginario che, attraverso l'assimilazione delle immagini concrete o astratte, muta secondo quanto è stato fruito. L'immaginario, quindi, muta la nostra visione della realtà; mentre le immagini mutano, invece, il nostro immaginario.

Ma tale mutamento della visione del reale e dell'immaginario si verifica con maggiore semplicità, rapidità e incisività attraverso la fruizione del doppio del reale, mediante cioè le *nuove immagini*, perché più percettive<sup>11</sup>, come osserva Metz, perché più dirette e immediate.

Proprio perché, dunque, l'immaginario costituisce una parte integrante e vitale della "natura umana" e contribuisce alla sua formazione pratica, si dovrebbe porre maggior cura alla realizzazione e fruizione delle *immagini specchio* che modellano il nostro vivere.

Ma dobbiamo specificare meglio la natura dei doppi realizzati dai moderni sistemi di comunicazione, differenziare queste diverse *immagini specchio*, per così differenziare anche i loro rispettivi effetti sul nostro essere.

Abbiamo analizzato sinteticamente la natura del doppio realizzato dalla fotografia; orientiamo adesso il nostro interesse al cinema che della fotografia recupera alcune specifiche qualità. In particolare Morin osserva come il cinema partecipi a due universi: quello della *fotografia* e quello della *pittura non-realista*. Proprio la co-esistenza di quest'ultimo universo, che palesa la sua appartenenza al fantastico, alla finzione, all'immaginazione, incide profondamente sulla fruizione del doppio cinematografico da parte dello spettatore, il quale è conscio perfettamente di immergersi in un "sogno artificiale". Un doppio, certo, che influenza il nostro immaginario e il nostro essere, ma che non realizza quella sensazione vertiginosa di verità di cui parlava Baudrillard.

Semplificando, possiamo dire che la porzione di irrealtà e di menzogna propria dell'*eidolon*, si esplicita nella mente dello spettatore durante la visione di un film, anche se l'intento del dispositivo cinematografico è quello che "tutto sia naturale"<sup>12</sup>, come osserva Delluc, ovvero che tutto ciò che è rappresentato appaia vero, senza artifici, fedele e aderente al reale. L'essenza del cinema risulta così simile all'idea che Stendhal aveva del romanzo,

11 C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2002, p. 54.

12 L. Delluc, *Fotogenia*, in L. Termine *La visione e lo spettacolo*, Testo&Immagine, Torino 1998, p. 106.

per il quale era “uno specchio che portiamo noi lungo una strada”: anche il cinema è uno *specchio*, un’immagine riflesso del reale, un doppio, ma pur sempre una creazione soggettiva o collettiva, una finzione realizzata da uno o più autori, un prodotto artistico. E proprio per tale natura l’effetto principale che il cinema realizza è un’*illusione*.

Una particolare e inedita illusione estetica, però. Infatti il dispositivo cinematografico induce lo spettatore a cadere in uno stato oniroide, simil-ipnotico, ad abbassare le difese dell’Io ed essere così più incline ad assorbire il messaggio filmico; il quale, quest’ultimo, risulta meno decodificabile, perché il soggettivo giudizio e visione del mondo propri dell’autore si celano dietro una realtà che ha una forma ed un evolversi apparentemente *naturale* (vedi a riguardo il *sensu ottuso* di Barthes).

Inoltre, come scrivono Horkheimer e Adorno, la “fitta e integrale” duplicazione della realtà realizzata dallo spettacolo filmico orienta lo spettatore a “credere che il mondo di fuori non sia che il prolungamento di quello che si viene a conoscere al cinema”<sup>13</sup>, confondendo in termini così inediti reale, immagine e immaginario.

Con il cinema si realizza così un’illusione estetica che va oltre quella “momentanea sospensione dell’incredulità” di cui parlava Coleridge, realizzando un’illusione che cela in sé una latente forma di inganno.

Diverso è invece il discorso per la televisione. Questa infatti non partecipa esplicitamente ai due universi del cinema (quello della *fotografia* e quello della *pittura –non realista*); dimostra infatti di mantenere i rapporti con la sola fotografia, mostrandone il lato oggettivo, e nascondendo il suo aspetto soggettivo. L’immagine televisiva, scrive infatti Adorno, viene recepita “come una parte della realtà”, “un duplicato del mondo, che si ritiene corrispondente a quello reale”<sup>14</sup>; ed è proprio per tale caratteristica che l’immagine specchio creata dalla televisione, e dall’audiovisivo in generale, viene recepita come più vera del vero e procura, questa volta sì, una *sensazione vertiginosa di verità*. L’illusione, colta al cinema, viene così a negarsi con la televisione, per divenire invece inganno.

Così semplificando possiamo sintetizzare che da un lato abbiamo il cinema che crea un’*illusione estetica*, dall’altro lato abbiamo la televisione che crea un’*inganno estatico* (utilizziamo il termine estatico per il suo rimando al concetto di incantesimo, rapimento, ipnosi). E come dal mondo

13 M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo*, Einaudi, Torino 1997, p. 133.

14 T. W. Adorno, *La tv illusorio progetto*, in L. Termine, *L’estetica della simulazione*, Paravia, Torino 1976, pp. 160-162.

della letteratura abbiamo avuto i due rappresentanti dell'*illusione estetica*, in termini generali, con le figure di Don Chisciotte e Madame Bovary, sempre dalla letteratura possiamo trarre il rappresentante dell'*inganno estetico* dal personaggio Ian Duncan inventato da Philip Dick per il suo romanzo *I simulacri*: un personaggio questo, ammaliato e ipnotizzato dal Presidente dello Stato a causa della sua continua presenza sugli schermi televisivi, e che scoprirà essere un'attrice senza alcuna autorità, scelta dai poteri alti per diffondere meglio i loro messaggi tra la popolazione.

Posta così la situazione bisogna chiedersi come si possa sfuggire dall'illusione e dall'inganno dei media e non fare la fine né di Don Chisciotte/Madame Bovary né di Ian Duncan.

Una soluzione a questo problema possiamo trarla dalle riflessioni proposte proprio da Morin.

Nei suoi studi, infatti, il filosofo del pensiero complesso, scrive che “per affrontare i rischi permanenti d'errore e d'illusione, che non cessano di parassitare la mente umana”, sia necessaria una “conoscenza della conoscenza”<sup>15</sup>; attraverso quest'ultima, l'illusione e l'inganno perderanno il loro potere, e in questo modo *il reale e l'immaginario smetteranno di confondersi e l'homo demens non assoggetterà l'homo sapiens subordinando l'intelligenza razionale al servizio dei suoi mostri*<sup>16</sup>.

Nello specifico Morin indica che si dovrà “ingaggiare una lotta decisiva contro le idee”, e deve essere una lotta che si potrà fare “solo con il soccorso delle idee”; ed è proprio in tale indicazione che individuiamo una modalità a cui ricorrere nella lotta, nello specifico, contro l'illusione, l'inganno delle immagini.

Se infatti nelle riflessioni di Morin sostituiamo ad *idea* il termine che soprattutto nella tradizione empirista è stato considerato il suo sostitutivo o correlato, ovvero il termine *immagine*, noi potremmo leggere che dobbiamo “ingaggiare una lotta decisiva contro le *immagini*, ma facendolo solo con il soccorso delle *immagini*”; ed ancora: “non dobbiamo dimenticare di mantenere le nostre *immagini* nel loro ruolo di mediatore e dobbiamo impedire loro di identificarsi con il reale. Questo è un compito indispensabile nella lotta contro l'illusione”.

Proprio quest'insegnamento, di cui, in questa sede, non possiamo che proporre solo dei brevi accenni, individuiamo la corretta difesa che l'uomo contemporaneo può attivare contro le illusioni e gli inganni delle immagini

15 E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano 2001, p. 11.

16 *Ibidem*, p. 61.

specchio: un insegnamento che non stigmatizza apocalitticamente l'immagine, che non indica i danni del simulacro non vedendone soluzioni e spingendo solo al suo abbandono; semmai l'atteggiamento indicato è quello di entrare nel *sistema*, confrontarsi e lavorare con l'immagine, mostrarne e scardinare dall'interno le illusioni e gli inganni dei doppi del reale, educare l'uomo a saper distinguere e riconoscere le illusioni e gli inganni dei doppi del reale. Aspetti questi che mostrano una certa affinità con il pensiero dell'artista barocco, il quale proprio attraverso le illusioni e gli inganni che realizzava con le rappresentazioni artistiche, intendeva far soffermare l'uomo dei Tempi moderni sugli errori in cui può cadere, sia per colpa della realtà sia per colpa delle immagini; orientava a riconoscere "il mondo come ambiguità", dove, scrive Kundera, ci si imbatte non in una "sola verità assoluta" semmai in "una quantità di verità relative che si contraddicono"<sup>17</sup>; e diffondeva mediante le immagini la *saggezza dell'incertezza* che come scrive Morin è "il disintossicante della conoscenza complessa". Ed è proprio questa visione del mondo e di lotta contro le illusioni e inganno del simulacro che vediamo come siano stati recuperati da alcuni artisti e intellettuali del '900 fra i quali Brecht, Welles, Fellini e in periodo più recente, nell'ambito italiano, Missiroli – quest'ultimo entrato nel sistema sia del teatro, sia del cinema, sia della televisione per scardinare i rispettivi meccanismi d'illusione e d'inganno – e che, anche per questo, le loro opere ci sembrano che forniscano un'esemplificazione perfetta del pensiero di Morin e possono servire, assieme agli studi del filosofo e sociologo francese, come supporto per orientarci nella contemporaneità e sfuggire all'illusione e all'inganno che sono continuamente in agguato sia nel mondo esterno sia nel nostro mondo interiore.

---

17 M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 2001, p. 20.

FRANCO PRONO

## NARRAZIONE E IMPEGNO CIVILE TRA IDENTITÀ E NEGOZIAZIONE SIMBOLICA

A partire dall'inizio degli anni Novanta assistiamo in Italia al diffuso e crescente successo - in teatro e anche in televisione - di un *genere* di spettacolo apparentemente nuovo, ma in realtà risalente a tradizioni millenarie nella cultura orale di popolazioni d'ogni parte del mondo, che è stato denominato in vario modo, ma è noto soprattutto come *teatro di narrazione*: un attore - o un'attrice - *solo* di fronte al pubblico, *racconta una storia* rivolgendosi in modo diretto allo spettatore e istituisce con lui un rapporto di complicità, fiducia e simpatia, tale da stimolare emozione e riflessione. Penso ad attori come Marco Paolini, Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino ed altri.

La *narrazione orale* è un fenomeno di comunicazione nettamente diverso dalla narrazione letteraria. Walter Benjamin notava che «ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo».<sup>1</sup> L'arte della narrazione orale, tuttora viva presso alcune culture dell'Africa e dell'Asia, anche in Europa ha origini antichissime - documentate tra l'altro dai poemi omerici - e sopravvive in tradizioni locali (cantastorie, fabulatori). Con il *racconto orale* il narratore trasmette alla comunità nuove conoscenze: eventi realmente accaduti e storie piene di elementi fantastici e meravigliosi che egli cala nella propria esperienza di vita conferendo loro un segno personale e proponendoli come modelli etici, come orientamenti pratici di comportamento. La narrazione orale non mira a trasmettere il puro "in sé" dell'accaduto come un'informazione o un rapporto, ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa.

Oggi l'arte della narrazione orale si è fatta rara, sia a causa della diffusione dell'informazione per altre vie, sia a causa del successo del romanzo come modello narrativo: «Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esem-

1 Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 238.

plare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più d'avvicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri». <sup>2</sup> L'attore-narratore odierno recupera l'antica tradizione del teatro classico (la narrazione «nella nostra tradizione teatrale deriva dal personaggio del messaggero nella tragedia classica che ha la funzione di raccontare battaglie, omicidi, fatti non rappresentabili in scena»<sup>3</sup>), recupera la tradizione dei cantastorie e dei giullari, fino ad arrivare al Dario Fo di *Mistero buffo* ad alcuni cantautori come De André, Gaber e De Gregori. L'attore utilizza le tecniche della comunicazione orale e instaura con il pubblico un rapporto interpersonale non mediato dalla *finzione* ma basato sulla capacità di *agganciare* gli spettatori al filo della storia utilizzando solamente il corpo, la voce, la propria personalità: «occhi e orecchie devono essere disponibili ad accogliere i messaggi che gli arrivano dal palcoscenico. Tutto il corpo dell'attore deve comunicare, deve trasmettere messaggi al pubblico». <sup>4</sup> Infatti «Il corpo umano è un elemento di oralità anche quando non parla, perché esso si qualifica come potenzialità di comunicazione, come creatore di suoni». <sup>5</sup> Così le parole vivono fuori dalla pagina letteraria nella loro dimensione di puro suono, la fisicità combinata alla sonorità delle parole riesce a trasmettere esperienze e immagini le quali si rivestono di un senso ambiguo e misterioso e così finiscono per mostrare ciò che è invisibile e per evocare tutto un mondo immaginario.

L'attore/narratore dà voce e corpo alla memoria, «in un “parlar conversando” o meglio un “monologar dialogando»<sup>6</sup> lontanissimo dalla retorica reboante del vecchio attore/mattatore. Questi monologhi richiedono la presenza del pubblico a distanza ravvicinata in quanto l'attore ha bisogno di muoversi in una mini *agorà* in cui guarda in faccia le persone, veri e propri *testimoni* che lo ascoltano per leggere sui loro volti le sensazioni, le emozioni e le reazioni in base alle quali egli procede man mano con la creazione di un evento «che è teatro e che non è mai spettacolo». <sup>7</sup> Il pubblico costituisce quindi un elemento drammaturgico fondamentale, un coro che ha una funzione attiva nell'evento teatrale. L'andamento dell'eloquio narrativo è quindi studiato attentamente secondo una sua interna musicalità,

2 Ivi, p. 239.

3 Gabriele Vacis, in Franco Prono, *Il teatro in televisione*, Roma, Dino Audino, 2011, p. 131

4 Marco Baliani, in Franco Prono, *Il teatro in televisione*, cit., p. 127.

5 Ivi, pp. 127-128.

6 Ruggero Bianchi, *Il bello della diretta. Note in margine a Marco Paolini*, in Franco Prono, *Il teatro in televisione*, cit., p. 179.

7 Marco Paolini, *Pressbook de Il racconto del Vajont*, 1997.

con ritmi precisi scanditi dai toni della voce, dalla velocità del discorso, dai gesti e movimenti del corpo, dalle espressioni del volto. Drama tragedia ironia comicità si mescolano in modo armonico e insieme dialettico, il racconto si sviluppa con tempi lunghi e con una dilatazione discorsiva che prevede divagazioni talvolta non necessarie alla comprensione dei fatti raccontati, ma essenziali per ottenere il coinvolgimento emotivo e intellettuale del pubblico.

I testi narrativi di Marco Paolini, in particolare, hanno in genere una genesi e una messa a punto molto lenta che procede con una raccolta di dati e testimonianze, per sfociare infine in sperimentazioni con pubblici diversi e in luoghi diversi (scuole, biblioteche, ospedali, piazze, cortili), finché il racconto - attraverso uno strumento antico come l'oralità - non diventa patrimonio collettivo e memoria storica del pubblico. L'obiettivo è quello di trasmettere una coscienza dei fatti narrati che *eccede* il narratore il quale è via via testimone, protagonista e spettatore della storia; le sue parole - talvolta con forti inflessioni dialettali - aderiscono ai fatti narrati, *evocano* immagini, suggeriscono stati d'animo, provocano reazioni. In modo non autoritario l'attore stimola non solo l'emotività degli spettatori, ma anche le loro potenzialità critiche e razionali, in modo che essi si interrogino, si pongano domande, abbiano il coraggio di cercare le risposte senza accontentarsi delle verità presentate in scena.

Marco Paolini non ha bisogno di un palcoscenico tradizionale, perché ogni stanza e ogni spazio diventano palcoscenico, ed egli adegua ogni volta al luogo e al pubblico il testo e il modo di presentarlo. La ripresa televisiva dei suoi spettacoli non potrebbe avvenire in uno studio televisivo perché fornirebbe necessariamente una connotazione falsa, denuncerebbe la costruzione della messinscena e annullerebbe il magico rapporto tra attore e spettatori. Questo tipo di teatro civile sembrerebbe particolarmente inadatto ad una trasmissione tv perché un unico attore che parla da solo per ore si oppone ai ritmi frenetici dell'attuale comunicazione televisiva, alla coralità tipica dei nuovi *format* e alle regole dei *talk show*. Infatti il linguaggio della televisione odierna è caratterizzato da un ritmo veloce, sincopato e frammentato, un montaggio di inquadrature brevi, un accumulo di elementi spettacolari tendenti a stimolare nel pubblico effetti puramente emotivi e non razionali.

Pure, nonostante i loro inconsueti elementi formali e concettuali, i monologhi di Paolini hanno riscosso e continuano a riscuotere un successo di *audience* considerevole, che ha toccato il vertice con *Vajont*:<sup>8</sup> tre milioni e

8 *Vajont. Storia di una tragedia annunciata* di Marco Paolini e Gabriele Vacis. Regia teatrale di Marco Paolini e Gabriele Vacis; regia televisiva di Antonio A.

mezzo di telespettatori. Secondo l'attore, il motivo più vero e profondo del successo del teatro narrativo in tv risiede proprio nell'opposizione assoluta ai programmi televisivi consueti i quali tendono a presentare come vera una realtà semplificata, banalizzata, in cui c'è una separazione netta tra bene e male, giusto e ingiusto, bianco e nero. Nel mondo di oggi tutti noi

siamo abituati alla percezione di una realtà che ci si presenta frammentata, dotata di una sintassi senza sintesi, paratattica. [...] Non siamo più abituati a fare riferimento ad un corpus, ad un testo ben definito dotato di un linguaggio fortemente codificato. [...] In questo contesto manca qualcosa di importante: manca la capacità di elaborare il senso, la consequenzialità delle azioni, i nessi causali e via dicendo. La narrazione sopperisce a questa mancanza perché per sua natura è consequenziale, stabilisce nessi tra i fatti. Ha un inizio, uno svolgimento ed una fine, perciò esprime sempre un significato, con un effetto rassicurante per lo spettatore.<sup>9</sup>

La televisione pertanto pare incrementare notevolmente le potenzialità espressive del teatro di narrazione in quanto chi assiste allo spettacolo da casa sua

sente [...] di essere parte di *un evento più grande*, che implica la propria visione per fondersi in una esperienza potenzialmente "universale", che trascende tanto la singola visione quanto la visione ristretta del primo pubblico in una mondo-visione. Un' *esperienza collettiva* che si fonda sulle singole esperienze, sulle loro presenze concrete, sulle loro parziali e concrete verità.<sup>10</sup>

D'altra parte, se è vero che - come affermano alcuni studiosi - la televisione appartiene alla tradizione della narrazione orale di cui parlava Walter Benjamin, questi eventi teatrali trovano nello schermo televisivo lo strumento di comunicazione più adeguato. La televisione ribadisce e amplifica la portata mediatica dell'operazione teatrale; grazie alle proprie capacità linguistiche e mediatiche, essa esalta la bruciante attualità e la verità indiscutibile dell'evento.

Non si dimentichi che il successo di *audience* di un programma televisivo non è determinato solo dalle sue caratteristiche specifiche (la qualità del

---

Moretti; adattamento televisivo di Felice Cappa e Gabriele Vacis; con Marco Paolini. Trasmissione in diretta dall'invaso della diga del Vajont il 9 ottobre 1997, Raidue.

9 Marco Paolini, in Franco Prono, *Il teatro in televisione*, cit., p. 136.

10 Fernando Marchiori, *Quel che resta dei Tigi. Media, teatro, memoria*, in Daniele Del Giudice, Fernando Marchiori e Marco Paolini, *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 200.

testo, la bravura dell'attore e del regista, l'efficacia del montaggio e così via), ma anche da fattori *esterni*:

Dipende in misura determinante dal contesto. In una televisione dominata dalla volgarità e dalla sguaiataggine, se abbandonato a se stesso il prodotto di qualità si perde: se resta un fatto episodico non riesce a catalizzare gli scontenti del banal-televisivo, e passa inosservato agli altri. Dunque il teatro può aspirare a raccogliere una grande audience solo quando tutti i fattori "interni" raggiungono un equilibrio ottimale e - in più - si crea un *evento* in grado di catturare l'attenzione del grande pubblico.<sup>11</sup>

Il fatto che la trasmissione di *Vajont* sia andata in onda in diretta il giorno del trentaquattresimo anniversario del disastro da uno spazio teatrale ricavato nell'invaso della diga, ha aumentato notevolmente l'impatto mediatico dell'operazione, qualificandola come evento unico ed esemplare capace di suscitare una vera e propria catarsi collettiva, attraverso un rito laico che porta all'elaborazione di un *lutto nazionale*. Lo spazio dello spettacolo

coincide con il luogo reale dell'evento storico, con quel luogo della memoria (e quella memoria del luogo) che l'evento/spettacolo aspira a far rivivere. Il *qui* di ora è il *qui* di allora: una coincidenza che esclude ogni forma di *rappresentazione* dell'accaduto, consentendone solo la narrazione. [...] Paolini non può porsi come interprete ma solo [...] come testimone, come voce che dà corpo a un oratorio [...]. La dialettica tra il *qui* e l'*allora* si realizza, in queste circostanze, soltanto nella diretta televisiva, che affronta l'evento come irripetibile e lo rende a propria volta unico. L'evento non può porsi o riproporsi in altri spazi, perché tali spazi sarebbero comunque un *altrove* e dunque concettualmente inautentici; ma nemmeno può essere ricondotto agli schemi del *reportage* o della telecronaca, che fanno perno comunque su un *qui* coincidente con un *ora* narrato/descritto/commentato da una voce che assiste e registra ma non partecipa direttamente all'azione, rispetto alla quale ha un ruolo puramente esterno di *osservatore*.<sup>12</sup>

Nella messinscena televisiva curata da Davide Ferrario de *I-TIGI a Gibellina*<sup>13</sup> (spettacolo di Paolini che ha per argomento l'inabissamento del Dc9 Itavia nel mar Tirreno al largo dell'isola di Ustica il 27 giugno 1980)

- 
- 11 Oliviero Ponte di Pino, *Le eccezioni e la regola. Quattro spettacoli teatrali su Raidue*, in Luca Scarlini (a cura), *Video Festival*, Catalogo della 13<sup>a</sup> edizione di Riccione TTVV, Riccione, Riccione Teatro, 1998, p. 97.
  - 12 Ruggero Bianchi, *Il bello della diretta. Note in margine a Marco Paolini*, cit., p. 182.
  - 13 *I-TIGI Canto per Ustica* di Daniele Del Giudice e Marco Paolini. Regia teatrale di Marco Paolini; regia televisiva di Giovanni Ribet; adattamento televisivo di

non c'era invece la possibilità di inserire l'attore nel luogo della tragedia, e allora il regista ha deciso di lavorare all'interno del *Cretto* di Burri a Gibellina, «un luogo fantastico, [...] percorribile come un labirinto, eccellente metafora del labirinto investigativo di Ustica, ma anche spazio assoluto e insieme concretissimo»<sup>14</sup>. La *location* diventa in tal modo coprotagonista, perché il *Cretto* non è il luogo dove è avvenuto il disastro rievocato, ma è lo spazio in cui avvenne un'altra tragedia - quella del terremoto che ha raso al suolo Gibellina -, è un non-luogo, al tempo stesso «fondale marino, strada del vento, autostrada dell'aria»<sup>15</sup>.

Altro discorso occorre fare per quanto riguarda *Ausmerzen*<sup>16</sup> (spettacolo che ha per tema il programma di eugenetica nazista) ripreso dalle telecamere all'interno dell'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano, cioè in uno spazio surrogato e dunque *inautentico*.

Sebbene l'ex ospedale psichiatrico *contenga* in sé fisicamente ed emotivamente una propria memoria non meno precisa e agghiacciante di quella legata ai luoghi dell'eugenetica (non solo) nazista, tale memoria non è quella specifica dell'evento narrato. Paolini, in altre parole, racconta un *allora* non già nel suo *qui* bensì in un *altrove* che, al limite, avrebbe potuto collocarsi o dislocarsi in un qualsiasi altro luogo. Sottrae la narrazione al suo spazio necessario (fisico e mentale) per *collocarla* in uno spazio non suo, sicché, pur non *rappresentandola*, finisce per *metterla in scena*. Ne consegue che non è più il luogo a farsi pelle del racconto, ma è il racconto a vestire il luogo. A questo livello, l'evento smarrisce la propria unicità e si riduce a *performance* replicabile all'infinito anche al di fuori dello spazio della prima. Il senso stesso della *diretta* viene compromesso se non snaturato.<sup>17</sup>

Anche in questo caso, comunque, pur venendo a mancare *l'hic et nunc*, la dimensione collettiva e civile dell'evento non scompare. La nostra televisione, affollata di *immagini-spettacolo* sembra riconquistare in queste

---

Felice Cappa; con Marco Paolini. Trasmissione in diretta da piazza Santo Stefano di Bologna, 6 luglio 2000, Raidue.

14 Davide Ferrario, *Storia di una messa in scena*, in Daniele Del Giudice, Fernando Marchiori e Marco Paolini, *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 17.

15 Fernando Marchiori, *Quel che resta dei Tigi. Media, teatro, memoria*, cit., p. 134.

16 *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* di Marco Paolini. Regia teatrale di Marco Paolini; regia televisiva di Fabio Calvi; testo di Marco e Mario Paolini, Michela Signori e Giovanni de Martis. Trasmissione in diretta dall'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano, 26 gennaio 2011, La7.

17 Ruggero Bianchi, *Il bello della diretta. Note in margine a Marco Paolini*, cit., p. 183.

occasioni le proprie potenzialità facendo circolare la memoria e la storia globale e rigettando la sua consueta dimensione di spazio entropico della decomposizione di storia e memoria.

Il successo conseguito da alcuni spettacoli di teatro di narrazione e dalle loro edizioni televisive ha spinto molti attori, scrittori, giornalisti, avvocati e magistrati a cimentarsi con una prassi apparentemente semplice, quella di raccontare storie di fronte al pubblico. Pochissimi di loro si sono dimostrati all'altezza. Talvolta i narratori hanno pensato che il valore etico del contenuto dei loro testi sopravanzasse la ricerca di una forma narrativa adeguata, come se il solo fatto di comunicare idee coraggiose, preziose memorie ormai dimenticate e denunce di ingiustizie sociali li autorizzasse «ad assumere una modalità narrativa sciatta, professorale, didattica, tribunizia. Così le narrazioni perdono necessità, sono prive di esperienze trasmissibili, informano ma non formano, magari indignano ma non inquietano»<sup>18</sup>.

Non ci sono contenuti di storie che da soli possano sostenere un ascolto, la grandezza di un narratore non si misura sulla sostanza etico politico civile delle sue narrazioni, ma sulla capacità di creare storie memorabili, sulla costruzione linguistica con cui le agisce, sulla trasmissibilità di esperienze profonde, non scontate, conturbanti. [...] La verità di una storia non ha nulla a che fare con la quantità di realtà in essa contenuta<sup>19</sup>.

Inoltre il narratore non deve compiacersi della sua sapienza né della sua bravura a parlare, ma deve invece essere partecipe dei fatti che narra e mettere la propria autorità al servizio del racconto; in tal modo il racconto stesso non sarà letteratura, ma vivrà attraverso il corpo narrante. «Chi sa costruire storie ha oggi un potere immenso», afferma Paolini; egli

può utilizzare questa capacità in modo demagogico nella politica, oppure come artista può incarnare una funzione quasi terapeutica nei confronti di un pubblico agitato da paure e incertezze. Questo è un lavoro molto delicato e impegnativo, perché si rischia di fare enormi danni culturali: non basta che l'attore approfondisca il suo ruolo sulla scena, ma deve scegliere le cose giuste da dire, e deve dirle nel modo giusto.<sup>20</sup>

Molti narratori improvvisati raccontano fatti appartenenti alla vita della comunità sociale escludendo dal proprio discorso qualsiasi chiaroscuro,

18 Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa a una sedia*, Corazzano (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2010, p. 57.

19 Ivi, p. 58.

20 Marco Paolini, in Franco Prono, *Il teatro in televisione*, cit., p. 136.

ambiguità e conflittualità, e separando nettamente i buoni dai cattivi, i colpevoli dalle vittime. In tal modo non riescono a coinvolgere e inquietare il pubblico che si identifica necessariamente con le vittime, senza porsi domande e riflettere sui fatti di cui viene a conoscenza. Così la fruizione dello spettacolo diventa puramente passiva e lo spettatore alla fine ha la sensazione di aver compiuto una *buona azione* che lo libera da dubbi e sensi di colpa. La sua coscienza non è stata toccata.

Marco Paolini al contrario espone in modo scrupoloso i fatti accertati, contestualizza l'avvenimento nella situazione socio-politica del tempo e lascia al pubblico considerazioni, riflessioni, conclusioni. Non c'è distinzione tra ciò che è realmente vissuto (la vita) e ciò che è vissuto emotivamente; la coscienza pubblica e la memoria collettiva sono esaltate dalla co-presenza di dimensioni comunicative pubbliche e individuali. Raccontare un *mistero* (la tragedia di Ustica) non vuol dire chiarirlo, ma denunciarne l'esistenza, indignarsi per l'impossibilità di arrivare alla verità. Raccontare un'ingiustizia, una grave responsabilità, un fatto storico drammatico (*Vajont*, *Ausmerzen*, *Il sergente nella neve*, *Bophal 2 dic. '84*) vuol dire fare appello al senso morale di ogni spettatore:

[...] il teatro non può cambiare il mondo ma può dar fastidio a chi lo peggiora. Perché per peggiorare il mondo non serve essere criminali, basta a volte esser smemorati. [...] Ciò che non è riuscito ai giudici deve esser fatto da storici, giornalisti o strani artisti. [...] Serve farlo perché, come testimonia Roberto Saviano, il silenzio è mafioso<sup>21</sup>.

Così, raccontando le tragedie del Vajont e di Bophal, dell'inabissamento dell'aereo Itavia nel mare di Ustica, Paolini sembra non voler prendere posizione mantenendosi fuori da qualsiasi conformismo ideologico; egli non sposa una tesi, non fonda teoremi, ma ci spinge a reagire, a interrogarci, a misurarci con la memoria. Il racconto privato, personale, autobiografico finisce per svincolarsi completamente dalla personalità e dallo stile di chi racconta, le parole aderiscono ai fatti diventando *patrimonio collettivo* e *memoria storica nazionale* stimolando il pubblico a non dimenticare, a provare rabbia, disgusto, tristezza per eventi che hanno visto interi popoli e collettività vittime dell'ingiustizia e della tracotanza del potere. I monologhi di Paolini sono stati via via definiti dai giornalisti *racconti epici*, *indagini monologanti*, *documentari teatrali*, *ballate in forma di teatro*, *affabulazioni spettacolari*, *teatro della memoria* (o *della verità*, o *della denuncia*), ma

21 Marco Paolini, *Introduzione* a Daniele Del Giudice, Fernando Marchiori e Marco Paolini, *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 7.

anche *orazioni civili, cerimonie laiche, uffici* (o *cerimonie*) *religiose, riti comunitari* perché conducono gli spettatori alla catarsi<sup>22</sup>, all'elaborazione collettiva del lutto. L'attore è il *sacerdote laico del rito*, ma ne prende le distanze attraverso una sottile ironia.

La società italiana manifesta dunque il suo bisogno di teatro, di comunità, d'informazione alternativa ai mezzi di comunicazione di massa, sottraendosi al livellamento generalizzato dei messaggi, alla spettacolarizzazione della realtà. Evidentemente il *business* ed il *marketing* generalizzati *non dominano al cento per cento* la produzione delle immagini di oggi, non neutralizzano del tutto significati e sentimenti, né impongono l'individualismo come unico modello di comportamento. Il teatro civile di Marco Paolini e di altri attori/narratori dimostra che anche un mezzo malato come la nostra televisione può risvegliare le coscienze e stimolare l'intelligenza, la razionalità, il sentimento. Restano disponibili *spazi* in cui l'immagine-teatro, l'immagine della comunità civile sopravvivono all'immagine-spettacolo. Si tratterà di spazi marginali, ma forse oggi la vera cultura sopravvive soltanto nei margini, e soltanto chi vive ai margini della cultura e dell'ideologia dominanti, contestandola ed opponendosi, può dichiararsi orgoglioso di essere un italiano, un intellettuale, un essere umano.

22 Il termine catarsi pare appropriato soprattutto in relazione al *Racconto di Ustica* che «ha la potenza di un'antica tragedia: tema dell'insepoltito, nel senso stretto di coloro che non furono mai ritrovati, ma sepoltura anche come atto del fare Storia e memoria di quel che è accaduto; tema del dovere dei familiari alla verità [...]. Tema della protezione e della responsabilità [...]. Ustica, oltre tutto, o forse prima di tutto, è una questione cruciale di democrazia, davvero una storia che riguarda tutti noi» (Daniele del giudice, *Quaderno dei Tigi*, in Daniele Del Giudice, Fernando Marchiori e Marco Paolini, *I Tigi da Bologna a Gibellina*, cit., p. 30).



ROBERTO TESSARI

## L'IMMAGINARIO TEATRALE PIRANDELLIANO ALLA LUCE DELL' 'IMMAGINALE' DI HENRY CORBIN

Quando nei trattati degli antichi Saggi apprendi che esiste un mondo fornito di dimensioni e di estensione, diverso dal pleroma delle Intelligenze, e [...] diverso dal mondo sensibile [...], un mondo dove si trovano città di cui tanto varrebbe dire che è impossibile valutare il numero, tra le quali [...] JÂBALQÂ e JABARSÂ, non t' affrettare a gridare che è una menzogna, poiché tale mondo accade ai pellegrini dello spirito di contemplare, ed essi vi trovano tutto ciò che è oggetto del loro desiderio. Quanto alla turba degli impostori [...], anche se tu dimostri con una prova che sono colpevoli di menzogna, essi smentiranno nondimeno la tua visione.

Allora osserva il silenzio e pazienza.

Sorawardî, *Libro dei Colloqui*

Scrivendo da Parigi a Marta Abba nel 1931, Pirandello non ha esitazioni nel proclamare: “sentirai che cosa sono *I giganti della montagna*. C'è tutta l'orgia della fantasia! Una leggerezza di nuvola su profondità di abissi, [...] e tutto sospeso, tutto aereo e vibrante, elettrico: nessun paragone con quello che ho fatto finora: sto toccando l'apice”<sup>1</sup>. Concepito e sviluppato nell'ambito dello stesso rapporto di esaltante ma inconclusa tensione d'amore che, secondo la finzione dell'opera, avrebbe distinto il rovinoso vincolo tra il “giovane poeta” autore della *Favola del figlio cambiato* e la “divina” attrice Ilse Paulsen, il capolavoro incompiuto - a prima vista - sembra presentarsi come una parabola (anzi: come *la* Parabola miticamente significativa per eccellenza) intorno ai rapporti tra le possibili funzioni artistiche e politiche della creazione drammatica e della sua interpretazione scenica, e le condizioni reali di un mondo moderno distinto dal mero funzionalismo della produzione industriale: tra fantasmatica ‘leggerezza’ dell'invenzione poetica e titanica ‘pesantezza’ d'un cosmo di opaca rassegnazione alle sole

1 L.Pirandello, Lettera a Marta Abba del 16.02.1931, in L.Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit. p. 648.

istanze economiche, tra teatro e pubblico, tra arte e società. Così, del resto, è stato sinora perlopiù letto - e rappresentato. Ma, se è indubbio che, nella suprema 'pienezza' dell'ultima prova pirandelliana, abbia parte precipua il discorso metateatrale relativo alle contraddizioni novecentesche tra l'immaginario prodotto dalla tradizionale *poiesis* scenica e il reale indotto dalla nuova *praxis* di un industrialismo sfrenato, è assai meno certo che questo discorso costituisca davvero il nucleo *esclusivo* essenziale della travagliata e monca composizione dei *Giganti*. È l'autore stesso che (proprio mentre si accinge a principiare il suo ultimo "mito", in una intervista rilasciata a Berlino nel 1930) sembra metterci in guardia contro una simile interpretazione: il dramma nascente dovrà essere non tanto un dibattito *estetico-politico* sui possibili destini del teatro contemporaneo, quanto "una tragedia d'uomini che non si intendono"<sup>2</sup>...

Ed è appunto un ricettacolo destinato ad ospitare incontri-scontri tra gruppi di individui "che non si intendono" l'unica e assoluta dimensione spaziale dell'opera. Nella vallata dove sorge la Villa detta La Scalogna, scende «in ripido pendio» una viottola. Lungo quella viottola - con una frequenza che non ha riscontro nel resto del teatro pirandelliano - scendono, per dare forma ai tre «momenti» compiuti del dramma degli Scalognati, memorie storiche e materiali di vita e d'arte preesistenti quantomai copiosi e tormentati. A cominciare dalla compagnia di Ilse, che deriva dal ricordo della contessa Olga De Dieterichs Ferrari, e della sua sfortunata *troupe*<sup>3</sup>. Ma l'opera che quegli attori stremati insistono a voler recitare - e di cui il testo citerà non pochi spezzoni - è poi *La favola del figlio cambiato*: «preparazione al Mito dei *Giganti della Montagna*», già a sua volta 'preparata' dalla novella *Il figlio cambiato*. E il giovane poeta che la compose, e

2 P.S. [P.Solari], *Tre nuove opere di Pirandello*, "La Gazzetta del Popolo", 1 giugno 1930 (ora in *Interviste a Pirandello*, a cura di I.Pupo, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002).

3 «Marchi conferma quanto riferisce Alessandro D'Amico in una nota alle cronache teatrali dei padre da lui curate (v. S. d'Amico, *Cronache del Teatro*, Laterza, Bari 1964, voi. II, p. 435, n. 4): essersi cioè Pirandello ispirato per il personaggio di Ilse Paulsen alla contessa Olga De Dieterichs Ferrari. Costei, insieme col marito conte Mario Ferrari, aveva dato vita nel dicembre 1923 a un piccolo teatro di corte, frequentato da pubblico sceltissimo, nella propria abitazione di via Piemonte a Roma: il teatrino di Villa Ferrari, in cui essa pure recitava [...]. Nel 1926 costituì una propria compagnia di giro, per pochi mesi diretta da Lamberto Picasso e poi da Marcello Giorda, che si risolse in un fallimento con notevole perdita di denaro per i due coniugi. La 'Contessa', come appunto la chiamavano gli attori, lasciò il palcoscenico e morì qualche anno dopo» (A. Tinterri, *Una testimonianza inedita su Pirandello capocomico*, "Teatro Archivio", II, 1981, n. 4, p. 39, nota 53).

che s'impiccò per amore, sembra fratello del «povero ragazzo» suicida di *Niente*: ospite d'una «figliolona bionda» che raccoglie con pietosa isteria da madre-amante mancata (come lo è Ilse) le carte dei suoi versi, e «se le ripreme con le mani sul seno scoperto»<sup>4</sup>. Ed è, comunque, oggetto - per bocca di Cotrone - d'una crudele ironia («La poesia non c'entra! Chi è poeta fa poesie: non s'uccide»<sup>5</sup>), complementare a quella che il dottor Mangoni riserva al suicida del breve racconto («chi sa! era un poeta davvero quel povero ragazzo Ma, in questo caso, meglio così: che sia morto»<sup>6</sup>) Ma, ancora, Mangoni - un «bel tipo di medico» - proclama al suo stupefatto interlocutore: «Sono un grand'uomo, io, sa? Ma dimissionario»<sup>7</sup>. E un certo mago Cotrone gli farà eco, svelando alla non meno stupefatta Ilse: «Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù»<sup>8</sup>.

L'indiscusso capo dei miserabili abitatori della Villa ha due insegne sorprendenti: un «buffo nome», che rimanda senza ombra di dubbio alla città di Crotona (anticamente sede elettiva dell'esoterica cerchia pitagorica); e un «vecchio fez da turco», che esibisce a mo' di provocatoria bandiera della sua 'eretica' insurrezione contro un cristianesimo fallimentare. Esattamente come quel Bòmbolo - protagonista de *La lega disciolta*, nonché ispiratore e guida d'una strana confraternita di miserabili emarginati - che finirà, vedendo fallire «il suo apostolato», col dimettersi dall'ordine cristiano, riassumendo il fez momentaneamente abbandonato, e veleggiando “su un brigantino greco” verso un fantastico Oriente. Dove fosse diretto quel brigantino, non è dato sapere. Ma potrebbe trattarsi d'un Levante «al limite fra la favola e la realtà»<sup>9</sup>: d'una città che, se proprio non si chiama Scalogna, racchiude nel suo nome l'étimo segreto del curioso appellativo attribuito alla Villa: la siriana *Ascalona*<sup>10</sup>. Magari non quella della realtà storica, ma quella già trasfigurata dalla poesia: il porto tassiano «dove a i lidi si frange il mar vicino». E dove, soprattutto, in «nascose spelonche» illuminate da una «debile e incerta luce» lunare, abita (vedi caso) un Mago dedito alla

4 L. Pirandello, *Niente*, in *Novelle per un anno*, vol. I, Mondadori, Milano, 2001, p. 1015.

5 L. Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 863.

6 L. Pirandello, *Niente*, in *Novelle per un anno*, cit., p. 1016.

7 *Ivi*, p. 1011.

8 L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in *Maschere nude*, cit., p. 884.

9 *Ivi*, p. 844.

10 *Scalogna* è voce derivata dalla città siriana di Ascalone (Ascalonia, per il Tasso). In italiano si designa così (ma anche *scalogno*) l'*allium ascalonicum*, usato in gastronomia come condimento. Nel dialetto veneto, significa *sfortuna*.

magia bianca, compiaciuto signore - se non di «luciole», come lo è Cotrone - di «comete e fochi altri». Nato pagano, il “veglio onesto” immaginato dal Tasso è uno stregone ormai battezzato («il vostro Piero al fiume santo/ m’asperse il crine, e lavò l’alma impura»). Ma il personaggio e il suo autore sono, appunto, perfetti esponenti della «poesia della cristianità». E Cotrone, che di questa poesia sente e decreta il *fallimento*, da cristiano si fa turco. Assume, cioè, il fez che fu già di Bòmbolo, senza peraltro abdicare al supremo privilegio del Mago di Ascalona: essere colui che solo sa guidare gli uomini «nel grembo immenso/ de la terra, che tutto in sé produce»; colui che solo sa contemplare ed evocare gli “arcani di natura ignoti”<sup>11</sup>.

Riedizione umoristica del modello tassiano, Cotrone se ne distanzia ancora perché le sue arti prodigiose sono in stretto rapporto con il mondo e le tecniche del teatro. Nel più intimo penetrante della ‘spelunca’ di Scalogna - l’«arsenale delle apparizioni» - non risultano nascoste meraviglie rutilanti, bensì materiali scenici: «*strumenti musicali, un pianoforte, un trombone, un tamburo. E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: tre marinari, due sguardinelle, un vecchietto in finanziaria e capelluto, un’arcigna vivandiera*»<sup>12</sup>. Si tratta, soprattutto, di fantocci. Che, per apparente magia, prenderanno vita. Come era già successo alle marionette parlanti de *La paura del sonno*, elaborate da un altro Mago, anche lui cultore dell’immaginario teatrale, anche lui in concorrenza polemica con la potenza poietico-demiurgica del dio cristiano:

Saverio Cârzara, marito della signora Fana, per questa sua svariata e ingegnosa produzione s’era acquistato il nome e la fama di *Mago delle fiere*. Realmente aveva la passione del suo mestiere, e tanto impegno, tanto studio e tanto amore poneva nel fabbricare le sue creaturine, quanto forse il Signor Iddio nel crear gli uomini non ne mise. - Ah, quante cose storte hai tu fatte, Signore Iddio! - soleva infatti ripetere il *Mago*<sup>13</sup>.

Nella figura del protagonista scendono e si depositano, dunque, quasi in sovrapposte velature, la benefica onnipotenza del veglio di Ascalona, la stizzosa misantropia del dottor Mangoni, il ribellismo “turchesco” di Bòmbolo e il suo gusto di curiose “leghe”, la magia creatural-teatrale di Saverio Cârzara. E sono tutte gemme tonali d’una cromia di cui sarebbe facile additare anche il saggio prototipico di più schietta marca teatrale: il Prospero della shakespeariana *Tempesta*.

11 Cfr. T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, XIV, 30-47.

12 L. Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 887.

13 L. Pirandello, *Paura del sonno*, in *Novelle per un anno*, voi. III, cit., p. 323.

Ma il processo che concerne il signore della Scalogna sembra estendersi ai suoi Scalognati. Prima di comparire come «nano grasso, vestito da bambino», Quaquèo ha svolto le mansioni d'uno stralunato lampionaio in *Certi obblighi*: ed è forse là, nella novella, che ha consumato un ridicolo dramma coniugale valido ad annoverarlo tra i «dimissionari» ospiti della Villa. La devotissima Sgricia, a sua volta, è probabile parente della Sgriscia di «*In corpore vili*», «vecchia serva» del parroco Ravanà. Ed è arcinoto come sia già stata Maragrazia Ajello, «di soprannome Poponé», nella leggenda purgatoriale rievocata da *Lo storno e l'angelo centuno* e riproposta pari pari all'interno dell'ultimo mito incompiuto. Il quale, poi, proprio nel titolo, potrebbe rimandare a un breve racconto del 1916 - *I due giganti*<sup>14</sup> - culminante nell'evocazione di figure in qualche modo simili - ancorché dotate di sensi simbolicamente opposti - a quelle degli orgogliosi signori dei monti la cui cavalcata fa tremare i muri della Villa. In realtà, dai *due* «giganti meravigliosi» alle *due* «famiglie dette dei giganti della montagna» sembra istituirsi una ironica continuità per antitesi, imperniata sulla comune dedizione a opposte «immani imprese»: «ricreare il mondo» distruggendo tutte le costruzioni umane, nella novella; edificare «bacini montani, fabbriche, strade», nell'ultimo dramma<sup>15</sup>. E sarebbe possibile continuare su questa linea. Sino a indicare nel capolavoro incompiuto non solo il laboratorio dove l'artista ri-utilizza materiali espressivi già variamente sperimentati, ma anche l'ideale meta nella quale trova sbocco e forma definitiva il travaglio assiduamente esercitato su temi in apparenza minori, eppure impostisi con straordinaria costanza all'interesse dello scrittore durante l'intero arco della sua attività. È il caso delle due apparizioni di Maria Maddalena: la Dama Rossa, evocata da Cotrone nel secondo «momento»; la «scema vestita di rosso», sognata da Battaglia nel terzo.

La discreta e muta, ma assillante, presenza d'una donna folle senza casa e senza meta - vagabonda sorridente per le strade del mondo, intenta solo a concedersi al desiderio dei maschi, irresponsabile procreatrice d'una miriade di figli derelitti, indifeso oggetto d'ogni scherno - addirittura attraverso l'intera esperienza artistica pirandelliana: oscura forza attiva dietro lo schermo del suo immaginario. È una figura che, tra intermittenze d'oblio e soprassalti memoriali, cerca una proiezione adeguata: attraverso stadi

14 Come è stato notato, *I due giganti* rielabora - a sua volta - un motivo già espresso da Pirandello nella novella *Tra due ombre*.

15 Si sarebbe tentati di credere che il titolo del capolavoro incompiuto nasca all'intersezione tra suggestioni derivanti sia dalla novella del 1916 sia dal titolo di quel lavoro di Dunseny (*Gli dèi della montagna*) la cui messinscena inaugurò l'attività del pirandelliano Teatro d'Arte.

espressivi oscillanti dal crudo realismo della «lezzona cenciosa» figurata tra gli *Appunti* del 1929<sup>16</sup>, alle aeree trasparenze d'una dimensione onirica. Su questo itinerario, l'antico ricordo affidato alle pagine del "corriere della Sera" del 1929 ha la primarietà ideale della più greve materia incondita d'una storia insieme pubblica e privata: materia che l'artista affatica, prima, nel bozzetto - fondamentalmente verista, ancorché non privo delle lievi allusioni simboliche affidate al nome di Filomena - della «povera scema» e delle sue «risatelle» ai soldati (con la novella *Non è una cosa seria*); poi nella più cesellata maschera carnevalesca e nello scomposto abbandono da bambola spezzata della Regina (*La favola del figlio cambiato*); infine nella conturbante epifania di fiamma d'una Maddalena dal «sorriso dolce sulle labbra ma quasi velato di pena negli occhi». Pirandello distilla l'estrema immagine - dopo averla sperimentata al paragone del bozzetto verista e del quadro grottesco - purificandola da ogni fattore contaminante: conservando, sì, ad essa parchi attributi realistici, ma attribuendole il tragico mutismo della mitica Filomena<sup>17</sup> e i fiammanti distintivi della Grande Prostituta. A differenza della «lezzona», di Filomena, della Regina, Maria Maddalena non è mero oggetto di "stomachevole" piacere. Ella prende, e dà, puro piacere. Non conosce solo il riso sgangherato della banale scemenza, bensì il *melanconico sorriso* della savia e dolente follia. In una parola, compiuto il suo percorso, ha assunto le parvenze d'una mitica Dama Rossa: ovvero d'una divina signora della fiamma misteriosa che alimenta il piacere e la vita (nonché, forse, di quel fuoco nascosto «nel grembo immenso/ de la terra, che tutto in sé produce»...).

L'itinerario seguito dall'immagine femminile attraverso le sue migrazioni per le diverse opere pirandelliane culmina ne *I giganti della montagna* secondo un andamento che può essere considerato esemplare per tutti i materiali (motivi, personaggi, situazioni) confluenti nella particolarissima *summa* dell'ultimo capolavoro. La mera *curiositas* pseudo-aristocratica della compagnia gestita dalla contessa Olga assurge - nella *troupe* della

16 "Una lezzona cenciosa, scema fin dalla nascita, cresciuta donna senza saperlo: me la ricordo per le strade del mio paese, misto il suo puzzo con quell'odore che vi facevano d'agosto le spazzature marcite. Eppure ancora i maschiacci, a vedere il collo bianco e il petto colmo, avevano lo stomaco di pigliarsela; e ogni tanto compariva dalle campagne gravida per le strade" (L. Pirandello, *Appunti*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano, 1960, p. 1208).

17 «Filomena fu vittima dell'oscuro re, marito di sua sorella, in una stalla nascosta nel fitto di un bosco. Tereo vi trascinò la cognata e perché essa non raccontasse la violenza subita, il barbaro le tagliò la lingua» (K. Kerényi, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, vol. II, Garzanti, Milano, 1982, p. 30).

contessa Ilse - a scalcinato ma pur sempre eroico *exemplum* d'una alta concezione missionaria del teatro. La «favola del figlio cambiato» che era, nella novella, allucinazione maniacale d'una madre sconvolta diviene, prima, parabola drammatica di guarigione dell'uomo afflitto dal "nordico" clima industriale, e poi espressione d'un mito che pretende ad autenticità, («io vi dico che ci sono davvero: sissignori, "Le Donne"!», esclamerà Cotrone). Il triste destino del suo "giovane" autore si presenta come atto esemplare che costringe Ilse a «consacrazione e martirio». Le molte suggestioni confluenti nel personaggio di Cotrone vengono purificate dagli elementi "realistici" delle fonti originarie, e danno vita all'innegabile carisma del Mago. La vicenda dell'Angelo Centuno - sottratta all'«eterna discussione» favarese che incornicia la novella originaria, e trasferita nella Villa - assume ben altra forza fascinatrice a contatto con la *pietas* degli Scalognati, e circonfusa da voci che sembrano formarsi nell'aria. E lo stesso può dirsi dei «giganti». Poiché, nel racconto del 1916, quelle due forme straordinarie si rivelavano - da ultimo - effetti d'una povera illusione ottica:

Ecco, alzava il piede possente uno dei giganti; l'altro levava fino al cielo le braccia in attesa del crollo della terra, quanto tutt'a un tratto la fiamma prodigiosa mancò. Ma sì, lo so bene, due luridi straccioni del viale tendevano un piede e le mani al focherello che si spegneva d'un mucchietto di foglie secche raccolte presso quell'antico muro di cinta<sup>18</sup>.

Mentre i sinistri eroi eponimi del dramma incompiuto, benché «non propriamente giganti» (e si noti che quanti così li definiscono, definiscono prima se stessi quali «mendicanti»!), risultano comunque misteriosi artefici di imprese costruttive gigantesche. Se le parole conclusive dei *Due giganti* possono servire da perfetto esempio del conclamato umorismo pirandelliano (o, almeno, di quella sua soluzione più largamente praticata, che consiste nel costruire immagini anche fasciose per poi scoprirne di sorpresa il rovescio riduttivo o contraddittorio), si può dire che il trattamento riservato a tutti i materiali attratti nell'orbita dei *Giganti della montagna* o non vuole affatto essere umoristico, o - com'è più credibile - segue le leggi d'un umorismo *diverso*. Leggi che costringono l'immagine accolta e riplasmata ad oscillare (in un gioco dove l'intento demistificatore quasi non ha peso) tra la rassicurante consistenza della finzione ben artificciata e l'inquietante possibilità dell'epifania davvero mitica. E si tratta di un gioco che sembra avere solo regole segrete, inaccessibili; mentre l'unica evidenza del suo sviluppo

18 L.Pirandello, *I due giganti*, in "Rivista di studi pirandelliani", III (1980), n. 6, pp. 46-47.

è quella d'una tensione che spinge tutte le forme del dramma ognora più vicino al "punto di non ritorno" dalla dimensione dell'assoluto fantastico. L'autore ha chiamato a raccolta la più ampia messe di profondi assilli segreti e di bizzarre invenzioni già sperimentate per far vivere loro una partita intenzionalmente *estrema*: l'ascesa frenata nella dimensione surreale d'un «*Tempo e luogo, indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà*».

La soglia sulla quale insiste la didascalia preliminare dell'opera è l'ultima variante d'una figura che risulta, insieme, tema di fondo e struttura essenziale del più significativo teatro pirandelliano. «*Al limite*» tra apparenze artificiate e verità nascoste si situa la parabola di *Così è (se vi pare)*. Al limite tra logica delle consuetudini e ascetica dedizione a una iper-logica, quella del *Gioco delle parti*. Al limite tra follia e normalità vive la vicenda di *Enrico IV*. Al limite tra teatro reale e realtà d'un teatro fantasmatico si realizza l'azione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. E la dimensione del *limite* è, appunto, l'ultimo margine sul quale l'ideazione e la scrittura drammatica possono ricreare l'illusione di rapporti, tensioni e scontri che sembra ormai impossibile realizzare tra persone e personaggi. In un cosmo dove il soggetto è «uno, nessuno e centomila», non possono esistere - tra i tanti (ma, in ultima analisi, interscambiabili) soggetti - se non *falsi* drammi: drammi senza durata, abbozzati e subito cancellati dalla men che momentanea illusione per cui ognuno, nel proprio accecamento, *si crede* uno. In questa prospettiva, se esiste una tensione ancora praticabile, è quella che rimane aperta tra l'inautenticità del soggetto comune e l'"autenticità" d'una dimensione che si presenta paradossalmente oggettiva: tra le istanze del personaggio aggrappato al verosimile, e l'ostinazione del personaggio dotato d'uno *status* inverosimile - come avviene tra attori e fantastiche creature d'arte nei *Sei personaggi in cerca d'autore*; tra i visitatori e l'iperbolico folle di *Enrico IV*; tra i paesani e gli inconoscibili immigrati di *Così è (se vi pare)*; tra la malizia femminile e la super-paradossale logica maschile del *Gioco delle parti* ecc. In ogni caso, il secondo - ed essenziale - polo della tensione è costituito da una figura che ha *rassegnato le dimissioni* dal mondo fasullo dell'individualità convenzionale. Ed è la *soglia* del rifugio dove questa figura si è ritirata, il superstite margine di scena praticabile al confronto specchiato (e non al dramma) di quanti insistono ad abitare nel mondo, e di quanti hanno scelto l'esilio d'una autentica utopia (ovvero: di un non-luogo).

Nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, l'incontro avviene lungo quel particolarissimo «confine» tra finzione e realtà che è un qualsivoglia palcoscenico nudo. E assume la forma dell'inattesa visita-irruzione di *preziosi fantasmi* tra attori sconcertati. Ne *I giganti della Montagna*, Pirandello delinea una situazione parallela, dove però i ruoli dei protagonisti risultano

invertiti: una compagnia teatrale irrompe - in un'aura di naufragio metaforicamente prossimo al pretesto favoloso della *Tempesta* - nello spazio che *pretende di produrre fantasmi*. E, mentre il capolavoro del 1921 finiva con l'attribuire agli impossibili visitatori del teatro anche la funzione di scandagliare attraverso luci impietose tutta la negatività d'un convenzionale sistema di produzione dello spettacolo tanto fatuo quanto inadeguato a realizzare fini artistici, l'ultimo mito si vale della disastrata compagnia di Ilse - otto attori 'in cerca del pubblico' - per illuminare di squarci luminosi intermittenti un'enigmatica dimora, dove l'impossibile sembra essere di casa. Dove, per meglio dire, pare avere non solo il suo rifugio segreto, ma anche e soprattutto la matrice e l'incubatrice dei suoi parti. Si tratta di un'abitazione "di confine" nella quale nessuno dovrebbe penetrare: vigilata da quanti vi abitano, e ben munita di difese «per spaventare la gente e tenerla lontana»<sup>19</sup>. Coloro che ne violano i limiti, lo fanno nell'ambito di un *equivoco*: «siamo tutti in errore» dirà Cotrone<sup>20</sup> E, rivolto agli attori, spiegherà:

Loro sono stati indirizzati a me da un lontano amico che probabilmente non ha fatto a tempo, o non ha trovato il modo, di comunicare a loro il consiglio ch'io gli davo di impedire che s'avventurassero fin qua<sup>21</sup>.

Se l'innominato autore dei *sei personaggi* non aveva fatto molto per evitare che le sue derelitte creature penetrassero - curiose e pervicacemente importune - nel cantiere nascosto dove si produce lo spettacolo, l'altrettanto ignoto amico di Cotrone fa ancor meno per impedire che la sete di "consacrazione e martirio" assillante la Contessa venga dirottata - lungo lo sdrucchiolo pendio della viottola - verso un altro cantiere, molto più irto di minacciosi cartelli *off limits*. È quest'ultimo, infatti, un laboratorio tanto segreto da non sopportare neppure definizioni, all'infuori di quella - deviante o criptica, nella sua banale bizzarria apparente - di Villa detta La Scalogna. Solo la superficiale presunzione di attori pieni di sé può ignorare, a prima vista, il sentore di mistero che ne promana, e che li catturerà nel gioco di magiche sorprese in cui si risolve tutta la tensione dei tre «momenti» compiuti. Ma l'atteggiamento giusto nei confronti della Villa è quello esplicitato dalle prime reazioni comportamentistiche e verbali di Ilse: «(*guardandosi attorno, smarrita nel delirio e piena di orrore*) Oh Dio, ma dove siamo qua? dove siamo?».

19 L. Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 851.

20 *Ivi*, p. 853.

21 *Ivi*, p. 869.

Appunto: dove siamo? Cosa è, in realtà, la «villa un tempo signorile» ora «decaduta e in abbandono»? Che avviene al suo interno? Sono domande che i visitatori saranno costretti a porsi via via, sotto l'incalzare di eventi sempre più anormali. E Cotrone, mago e signore della casa e dei suoi segreti (poiché possiede «la chiave» della «camera degli antichi signori»: l'unica «ancora intatta», l'unica «che abbia ancora la chiave»<sup>22</sup>), non rifiuta di rispondere. Offre, anzi, anche troppe spiegazioni (sovente senza attendere che qualcuno lo solleciti): la dimora è spazio per «gente in vacanza»; è albergo dove «manca forse il necessario, ma di tutto il superfluo» esiste addirittura superlativa «abbondanza»<sup>23</sup>; è rifugio per quanti credono nel miracolo (La Sgricia «è venuta a vivere qua da noi, dacché la Chiesa non volle ammettere il miracolo che le fece l'Angelo che si chiama Centuno»<sup>24</sup>). Essa sorge «agli orli della vita»<sup>25</sup>; vi avviene «ciò che di solito nel sogno»<sup>26</sup>; è «abitata dagli spiriti»<sup>27</sup>. E, finalmente, è il magazzino dell'infinito: «Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa»<sup>28</sup>. Sono definizioni comunque oscillanti tra la pallida istanza di attribuire all'edificio caratteri tali da ancorarlo in qualche modo al verosimile, e la vieppiù esplicitata intenzione di farlo assurgere a spazio affatto simbolico: assoluto contenitore ideale di tutti i valori che non hanno corso nella realtà quotidiana.

Gli abitanti della Villa sono «in vacanza» perché si sono dimessi da patrie e paesi diversi, ma egualmente ostili a chi «inventava la verità» e a chi ha vissuto il miracolo. Su molti di loro (come sulla Sgricia) può incombere un sospetto di pazzia (e - in questo senso - la Villa cotroniana svelerebbe qualche rapporto con la villa «solitaria» di *Enrico IV*). Ma tutti sembrano riconoscersi affini e solidali soprattutto nella comune appartenenza alla setta dei *mendicanti* più «raffinati»:

Ecco come parlano i mendicanti, gente sopraffina, Contessa, e di gusti rari; che han potuto ridursi alla condizione di squisito privilegio, che è la mendicizia. Non c'è mendicanti mediocri. I mediocri sono tutti sennati e risparmiatori<sup>29</sup>.

22 *Ivi*, p. 872.

23 *Ivi*, p. 873.

24 *Ivi*, p. 875.

25 *Ivi*, p. 874.

26 *Ibidem*.

27 *Ivi*, p. 880.

28 *Ivi*, p. 874.

29 *Ivi*, p. 884.

Quella nella quale, anni prima, già s'era iscritto - «perché» (anche lui!) «remotissimo ormai da ogni cosa che potesse avere un qualche senso o valore per gli altri»<sup>30</sup> - Vitangelo Moscarda:

Si venne alla decisione che io avrei dato un esemplare e solennissimo esemplare di pentimento e di abnegazione, facendo dono di tutto, anche della casa e d'ogni altro mio avere, per fondare [...] un ospizio di mendicità [...]; e che io stesso vi avrei preso stanza, dormendo senz'alcuna distinzione, come ogni altro mendico, in una branda, mangiando come tutti gli altri la minestra in una ciotola di legno, e indossando l'abito della comunità<sup>31</sup>.

Né sarebbe assurdo il sospetto che anche questo personaggio (nemico del proprio «nome» come lo è Cotrone: «Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo»<sup>32</sup>) sia venuto a rinchiudersi sotto mentite spoglie, nella Villa, dal momento che anche tra gli Scalognati figura un munifico ex-ricco: «Doccia è il nostro banchiere. Accumulò per trent'anni quel soldo di più con cui gli uomini importunati si pagano il lusso della carità, ed è venuto qui ad offrirlo alla libertà dei sogni. Paga tutto lui»<sup>33</sup>.

La vacanza degli Scalognati è anche, come esigono etimo e povertà, *vacuum*. Vuoto, e *assenza*. Innanzitutto: esilio dalla socialità dei normali. Poi, mente sgombra dalla razionalità corrente («e vigliacco chi ragiona!» è il biglietto da visita del Mago). Infine, assoluta privazione della più generale *mediocritas* esistenziale che ha per motto “buonsenso e risparmio”. Mendicanti squisiti e raffinati, gli ospiti della Villa amano addirittura suggerire l'ipotesi di essere - oltre che «privi di tutto» - privi della vita stessa:

ILSE [...] Si crede morta?  
COTRONE In un altro mondo, Contessa, con tutti noi...  
ILSE (turbatissima) Che mondo?<sup>34</sup>

Anche l'ultima domanda di Ilse è più che legittima. L'oltre-mondo - o mondo-altro - della strana comunità è certo ambito privilegiato di assoluta «libertà dei sogni», ma è anche «nobile castello» (degno del limbo dante-

30 L. Pirandello *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, vol. II, Mondadori, Milano, 1975, p. 899.

31 *Ibidem*.

32 *Ivi*, p. 901 (dirà Cotrone: «Un corpo è morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome»).

33 L. Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 884.

34 *Ivi*, p. 878.

sco) dominato da un suo preciso patto sociale. Anzi, da quella rigidissima «regola» rivelata da Doccia ai visitatori: «Fare a meno di tutto e non aver bisogno di nulla»<sup>35</sup>. Formulato sulla falsariga dello schema per diadi coordinate caro ai proclami sintetici delle utopie, il programma ‘politico’ degli Scalognati contraddistingue una “città della luna” che - nella logica poetica del testo - non conosce né aporie né prospettive fallimentari. È, positivamente, un mito realizzato. Mito “sociale”, per riprendere la terminologia adottata da Pirandello quando presentò le tre fasi del suo estremo progetto drammaturgico. Ma - se questo progetto prevedeva la rappresentazione della triplice impossibilità del mito societario, del mito religioso e del mito artistico - va detto che, nella Villa di Cotrone, quelle tre utopie sono figurate in quanto *naturaliter* possibili, vive e fiorenti. Non solo il mito d’una certa bizzarra e tuttavia perfetta comunità sapienziale di stampo ‘pitagorico’. Ma ancora il mito dell’arte assoluta («l’opera viva per se stessa»<sup>36</sup>). E anche il mito religioso, poiché il miracolo rifiutato dalla Chiesa (secondo forme che l’autore aveva illustrato in *Lazzaro*) è di casa nell’ospizio di Scalogna-Ascalona. (Del resto, domina - qui - non il dio di Lazzaro, che resuscita i morti, bensì la numinosa parvenza d’una grande madre folle che porta ironicamente su di sé il nome della prostituta talora considerata *sorella* di Lazzaro, che dà piacere ai mortali, che produce miriadi di viventi: Maria Maddalena.)

Dimora dell’infinito, sede dove si realizzano i miti, la Villa risponde alla squisita povertà dei suoi ospiti regalando loro la più doviziosa «ricchezza indecifrabile», e dissetandoli con una «continua sbornatura celeste», che mantiene a fuoco vivo una perenne «ebullizione di chimere»: ultimo - ed estremamente atteso - oggetto del «desiderio» di chi ha ben imparato a «non aver bisogno di nulla». Lo fa nel *suo* tempo, che è la *notte*:

Questa è una prerogativa della nostra villa. Sempre, con la luna tutto comincia a farsi di sogno sulla terra, come se la vita se n’andasse e ne rimanesse una larva malinconica nel ricordo. Escono allora i sogni<sup>37</sup>.

E, nel perfetto vuoto della notte, sotto quella luna che lo trascorre - vagabonda come tutti i mendicanti sopraffini -, la magica casa produce automaticamente splendida superfluità di sogni:

---

35 *Ivi*, p. 870.

36 *Ivi*, p. 886.

37 *Ivi*, p. 901.

Stia tranquilla, Contessa. È la villa. Si mette tutta così ogni notte da sé in musica e in sogno. E i sogni, a nostra insaputa, vivono fuori di noi, per come ci riesce di farli, incoerenti<sup>38</sup>.

O, per essere più esatti, dà forma percepibile e autonoma animazione («incanti figurati») a una 'materia prima' che sembra estrarre dalla particolare condizione o dei suoi visitatori occasionali o dai suoi ascetici abitanti: non solo le incoerenti manifestazioni oniriche, ma anche gli ambiziosi parti d'una «disperata» e insieme «placida» e «pigra» *meditazione*: “seduti, concepiamo enormità, come potrei dire?, mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza”.

La Villa si adegua ora all'inconsapevole passività ora alla consapevole (e particolarissima) collaborazione di quanti o cadono o entrano volontariamente nel suo perimetro: al desiderio incondito e inconscio; al desiderare coltivato e meditato; all'inerte speranza cieca; alla savia disperazione del veggente. Essa ne deriva - come da due fonti - due elementi-base, che affatica nel crogiolo del proprio *vacuum* per ottenere essenze da affidare alle macchine utensili d'un laboratorio segreto: l'arsenale delle apparizioni. La mirabile officina «*rischiarata da una luce innaturale*» informa di sé l'intero terzo momento de *I giganti*. Possiede una «*parete di fondo*» trasparente, donde si vedranno in successione «*un cielo d'aurora, corso da nuvole bianche*»; «*la falda della montagna in dolce pendio, d'un tenerissimo verde, con alberi attorno a una vasca ovale*»; «*una bella marina col porto e la torre del faro*»<sup>39</sup>. E risulta ingombra «*dalle più strambe masserizie*»: «*mobili che non sono mobili ma grossi giocattoli sciupati e impolverati*»; «*colossali birilli con facce umane per capocchie*»; «*molti fantocci*»; e ancora maschere, costumi, ecc. Morfologia e attrezzi dell'arsenale suggeriscono l'idea d'un deposito messo su attingendo a piene mani sia da una camera infantile sia da un magazzino teatrale. E finiscono col delineare una soffitta (o una cantina) polverosa e colma di oggetti dedicati al gioco e alla finzione, dove da qualche parte sia nascosta una vecchia lanterna magica ancora disponibile ad accendere fondali di puerile letizia cromatica e immaginifica. Del resto, Cotrone aveva già sottolineato (e ritornerà su questo tema più volte) l'intimo legame tra la villa, i suoi abitanti e *l'infanzia*:

38 *Ivi*, p. 900.

39 *Ivi*, p. 887.

Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare<sup>40</sup>.

Come aveva già indicato - sin dalla sua prima entrata in scena - la stretta parentela tra la dimensione degli Scalognati e quella dimensione del *teatro* di cui, nel mondo esterno, gli attori di Ilse sono i professionisti per eccellenza («Ma sì, spegnete lassù! E basta con questi lampi! [...] Se non si spaventano vuol dire che sono dei nostri e sarà facile intenderci»<sup>41</sup>), così il Mago illustrerà più tardi il preciso nucleo di affinità tra i misteriosi mendicanti-folli-bambini della Scalogna e i mestieranti guidati dalla Contessa: «Voi attori date corpo ai fantasmi, perché vivano - e vivono! Noi facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi: e li facciamo ugualmente vivere»<sup>42</sup>. In altre parole, chi recita *impresta* il suo corpo all'immagine fantasmatica che un autore ha concepito per la rappresentazione; mentre gli Scalognati *offrono* i loro strambi corpi *in sacrificio* al processo donde nascono (nell'autore, si presume - visto che «Ci vogliono i poeti per dar coerenza ai sogni»<sup>43</sup>) le immagini fantasmatiche. Ma, affinché questo processo possa compiersi, tali vittime sacrificali hanno prima realizzato la condizione mitica d'un falansterio «religiosamente» unito (attorno alle sue regole, alla sua «cucina», alla sua «chiesa»<sup>44</sup>) E si sono resi abitanti e signori di quella Villa che sola possiede la magia della metamorfosi dei corpi in fantasmi. Una dimora-laboratorio da cui escono - ora lo sappiamo - prodotti d'un lusso estraneo alle ricchezze dei «mediocri»: materie preziose non per un qualche mercato, ma per chi voleva portare nel mondo (da cui è stato sconfitto ed espulso) o la verità o il miracolo. Preziose, ancora, per la poesia in genere (quella poesia che, nel 'cristianesimo', ha dovuto dichiarar fallimento...), e per la *poiesis* teatrale in particolare.

Cos'è, allora, *quella* Villa? Se avesse un parco, e se quel parco fosse contornato da un muro di cinta, potrebbe essere facile rispondere ricorrendo alle indicazioni offerte dalle prime righe dei *Due giganti*:

40 *Ivi*, p. 885.

41 *Ivi*, p. 849.

42 *Ivi*, p. 880.

43 *Ivi*, p. 900.

44 *Ivi*, p. 871:

LA SGRICIA ..... Tutto spento in cucina.

MILORDINO [...] Camere ce n'è d'avanzo.

LA SGRICIA (*a Cotrone*) Oh, ma la mia no, la mia, bada, non la cedo a nessuno!

COTRONE Ma sì, la tua, sì, sta' tranquilla! C'è l'organo: è la chiesa.

Un antico muro scrostato - ma sì, lo vedo bene. E forse fu rosso cent'anni fa. Sferzato dalle piogge alte invernali [...], s'è fatto terroso, con appena una velatura sporca, tra le crepe, di quell'antica mano di rosso. [...]. È il muro di cinta dell'ultimo lembo superstite d'un magnifico parco patrizio, ricco un tempo di pini e di cipressi. [...]. Ebbene fu qua che i due giganti m'apparvero [...]. Qua, nel punto del muro propriamente ove quel pino sorge come un grande I accanto a quel cipresso dritto come un grande O che alti la notte nel cielo stellato posson, oh beati, scrivere un IO in due<sup>45</sup>.

Il muro è «antico» e «scrostato», eppure mantiene una velatura sporca della *rossa* tinta originaria. Il suo cipresso è «centenario», e deve essere particolarmente smilzo - oltre che alto -per assomigliare a “un grande I”. Non è molto diverso, dunque, dal cipresso che solitario domina lo «spiazzo erboso» adiacente alla casa di Cotrone: «*ridotto per la vecchiaia, nel fusto, come una pertica, e, su in cima, come una spazzola da lumi*»<sup>46</sup>. Ma la Villa del Mago è, poi, «signorile» (il parco era «patrizio»), «decaduta» da antichi tempi, e segnata da un «*intonaco rosso scolorito*». Verrebbe voglia di pensare che l'una e l'altra struttura - nei cui dintorni si aggirano egualmente «giganti» e «mendichi» - abbiano fatto parte, in origine, d'un solo paesaggio notturno. E che l'autore - nell'intima scansione cronologica dei suoi travagli creativi - ne abbia, prima, visualizzato e utilizzato il rosso muro di cinta e i pochi alberi residui (già patrimonio d'una *villa patrizia con parco cancellata dal tempo*), poi recuperato quel fantasma di rossa villa, donandolo d'un residuo cipresso. Se ciò fosse vero, e se il povero albero ridotto «come una pertica» mantenesse in sé il ricordo del pino che doveva essergli compagno, allora sarebbe possibile individuare nel cipresso centenario la lettera superstite della parola scritta sul cartello indicatore che sovrastava il muro di cinta dei *Due giganti*. E apprendere, da ultimo, che il vero nome della Villa *soprannominata* («detta») La Scalogna potrebbe anche essere un equivalente di “IO”. O, per meglio dire, che il rifugio degli Scalognati altro non è se non *la dimensione interiore d'un soggetto liberatosi dall'ipoteca negativa delle illusioni e delle pulsioni egoiche, morto alle logiche fallaci del mondo, e 'risorto' in quanto pura macchina dell'immaginario poetico*. Ipotesi che, a ben valutare le altre considerazioni sinora spese, reggerebbe anche in assenza della possibilità di istituire un qualsiasi confronto attendibile tra *I due giganti* e *I giganti della montagna*. Perché può esserne riprova una costante del pensiero pirandelliano, già teatralmente espressa dal Filosofo di *All'uscita* «questa è la sorte di tutti i sentimenti che

45 L.Pirandello, *I due giganti*, cit., p. 46.

46 L.Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 845.

si vogliono costruire una casa: si rimpiccioliscono, per forza, e diventano anche un poco puerili, per la loro vanità. È la sorte stessa di quell'infinito che è in noi, quando per alcun tempo si finisce in quest'apparenza che si chiama uomo». Ora, la Villa di Cotrone è costruzione «dentro» la quale abita «tutto l'infinito ch'è negli uomini». Non può dunque essere dimora vero-simile, bensì casa *metaforica* dell'unico – sacralmente infantile - 'ridotto' dove l'infinito, cedendo a un'oscura tentazione, ha inteso prendere alloggio: «quest'apparenza che si chiama uomo».

L'IO disegnato dalla Villa è, insomma, un io d'eccezione. Intanto, perché deve albergare «tutto» l'infinito. Poi perché, se ancora mantiene un qualche rapporto con la paroletta breve scritta nel cielo notturno dai due antichi alberi, è poi soprattutto una forma di soggettività in speciale luce di beatitudine. Indissolubilmente vincolata alla stessa oscurità e allo stesso chiarore lunare che appartengono alle fonde caverne dell'ego, la Villa - come un individuo che conosca pirandellianamente la sua realtà vera: essere «uno, nessuno e centomila» - è «abitata» da una pluralità di presenze. Ovvero da tutte le forme nelle quali può avvenire quel salutare distacco dalla mediocrità che trova espressione ideale nel rassegnare le dimissioni dal mondo. Forme, e componenti, che lo spazio-limite di Scalogna-Ascalona stringe in utopica comunione, all'insegna dell'ilare ma dura povertà concessa in privilegio a chi sa spregiare il necessario per amare appassionatamente il superfluo. A chi sa dominare quel processo alchemico che Cotrone spiega così: «sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà di fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima dentro la notte che sogna»<sup>47</sup>. È questa l'opera degna d'un IO davvero «scritto in molti»; tanto segnato da ruvide ascesi quanto finalmente immune da tutte le negatività che affliggono l'individuo schiavo di se stesso e delle convenzioni sociali: «Pensate che per noi non c'è pericoli»<sup>48</sup>.

L'armonia conquistata dalle plurime personalità d'una simile 'persona' trova simbolo e voce attraverso la musica che si effonde e da tanti svincoli e da tante apparizioni della favola de *I giganti*. Ma proprio il preludio di questa doviziosa colonna sonora invita a correggere il perentorio monito di Cotrone contro l'iniziale paura che investe i suoi sodali:

Al levarsi della tela è quasi sera. Dall'interno della villa si ode, accompagnato da strani strumenti, un canto balzante, che ora scoppia in strilli impreveduti e or s'abbandona in scivoli rischiosi, finché non si lascia attrarre quasi in un vortice, da cui tutt'a un tratto si strappa mettendosi a fuggire come un

47 *Ivi*, p. 883.

48 *Ivi*, p. 849.

cavallo ombrato. Questo canto deve dar l'impressione che si stia superando un pericolo che non ci par l'ora che finisca, perché tutto ritorni tranquillo e al suo posto, come dopo certi momentacci di follia che alle volte ci prendono non si sa perché<sup>49</sup>.

La Villa, dunque, non è del tutto esente da *pericoli*. Né sono ingiustificati lo smarrimento e il terrore di Ilse, appena ne percepisce davvero le parvenze. L'autore, che si premura di sottolineare la sua immunità da qualsivoglia attentato *esterno*, le attribuisce - addirittura a mo' di biglietto di presentazione - un canto rivelatore d'una grave, misteriosa crisi *interna* appena appena superata. Un pericolo tradito dai nevrotici balzi e dalle precipiti cadute della voce stessa della Villa-persona. Una crisi della sua armonia. La minaccia da cui quella voce è in fuga ha qualche legame con la follia. Ma non può trattarsi né della santa scemenza della Dama Rossa né della beata mania religiosa della Sgricia. Deve appartenere a qualcosa di orrorosamente insopportabile. E, per gli Scalognati, una sola condizione è fonte di assoluta insofferenza: «Sordità d'ombra non possiamo soffrirne»<sup>50</sup>.

Più volte Pirandello adopera l'immagine *dell'ombra* opaca o dei *nero abisso* quasi simboli del vuoto metafisico che circonda l'uomo, e che minaccia di risucchiarlo in sé a ogni momento, ingenerando orrore e pazzia in chi si lasci tentare dalla sua oscura fascinazione. *Due* sono, quindi, gli aspetti (o le qualità) dell'ombra che caratterizza necessariamente la notte intima della dimora individuale: l'ombra che fiorisce di immagini, e che dà la gioia del superfluo; e l'ombra che rimane «sorda» e inerte, replicando *in interiore hominis* il gran cielo nero senza stelle dove dovrà inabissarsi l'esistente. Di fronte a quest'ultima, esistono solo o la difesa dell'uomo mediocre (abbracciare la perversa meccanica della logica e dei suoi vacui prodotti) o la strategia dell'uomo sopraffino («impedire» - come già diceva Vitangelo Moscarda - «che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni»<sup>51</sup>). Costruzione *non vana*, l'uomo della Villa sceglie - naturalmente - l'ultima soluzione. E lo proclama provocatoriamente: «non mi vorrete diventar ragionevoli»; «vigliacco chi ragiona!»; «non bisogna più ragionare». Ma l'antirazionalismo cotroniano non vuol essere rifiuto d'ogni travaglio mentale inteso alla comprensione, bensì asceti del comprendere verso un più fondo mistero. Quello di cui è partecipe un IO divenuto finalmente «assorto» e «immemore» come le radici degli alberi o come la pietra di un'antica dimora:

49 *Ivi*, pp. 845-46.

50 *Ivi*, p. 879.

51 L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 902.

Ciò che loro sanno [...] del mistero della terra profonda ove s'aggrappano cieche le loro radici, né io né voi sappiamo. Son note a loro, forse, quelle oscure necessità della vita e della morte, che a noi il falso lume dell'intelligenza non fa vedere. Forse il lume vero è dove è buio per noi<sup>52</sup>.

L'io di cui la Villa si fa figura e simbolo, attraverso l'ascesi delle sue componenti (vissuta all'insegna del «non si può aver tutto, se non quando non si ha più niente»<sup>53</sup>), conquista l'oggettività dell'albero e della pietra. Ma non si tratta d'una oggettività inerte, poiché - per quanto placidi e pigri - gli Scalognati «concepiscono». «Alienati da tutto», essi conoscono il difficile privilegio di spingersi «fino agli eccessi della demenza»<sup>54</sup>: ritrovano, cioè, quella forza di sognare (e di credere nei sogni) che appartiene solamente all'uomo mendico ritornato bambino. D'una simile forza, essi divengono gli accumulatori. E il loro “concepir seduti” indica come il complesso cui danno vita altro non sia se non una macchina efficiente a produrre «mitologiche enormità» dentro (e per) il teatro interiore dell'immaginario. Una macchina che impiega, a mo' di maestranze, i fattori più folli del soggetto dimessosi dalla mediocrità; che usa, per funzionare, le energie assortite e immemori del sogno e dell'infanzia; e che adotta, quali utensili, i giocattoli della finzione scenica e di quella ludica. Il tutto, al centro d'un processo produttivo che assorbe materie prime derivate o dal sonno incosciente o dal consapevole sacrificio dei corpi. E che restituisce - al termine della lavorazione - oggetti enormi (ovvero: fuori dalla norma, e da ogni normalità) cui può competere solo l'etichetta di «fantasmi» (e una specificazione di “sostanze presenti” tanto vaga quanto allusiva ai campi del mito).

Visitando l'officina cotroniana dove la mitologica macchina è alloggiata, Ilse e i suoi attori - persone relativamente “normali”, ancorché abbastanza prossime agli Scalognati - reagiscono ai suoi prodotti ora subendone in luce d'orrore o di trasognata commozione il fascino, ora rifiutandosi di prestar fede a ciò che vedono, e giudicandolo manifestazione di mero artificio. In effetti, per credere all'autenticità dei «fantasmi» licenziati dall'arsenale delle apparizioni, sembra loro necessario sapere quale sia la vera materia prima che - estraendola dai sogni o dai “corpi” - viene impiegata in quella curiosa lavorazione. E, soprattutto, valutare sperimentalmente la sua consistenza. Il Mago reagisce alle loro domande, prima, accennando a una storia da *maison hantée* («La villa ha fama di essere abitata dagli Spiriti. E fu perciò abban-

52 L.Pirandello, *I due giganti*, cit., p. 45.

53 L.Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 883.

54 *Ivi*, p. 885.

donata dagli antichi padroni»<sup>55</sup>); poi tentando di imporre perentoriamente la più intrepida teoresi d'una sorta di esoterico 'animismo naturalistico':

L'orgoglio umano è veramente imbecille, scusate. Vivono di vita naturale sulla terra, signor Conte, altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi. [...] Abitanti della terra non umani, signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco; lo sapevano bene gli antichi: e il popolo l'ha sempre saputo<sup>56</sup>.

Gli spiriti di cui il Mago parla con tanta foga non sono certo ectoplasmi o cosmici o di defunti: non appartengono, dunque, né alla teosofia blavatskiana rivista e corretta da Anselmo Paleari né alla dubbia 'religione' dello pseudoceltico Léon Rivail. Abitano la terra secondo modalità ben note agli «antichi»<sup>57</sup>; si nascondono negli elementi primordiali, e «nelle rocce» e «nei boschi». Sono assai simili, insomma, a quelle anime e a quelle potenze mitiche immanenti alla natura di cui solo certi remoti abitanti del pianeta e certi *infantili* abitanti dell'oggi possono sentire presenza e forza. Come già aveva detto a suo tempo Leopardi:

quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole<sup>58</sup>.

55 L.Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 880.

56 L. Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., pp. 903.

57 La 'fede' di Cotrone nell'esistenza di spiriti "invisibili" presenti in ogni componente e in ogni fenomeno della natura potrebbe essere collegata all'esoterismo pitagorico che contraddistingue il Mago e la comunità da lui presieduta. Sulla scorta della testimonianza di Aristotele, infatti, è possibile affermare che "la setta [...] dei Pitagorici si vantò [...] di avere particolari conoscenze sui *daimones*; affermavano non solo di poterli sentire, ma di vederli, si stupivano anzi, a quanto pare, che ciò non fosse una cosa ovvia anche per gli altri uomini" (W.Burkert, *La religione greca*, Jaka Book, Milano, 2010, p. 350). Del tutto evidente risulta lo stretto parallelismo tra il concetto pirandelliano di "spirito" e quello greco di *daimon*.

58 G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Le poesie e le prose*, vol. II, Mondadori, Milano, 1962, p. 479.

«Sterminata operazione della fantasia» volta a produrre «enormità mitologiche», il lavoro della Villa dell'IO esprime materia prima sulla cui natura ultima, in realtà, Cotrone non svela nulla. Si limita ad accennarvi: sia attraverso la favola d'una *maison hantée* dalla quale i primi padroni sarebbero fuggiti, sia rimandando a una *mitologia* dei cui segreti gli stessi antichi avrebbero detenuto conoscenza. L'arcaico opificio demonico dei miti «è ora decaduto» (perché, a un certo momento, i «signori» presero paura dei suoi spiriti). Eppure, Cotrone ha potuto accedervi. E divenire *padrone* dei meccanismi che controllano la trasformazione degli spiriti in fantasmi. Come abbia fatto, e per quale magia sia riuscito a tanto, non è dato sapere. Ma è *questo* il vero segreto della Villa: un segreto la cui chiave, probabilmente, sta nell'unica stanza chiusa della dimora. La sola che il protagonista riservi per sé, in quanto è il "centro di comando" dei proprietari d'un tempo. La sola imperscrutabile. La Scalogna - corpo di un io assunto a macchina di miti - apre ai visitatori persino l'arsenale. I suoi muri possono addirittura farsi di luce, e divenire trasparenti. Ma ciò serve non a *vedere dentro* l'opificio, bensì a contemplare le immagini che, dall'interno, un motore segreto - operando su sostanze inconoscibili - proietta verso l'esterno. E, dall'esterno, è vano tentare di sapere se esista davvero qualcosa - spiriti, o altro - dietro il meccanismo che produce parvenze; è impossibile ancorarsi a un criterio valido per giudicare se quelle parvenze siano segni d'una realtà autentica o illusionismi artificiatamente consapevolmente per ingannare.

Il Mago, oltre a pretendere un arduo atto di fede nella reale esistenza degli spiriti, si limita a insistere sul più credibile ascetismo agonistico ("vincere", "assoggettare" materie indifferenti) che deve distinguere l'artefice d'un immaginario efficace. E, soprattutto, a puntualizzare il modulo di ricezione più adeguato per lasciar agire la sua efficacia:

COTRONE ... è rimasto anche lei sbalordito, appena quelle due immagini sono apparse qua!

CROMO Ma come sono apparse? come sono apparse?

COTRONE A tempo. E hanno detto a tempo ciò che dovevano dire; non vi basta? Tutto il resto, come siano apparse e se siano vere o no, non ha nessuna importanza<sup>59</sup>.

In effetti, poco importa sforzarsi di conoscere l'inconoscibile sostanza ultima e i difficilmente riproducibili metodi di lavorazione dei prodotti d'un soggetto «squisito», divenuto (per dura ascesi) dimora della macchina

59 L.Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 909.

che elabora «enormità mitologiche». È importante solo che queste ultime si manifestino «a tempo» in figure e voci. Il mito non è fatto per essere oggetto di ragione, bensì per *esserci* in quanto soggetto di *rivelazione*. E rivelazione è solamente ciò che avviene quando è giusto che avvenga: quando è *tempo* di rivelazione. Lo svelarsi del mito non appartiene alla mito-logia. È epifania.

Le due «immagini» apparse a *tempo* sono due presenze della *Favola del figlio cambiato*: «uscite vive, direttamente, dalla fantasia del suo poeta»<sup>60</sup>. La macchina della Villa, già lo sappiamo, esprime prodotti utili *anche* per il teatro. E la sua magia consiste, oltre che *nell'elaborare* figure mitiche, nel tradurre queste figure - normalmente invisibili, sprofondate come sono entro l'oscurità interiore dell'immaginario poetico - in manifestazioni epifaniche: oggetti, dunque, di *visione* (sia pure nell'ambito esotericamente visionario della Scalogna). Gli attori di Ilse, che le hanno contemplate, e che hanno potuto provarsi a recitare la loro finzione della *Favola* col sostegno di simili entità, hanno dunque fruito d'un privilegio eccezionale: l'autentica iniziazione alle nascoste radici germinali dell'opera. Compiuto questo passo, però, l'essenza stessa della professione teatrale che li distingue non può che portarli *fuori* dalla Villa: verso quel mondo di Giganti e di servi nel quale l'opera deve vivere in quanto *rappresentazione*. Deve, cioè, esprimersi essotericamente. In forme di spettacolo, comunque aliene dall'assoluta autonomia e dal magico automatismo che appartengono solo al chiuso *vacuum* dell'immaginario:

Io le ho voluto dare un saggio, Contessa, che la sua favola può vivere soltanto qua; ma lei vuol seguitare a portarla in mezzo agli uomini, e sia! Fuori di qua io però non ho più potere di valerme in suo servizio altro che dei miei compagni<sup>61</sup>.

In una simile prospettiva, l'incontro-scontro tra Ilse e Cotrone («tragedia dell'incomunicabilità»: ma tra esseri destinati per elezione a comunicare *soltanto* tra di loro) può essere letto o come parafrasi artistica delle vicende biografiche di Pirandello e di Marta Abba; o come parabola gnostica intorno al tormentoso problema della impossibile conciliazione tra verità dello spirito e realtà della materia; o come illustrazione d'una inchiesta teoretica sui rapporti tra *poiesis* drammaturgica e *praxis* scenica, tra autore e attore, tra teatro ideale e teatro reale. Si tratta, comunque, di motivi e di velature simboliche tutte compresenti nello spessore scritturale dell'opera. Ma il

60 *Ivi*, p. 908.

61 *Ivi*, p. 909.

fascino che poi se ne sprigiona davvero - la sensazione d'una "leggerezza di nuvola su profondità di abissi" - nasce dal suo configurarsi in quanto lineare eppure enigmatica 'fiaba di eros inconcluso' tra individui dalle qualità umane tonalmente opposte e difficilmente conciliabili: tra una ragione di vita tutta dedicata alla ricerca o all'invenzione di pure 'verità' immuni dai turbamenti del corpo, e una ragione di vita con altrettanta ostinazione consacrata alle con-fuse esperienze dei più intriganti commerci tra spirito e carne (come quelli su cui necessariamente s'innerva l'antinomica 'arte' dello spettacolo teatrale). Ed è appunto per omaggio d'amore alle istanze sacrificali che sorreggono questo tanto paradossale quanto pericoloso gioco artistico che Cotrone rinuncia da ultimo ai magici poteri della Villa, e sceglie di seguire senza esitazioni e senza speranza l'avventura degli attori tra i Giganti. Mentre l'invisibile cavalcata dei signori della storia va, con l'eco spaventosa delle sue frastornanti disarmonie, colmando di tanto indefinibile quanto terrificante finitezza il dramma 'incompiuto':

Si ode a questo punto, potentissimo da fuori, il frastuono della cavalcata dei Giganti della Montagna che scendono al paese [...] con musiche e grida quasi selvagge. Ne tremano i muri della villa [...].

DIAMANTE. Io ho paura! ho paura!

*Tutti restano ad ascoltare con l'animo sospeso dallo sgomento, mentre le musiche e il frastuono si vanno allontanando*<sup>62</sup>.

Il 26 luglio 1931, da Parigi, Pirandello scrive a Marta Abba:

forse non c'è oggi sulla terra uno spirito che più comprenda della vita e tanta ne sappia accogliere in sé, quanto il mio [...]; questo spirito [...] oggi vive sulla terra per comprenderne tutta la vita e dare agli altri il modo d'intenderla e di concepirla<sup>63</sup>.

È una dichiarazione oltremodo impegnativa. Come Cotrone sostiene fermissimamente, senza timore di smentita, che ogni parvenza fenomenica è abitata da spiriti-*daimones* soggetti ad alimentare e subire la *dynamis* plastico-evocativa del vero poeta, così il grande drammaturgo si proclama sommo detentore d'una forza demonico-spirituale in grado di accogliere tra le sue spire una suprema *conoscenza di verità* (nonché di comunicare a tutti – evidentemente, *attraverso le forme dell'immaginario artistico* -

62 L.Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., pp. 909-910.

63 L.Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B.Ortolani, Mondadori, Milano, 1995, p. 824.

il dono di essere iniziati al manifestarsi del suo procedere, e di saperne 'concepire' le epifanie). Anche Pirandello dunque – al pari del suo ultimo personaggio-portavoce: il mago signore delle immagini – dichiara ad alta voce essere suo privilegio davvero distintivo non già il semplice rendersi artefice di forme leggiadramente fascinose, bensì la prerogativa di *inventare (dando loro forma)* “tutte quelle verità che la coscienza rifiuta”, e che lo “spirito” benedetto dal dono della conoscenza è in grado di svelare: estraendole o “dal segreto dei sensi” o “dalle caverne dell'istinto”. Del resto, già la *Prefazione ai Sei personaggi* aveva sostenuto senza mezzi termini sia la causa dell'“immagine” sempre distinta dal possedere in sé “un senso che le dia valore” sia le ragioni di quegli artisti – “di natura più propriamente filosofica” - che “sentono un [...] profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale”<sup>64</sup>. Sì che l'intero arco del processo creativo che ha luogo nell'immaginario può, secondo l'autore, essere simboleggiato adeguatamente (e ne sarebbero una riprova “tutti i personaggi creati dall'arte”) dalle parole con cui il teosofo Charles Webster Leadbeater teorizza componenti e dinamiche dei rapporti tra pensiero e prassi dell'uomo, da un lato, e, dall'altro, quell'“essenza *elementale*” che costituirebbe il misterioso *quid* 'demonico' sparso per ogni dove, “attorno a noi” e a tutte le cose:

Ora diremo ciò che avviene allorché lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa [nell'essenza *elementale*] e vi si modella istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso; e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria, la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti<sup>65</sup>.

Insomma, tanto la mirabile sintesi poetica dei *Giganti della montagna* quanto il quadro complessivo desumibile dagli sviluppi dell'ermeneutica pirandelliana, dimostrano e attestano al di là d'ogni possibile dubbio che il grande drammaturgo siciliano va finalmente considerato – entro il pano-

64 L.Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, vol. II. Mondadori, Milano, 2007, p. 655.

65 L.Pirandello, *Personaggi*, in *Novelle per un anno*, vol. III, Mondadori, Milano, 1990, p. 1478. La citazione di Leadbeater letta da Leandro Scoto, protagonista della novella è tratta dall'opera *Il Piano Astrale* (cfr. la versione moderna: Ch.W. Leadbeater, *Il Piano Astrale*, Sirio, Trieste, 1975, p. 87).

rama offerto dalle moderne culture occidentali - tra i pochissimi *auctores* che abbiano saputo rivendicare con forza l'autonoma consistenza e l'altissimo valore (non solo estetico ma propriamente *noetico*) d'un certo tipo di portati creativi dell'*immaginazione* esercitata con rigorosa perizia. L'aveva compreso bene Antonin Artaud, sin da quando aveva visto per la prima volta, nel 1923, i *Sei personaggi* nella regia di Pitoëff:

Ed ecco che dall'ascensore della Comédie des Champs-Élysées sbarca una famiglia in lutto, dai volti pallidissimi, e come non del tutto usciti da un sogno. Sono i Sei personaggi in cerca d'autore [...]. Sono più reali di lei, direttore di teatro, di voi, guitti immondi. [...] perché in che cosa consiste la vostra realtà, di voi vivi, [...] che avete una madre, un padre, che avete uno stato civile? Ad eccezione di questa realtà incerta delle vostre membra, che cosa siete in confronto a voi stessi, direttore di teatro, guitti? Un'immagine, tutt'al più l'immagine dei vostri desideri passati [...]. Ma noi, idea certa, contorni precisi, noi siamo ciò che siamo, sempre quali ci hanno sognati [...]. Generati dallo spirito, la nostra legge è di vivere senza fine<sup>66</sup>.

Ma l'effettiva portata della intrepida e mai vacillante petizione di principio espressa da Pirandello in favore di quella che amò figurare come "servetta Fantasia" andrebbe oggi adeguatamente intesa collocandola sullo sfondo del grande affresco relativo al decorso pluricentenario del pensiero occidentale sull'immaginazione tracciato da queste parole di Henry Corbin:

Da molto tempo [...] la filosofia occidentale, quella 'ufficiale', trascinata nella scia delle scienze positive, ammette soltanto due fonti del Conoscere. Vi è la percezione sensibile, che fornisce i dati chiamati empirici. E vi sono i concetti dell'intelletto, il mondo delle leggi che regolano tali dati empirici. Certo, la fenomenologia ha modificato e superato tale gnoseologia semplificatrice. Resta tuttavia il fatto che tra le percezioni sensibili e le intuizioni o le categorie dell'intelletto il luogo era rimasto vuoto. Ciò che avrebbe dovuto situarsi tra le une e le altre, e che altrove occupava questo posto mediano, vale a dire l'Immaginazione attiva, fu lasciato ai poeti. Il fatto che tale Immaginazione attiva nell'uomo (bisognerebbe dire Immaginazione agente, così come la filosofia medioevale parlava di Intelligenza agente) abbia la sua funzione noetica o cognitiva propria, il fatto che cioè ci permetta di accedere a una regione e realtà dell'Essere che senza di essa ci resta chiusa e interdetta, questo una filosofia scientifica, razionale e ragionevole non poteva prenderlo in considerazione.

66 A.Artaud, "Sei personaggi in cerca d'autore" alla Comédie des Champs-Élysées, in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R.Morteo e G.Neri, Einaudi, Torino, 1968, pp. 110-111.

Per essa era pacifico che l'Immaginazione emette solo dell'immaginario, vale a dire dell'irreale, del mitico, del meraviglioso, della finzione, ecc.<sup>67</sup>

Sono parole che l'autore dei *Sei personaggi* e dei *Giganti della montagna* avrebbe sottoscritto senza riserve, e che il mago Cotrone s'impegna a declinare secondo tutti i casi possibili, nel vano tentativo di insegnare agli attori della *troupe* di Ilse quanto sia devastante ed esiziale considerare o "irreali" o frutto solo di capziosi trucchi illusionistici le apparizioni scaturite da un ascetico esercizio dell'"Immaginazione attiva" tipica dei poeti. Del resto, se il filosofo francese attribuisce eguali responsabilità per l'ostracismo tributato nei confronti della funzione noetica dell'"Immaginazione" alla "filosofia razionale" e alla 'religione sociale' che hanno finito col trionfare nella storia d'Occidente, il signore della Scalogna imputa al cristianesimo storico d'aver provocato il totale naufragio di quella *poiesis* che è, insieme, evocatrice di forme e 'invenzione' di verità. E, per sottolineare la sua protesta, si calca sul capo l'insegna d'un mussulmanesimo dal significato non letterale bensì tutto esoterico (ovvero, si potrebbe dire, 'sciita').

Naturalmente, a questo proposito, non andrà né dimenticato né sottovalutato che il formidabile atto d'accusa di Corbin contro ogni forma di 'positivismo' trionfante nel decorso storico della cultura d'Occidente viene concepito e deve risuonare *all'interno* d'un orizzonte ermeneutico in primissima (se non esclusiva) istanza tutto teso verso l'obiettivo di rendere giustizia a una ben precisa *fenomenologia delle religioni*. Non, dunque, un discorso dedicato agli immaginari delle arti, ma una trattazione che – investendo specialisticamente l'ambito d'una metafisica diffusa "dall'Iran mazdeo all'Iran sciita" – non s'incentra su di un generico concetto di "immaginario", estensibile a piacere dal romanzo al mito e dal folklore ai vangeli, bensì ruota senza scarti solo attorno alle speculazioni che hanno riguardato il mondo del *Malakūt* sciita e le sue varianti, decidendo non a caso di riferirsi a simili entità attraverso la terminologia latina *mundus imaginalis*:

L'Immaginazione attiva o agente non è [...] per nulla uno strumento che serve a emettere dell'*immaginario*, dell'irreale, del mitico, della finzione. Bisognava dunque trovare assolutamente un termine che differenziasse radicalmente dall'*immaginario* l'intermondo dell'Immaginazione, così come si presenta ai nostri metafisici iranici. La lingua latina è venuta in nostro soccorso, e l'espressione *mundus imaginalis* è l'equivalente letterale dell'arabo 'alam al-mithāl,

67 H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Adelphi, Milano, 1986, p. 14.

*al-'ālam al-mithāli*, in italiano «mondo immaginale» [...]. Un mondo non può sorgere all'Essere e al Conoscere fino a che non è stato nominato e denominato. Questo termine chiave, *mundus imaginalis*, regge tutta la rete di nozioni che si ordinano sul piano preciso dell'Essere e del Conoscere ch'esso connota: percezione immaginativa, conoscenza immaginativa, coscienza immaginativa. Mentre noi constatiamo, in altre filosofie o spiritualità, una diffidenza nei riguardi dell'Immagine, una degradazione di tutto ciò che è proprio dell'Immaginazione, il *mundus imaginalis* ne è qui in qualche modo l'esaltazione, perché è l'articolazione senza la quale lo schema dei mondi si disarticola.

I nostri autori ripetono instancabilmente che ci sono tre mondi: 1) il mondo intelligibile puro (*'ālam 'aqlī*), chiamato teosoficamente *Jabarūt* o mondo delle pure Intelligenze cherubiniche; 2) il mondo immaginale (*'ālam mithālī*), chiamato teosoficamente anche *Malakūt*, mondo dell'Anima e delle anime; 3) il mondo sensibile (*'ālam hissī*) che è l'«ambito» (*molk*) delle cose materiali. Correlativamente, le Forme dell'Essere e del Conoscere proprie rispettivamente di ciascuno dei tre mondi sono chiamate tecnicamente: 1) Forme intelligibili (*sowar 'aqlīya*); 2) Forme immaginali (*sowar mithāliya*); 3) Forme sensibili (*sowar hissīya*), quelle che cadono sotto la percezione dei sensi<sup>68</sup>.

Ed è dall'ottica d'una simile prospettiva – tutta finalizzata a disegnare la topografia metafisica entro cui sceglie di attuarsi una gnosi di verità essenzialmente fondata sulla certezza dell'unione mistica tra *intelligere* umano e Intelligenza divina – che Corbin afferma da ultimo l'esigenza della più netta distinzione tra la necessaria valenza noetica dell'*immaginale* e una (forse) solo eventuale potenzialità davvero ermeneutica dell'*immaginario* 'profano':

Quanto alla funzione del *mundus imaginalis* e delle Forme *immaginali*, essa è definita dalla loro posizione mediana e mediatrice tra il mondo intelligibile e il mondo sensibile. Per un verso dematerializza le Forme sensibili, per l'altro «immaginalizza» le Forme intelligibili a cui dà figura e dimensione [...]. È tale posizione mediana che subito impone alla potenza immaginativa una disciplina impensabile là dove essa è degradata a «fantasia», che emette soltanto dell'*immaginario*, dell'*irreale*, ed è capace di ogni intemperanza. Si tratta proprio di quella differenza, che già Paracelso conosceva e distingueva molto bene, tra *Imaginatio vera* (la vera Immaginazione, l'Immaginazione nel vero senso) e la *Phantasey*.

Perché quella non degeneri in questa, è necessaria proprio tale disciplina che resta inconcepibile se la potenza immaginativa, l'Immaginazione attiva, è esiliata dallo schema dell'Essere e del Conoscere. Tale disciplina non potrebbe concernere una Immaginazione ridotta a far la parte della '*folle du logis*', ma è inerente a una facoltà mediana e mediatrice la cui ambiguità consiste nel fatto

68 *Ivi*, pp. 15-16.

che può mettersi al servizio dell'estimativa, cioè delle percezioni e dei giudizi empirici, o al contrario al servizio di quell'intelletto il cui grado supremo è chiamato dai nostri filosofi *intellectus sanctus* [...]. L'importanza del ruolo dell'Immaginazione è ben specificata dai nostri filosofi, quando affermano che essa può essere [...] Angelo in potenza o Demonio in potenza. *L'immaginario* può essere innocuo; l'*immaginale* non lo è mai<sup>69</sup>.

Evitando di pronunciarsi (com'è giusto, se consideriamo le norme vigenti entro il territorio culturale di sua competenza) sulle fenomenologie specifiche d'un impiego *artistico* dell'immaginazione, Corbin ne sospende comunque ogni possibile esercizio tra mera illusività d'una spensierata *Phantasey*, e autentiche funzioni noetiche manifestate ( per esempio) da talune forme di *récit mystique*<sup>70</sup>; tra insensati capricci degni d'una *folle du logis*, e innocue danze di immagini. Pirandello, a suo tempo, aveva invece optato per il rischioso azzardo di un'arte il cui immaginario fosse da considerarsi – insieme – dotato d'una sua autonoma consistenza, e portatore sia di senso, sia – quel che più conta – di *verità*. E, se per Corbin il processo che ha luogo nell'*immaginale* può essere sintetizzato dalla formula di Mohsen Fayz “si corporizzano gli spiriti e si spiritualizzano i corpi”<sup>71</sup>, curiosamente, secondo Pirandello, il lavoro del poeta sul suo *immaginario* dovrebbe rispondere a una parallela regola aurea:

Dopo che il corpo si è fatto spirito, bisogna che lo spirito si faccia corpo. L'immagine, materia nell'origine, spirito nella sua vita interiore, bisogna che ridiventi materia, cioè lei stessa, ma divenuta [...] materiale e spirituale a un tempo<sup>72</sup>.

Né qui si ferma la catena dei parallelismi riscontrabili tra le due dimensioni, poiché come l'*immaginale* sarebbe “un mondo che ci insegna a [...] uscire dal tempo omogeneo della cronologia per entrare nel tempo qualitativo che è la storia dell'anima”<sup>73</sup>, così l'*immaginario* evocato da un mago dell'arte dovrebbe essere in grado di “dare agli altri il modo” d'intendere e di concepire l'intera complessità organica delle vera “vita”: il senso delle

69 *Ivi*, p. 16.

70 Cfr. H. Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, 2 voll., De'partement d'iranologie de l'Institut franco-iranien, Teheran, 1954; H. Corbin, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, vol. II : *Sorawardī et les platoniciens de Perse*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 141-334.

71 H. Corbin, *Corpo spirituale...cit.*, p. 102.

72 L. Pirandello, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2006, p. 602.

73 H. Corbin, *Corpo spirituale...cit.*, p. 29.

sue quiddità apparenti, e i sensi delle sue ‘qualità’ nascoste. Ma, proprio sul versante dove andrebbe situato il portale d’accesso verso i segreti ultimi, le analogie vengono meno. Perché, mentre l’interscambio qualitativo tra “spirito” e “corpo” esplicitato da Mohsen Fayz e magistralmente indagato da Corbin si regge interamente sul postulato d’un Primo Intelletto assoluto, fonte e garante d’ogni commercio gnostico tra intelleggibili e forme sensibili, quel suo ‘quasi-corrispettivo’ pirandelliano che riguarda l’immaginario artistico non solo elude ogni eventuale ipotesi di ricondurre le verità ‘incarnate’ dalle forme del narrare o del rappresentare a una metafisica Verità Suprema, ma addirittura nega esplicitamente qualsivoglia ipotesi di rapporto tra l’essere umano e un essere divino inteso secondo le accezioni tipiche delle religioni positive.

Nel *mundus imaginalis* di Corbin vige la massima: “l’Immaginazione [...] può essere «l’Albero benedetto», o al contrario «l’Albero maledetto» di cui parla il Corano, vale a dire Angelo in potenza o Demonio in potenza”. Si tratta, dunque, d’una dimensione dove nulla risulta ‘innocuamente’ agnostico, e tutto appare ‘pericolosamente’ esposto al confronto con un Vero fondato su basi o teologiche o teosofiche che non possono patire negazione. Nell’*immaginario* di Cotrone, viceversa, ogni figura e ogni visione sono garantite in esclusiva dal rigore operativo e dalla magia noeticoplastica del ‘vero poeta’, che si affaticano a far scaturire scintille di verità da complesse frizioni tra enti materiali e spiriti: tra i corpi, e i loro doppi demonici. Ma *quelle* scintille di verità non intendono essere garantite da nessun dio. Al più si può ipotizzare, come faceva il Pirandello del 1908, che a certificarle intervenga un paradossale *gioco delle parti in corto circuito* come quello che potrebbe coniugare le antinomiche qualità di arte e scienza: poiché “Funzioni o potenze antitetiche [...] son fantasia e logica, non fantasia e intelletto”<sup>74</sup>, allora “Ogni opera di scienza è scienza ed arte, come ogni opera d’arte è arte e scienza”<sup>75</sup>. E la “scienza” cui si riferisce il non troppo frequentato saggio anti-crociano coevo alla teoresi de *L’umorismo*, quando riguarda la concreta prassi creativa pirandelliana, andrà intesa secondo un’accezione assai simile a quella figurata esemplarmente dalla bisacca biblioteca di Anselmo Paleari: “una ricca collezione di saggi e di studi filosofici antichi e moderni e libri d’indagine scientifica”<sup>76</sup>, però affiancata da una folta campionatura delle parigine *Publications Théosophi-*

74 L.Pirandello, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 605.

75 *Ibidem*.

76 L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, Mondadori, Milano, 1975, p. 436.

*ques* redatte da ispiratori e adepti dell'esoterismo blavatskijano. Ma quel che soprattutto conta, poi, è che simili categorie di *auctoritates* vengano entrambe sottoposte al vaglio cui le obbliga, ora consapevolmente ora distrattamente, il vecchio pensionato del *Fu Mattia Pascal*: un'ironia pronta a liquidare ogni eccesso di seriosità scienziata; una curiosità teosofica che fa a meno di dio. Non a caso, si tratta di opzioni analoghe a quelle praticate senza risparmio dal mago Cotrone in ogni fase del suo *modus operandi* sull'immaginario teatrale: aderire con il massimo rigore alla scienza della scrittura drammaturgica e a quella della pratica scenica, da un lato; appoggiarsi, dall'altro, a un demonismo di impronta pitagorica che non ignori i gravi *fallimenti poetici* provocati tanto dal "cristianesimo" quanto da qualunque altra fede in divinità più o meno dotate di "maniche larghe"<sup>77</sup>.

---

77 È il dio, secondo Mattia Pascal, di chiunque si dimostri "pago del cielo di cartapesta, basso basso, che gli sta sopra, comoda e tranquilla dimora di quel Dio proverbiale, di maniche larghe, pronto a chiuder gli occhi e ad alzare in remissione la mano; di quel Dio che ripete sonnacchioso a ogni marachella: - Aiutati, ch'io t'aiuto -" (L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 468).



AMBROGIO ARTONI

## IL PRIMA E L'OLTRE DELLA SCRITTURA NEI LINGUAGGI DELLA COMUNICAZIONE GLOBALE

La severa reprimenda sulla figura del ragazzino reclinato su sé stesso, connesso tramite computer ma esizialmente staccato dalla realtà e dalla società vivente, totalmente rapito da un mondo puramente virtuale, è francamente un po' superata. Forse quel ragazzino sta producendo un'autentica azione performativa, un atto linguistico. Forse i suoi enunciati, ben lungi dal risolversi nella rarefazione di un linguaggio autorappresentativo, sono *segnî efficaci*. L'azione di quel ragazzino, magari un po' cresciuto, non ha necessariamente luogo nell'intimità della sua cameretta, può spostarsi in qualsiasi angolo del mondo, tramite dispositivo mobile collegato a Internet può documentare e/o commentare eventi in tempo reale, con parole e/o immagini, postandoli su siti condivisi di reti sociali come Twitter, Facebook, Youtube. E di lì, cioè da quelle che ormai si stanno proponendo come fonti assolutamente primarie dell'informazione nell'epoca della globalizzazione, quegli eventi possono essere ripresi e diffusi dai principali mezzi della comunicazione *broadcast*, come abbiamo potuto vedere con la pubblicazione, nelle televisioni e negli inserti video dei maggiori quotidiani on line, della drammatica morte di Neda, la ragazza di Teheran uccisa da un proiettile mentre manifestava in strada per chiedere nuove elezioni presidenziali. Il dato puramente informativo ha avuto effetti sconvolgenti per le coscienze democratiche, importanti conseguenze sul piano politico, ma fatalmente la logica mediatica delle news comporta il rapido spegnimento dell'attenzione, sempre attratta da nuove notizie, da nuove emozioni. Non così nella rete, che nella fattispecie ha risposto con l'immediata creazione di numerosi siti, tutt'ora attivi, che hanno consentito a decine di migliaia di persone di diverse culture e nazionalità di incontrarsi e rincontrarsi in una globale community multilinguistica (principalmente *fārsî* e inglese, ma non solo) per mantenere la memoria vivente e il significato di quel sacrificio.

Il caso di Neda, paradigmatico, ovviamente nella logica economica della *pars pro toto*. Ogni giorno la rete rende conto di eventi che altrimenti sarebbero rimasti invisibili, ciò che nella prospettiva rende problematica la fun-

zione del classico corrispondente, quel glorioso giornalista militante lanciato dalle agenzie di stampa e dai grandi quotidiani in ogni angolo del globo, a partire dai più caldi e rischiosi. Nell'epoca del web 2.0 anche l'occhio del più attento del più professionale degli inviati non può competere con la disseminazione e la proliferazione degli sguardi di nuovi, inediti informatori, quei *citizen journalists* che molto opportunamente Augusto Valeriani racconta nel suo documentatissimo *Twitter Factor*<sup>1</sup>. Tutti del resto sappiamo bene del peso della rete, della potenza aggregante e mobilitante dei social network nei confronti di quell'ondata rivoluzionaria che ha attraversato e attraversa, oggi con alterne vicende, molti paesi del Nord Africa e del Medio Oriente. Non solo flussi di informazioni vettoriali, dunque, ma dinamici luoghi virtuali dove migliaia e migliaia di persone possono incrociare le loro voci, conoscersi e confrontarsi, discutere, programmare e organizzare per poi ritrovarsi, questa volta attori in carne ed ossa, nelle *agorà* del mondo reale. Proprio come abbiamo potuto verificare nei mesi di mobilitazione della cosiddetta "primavera araba", che hanno visto i protagonisti del *net* trasferirsi in massa dalle piazze di Twitter e di Facebook per poi ritrovarsi in piazza Tahrir al Cairo, nell'Avenue Habib Bourguiba a Tunisi, e, *mutatis mutandis*, proprio come mi accingo a rivedere questo contributo, nelle strade di molte altre capitali, come nelle recenti manifestazioni degli *indignatos*, che da Sydney a Tokyo, da Parigi a Taipei, da Hong Kong a Roma, da Madrid a Manila hanno risposto, occupando le piazze di 951 città in 82 paesi, alla mobilitazione globale promossa dalla rete e coordinata sul sito <http://15october.net/>.

In Italia, tramite un serrato tam tam sulle reti sociali e in assenza di una significativa informazione sui canali tradizionali, il 13 febbraio 2011 "una marea di più di un milione di persone" secondo i dati dell'Agenzia Ansa, ha manifestato in 230 città italiane per i diritti e la dignità delle donne. La parola d'ordine della mobilitazione, "Se non ora quando", ha fornito idonea instestazione a migliaia di profili sui social network, dalle community più generaliste alle associazioni territoriali, fino a una miriade di gruppi identitari, passando per migliaia di singoli profili individuali, per l'occasione rinominati con lo slogan della manifestazione. Successivamente, il 12 giugno, dopo 16 anni di tentativi fallimentari a causa della mancanza del quorum richiesto, tre referendum, nella fattispecie sui temi dell'*acqua pubblica*, del *legittimo impedimento* e del *nucleare*, raggiungono il 57% di votanti che nella schiacciante maggioranza indicano la volontà di abrogare specifiche norme di legge. Un successo straordinario, del tutto impreveduto dagli analisti, che ancora una volta è stato

1 Augusto Valeriani, *Twitter Factor, Come i nuovi media cambiano la politica internazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

possibile tramite nuovi ed inediti processi aggregativi dal basso, resi praticabili dalla rete e dalle sue straordinarie potenzialità dialogiche e interattive, vale a dire degli specifici tratti costitutivi che la oppongono decisamente alle classiche forme della comunicazione monodirezionale e broadcast della carta stampata, della radiofonia e soprattutto della televisione.

Ora, se proviamo a confrontare, sia pure a volo di rondine, le caratteristiche della TV e del *net* secondo alcune macroscopiche opposizioni categoriali, concorderemo sul fatto che alla ricezione passiva del mezzo televisivo l'esperienza della rete oppone la possibilità di una ben diversa pragmatica comunicativa, che consente e talvolta pretende un ben diverso lavoro cognitivo da parte dell'utente, come risulta da questa appropriata schematizzazione proposta da Giancarlo Livraghi<sup>2</sup>.

Televisione	Stampa	Rete
Immagine, suono, movimento	Testo e immagini	Testo e immagini (possibile suono e movimento)
Tempo obbligato (tempo di visione-ascolto determinato dall'emittente)	Tempo soggettivo (tempo di lettura deciso da chi legge)	Tempo soggettivo (tempo di lettura deciso da chi legge)
Ricezione passiva	Lettura attiva	Lettura e ricerca attiva
Scarsa possibilità di approfondimento	Buona possibilità di approfondimento	Possibilità molto estesa di approfondimento
Tempo limitato	Tempo illimitato	Tempo illimitato

Ora o mai più  
(basta un momento di distrazione e il messaggio, se non sarà ripetuto quando la stessa persona è in ascolto, è perduto per sempre)

Visione spesso collettiva

Possibilità di ritornare (fino a quando si conserva un libro, un giornale o una rivista – o un ritaglio o una fotocopia)

Lettura individuale

Possibilità di ritornare senza limiti di tempo (finché un testo rimane in rete possiamo sempre ritrovarlo, anche se non l'abbiamo conservato "su carta" o nella memoria del nostro computer)

Lettura individuale

2 Gianfranco Livraghi, *L'umanità dell'Internet. Le vie della rete sono infinite*, <http://www.gandalf.it/home.htm>, edizione on line dell'omonimo testo, Milano, Hops, 2001.

Al di là di qualche distinguo, lo schema sintetizza in modo abbastanza pertinente, ma a mio avviso un po' troppo unilateralmente, il diverso atteggiamento dell'utente di fronte alla televisione e alla rete, che non a caso qui viene categorizzata con l'esaltazione di specifici tratti che, come possiamo vedere nella lista centrale, pertengono tradizionalmente alla scrittura e alla stampa. Classificazioni che in primo luogo sintetizzano le preoccupazioni e talvolta la vera e propria insofferenza nei confronti del mezzo televisivo da parte degli uomini di libro. Da Popper a Pasolini, da Sartori a Baudrillard, sia pure secondo diverse prospettive, la perdita di senso e persino di ogni autentica referenza nei confronti del reale è sempre in agguato dietro i messaggi del tubo catodico, oggi peraltro definitivamente superato dalle ancor più de-realizzanti tecniche del digitale. Con conseguenze denunciate come esiziali soprattutto per gli effetti anestetizzanti sugli spettatori, secondo una strategia che, nella prospettiva di un analista come Hans Magnus Enzensberger, «viene imposta in primo luogo come un metodo ben definito per un lavaggio del cervello che produca godimento»<sup>3</sup>. Si potrebbe in tal modo parlare di un *medium zero*, almeno tendenzialmente e in ultima analisi, che nel trionfo della percezione sensibile rimodella ogni *messaggio* televisivo al limite della non significazione e che pertanto, per giocare con la terminologia di McLuhan, si fa, letteralmente, *massaggio*. Un concetto che, al di là della funzione terapeutico/catartica che Enzensberger comunque concede forse un po' troppo neglentemente alla Tv, richiama alla memoria proprio determinati effetti denunciati da Platone a proposito della poesia greca, e che, segnatamente per quanto riguarda cruciali tratti comparabili con alcune caratteristiche della comunicazione televisiva, in questa sede dovremo succintamente recuperare.

È cosa nota che l'affacciarsi e l'affermarsi nel secolo scorso di mezzi di espressione e di comunicazione tecnologici quali il cinema, la radio e la televisione ha di fatto coinciso con un graduale arretramento del peso e dell'autorità del libro, vale a dire dello strumento per eccellenza su cui l'Occidente ha realizzato la sua specificità culturale. Alla (relativa) innocenza della scrittura che, sottraendo la parola all'effimerità e alla volatilità del tempo, alla presenza della voce e all'espressione corporea del parlante, così "purificandola" dalla sovrapposizione di altri codici espressivi, i media tecnologici rispondono con un gesto uguale e contrario, vale a dire con la ricostituzione di uno *spessore semiotico* che intreccia diversi codici a vari livelli, tanto da aver indotto già da qualche decennio gli osservatori più avvertiti, sulla scia di autori come McLuhan, Ong, Havelock, a parlare

3 Hans Magnus Enzensberger, *Per non morire di televisione*, Milano, Lupetti, p. 23.

in proposito di un'inedita "oralità di ritorno", ambigua e inquietante, ma anche affascinante e sorprendente, destinata a produrre radicali mutamenti nel modo di pensare e di comunicare nella nostra tarda modernità. Una mutazione antropologica ormai del tutto evidente, che si realizza sotto i nostri occhi in modo francamente non resistibile, con buona pace dei pur irriducibili sostenitori della superiorità della scrittura tradizionale, chirografica e a stampa. I quali, del tutto ragionevolmente, possono effettivamente insistere sul carattere analitico e critico della parola scritta, che per contro tenderebbe necessariamente ad appannarsi ove tornasse a integrarsi con i codici dell'espressione vivente, con la seduzione e l'in-canto della voce, con la fascinazione del corpo, del gesto, in sostanza con i *linguaggi del sensibile* che finiscono con il depotenziarne la nuda letteralità, cioè a dire la piena intelligibilità da parte della *ratio*.

Tanto che oggi, nell'attuale discussione su questi temi, vediamo riemergere con una certa significativa approssimazione quelle stesse contrapposizioni categoriali che alle origini del pensiero metafisico Platone nello *Ione* e nella *Repubblica* aveva voluto evidenziare nella sua lotta contro la persistenza delle antiche tradizioni orali, particolarmente nella loro forma semiotica più autorevole e specifica, quella *poesia* che il filosofo identificava nella sostanziale *teatralità* della *technè mousiké*. La *performance* del poeta, sosteneva Platone, non era riconducibile prioritariamente all'azione espressiva della lingua e ai suoi specifici livelli di funzionamento. Così che la parola, rivestita dal potere seduttivo della *phonè* e della *physis* del poeta/cantore, finiva per veicolare una sua certa significazione non in virtù del suo intrinseco valore discorsivo, del resto privo di originalità creativa e fondato sui *tòpoi* della tradizione, ma soprattutto in forza dello strapotere comunicativo dell'insieme dei codici che la rivestivano.

Siamo agli inizi del IV secolo a.C., è ancora troppo presto per quel clima industrioso e pragmatico che troverà luogo nella *biblioteca* ateniese di Aristotele, autentico laboratorio di quello che di lì a poco diverrà, per dirla con Nietzsche, l'*alessandrinismo* della cultura occidentale; Platone per il momento è ancora impegnato a sfidare la poesia *sul suo stesso terreno*, quello della comunicazione orale, vivente, immediata. Il linguaggio della filosofia, insomma, non ha ancora intenzione di trasferire il suo quartier generale dall'Accademia, dall'*agorà* e dai giardini fioriti del *Fedro* alla severa solitudine del leggio e dello scrittoio. La *téchnè* scrittoria, agli occhi dell'allievo di Socrate, appariva come un veicolo insufficiente e persino dannoso per la trasmissione di un sapere che riteneva azzardato affidare ciecamente alla memoria chirografica del papiro. Nella prospettiva di Platone l'irrazionalità connaturata alla poesia, alla sua espressione sensibile, orale

e gestuale, ritmica e musicale, non avrebbe potuto essere legittimamente contrastata dalla razionalità di un discorso filosofico affidato alla parola scritta, certo asciutta e trasparente ma anche *sfalsata* e meramente *imitativa* nei confronti di quel pensiero che pur avrebbe preteso di rappresentare. Trascodificata in forma grafica la parola non è ontologicamente presente al pensiero che la produce (ala ragione che si fa linguaggio), soprattutto rompe un rapporto vitale, *face to face*, fra mittente e destinatario: “Perché vedi, o Fedro, la scrittura è in una strana condizione, simile veramente a quella della pittura. I prodotti cioè della pittura ci stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano le parole scritte: crederesti che potessero parlare quasi avessero in mente qualcosa; ma se tu, volendo imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono, esse ti manifestano una cosa sola ma sempre la stessa. E una volta che sia messo in iscritto, ogni discorso arriva nelle mani di tutti, tanto di chi l’intende tanto di chi non ci ha nulla a che fare”<sup>4</sup>.

Difficile pensare che Platone, nel profondo, non avvertisse che la battaglia contro la scrittura alla fin fine sarebbe stata comunque simbolica, di testimonianza. Tant’è che scrisse, forse a partire dalla morte di Socrate, molto più e molto meglio dei disprezzati sofisti. Ciò che tuttavia non aveva potuto o voluto ammettere, quantomeno a giudicare dal *Fedro*, è che la speculazione filosofica nella *grammè* non avrebbe semplicemente trovato uno strumento stabile su cui fissare i suoi enunciati, ma che la sua stessa parola, senza essere pronunciata, avrebbe potuto farsi direttamente nella scrittura. Dal pensiero alla pagina, senza necessariamente passare per la vocalizzazione, non solo il trasferimento sarebbe stato (quasi) altrettanto diretto, verrebbe da dire “geneticamente corretto”, ma avrebbe consentito, grazie a tempi di riflessione ben superiori a quelli normalmente connessi al fluire dell’espressione orale, quel lavoro analitico che nei fatti era alla base della sua stessa predicazione e del suo stesso metodo. Non è del resto la severa pratica della scrittura a permettere al parlante, nel consentirgli di leggersi, rileggersi e pertanto oggettivare criticamente il suo dire a sé stesso, di avviare una riflessione critica (dialettica) nei confronti dei suoi propri enunciati, di interrogarsi e di risponderci, di produrre e confutare i propri stessi pensieri in *statu nascendi*, infine di avvicinarsi, nello spirito del motto delfico, alla conoscenza di sé? Non è del resto lo stesso Platone, soprattutto negli ultimi dialoghi, nel *Teeto*<sup>5</sup>. nel *Filebo*<sup>6</sup> e soprattutto nel *Sofista*, a ri-concepire la

4 Platone, *Fedro*, 275 d-e.

5 Platone, *Teeto*, 189 e-190 a.

6 Platone, *Filebo*, 38 c-e.

dialettica anche, e non secondariamente, come «conversazione che l'anima fa con sé stessa»<sup>7</sup> E su questa nuova, matura istanza, davvero non avrà inciso la sua ormai abituale frequentazione della scrittura?

Rimane tuttavia, duro come la pietra, il quesito fondamentale, che ci impedisce di archiviare con una scrollatina di spalle la sostanza dell'istanza platonica: se pure lo scritto fosse figlio legittimo di un autore-maestro, quest'ultimo comunque, all'atto della lettura, non sarebbe più sicuramente rintracciabile, ciò che lascerebbe il lettore-allievo nel dubbio di fronte a ogni problema di interpretazione, data l'impossibilità della parola scritta di esprimersi ulteriormente al di là della sua ingessata letteralità: «Prevaricata e offesa oltre ragione essa ha sempre bisogno che il padre gli venga in aiuto, perché essa da solo non può difendersi né aiutarsi»<sup>8</sup>. Evidentemente Platone non può ancora credere alle possibilità, su cui successivamente l'Occidente colto ha puntato gran parte delle sue carte, di un'efficace e scientifica ermeneutica dei testi; tantomeno si entusiasmerebbe delle nostre postmoderne derive decostruzioniste che ritengono il testo letterario inattuabile nella sua intenzionalità originaria, ma proprio perciò sempre resuscitabile a nuova vita, nel contatto con il lavoro interpretante e creativo del lettore. Gli enunciati affidati alla pagina sono pertanto come dei figli «bastardi», irrimediabilmente separati dal padre da cui sono stati proditoriamente distaccati.

Contro i limiti della scrittura, Platone rivendica dunque l'oralità discorsiva della *dialettica*. Non certo quella teatralizzata e potentemente multicodica della poesia, ma quella specifica del dialogo filosofico, immediata ed asciutta, in prosa e non i versi; una parola che a differenza di quella scritta, immobile ed immutabile, non esiti a farsi e disfarsi nell'incontro e nello scontro vivente fra enunciati prodotti da più interlocutori, al fine di confrontare le singole opzioni, di analizzarle, confutarle, superarle. Un discorso necessariamente orale e lealmente agonistico, insomma, che ecceda la misura di un testo scritto da memorizzare passivamente. Platone difende a spada tratta l'istanza di un dibattere sereno e puntuale (orientato dalla maieutica) fra singoli individui contemporaneamente coinvolti in un discorso collettivo ma al tempo stesso analitico, basato sulla contrapposizione di posizioni individuali ma tale da consentire, attraverso il confronto, provvisorie conclusioni unitarie e possibilmente condivise. Non la ricerca di opposizioni reali (la kantiana *realrepuganz*) ma il contrasto degli enunciati alla continua ricerca di una sintesi, anche se sempre parziale e

7 Platone, *Sofista*, 263 e- 264 b.

8 Platone, *Fedro*, 276 a.

foriera di nuove interrogazioni. Un passo in avanti, e poi ancora un' altro, e un altro ancora, sui sentieri della conoscenza, di una conoscenza razionale che si produca dall'atteggiamento ad un tempo critico e cooperativo di ogni contributo individuale. Il metodo *dialettico*, in questo orizzonte, come modello discorsivo espressamente fondato sullo statuto ontologico della *presenza*, di una presenza capace di trasmettersi e di rinnovarsi non solo di discorso in discorso, ma anche da padre a figlio, infine da maestro ad allievo, in una prospettiva di sistematica interazione discorsiva, sempre vitalistica e in divenire.

Solo da qualche tempo la moderna linguistica ha incominciato a interrogarsi sulle pratiche del dialogismo discorsivo. Il linguista Teun A. Van Dik verso la fine degli anni settanta lamentava come "la maggior parte delle indagini filosofiche e logiche sulla natura dell'azione si limitano alle analisi delle azioni compiute da un solo agente. Indispensabile per una teoria dell'azione che cerca di spiegare la natura degli atti comunicativi è, tuttavia, una considerazione della natura dell'interazione<sup>9</sup>. L'interazione per così dire "scongela" l'enunciato consegnandolo a una dimensione situazionale, performativa, dove all'operatività puramente linguistica, semantica e morfosintattica, si aggiunge la pertinenza socioculturale dell'atteggiamento comunicativo del mittente e del destinatario, funzioni di diritto reversibili.

Ora, per uno straordinario paradosso della storia e dopo secoli e secoli di dominio intellettuale e culturale della scrittura e del costitutivo monologismo del libro, nella nostra tarda modernità un nuovo, inedito e massivo dialogismo si è riaffacciato e riproposto, fino a costituire un ambito comunicativo di primissimo piano e in continua espansione. Ma questa volta, mediato dalle tecnologie informatiche, in forma prevalentemente scritta, come opportunamente sottolineano, fra gli altri, Fabio Metitieri e Giuseppina Manera: "La scrittura, almeno per ora, rimane ancora il modo di comunicare più diffuso in Internet. Il ritorno alla ribalta della scrittura come comunicazione ha riproposto il piacere epistolare unendolo alla ra-

9 Teun Van Dik, *Testo e contesto, Semantica e pragmatica del discorso*, Bologna, Il Mulino, 1980, p. 275. Indagini nel senso proposto da Van Dik erano già state prefigurate dal filosofo e psicologo sociale George Herbert Mead, secondo cui ogni atto sociale si configura come un processo dinamico fondato sull'interazione simbolica di due o più soggetti. Ad un livello puramente gestuale è tuttavia necessario, perché ci sia effettiva comunicazione, un ulteriore livello capace di produrre significazione, dunque già classificabile sul piano del *simbolico*: "Quando un gesto vocale emesso da un individuo conduce a una determinata risposta in un altro lo possiamo chiamare 'simbolo', definiamo invece 'simbolo significativo' un gesto vocale che risveglia anche in colui che lo ha emesso la tendenza alla medesima risposta" (*La voce della coscienza*, Milano, Jaka Book, 1996, p. 125).

pidità della trasmissione elettronica. Su uno scritto ci si può soffermare, riflettere, cogliere sfumature. La parola scritta, ampiamente caduta in disuso con l'avvento del telefono e con la diffusione della televisione, torna quindi ad essere in primo piano<sup>10</sup>. La riproposizione “di un piacere epistolare”, dunque, che sul *net* può trovare forma e sostanza nell'esercizio della posta elettronica, a rigore non del tutto dissimile, quanto a produzione e consumo, dalla corrispondenza nell'era cartacea; ma che tuttavia, in molte pratiche, arriva a superare i limiti del differimento, grande o piccolo che sia, per realizzarsi nella presenza e nella istantaneità, come accade nelle *chat room*, nelle pratiche di *instant messaging*, sistemi di comunicazione in *real-time* che consentono a due o più utenti on-line di interloquire tramite l'uso del computer. In questo caso si potrebbe parlare, al di là della sostanza della semiotica di manifestazione, di *Web-oralità*, dato che i tempi di questa scrittura sono di norma talmente ristretti – si pensi alle abbreviazioni di gergo che servono velocizzare il botta e risposta - da implicare un principio di improvvisazione con conseguente riduzione, almeno in qualche parte, dell'analiticità degli enunciati. Qui il *testo* e il *tessendo* coincidono in un atto enunciativo immediato. La tecnica scrittoria, in questo caso, in funzione dell'istantaneità della relazione comunicativa, secondo modelli discorsivi fino a ieri propri dell'espressione orale integrale. Nella fattispecie rafforzata dalle potenzialità multimediali, che ad un livello tanto elementare quanto significativo possono essere esemplificate dalla grafica delle *emoticon*, espressioni stilizzate che consentono ai parlanti/scriventi di accompagnare i propri enunciati con espressioni facciali indicative del proprio stato d'animo.

Non deve pertanto stupire la straordinaria, esponenziale crescita dell'alfabetizzazione nei paesi fino a ieri designati come “in via di sviluppo”, che grazie al computer e alla rete oggi si affacciano al mondo della comunicazione globale come nuovi, inaspettati protagonisti. Penso al Brasile, per esempio, e alla sua straordinaria crescita, che soprattutto nell'ultimo decennio ha coinvolto ogni ceto e ogni rappresentanza sociale. Un esempio, per così dire davvero estremo: molto di recente ho avuto occasione di visitare alcuni insediamenti Quilombos e Guaranì, nel profondo della Mata Atlantica; si tratta di popolazioni di cultura orale primaria, ancor oggi la stragrande maggioranza degli adulti è ancora pressoché analfabeta. Per loro, il contatto con l'esterno è garantito soprattutto dalla televisione satellitare, come ci raccontano un po' tristemente le troppe antenne che detur-

10 Fabio Metitieri e Giuseppina Manera, *Dalla email alla chat multimediale*, Milano, Franco Angeli, 2000 p.42.

pano il territorio. Non ci sono biblioteche, solo qualche libro di testo nei poverissimi locali delle scuole. I giovanissimi, per contro, sono in grande maggioranza alfabetizzati, ma alla penna e al quaderno preferiscono le tastiere e gli schermi dell' immane *Internet point*, di fatto e in misura sempre crescente il cuore culturale di questi villaggi. Ma questi processi, paradossalmente, sembrano riguardare anche il nostro Occidente. È interessante registrare, sulla base di una recente indagine condotta dall'Università di Stanford (9), come alla diffusione di Internet abbia corrisposto un graduale, sensibile miglioramento della qualità dell'alfabetizzazione di secondo grado<sup>11</sup> sulla popolazione scolastica americana. In particolare la parola scritta, fra *e-mail*, *sms*, interventi in *chat* e *post*, ha ripreso con la diffusione delle nuove tecnologie ad essere utilizzata ordinariamente, al limite della quotidianità anche da persone non più giovani che prima di accedere ad Internet avevano perso confidenza con la scrittura. Quanto alle potenzialità interattive, punto di forza dei *social network*, come abbiamo sottolineato in apertura hanno costituito un punto cruciale di incontro virtuale, di dibattito e infine di organizzazione per i soggetti ispiratori di grandi istanze democratiche, condotte da movimenti spontanei che hanno colto assolutamente di sorpresa tutti gli osservatori. Quelli perlomeno che, malati di "sostanzialismo", continuano a ribellarsi all'idea che il *medium*, sia pure entro certi termini, possa davvero costituire la sostanza prima, il presupposto insomma, del *messaggio*. In un'intervista rilasciata a Jordi Rovira e pubblicata nel febbraio 2011 da La Stampa di Torino Manuel Castells, docente di Sociologia e direttore dell' *Interdisciplinare Internet Institute* presso l'Universitat Oberta de Catalunya, pur sottolineando il ruolo giocato da Internet in funzione dell'auto-organizzazione e dell'auto-mobilitazione, anche grazie al superamento delle barriere della censura statale, a proposito dell'insurrezione nel Nord Africa di masse prevalentemente giovanili ha sottolineato che "le radici della ribellione si trovano nello sfruttamento, nell'oppressione e nell'umiliazione"<sup>12</sup>. Verissimo. Ma ci voleva, per uscire da una consuetudine culturale che avrebbe precluso ogni azione di questo tipo, uno strumento di discussione, di pensiero e di condivisione, dove tutti potessero ad un tempo essere lettori e scrittori, spettatori ed attori, e che, a

11 Mi riferisco ai nuovi parametri introdotti negli anni '90 dalla International Adult Literacy Survey, che ha definito un nuovo concetto di alfabetizzazione che non si limita alla mera azione di lettura ma piuttosto alla capacità di comprensione di testi di media complessità.

12 Manuel Castells, *Le sollevazioni popolari del mondo arabo sono il più grande cambiamento reso possibile da Internet*, intervista di Yordi Rovira, La Stampa.it, 25/02/2011.

ben vedere, non può essere considerato *solo* uno strumento. In effetti, e ciò ci riporta ancora una volta alla lezione di McLuhan, è la modalità di funzionamento di questo specifico *medium* interattivo, il suo stesso dispositivo di semiosi e di interazione comunicativa, ad indurre necessariamente chi lo frequenta secondo queste precise modalità alla funzione dialettica, vale a dire alla propensione all'ascolto ma anche alla risposta attiva, nel quadro di un processo che nell'esaltare ogni individualità pone le condizioni per la formazione di una vera e propria *communitas*. Nella fattispecie, come sappiamo, tutt'altro che puramente *virtuale*. Questa *communitas* senza autentici capi, fatta di soggetti che hanno sperimentato il piacere e il diritto di farsi autori e protagonisti di un inedito e dialogico villaggio virtuale, alla fine si è ritrovata nelle strade, nelle piazze, a porre il sigillo della propria storica concretezza a manifestazione di un'inedita *intelligenza collettiva*, cioè a dire, nello spirito di un precursore come Pierre Levy, di un vero e proprio progetto di nuova civilizzazione<sup>13</sup>. Ed è proprio sulla natura di questa ulteriore opposizione dialettica, *individuo- community*, che provvisoriamente mi piace concludere con le parole *in rete* di Edgard Morin, secondo cui Internet, al pari di un cervello che basandosi sull'interazione di neuroni consente il prodursi di sentimenti e di conoscenza, "è costituito dall'interazione di milioni di persone in tutto il pianeta. La questione interessante è che oggi con Internet il pianeta dispone di un sistema nervoso cerebrale artificiale. Esattamente come un cervello [...] un dispositivo nuovo, che prima non esisteva, che può dare un importante contributo alla nascita di una coscienza planetaria, di una terra/patria, di una comune cittadinanza"<sup>14</sup>.

---

13 Pierre Levy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 2002.

14 Edgar Morin, *La coscienza planetaria*, videocolore, [http://youtu.be/r\\_D\\_tf5mP6Q](http://youtu.be/r_D_tf5mP6Q)



## ETEROTOPIE

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna e Salvo Vaccaro*

1. Patrizia Nerozzi Bellman (a cura di), *Internet e le muse. La rivoluzione digitale nella cultura umanistica*
2. Salvo Vaccaro (a cura di), *Il secolo deleuziano*
3. Stefano Berni, *Soggetti al potere. Per una genealogia del pensiero di Michel Foucault*
4. Paola Carbone (a cura di), *Congenialità e traduzione*
5. Ottavio Marzocca, *Transizioni senza meta. Oltremarxismo e antieconomia*
6. Paola Carbone (a cura di), *Le comunità virtuali*
7. Ubaldo Fadini, *Principio metamorfosi. Verso un'antropologia dell'artificiale*
8. Patrizia Mello (a cura di), *Spazi della patologia, patologia degli spazi*
9. Susan Petrilli, Augusto Ponzio, *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*
10. Fulvio Carmagnola, *La specie poetica. Teorie della mente e intelligenza sociale*
11. Gilles Deleuze, *La passione dell'immaginazione. L'idea della genesi nell'estetica di Kant*
12. Girolamo De Michele, *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*
13. Franco Riccio, Salvo Vaccaro (a cura di), *Nietzsche in lingua minore*
14. Paola Carbone, *Patchwork Theory. Dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*
15. Paolo Ferri, *La rivoluzione digitale. Comunità, individuo e testo nell'era di Internet*
16. Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*
17. Georges Bataille, *La condizione del peccato*
18. Paola Carbone (a cura di), *eLiterature in ePublishing*
19. Federico Dal Bo, *Società e discorso. L'etica della comunicazione in Karl Otto Apel e Jacques Derrida*
20. Gilles Deleuze, *Istinti e istituzioni*
21. Thierry Paquot, *L'utopia ovvero un ideale equivoco*
22. Marco Antonio Pirrone, *Approdi e scogli. Le migrazioni internazionali nel Mediterraneo*
23. Augusto Ponzio, *Individuo umano, linguaggio e globalizzazione nella filosofia di Adam Schaff*
24. Anna Simone, *Divenire sans papiers. Sociologia dei dissensi metropolitani*
25. Salvo Vaccaro (a cura di), *La censura infinita. Informazione in guerra, guerra all'informazione*
26. Antonin Artaud, *CsO. Il corpo senz'Organi*
27. Tomás Moulian, *Una rivoluzione capitalista. Il Cile, primo laboratorio mondiale del neoliberalismo*
28. Paolo Thea, *Il vero cioè il falso. Invenzione, riconoscimento e rivelazione nell'arte*

29. Pierandrea Amato (a cura di), *La biopolitica. Il potere e la costituzione della soggettività*
30. Manolo Bertuccioli, *Carlos Castaneda e i navigatori dell'infinito*
31. Gianluca Bonaiuti, Alessandro Simoncini (a cura di), *La catastrofe e il parassita. Scenari della transizione globale*
32. David Buchbinder, *Sii uomo! Studio sulle identità maschili*
33. Andrea Cozzo, *Conflittualità nonviolenta. Filosofia e pratiche di lotta comunicativa*
34. Gilles Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo, Lezioni su Kant*
35. Francesco Galluzzi, *Roba di cui sono fatti i sogni. Arte e scrittura nella modernità*
36. Giovanni Leghissa, *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione*
37. Maria Maistrini, *Il figurale in J.-F. Lyotard*
38. Moreno Montanari, *Il Tao di Nietzsche*
39. Salvo Vaccaro, *Globalizzazione e diritti umani. Filosofia e politica della modernità*
40. Emiliano Bazzanella, *Il ritornello. La questione del senso in Deleuze-Guattari*
41. Lorenzo Fabbri, *L'addomesticamento di Derrida. Pragmatismo/Decostruzione*
42. Serena Marcenò, *Le tecnologie politiche dell'acqua. Governance e conflitti in Palestina*
43. Gabriele Piana, *Conoscenza e riconoscimento del corpo*
44. Raul Prebisch, *La crisi dello sviluppo argentino. Dalla frustrazione alla crescita vigorosa*
45. Paolo Scopelliti, *Psicanalisi surrealista. L'influenza del surrealismo su Hesnard, Lacan, Deleuze e Guattari*
46. Salvo Vaccaro, *Biopolitica e disciplina. Michel Foucault e l'esperienza del GIP (Group d'Information sur les prisons)*
47. Luca Vercelloni, *Viaggio intorno al gusto. L'odissea della sensibilità occidentale dalla società di corte all'edonismo di massa*
48. Antonio Caronia, Enrico Livraghi, Simona Pezzano, *L'arte nell'era della producibilità digitale*
49. Alessandra Dino (a cura di), *La violenza tollerata. Mafia, poteri, disobbedienza*
50. Fabio Rodda, *Cioran, l'antiprofeta. Fisionomia di un fallimento*
51. Raffaele Scolari, *Paesaggi senza spettatori. Territori e luoghi del presente*
52. Luigi Pastore, Nectarios Limnatis G. (a cura di), *Prospettive del postmoderno Vol.1. Profili epistemici*
53. Nicoletta Poidimani, *Oltre le monoculture del genere*
54. Luigi Pastore, Nectarios Limnatis G. (a cura di), *Prospettive del postmoderno Vol.2. Profili epistemici*
55. Paolo Bellini, *Cyberfilosofia del potere. Immaginari, ideologie e conflitti della civiltà*
56. Emiliano Bazzanella, *Etica del tardocapitalismo*
57. Paolo Cuttita, *Segnali di confine. Il controllo dell'immigrazione nel mondo-frontiera*
58. Eleonora De Conciliis (a cura di), *Dopo Foucault. Genealogie del postmoderno*