

Dello stesso autore

Maggio '68
La breccia

Conoscenza Ignoranza
Mistero

Sette lezioni
sul pensiero globale

Insegnare a vivere
Manifesto per cambiare l'educazione

La mia Parigi, i miei ricordi

La via
Per l'avvenire dell'umanità

Edgar Morin

Sull'estetica

Edizione italiana a cura di
Francesco Bellusci



Raffaello Cortina Editore

www.raffaellocortina.it

Titolo originale
Sur l'esthétique
© Éditions Robert Laffont, 2016

Traduzione
Francesco Bellusci

Copertina
Studio CRE-

ISBN 978-88-3285-064-2
© 2019 Raffaello Cortina Editore
Milano, via Rossini 4

Prima edizione: 2019

Stampato da
Press Grafica SRL, Gravellona Toce (VB)
per conto di Raffaello Cortina Editore

Ristampe

0 1 2 3 4 5
2019 2020 2021 2022 2023

Indice

<i>Prefazione</i>	9
<i>Introduzione: Estetica generalizzata</i>	11
1. <i>Il sentimento estetico</i>	13
2. <i>La natura del sentimento estetico</i>	19
3. <i>Individualizzazione, mercantilizzazione, industrializzazione</i>	31
4. <i>La creatività</i>	39
5. <i>Tranches di vita e tranches di vita</i>	53
6. <i>Arti nuove ed estetica allargata</i>	85
7. <i>Interferenze: l'estetico, il poetico, il mistico, il ludico</i>	93
8. <i>Estetica e cultura</i>	101
<i>Conclusioni</i>	119
<i>Note</i>	121

Ringrazio di cuore Michel Wieviorka, al quale devo le conferenze da cui è scaturito questo saggio, Sara Guindani, che le ha amabilmente condotte, la Fondazione Gulbenkian, che ha offerto la sala. Ringrazio Dorothée Cunéo, che ha riletto il mio dattiloscritto con una minuzia e un'intelligenza alla Jean Paulhan. Ringrazio, infine e soprattutto, Sabah Abouessalam, la mia compagna, che mi ha aiutato in modo determinante a ricordare e organizzare i testi delle mie conferenze.



Prefazione

Questo libro nasce dalle conferenze pronunciate nell'ambito delle iniziative promosse dalla Maison des sciences de l'homme durante il primo semestre 2016. Pur rimaneggiate e corrette, conservano un po' della loro oralità originaria e recano con sé l'emozione dei ricordi.

Avevo accumulato per trent'anni note sull'estetica, ma avevo rinunciato a scrivere la "mia" estetica, che avrebbe potuto costituire il volume finale del *Metodo*. Queste conferenze sono state l'occasione per presentare ciò che di fondamentale tenevo a dire.

Allo stesso tempo mi hanno fatto rituffare nella mia cultura originaria, letteraria, poetica, musicale, che ha profondamente commosso la mia adolescenza e segnato il mio spirito.

È l'ascolto dell'ouverture del *Vascello fantasma* che mi ha portato a decidere di entrare nella Resistenza. È *Una stagione all'inferno* di Rimbaud che esaltava me e il mio amico Jacques-Francis Rolland nell'avventura della clandestinità. Musica, poesia, letteratura sono rimaste presenti, attive, radioattive, feconde, per tutta la mia vita.

Nonostante una cultura secondaria in filosofia e scienze umane, non ho smesso di leggere o rileggere romanzi, poemi, e di frequentare il cinema. Romanzi, poemi, opere musicali, dipinti mi hanno sempre sconvolto e hanno fatto irruzione nelle mie relazioni, rinnovando così il loro incanto ai miei occhi.

È sempre un bene parlare di ciò che si ama.



Introduzione

Estetica generalizzata

L'estetica, prima di essere il carattere proprio dell'arte, è un dato fondamentale della sensibilità umana.

Parto dal senso stesso della parola greca *aisthesis*, che vuol dire: sensazione, sentimento. Il sentimento estetico è un'emozione che ci proviene da forme, colori, suoni, ma anche da racconti, spettacoli, poemi, idee. Il sentimento estetico è un sentimento di piacere e di ammirazione, che, quando è intenso, diventa meraviglia e anche felicità. Può essere provocato da un'opera d'arte ma anche da uno spettacolo naturale. Può essere suscitato da oggetti o da opere la cui destinazione non era estetica, ma che sono estetizzati da noi.

È un sentimento molto difficile da definire, sebbene ciascuno di noi lo provi in molteplici circostanze. La visione del cielo punteggiato di stelle, un tramonto sull'oceano, l'ascesa della luna nella notte, una vetta innevata, un volo di rondini, uno strarimento del gatto ci procurano un'emozione estetica.

Il sentimento estetico è assai largamente condiviso. Profondamente umano, si fortifica e si svilup-

pa in certe condizioni personali, culturali, storiche o sociali. La vita umana è bipolarizzata tra la sua parte prosaica – facciamo cose per obbligo e senza piacere – e la sua parte poetica in cui, al contrario, sbocciamo, ci sentiamo in comunione.¹

Tutto ciò che è estetico è un elemento integrato e integrante della parte poetica della vita.



Il sentimento estetico

L'emozione estetica, da cui nasce l'impressione di bellezza, è senza dubbio dal punto di vista umano universale.

Ma non è un unico tipo di bellezza, né un'unica forma di bellezza, a suscitare l'emozione estetica.

Come la cultura si manifesta attraverso le diverse culture, come il linguaggio si manifesta attraverso i diversi linguaggi, come la musica s'incarna in musiche differenti, la bellezza si manifesta al sentimento estetico in diversi modi nelle culture particolari, ovvero nei singoli individui.

Le bellezze riconosciute come tali dipendono ognuna da una norma culturale e da un gusto particolari. Né Picasso né Kandinskij sarebbero stati apprezzati prima del xx secolo. Pascal l'ha detto molto bene nel suo *Discorso sulle passioni dell'amore*: "La moda stessa e i paesi regolano spesso ciò che chiamiamo bellezza".¹

C'è un canone, un tipo ideale, una norma, comune a ogni bellezza? C'è una bellezza universale all'interno delle bellezze particolari? Oppure ciascun tipo di bellezza, che dipende da una cul-

tura particolare, non avrebbe niente in comune con le altre?

Estetica della natura

Il sentimento di bellezza, l'emozione estetica non sono suscitati unicamente da opere d'arte. Ci provengono da un paesaggio, dai fiori, da un volo di uccelle selvatiche, dal canto di un usignolo, dal galoppo di cavalli, dai colori delle farfalle.

Il sentimento estetico è molto generale.

Come ha scritto il pensatore americano Ralph Waldo Emerson: "Ogni uomo è così profondamente poeta da essere suscettibile degli incanti della natura".² Questa formula è molto illuminante, perché l'emozione estetica, benché non limitata alle opere d'arte propriamente dette, né alla poesia, ha un carattere poetico nella sua forza d'incanto.

Vedremo più avanti il legame che c'è tra estetica e poesia, quando daremo alla parola "poesia" un senso più ampio di quello di poema scritto.

Queste montagne, questi mari, questi cieli, questi fiori, questi animali, sono belli per noi, tramite noi. È ciò che a suo modo dice il filosofo George Santayana: "La bellezza è un piacere considerato come la qualità della cosa"³ – la bellezza è il piacere percepito come la qualità dell'oggetto. Si può dire anche, con lo scrittore svizzero Heinrich Wölfflin, che la bellezza è nell'occhio dell'osservatore. Siamo solamente noi a vedere la bellezza nelle corna del cervo, nei colori della farfalla, nelle piume del pavone?

Poniamoci una domanda preliminare: gli animali non avvertono un godimento quasi estetico, provando il piacere di vivere, di stirarsi, di saltellare, di galoppare, di volare?

Gli animali e le piante produrrebbero bellezza solamente per noi, e non per se stessi? Non c'è in tutto il mondo vivente una pre-estetica che comporta in ogni specie delle predilezioni per certe forme, per certi colori?

Queste forme e colori deriverebbero da una creatività che sarebbe come un'arte che comporta, tra gli altri aspetti, un'estetica implicita? Gli etologi, che studiano i comportamenti degli animali, tendono ad attribuire gli ornamenti animali all'attrazione sessuale. Ma, se per attirare si utilizzano colori, canti e ornamenti, questo non significa che si utilizzano qualità estetiche per sedurre?

Beninteso, il pavone non può guardare il suo piumaggio diventare a forma di ruota – non ha uno specchio per questo – ma la ruota di questo don Giovanni di piume implica un lusso, un surplus che si aggiunge alla semplice funzione di attrazione sessuale.

Si attribuisce la bellezza dei fiori a una esibizione sessuale e, per alcuni, a un invito agli insetti bottinatori. Ma se i fiori hanno per funzione di favorire la loro riproduzione e di attirarvi gli insetti, non c'è nella loro ricercatezza e nella loro seduzione una componente estetica? Attrarre, piacere, questi atti non comporterebbero in modo indifferenziato un'emergenza se non estetica, almeno pre-estetica?

Per noi, il trucco, le collane e gli ornamenti personali, i colori degli abiti, possiedono una componente estetica destinata, allo stesso tempo, a piacere agli altri e a piacere a noi stessi. Quando ci facciamo bello o bella per sedurre, il voler sedurre spiega il ricorso alla bellezza, ma non la bellezza stessa.

Se i colori di peli, piumaggi, pelli possono spiegarsi allo scopo di mimetizzarsi agli occhi della preda o agli occhi del predatore, questa finalità basta a spiegare le strisce della zebra, le macchie del leopardo, i colori dell'ara e del tucano? I colori, le forme, i comportamenti non dipendono da ciò che lo zoologo Adolf Portmann chiamava l'"autopresentazione", essere bello per piacere e piacersi? Essere bello per darsi prestigio? Ciò che si chiama in italiano voler fare *bella figura*.

Insomma, non ci sarebbe una fantasia pre-estetica nella proliferazione dei colori, delle forme e dei canti, che le nostre razionalizzazioni tendono a ridurre alla semplice funzionalità?

Il lussureggiare di forme, ornamenti, colori nel mondo vegetale come nel mondo animale attesta in ogni caso l'esuberanza creativa della vita.

Henri Bergson ha giustamente considerato l'evoluzione vivente come una creatività continua e molteplice: la vita è stata ed è artista nella sua facoltà inventiva e creatrice, e l'estetica sembra essere inclusa in modo indifferenziato, non isolabile, in questa creatività.

Ci sarebbe, dunque, nel mondo animale, una preistoria dell'estetica umana.

Il professore di Estetica alla Sorbona Etienne Souriau scriveva nel suo articolo "L'art chez les animaux":⁴ "C'è una continuità in promozioni successive tra l'arte della natura, poi l'arte degli animali e infine l'arte umana".

Io direi che c'è, allo stesso tempo, discontinuità e continuità, come sempre in materia di evoluzione.

La natura del sentimento estetico

Ora, non interrogiamoci più sull'estetica della natura, ma sulla natura dell'estetica. Nel procurarci piacere e meraviglia, il sentimento estetico ci pone in uno stato secondo che chiamerei poetico, in opposizione, lo abbiamo visto, a prosaico, che caratterizza ciò che è senza piacere e senza meraviglia.

Si può riscontrare lo stato poetico nell'unione, nell'amore, nel gioco, nella festa, ma queste situazioni superano il sentimento estetico pur inglobandolo, da qui i modi di dire dell'amore e in amore: "Quanto sei bella!". Nello sport: "Oh, che bel passaggio, che bel canestro!". Nell'unione: "Che bel momento viviamo!".

La festa ci mette contemporaneamente in uno stato poetico ed estetico, suscitando la sua ebbrezza nelle danze e nell'uso di droghe euforizzanti che sono l'alcol, la cannabis, l'ecstasy.

Siamo talmente abituati a considerare la nostra identità in modo fisso e stabile che dimentichiamo di essere molto diversi quando siamo tranquilli o quando prevale in noi qualche altra emozione, e, a

seconda delle emozioni, se proviamo rabbia, amore, meraviglia, melanconia.

Definisco stato secondo come uno stato in cui un'emozione ci trasforma. Lo stato poetico è uno stato secondo in cui possiamo sentirci amorevoli, pieni di ammirazione, in comunione, pieni di stupore, sopraffatti, trasfigurati, ispirati. È al limite del mistico senza essere per questo religioso. S'intensifica con l'entusiasmo – questa bellissima parola che significa originariamente “possessione da parte di un dio”.

Lo stato poetico implica spesso l'emozione estetica, che può essere leggera come un piccolo piacere e amplificarsi fino all'esaltazione o alla beatitudine, e, in modo estremo, fino all'estasi – l'estasi, che è uno stato di confusione o di fusione con ciò che la provoca.

Le opere che amiamo in pittura, in musica, in letteratura, a teatro, al cinema ci danno, quando siamo al culmine dell'emozione estetica, il sentimento del sublime e ci conducono alle porte dell'estasi.

Così, lo stato di trasfigurazione, lo stato di sconvolgimento, di quasi estasi, mi è venuto improvvisamente, a quindici o sedici anni, nella sala Gaveau, in maniera folgorante, all'inizio del primo movimento della *Sinfonia n. 9* di Beethoven, diretta da Eugène Bigot.

Le grandi opere ci pongono in uno stato d'incanto, di esaltazione, perché entriamo nell'opera che entra in noi e ci possiede.

Così per riassumere, il sentimento estetico è una modalità o una componente dello stato poetico, il quale può essere riconosciuto come una modalità o una componente degli stati secondi che, lo vedremo, possono intensificarsi in trance, possessione, estasi. C'è intercomunicazione e intercontaminazione tra stato secondo, stato poetico e sentimento estetico.

La magia e l'arte

L'arte è prodotta dalla capacità umana di creare opere, forme, colori, suoni, che danno o dovrebbero dare l'emozione estetica.

Gli artisti producono oggetti, opere che sono ispirate dalla loro concezione se non del bello, almeno dell'arte, e mirano a effetti estetici. Gli artigiani producono oggetti utilitari, ma che implicano una dimensione o qualità estetica. Parimenti, la scrittura ha generato l'arte della calligrafia e l'editoria un'arte tipografica.

Quando si considera il passato arcaico e storico dell'umanità, constatiamo di avere estetizzato opere e oggetti con finalità, allo stesso tempo, magica, religiosa e identitaria: dipinti, tatuaggi, maschere, braccialetti, collane, così come musiche e danze. Ma anche oggetti con finalità pratica: ceramiche, fiaschi, anfore...

Tuttavia, non vi abbiamo progettato arbitrariamente l'estetica: essa vi si trovava allo stato indifferenziato nella loro natura magico-religiosa o nella loro forma plastica (ceramiche). Allo stesso modo,

i disegni sul viso o i tatuaggi hanno una funzione di affermazione dell'identità di clan o di sesso, e la loro bellezza è indifferenziata nella loro semiotica. Noi l'abbiamo selezionata, isolata e ipostatizzata.

Questi oggetti, rappresentazioni e comportamenti hanno una componente estetica latente o integrata in una missione magico-religiosa. Questa componente è divenuta la principale, per gli spiriti moderni, all'inizio del XX secolo, a partire dall'estetizzazione dell'"arte negra". La magia antica è rifluita, è divenuta latente e si è rifugiata nella dimensione estetica, come indica l'espressione: "È magico". Inoltre, abbiamo scoperto e assimilato nella nostra cultura mitologie straordinariamente diverse di civiltà antiche. Non crediamo più letteralmente ai miti greci, ma ci ispirano e vi aderiamo esteticamente.

Il carattere sacro degli affreschi e dei dipinti religiosi cristiani dal Medioevo fino al Rinascimento, come quelli di Giotto o di Beato Angelico, è anch'esso, per noi moderni, riassorbito nella dimensione estetica, ma l'emozione che essa ci dà contiene ancora come sospesi della pietà e del sacro.

L'arte si è progressivamente autonomizzata dalla sua funzione religiosa in Europa occidentale dopo il Rinascimento. L'estetica ha recuperato le opere con finalità religiosa per la propria utilità.

La nostra concezione laicizzata isola la bellezza e la privilegia, emancipandola dalle credenze religiose o politiche: ammiriamo senza fede religiosa Notre-Dame di Parigi, il *Vangelo secondo Matteo*

di Johannes Sebastian Bach, i capolavori dell'arte sacra, con il forte sentimento soprattutto della loro bellezza architettonica, pittorica o musicale.

Abbiamo operato una insularizzazione della bellezza, specialmente nella pittura. L'arte che si isola diventa l'arte per l'arte, al fine di suscitare l'emozione estetica prima di ogni altra cosa, ma mantiene in sé un alone di mistero e di magia.

Il bello e il brutto

La nostra civiltà occidentale ha creduto per molto tempo che i suoi canoni di bellezza fossero universali. In materia di scultura e di pittura, la bellezza greca illustrata da Prassitele è stata concepita come il modello di ogni bellezza, e, imitandolo, i pittori del Rinascimento, poi quelli dell'età classica, hanno creato le loro opere.

Abbiamo creduto universale la concezione classica della bellezza così emersa, che implica armonia e regolarità. Può cominciare a esprimersi con la grazia, può accedere allo splendore, esclude ogni scoria, ogni deformità, ogni bruttezza. In questa concezione classica, c'è antinomia assoluta tra il bello e il brutto.

In un certo senso, l'occidentalizzazione del mondo, compiuta nel corso dell'era planetaria, è sembrata confermare questa universalità diffondendo, installando e acclimatando negli altri continenti le proprie produzioni di bellezza, pittura, musica, letteratura. Ma, se l'universalizzazione dell'estetica occidentale di bellezza fa sì che si ammiri la

Gioconda a Tokyo, questa universalizzazione non ha annullato i generi propriamente giapponesi di bellezza.

Lo stesso processo di planetarizzazione ci ha fatto scoprire, e riconoscere come belle, opere i cui criteri di bellezza erano molto differenti: abbiamo estetizzato l'arte africana spogliando le maschere e le statue della loro finalità, per considerarle come opere d'arte, ma nello stesso tempo abbiamo riconosciuto bello ciò che era considerato come strano, bizzarro, cioè brutto.

È Friedrich Schlegel che per primo ha affrontato la questione della bruttezza come problema centrale nell'estetica, e specialmente nella letteratura moderna. Ha scritto: "Il brutto è la prevalenza totale del caratteristico, dell'individuale e dell'interessante, della ricerca insaziabile e sempre insoddisfatta del nuovo, del piccante, del sorprendente".¹

Nel XIX secolo, la pittura occidentale comincia a trasgredire il grande modello di bellezza: Goya nelle sue *Pinturas negras* (1819-1823) mostra visioni di orrore, ma che, rientrando nell'estetica, indicano che le frontiere tra il bello e il brutto possono localmente dissolversi.

Successivamente, gli impressionisti, Van Gogh, Cézanne, svelano tipi di bellezza molto differenti dai canoni classici, e, in seguito, il mondo della pittura e della musica si adoperano a dislocare le forme e a far apparire nello stesso tempo una nuova sensibilità, un nuovo genere di bellezza nella disarmonia.

Rimbaud, in *Una stagione all'inferno*, scrive: "Una sera, mi son preso sulle ginocchia la Bellezza. – E l'ho trovata amara. – E l'ho insultata".²

La bellezza tende a sparire dalle arti? O piuttosto, non c'è, come nell'universo religioso preclassico, o come nell'universo arcaico, ma in modo nuovo e diverso, una indifferenziazione della bellezza nelle opere che esprimono allo stesso tempo una visione, una verità, un messaggio?

Bellezza e bruttezza cessano di essere antinomiche: si trova bellezza nella bruttezza e bruttezza nella bellezza, il che fa sì che la bellezza non sia eliminata, ma inclusa in un complesso che recherebbe il suo contrario.

La ricerca dell'autenticità, si dice, primeggia sulla ricerca della bellezza, ma l'autenticità non ha acquistato una qualità estetica per i suoi appassionati?

C'è anche un al di là della bellezza, nel senso classico del termine, in cui l'emozione può sorgere da un orrore estetizzato.

Aristotele aveva compreso che la tragedia greca, provocando terrore e pietà, infondeva nello spettatore un sentimento profondo di tipo liberatorio che chiamava purga o catarsi. Torneremo su questo carattere particolare dell'estetica che permette di trasfigurare la sofferenza, il disagio, la morte in emozioni felici senza per questo eliminarle – al contrario, mettendole in rilievo. Il teatro elisabetiano e shakespeariano, il teatro di Corneille e di Racine, il dramma romantico come *Hernani*, l'opera, tragica per natura, infine i film di violenza, tor-

tura, sofferenza ci fanno, allo stesso tempo, male e bene, dal momento che il bene avvolge e addomestica il male.

La guerra è stata sovente estetizzata nei quadri di battaglie, ma siamo entrati in un'epoca in cui alcuni combattenti hanno potuto estetizzarla, come Apollinaire in questa frase audace: "Ah Dio! Com'è bella la guerra",³ mentre essa appariva un insieme di orrori soprattutto ai combattenti che l'avevano subita. Il cinema ha creato un'estetica della guerra dove essa è allo stesso tempo abominevole e ammirabile e ci procura grandi emozioni: non solamente sentimenti di terrore, di orrore o di pietà, ma anche un piacere, cioè un godimento propriamente estetico. I grandi film di guerra ci incitano all'esecrazione della guerra, pur procurandoci una fascinazione estetica, da *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, *Quarto fanteria*, *La croce di ferro*, passando per *Il giorno più lungo*, fino al magnifico e terribile *La sottile linea rossa* di Terrence Malick.

Jean Baudrillard ha osato parlare dell'estetica della distruzione delle Torri Gemelle di Manhattan, che abbiamo occultato sotto l'orrore dell'ecatombe umana. Io ho nascosto a me stesso l'estetica di questa immagine incredibile che si vedeva e si rivedeva ossessivamente sugli schermi televisivi, l'ho camuffata sotto l'emozione etica, ma è vero che c'è un'estetica della catastrofe nello spettacolo di questi grattacieli colpiti come in un sogno da due aerei apparsi dal nulla, poi avvolti dalle fiamme e

crollati. Il cinema usa e abusa della catastrofe, ma in finzioni realistiche e non nel reale come accadde l'11 settembre.

Si è sviluppata così un'estetica del guerriero che lotta per la bellezza del combattimento e non tanto per una causa: si tratti di *Tempeste d'acciaio* di Ernst Jünger che descrive il fascino che l'esperienza della Prima guerra mondiale ha esercitato su di lui, o ancora dei *Proscritti* di Ernst von Salomon che esalta come un'epopea la guerra dei corpi franchi tedeschi del Baltico, o infine dei *Conquistatori* di André Malraux, in cui il rivoluzionario si confonde con un avventuriero esteta.

La tragedia greca, il dramma elisabettiano, la letteratura e, infine, il cinema hanno estetizzato l'orrore e il terrore, che effettivamente ci spaventano ma in cui la coscienza di essere di fronte a uno spettacolo rende il supplizio o la morte inoffensivi.

Estetica generalizzata

Le metamorfosi della bellezza, in cui possiamo vedere il segno di una crisi della bellezza classica, proliferano a vantaggio di una estetizzazione generalizzata di ciò che prima stava fuori del bello.

Il bello non è più ciò che era e l'estetizzazione di tutte le cose aumenta. Le stazioni della metropolitana del 1900 e le fontane Wallace che sembravano brutte nel 1930 si sono estetizzate dopo. Gli oggetti e gli abiti della Belle Époque, rifiutati negli anni precedenti al 1940, si sono estetizzati. Le vecchie locomotive a vapore si sono iperestetizzate con le

loro formidabili forme nere, il loro soffio potente e il loro pennacchio di fumo bianco. Il fenomeno si è esteso agli oggetti industriali contemporanei: automobili, TGV, aerei, jet. I designer estetizzano gli oggetti di uso quotidiano dando loro una veste o forme inedite. L'era industriale ha creato delle arti che le sono proprie.

E pertanto, al di fuori dei centri storici, viviamo in un mondo urbano e suburbano dall'architettura monotona e lugubre, soggetto a inquinamento e a saturazione. La monocoltura senza vita invade i campi. La standardizzazione non solamente dei prodotti industriali, ma dell'alimentazione stessa ci sommerge. L'estetizzazione non è una resistenza a tanta orridezza e bruttezza? Sebbene ci sia nella pittura, nella fotografia, nel cinema un'estetica dell'orridezza e della bruttezza, come se la loro immagine apportasse una strana e inquietante magia.

Rimbaud aveva annunciato l'estetica generalizzata esprimendo il suo gusto per i baracconi da fiera; i surrealisti gli hanno fatto seguito estetizzando luoghi che prima sembravano prosaici come il Passage des Panoramas di Parigi; hanno soprattutto proclamato la necessità di poeticizzare la vita, con un'estetizzazione volontaria dell'esistenza. Così, dopo aver estetizzato la natura, cerchiamo di estetizzare le nostre vite, vale a dire di conferire loro un senso poetico, persino di fare delle nostre vite, per quanto illusorio possa essere, una "bella" avventura.

Etienne Souriau aveva scritto: "Si avanza in un tempo in cui la differenza tra profano e sacro, misterioso e familiare non sarebbe altro più che estetica".

C'è tuttavia un'ambivalenza nell'estetica generalizzata. Essa ci dà la possibilità di meravigliarci di ciò che sembrava banale o non catturava l'attenzione. Favorisce anche un nichilismo estetizzante in cui l'etico si dissolve nell'estetico. Rischia di occultare la miseria umana che tante foto e immagini estetizzano. Esamineremo questo problema quando vedremo che se la cultura deve inglobare l'estetica, l'estetica non deve inglobare la cultura.

*Individualizzazione,
mercantilizzazione, industrializzazione*

Le condizioni della creazione artistica sono dipese per lungo tempo dal mecenatismo o dalla protezione di potenti, signori o papi. L'insularizzazione progressiva dell'arte in Occidente si compie nel XIX e XX secolo. Questo rendersi autonoma rispetto alla religione, poi al potere, poi al mecenate, si accompagna a una dipendenza crescente nei confronti del mercato. L'opera d'arte si converte in merce.

L'artista fortemente individualizzato si oppone spesso alla civiltà del denaro da cui dipende. Esalta la sua libertà, la sua originalità e la sua creatività in un mondo di filistei, che, comunque, comprano le sue opere.

L'innovazione artistica, che rompeva con le convenzioni e i dogmi estetici del suo tempo, fu non solo incompresa nel XIX secolo, ma condannata in nome dei canoni tradizionali della bellezza. Fu la sorte degli impressionisti, di Monet, di Cézanne, poi dei cubisti; ma, dopo la Prima guerra mondiale, il nuovo viene invece promosso, come indica il libro molto interessante di Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*.¹ Il culto del nuovo trionfa non

solo nelle arti, ma anche nelle imprese, nella tecnica, nell'economia, nei detersivi, nelle automobili, nelle bibite gassate. Il nuovo rende vecchio l'attuale, diventa desiderabile e incita all'acquisto.

Per quel che concerne l'arte, diventa difficile giudicare la qualità delle opere che rompono con l'abituale, si teme di essere retrogradi criticando, e si ammira un quadro quanto più è venduto caro. Alla fine, si ammette che un quadro pagato molto caro abbia un grande valore estetico.

L'arte pittorica tende a divenire uno strumento al servizio dei manipolatori del mercato. Come ha scritto la sociologa Raymonde Moulin, "in una dialettica confusa, il giudizio estetico diviene pretesto per un'operazione commerciale e un'operazione commerciale riuscita si trasforma in giudizio estetico".²

All'epoca di Molière, di Racine, di Corneille, l'autore non era il creatore del suo materiale: lo attingeva dalla storia o dagli scrittori del passato. La Fontaine lo prendeva dalle favole di Esopo.

Ora l'autore moderno crea il suo materiale, s'individualizza all'estremo e diventa sovrano assoluto della propria opera (o nasconde gli schiavi che recluta). L'originalità e l'autenticità lo sacralizzano, il diritto d'autore consacra la sua sovranità, il termine di genio lo incorona. L'espressione "opera immortale" – mentre, beninteso, ogni opera umana è mortale – significa che essa si lancia in una lotta contro la morte per durare al di là dell'autore e del suo tempo.

Troppo originale o deviante in rapporto alle norme estetiche del suo tempo, l'artista è maledetto, poi è riconosciuto, canonizzato, e il suo nome diventerà quello di una strada. Si passa allora dall'artista maledetto all'artista famoso, e forse all'artista ufficiale.

Questa constatazione ci conduce ai vincoli che pesano sulla creazione artistica.

Creazione, produzione, distribuzione

L'opera dell'artista pittore dipende dal mercato e, di conseguenza, dal mercante. È lui che sceglie il pittore in funzione di ciò che pensa essere il gusto degli acquirenti. Se è perspicace, scoprirà un talento sconosciuto che riuscirà a rendere celebre. Analogamente, amatori chiaroveggenti sono riusciti ad acquistare a basso costo le opere sconosciute o misconosciute di Cézanne, Van Gogh, Picasso, Kandinskij e altri, che sono passati dal disconoscimento alla gloria, dalla miseria alla fortuna. Per esempio, il mio amico pittore Jean-Michel Atlan, che frequentava i mercati vendendo tessuti per sopravvivere, ha conosciuto improvvisamente il successo e si è messo a fare il giro del mondo.

Allo stesso modo, la pubblicazione dell'opera dello scrittore dipende da un editore. Il caso di Proust rifiutato da Gallimard non è l'unico. Da allora, con l'evoluzione commerciale-industriale dell'editoria, la situazione dello scrittore che propone la sua prima opera è divenuta sempre più aleatoria. A partire dall'ultimo mezzo secolo, molti editori pic-

coli e indipendenti si sono visti fagocitare dai grandi gruppi, come Hachette. I manoscritti sono letti sempre di meno da direttori editoriali colti o da altri scrittori, e sempre di più da lettori sottopagati che presentano la loro relazione. Poi il comitato di lettura giudicherà in funzione non solamente o principalmente della qualità letteraria, ma del potenziale successo in libreria. Sin dalla stampa delle bozze, i seducenti addetti stampa presenteranno, elogiandole, ai critici di giornali, radio, televisione, le opere supposte di talento e destinate alle migliori vendite. Molti esemplari resteranno invenduti e saranno mandati al macero.

Tuttavia, questo sistema ipercommerciale e burocratizzato divenuto egemonico trova concorrenti efficaci nella fioritura di piccoli editori indipendenti che riescono a pubblicare un'opera di successo che il grande editore non ha apprezzato. Il successo può venire dal passaparola, da critici entusiasti, da premi letterari.

Tuttavia, i piccoli editori non pubblicano solo opere redditizie, talvolta non riescono a pareggiare il bilancio; alcuni sono costretti a diventare satelliti di un gruppo, altri riescono a svilupparsi, ma la maggior parte dipende per la distribuzione da case editrici più imponenti che, nello stesso tempo, sono i grandi distributori per le librerie. D'altronde, molte librerie indipendenti hanno dovuto soccombere a causa della concorrenza dei reparti librari dei grandi magazzini e ormai di Internet. Nondimeno, un certo numero resiste perché rima-

ne una clientela che ama consultare la sua libreria e farsi consigliare.

Anche il sistema di produzione e di distribuzione del libro tende a standardizzare la letteratura, ma tende anche al suo contrario. Ha bisogno di opere originali, molto personalizzate, di talenti creativi. Così, la fortuna di un libro dipende da una collaborazione conflittuale tra creazione/edizione/distribuzione. Quando l'editoria soffoca la creazione o l'ignora, il risultato è mediocre. Quando la creazione fa riconoscere la sua qualità all'editore, le rimane di essere riconosciuta e celebrata attraverso la critica, i premi letterari, il passaparola.

Come in tutte le cose della vita, il successo non è necessariamente il premio corrispondente al merito. Critici asserviti presentano come capolavori libri pessimi di personalità influenti. Opere geniali probabilmente rimangono manoscritti che non trovano un editore. E forse più che nelle altre cose della vita, la riuscita e l'insuccesso sono casuali.

Così il sistema uccide senza dubbio talenti sul nascere ma, considerata la complementarità antagonista tra creazione e editoria, considerata la concorrenza e la presenza di piccoli editori, permette anche la pubblicazione di belle opere e talvolta di capolavori.

L'opera letteraria è creata individualmente, prima di essere offerta all'editore. Il film può esistere solo grazie al finanziamento di un produttore. Il cinema ha creato un sistema di produzione-distribuzione-creazione industrializzato, motivato sin

dall'inizio dalla ricerca del massimo profitto. Hollywood è il luogo di nascita e di sviluppo di questo sistema. L'opera non è più strettamente individuale, è il frutto della cooperazione di sceneggiatori, dialoghisti, registi, cameraman, addetti al montaggio, compositori, decoratori. Può essere realizzata solo grazie all'accordo con un produttore sulla base di una sceneggiatura, della scelta degli attori, spesso imposti dal produttore, e della scelta di un regista.

La produzione di un film si fa in base alla divisione e alla specializzazione del lavoro. Essa ha assunto la dimensione di una produzione industriale, nel sistema hollywoodiano. È destinata all'utile massimo. Per ottenere quest'utile, si fa attenzione a come l'opera possa soddisfare i due sessi, i pubblici più diversificati, e avvalersi della seduzione fascinosa di attori mitizzati e semi-divinizzati: le star.

Il sistema produce film secondo generi che hanno le loro regole vincolanti: western, thriller, commedie musicali, commedie sentimentali, film comici, e Hollywood impose per molto tempo il regno universale dell'*happy end*. Ogni film poteva ammettere la morte di una comparsa, ma rendeva necessario il trionfo finale degli eroi nell'amore e nel successo.

Una domanda si pone, alla quale ho risposto nel mio libro *Lo spirito del tempo*:³ perché questo sistema ha consentito, in misura minore ma niente affatto rara, la realizzazione di capolavori?

È perché la produzione ha bisogno che ogni film, anche se obbedisce a vincoli (e sappiamo che la tragedia classica di Racine obbedisce anch'essa a vin-

coli), abbia la sua individualità, la sua originalità, e, dunque, ha bisogno di creatività. La creatività dello sceneggiatore, del regista, ma anche del compositore, del cameraman, del montatore... E Hollywood ha fatto appello ad autori come William Faulkner, Dashiell Hammett, e tanti altri, a registi come Howard Hawks, John Ford, Fritz Lang, Billy Wilder. Hollywood ha potuto produrre capolavori dell'arte cinematografica, ma ha anche umiliato creativi originali come Erich von Stroheim. Ha snaturato molti film modificandone il montaggio, ha alla fine abbandonato Orson Welles dopo averlo utilizzato. Non ha potuto, però, impedire il genio e la gloria universale di Charlie Chaplin.

Oggi, la macchina hollywoodiana s'inceppe e perde il suo monopolio negli Stati Uniti. Esiste ancora per produrre film con budget enormi, come la serie *Star Wars*. Ma l'evoluzione della tecnica, il passaggio al digitale, la possibilità di fare riprese fuori dagli *studios*, tutto ciò permette ad autori indipendenti di reperire il denaro necessario per girare film d'autore a buon mercato.

Queste nuove possibilità tecniche ed economiche favoriscono la creazione di film d'autore. Inoltre, il sistema di anticipo sugli incassi favorisce creazioni originali. I festival permettono ai film d'autore di trovare il loro distributore. Infatti, l'ostacolo alla diffusione dei film non è più solamente né principalmente il sistema capitalista di produzione: è il sistema non meno capitalista di distribuzione che controlla le sale, addirittura le possiede,

e intende distribuire solo i film con ricavi sicuri. Così, si è sviluppata marginalmente, ma internazionalmente attraverso piccole sale, una distribuzione indipendente che permette a grandi e belle opere cinematografiche di avere il proprio pubblico preparato di amatori.

In tal modo, il sistema di collaborazione conflittuale, diciamo di dialogica dei termini di creazione/produzione, complementari e antagonisti allo stesso tempo, continua, prendendo forme nuove, nel cinema.

Questa stessa dialogica funziona per la canzone, per il rock, per le serie televisive, in breve per tutte le arti industrializzate e mediatizzate.

Ormai, e sempre di più, l'arte è una battaglia che ha spesso bisogno della collaborazione del suo antagonista: il profitto.

La creatività

Il genio creativo è nello stesso tempo più primitivo e più colto, più distruttivo e più costruttivo, occasionalmente più folle eppure di una più adamantina sanità rispetto alla persona media.¹

FRANK BARRON

La creatività non è nata con l'umanità: la vita ha creato forme innumerevoli, vegetali e animali. La creatività biologica si dispiega nel corso del processo di riproduzione e di selezione; la creatività umana si dispiega a partire dalla relazione cervello/mano.

Si è parlato a lungo di "ispirazione"; poi, divenuto banale, questo termine è stato abbandonato. A torto, penso. Infatti evoca come un soffio o uno spirito che si leverebbe dall'interno dell'artista per dargli la capacità creativa. La parola "genio" evoca sia un essere superiore di natura spirituale sia la capacità generatrice dell'artista. La parola italiana "ingegno", che Vico ha utilizzato per designare la facoltà produttiva dello spirito umano, vale particolarmente per la creazione artistica.

Nell'ispirazione, nell'ingegno, risiede un grande mistero secondo Paul Klee, che scrive: "L'arte gioca, senza avere dubbi in proposito, con la realtà ultima e tuttavia la raggiunge effettivamente. Allo stesso modo che un bambino nel suo gioco ci imita, noi imitiamo nel gioco dell'arte le forze che hanno creato e creano il mondo".²

Sovente, come in un parto, l'autore crea la sua opera in una mescolanza di sofferenza e di gioia.

L'atto creatore dell'artista può essere un'imitazione del reale: i grandi pittori che rappresentano Luigi XIV o il re di Spagna hanno come missione principale rendere fedelmente la personalità del sovrano. Ma per renderla, hanno bisogno di colori, di strumenti, di interpretare, di mettere a fuoco, hanno bisogno soprattutto del talento mimetico che permette loro di creare la somiglianza.

Sciamano e sciamanismo

Prendo come punto di partenza le pitture rupestri preistoriche, per esempio quelle della grotta Chauvet o quelle di Lascaux. Sono riproduzioni che somigliano in modo stupefacente ad animali: mammut, cavalli, felini.

Si è cercato di comprenderne la funzione ipotizzando riti propiziatori per la caccia; ci si è interrogati su questi artisti della preistoria e alcuni hanno pensato che fossero sciamani. Ma che cos'è lo sciamanismo?

Lo sciamanismo ha un carattere universale in tutte le società arcaiche della Siberia, dell'Ameri-

ca o dell'Asia e probabilmente dell'Europa, dove si parlava di stregoni o indovini. Gli sciamani erano certamente presenti nelle società preistoriche di *Homo sapiens*.

Gli sciamani sprofondano in uno stato di trance, facilitata da bevande allucinatorie. Grazie a questo stato, comunicano con gli spiriti che governano la natura, e talvolta anche direttamente con il mondo vegetale o animale.

L'antropologo canadese Jeremy Narby ha ipotizzato che gli sciamani comunicassero attraverso l'unico linguaggio universale presente negli esseri umani, nelle piante, negli animali, nei vermi, in tutti gli esseri viventi, vale a dire il DNA, l'acido deossiribonucleico, che contiene il sapere ereditario di ogni vivente.

Questi sciamani furono senza dubbio educatori dell'umanità antica. Avevano poteri conoscitivi e curativi straordinari. Se pensiamo alla vegetazione lussureggiante e abbondante dell'Amazzonia, la scelta tra piante commestibili benefiche e piante velenose non può essere stata orientata esclusivamente dal caso.

Gli indiani Pueblos del Messico si nutrivano esclusivamente di mais, ogni villaggio aveva il suo modo di cuocerlo, con corteccia d'albero, calcare o altri prodotti. Gli antropologi collegavano queste pratiche a credenze magiche, fino a quando un bioantropologo dimostrò che se il mais fosse stato cotto senza l'aggiunta di tali ingredienti, l'organismo umano sarebbe stato incapace di assimilare la

lisina, l'elemento nutritivo del mais, e questa popolazione sarebbe morta di fame.³ Dunque, penso che sia stato uno sciamano, in ogni villaggio, a indicare la corretta modalità di cottura del mais dal punto di vista nutrizionale.

Sono degli sciamani o degli artisti che hanno disegnato sulle pareti di Lascaux? La mia risposta è: sciamani e artisti, artisti perché sciamani.

Come? Per la capacità mimetica di riprodurre la forma di animali senza vederne il modello – infatti, i disegnatori non hanno fatto posare un mammut in una grotta buia –, sulla base di rappresentazioni mentali. C'è una capacità mimetica dello psichismo che suppone uno stato secondo che chiamo semi-trance, in cui cooperano l'inconscio e la coscienza. Bisogna constatare che un processo mentale analogico è inseparabile dal processo mimetico: la capacità analogica permette la mimesi, la quale rende possibile il processo analogico.

L'artista come post-sciamano

Con o senza droga, ma in uno stato secondo d'ispirazione o semi-trance, l'artista sciamano dispone di una via di conoscenza analogica che permette alla capacità mimetica di riprodurre in modo ammirevole un animale per identificazione psichica – direi anche per possessione psichica –, e si può supporre che in lui, così come nei pittori delle civiltà posteriori, lo stato secondo di trance, o semi-trance, sia accompagnato da un controllo cosciente.

In un certo senso direi: tutti gli artisti pittori sono dei post-sciamani, con poteri concentrati nella loro arte e con il dono di far interagire uno stato di trance non convulsa, o semi-trance, con il controllo e la correttezza che dà la coscienza nello stato di veglia. Gli sciamani prendevano bevande di natura allucinogena o masticavano funghi come il peyote, per entrare in uno stato di trance; l'artista può usare droghe diverse per entrare in uno stato di ispirazione.

Balzac si drogava col caffè. Scrittori come André Malraux o Roger Vailland potevano fare uso di cocaina per entrare in uno stato, appunto, di creatività. Per molto tempo io fumavo scrivendo, come se ogni aspirazione mi desse l'ispirazione. La disgiunzione è arbitraria tra l'alcol e il tabacco da un lato, la marijuana e la cocaina dall'altro. L'alcol è un eccitante: induce alla disinibizione delle forze del subconscio.⁴

L'umanità ha sempre utilizzato droghe per trovare uno stato secondo di beatitudine o di esaltazione, ed è interessante che l'artista, il creativo, utilizzi questi mezzi per produrre la sua opera.

Lo stato di trance non convulsa, o semi-trance, ha permesso allo sciamano di realizzare un'opera figurativa di carattere magico, divenuta per noi un capolavoro d'arte. L'identificazione o possessione psichica dà il dono, lo si è visto, di riprodurre in modo ammirevole ogni forma animale o umana.

Gli stati di semi-trance e quelli di possessione comunicano: l'ho sperimentato quando sono sta-

to iniziato al Candomblé a Fortaleza in Brasile. Il Candomblé è un culto nato dalla religione degli Yoruba (popolo africano deportato e schiavizzato in Brasile), che si è fuso con una messa cattolica. La prima parte della cerimonia è una messa quasi normale; nella seconda parte, sono invocati gli *orisha*, cioè i geni-dei, perché s'incarnino nei fedeli. Si danza, si canta in maniera sempre più intensa e frenetica e gli *orisha* arrivano. Uno di loro s'incarna in una persona che danza e che, improvvisamente posseduta, perde la voce e parla con quella dell'*orisha*.

Michel Leiris ha parlato dello stato di semi-possessione in una compagnia teatrale, in Etiopia, durante la rappresentazione di una pièce avente una funzione magico-religiosa.⁵ I fenomeni di possessione presso gli etiopi di Gondar, invasi dagli spiriti *zar*, presentano caratteri ambivalenti. Possono essere ricondotti allo sciamanismo classico, ma allo stesso tempo iniziano con azioni a metà strada tra la vita quotidiana e il gioco teatrale. Secondo una maga conosciuta bene dall'autore nel corso del suo soggiorno in Etiopia, "sono giunto a credere che i suoi *zar* le forniscano una sorta di guardaroba di differenti personalità che possono essere indossate a seconda dei casi e delle necessità della vita quotidiana, personalità che le prestano comportamenti e atteggiamenti precostituiti, a metà strada tra la vita e il teatro".⁶ È quest'ultimo aspetto che attira in particolare l'attenzione di Michel Leiris. Questo stato ibrido mette in luce, allo stesso tempo, la

simulazione e la possessione. È la mescolanza di "teatro vissuto" e "teatro recitato". L'autore nota il momento in cui la possessione da parte dello *zar* culmina in veri e propri sketch comici: "Intorno al posseduto che dà il primo impulso e conduce il gioco si organizza, con la complicità di tutti, una commedia".⁷ Sembra che passando dal teatro alla città, la possessione dello *zar* si specializzi in seno alle compagnie, e che il teatro recitato acquisti più importanza rispetto al teatro vissuto.

Questo testo capitale di Leiris stabilisce, allo stesso tempo, la continuità e la discontinuità tra la possessione magico-religiosa da parte degli *zar*, che "può essere ricondotta allo sciamanismo classico", e il gioco "laicizzato" dell'attore che, Leiris non lo indica, è in uno stato di mimesi, cioè posseduto non da uno spirito o da un dio, ma dal personaggio che incarna.

Non pretendo di essere un artista, ma quando ero giovane, facevo caricature dei miei professori, dei miei compagni, della mia compagna, e queste caricature erano molto somiglianti. Però, le facevo a mente. Se guardavo il mio modello, se scrutavo il suo naso, i suoi occhi, fallivo nell'imitazione. Se lasciavo fare alla mia mano in uno stato di semi-conscienza, avevo successo.

Questa mimesi mi accompagnò in un altro ambito: imitavo la voce di certe persone, e specialmente quella del mio maestro Georges Friedmann. Adoravo imitarlo e lo facevo continuamente. Ero in qualche modo posseduto. Ma ciò che è interessante

è che, quando lo imitavo, non ne imitavo solamente la voce. Parlando con la sua voce, ero all'interno di lui, dei suoi sentimenti: pensavo come lui. Mi identificavo con lui come un attore si identifica con un personaggio che deve recitare, ma in questo caso il personaggio era reale.

Questa piccola esperienza mi ha fatto comprendere il ruolo della mimesi psichica legata a uno stato secondo, tanto in un imitatore quanto in un attore. Questa mimesi che mi consentiva di entrare in lui e consentiva a lui di entrare in me, era di fatto uno stato di semi-trance e di quasi-possessione.

Mimesi e possessione non sono casi estremi, ma stati assai frequenti nella creazione artistica così come nei momenti di comunione e di esaltazione nelle nostre vite.

Ogni creazione artistica comporta una cooperazione variabile tra uno stato secondo di ispirazione, una sorta di trance attenuata, o semi-trance, e lo stato cosciente. Victor Serge, rivoluzionario e scrittore, l'ha sottolineato nei suoi *Carnets*: "L'opera d'arte è un'opera di lucida volontà e di trance".⁸

Si può dire che lo stato di semi-trance è lo stato che permette all'artista di utilizzare nello stesso momento le forze inconscie e cosciece del suo spirito.

Se prendiamo il caso del ritratto, il pittore avverte uno stato di semi-trance, di semi-possessione da parte della persona che dipinge. Mentre è immerso in questo stato, il pittore può realizzare l'opera, e, con un controllo cosciente, la correggerà, la modificherà.

Si tratta di una sinergia tra la coscienza lucida e qualche cosa che zampilla dalle profondità dell'essere. Sergej Ėjzenštejn, il grande cineasta, l'ha provato ed espresso molto bene: "L'arte non [sarebbe] forse semplicemente una regressione artificiale, nel campo della psicologia, verso le forme del pensiero primitivo, e cioè, un fenomeno identico a quello prodotto da una qualsiasi droga, bevanda alcolica, stregoneria, religione ecc.? La risposta a questa domanda è semplice ed estremamente interessante. La dialettica delle opere d'arte è costruita su una curiosissima 'unità dualistica'. L'opera d'arte colpisce proprio perché si svolge in essa un processo dualistico: un'impetuosa ascesa progressiva lungo le linee dei più elevati livelli espliciti di coscienza e la penetrazione simultanea, per mezzo della forma, negli strati del più profondo pensiero sensoriale".⁹

E credo che stato secondo, mimesi, semi-trance, semi-possessione siano presenti nella pittura, nel romanzo, nella musica, in tutte le arti.

Una creazione può nascere dal caso e, spesso, può rispondere a una sfida che l'autore lancia a se stesso, ma è sempre la coniugazione di un'attività post-sciamanista, o semi-sciamanista, e di un'attività cosciente che corregge, controlla e migliora.

Per esempio, da giovane ho scritto poesie. Ora mi rendo conto bene, retrospettivamente, illuminato dalla mia concezione del post-sciamanismo, che io stesso ero in uno stato secondo di ispirazione, di trance dolce, e che, senza questo stato secondo,

non avrei potuto scrivere poesie. Aggiungo che le regole della rima o del numero di sillabe accrescono contemporaneamente lo stimolo dell'ispirazione e il ruolo sinergico dell'attività cosciente.

D'altronde devo dire che, quando scrivevo *Il metodo*, provavo durante la stesura uno stato di semi-possessione e un piacere a partorire idee misto a dolore. Vale a dire che, allo stesso tempo, spingevo molto forte e lasciavo uscire come nel parto, ma in un parto continuo, giorno dopo giorno. Rifugiato in Toscana marittima, in un castello isolato e per metà in rovina, Castiglioncello di Bolgheri, mi ero messo a lavorare senza sosta dal mattino fino a notte, facendo talvolta, con i miei tempi, una passeggiata: ho potuto veramente scrivere in uno stato secondo, naturalmente con lo stimolo di un paesaggio meraviglioso e di una presenza amabile che alimentava la combustione interna da alto forno, indispensabile per me all'ispirazione. L'ispirazione? Essa dà trance e possessione. Non era necessario essere posseduti per lanciarsi in un'opera alla quale nessuno credeva, per la quale nessuno mi pensava adatto e che, lo sapevo, sarebbe rimasta ai margini della nostra cultura?

Vedo negli stati creativi non sottoprodotti, ma lasciati attenuati dello sciamanismo. Lo sciamanismo portava all'estremo un modo di entrare nell'invisibile, in un altro mondo – per lo sciamano il mondo degli spiriti, che per l'artista o l'autore di oggi è divenuto il mondo dello spirito.

Sciamanismo e magia sono come tali residuali nel mondo contemporaneo. Vi si sono diluiti, ma restano ampiamente presenti nell'arte e nell'estetica. Quando si dice magia della parola, incantesimo della poesia, queste espressioni tradiscono una presenza occulta della magia e dello sciamanismo.

In parole come "genio", "ispirazione", si può trovare la volontà di esprimere quel non-so-che, il quale proviene dalla capacità mimetica di semi-trance potenziale in ciascuno di noi, ma che potranno mettere in atto coloro che divengono artisti e creativi.

Gli stati secondi di semi-trance, semi-possessione, semi- o quasi-medianici, stupori, godimenti, pre-estasi, regnano in seno alla creazione artistica e all'emozione estetica.

L'emozione estetica che proviamo come lettori o spettatori è sempre uno stato secondo di possessione dolce, di mimesi dolce, che talvolta non percepiamo nemmeno, benché sia presente in noi.

In altri termini, gli incanti che proviamo di fronte alla natura, davanti a un bel tramonto, sotto la volta della cappella Sistina, ci pongono in uno stato poetico secondo. Questo stato secondo può amplificarsi in incantesimo, in semi-possessione, in esaltazione e forse, all'apice, condurci fino alle frontiere dell'estasi, come ricordo mi capitò nel corso dell'eccelsa esecuzione della *Sinfonia del Nuovo Mondo* diretta da Claudio Abbado al Teatro Massimo di Palermo.

E credo che per noi il più importante nella vita sia appunto ciò che raggruppato sotto il nome di

stato poetico, che ingloba e oltrepassa l'esperienza estetica.

Missione dell'artista?

Se lo sciamano è colui che detiene il più profondo e veridico sapere, se il profeta è colui che denuncia e che annuncia, ci si può allora chiedere se la loro missione non sia ricomparsa, in modo congiunto, dopo l'Illuminismo in una nuova forma con alcuni artisti e scrittori.

Voltaire, Diderot, Rousseau, Goethe, Tolstoj, Dostoevskij si sentono investiti di una missione che va oltre la letteratura e concerne il destino dell'umanità. Sono in uno stato di profezia sociale. Victor Hugo, invecchiando, si sciamanizza. Lancia attraverso la sua poesia e la sua opera un messaggio, non solamente per la Francia, ma per tutta l'umanità: apostolo della libertà, sceglie l'esilio per non subire la tirannia che denuncia nei *Castighi*. Poi interverrà sulla Comune, per la Repubblica. Svolge un ruolo politico non come uomo politico ma come neo-sciamano e neo-profeta. Penso che ciò che si è chiamato nel xx secolo l'*engagement* degli scrittori e degli artisti corrisponde alla presa di coscienza di una missione che assume una dimensione post-sciamanica e post-profetica.

Emile Zola era un romanziere puro. Improvvisamente, interessatosi all'*affaire* Dreyfus, si è trasformato in portavoce della verità e della giustizia. Dagli inizi e durante tutta la Prima guerra mondiale lo scrittore Romain Rolland, autore del troppo

dimenticato *Jean-Christophe*, ha denunciato il conflitto fratricida, cosa che gli è valsa la maledizione di entrambi i fronti, ma lo ha fatto diventare anche il grande portavoce della saggezza durante quattro anni di delirio omicida.

Molti artisti e scrittori hanno pensato e pensano di avere un messaggio pubblico da enunciare senza essere per questo politici di professione. Per loro, l'arte non è solamente rivolta al piacere estetico, ha una funzione da svolgere nella società.

Lo sciamano, grande figura della società arcaica, non era il capo, non aveva il potere sul suo popolo, ma aveva un prestigio superiore. L'artista impegnato oggi, tanto più se celebre e ammirato, è l'erede in una certa maniera dello sciamano e anche del profeta biblico.

Trances di vita e tranches di vita

Quando i prestigi dell'ombra e del doppio si fondono sullo schermo bianco in una sala notturna, per lo spettatore, affondato nel suo alveolo, monade chiusa a tutto fuorché allo schermo, avviluppato nella doppia placenta di una comunità anonima e dell'oscurità, quando i canali dell'azione sono bloccati, si aprono allora le chiuse del mito, del sogno, della magia.¹

La magia dello sdoppiamento

Un'idea mi ha ispirato nel mio libro sulla morte e in quello sul cinema,² l'idea che l'immagine, il riflesso, il ritratto, il paesaggio dipinto, più tardi la foto e il film portano in sé un non-so-che, che corrisponde in un modo larvato a una magia dello sdoppiamento. L'immagine o la foto non solamente uniscono in sé una qualità della presenza nell'assenza, ma detengono anche un fascino proprio del doppio. Benché la fotografia non abbia carne, materia, vita, sentiamo che ha una vita propria, un suo fascino, soprattutto quando si tratta di foto di persone care. Benché il reale sia assente nel riflesso, nell'immagine, nella foto, c'è sempre

un supplemento surreale nel raddoppiamento di una realtà, una magia che ho chiamato "fascino dell'immagine". In altri termini, c'è nell'immagine riflessa del reale qualche cosa di meno della realtà fisica e qualche cosa di più: un'aura, un non-so-che affettivo, sentimentale.

Le arti nate dalla fotografia, e soprattutto a partire dalla fotografia animata dal cinema, hanno sviluppato questa magia dello sdoppiamento. Il film documentario contiene in sé non solamente l'informazione e l'insegnamento, ma anche il fascino dell'immagine.

Nell'umanità arcaica, ogni uomo è accompagnato dal suo doppio che si manifesta nell'ombra, nel riflesso, e diventa attivo, autonomo nei suoi sogni. Al momento del decesso, mentre il corpo si decompone, questo doppio si stacca come spettro immateriale che sopravvive. Può restare nelle vicinanze o, se migra in una dimora delle ombre, tornare per mezzo di invocazioni. Lo si onora. Grandi civiltà hanno continuato a onorare gli antenati, gli anziani, i morti nei culti familiari, come avviene in Cina per esempio. Questa credenza era già presente presso gli antichi greci e la si ritrova nel nostro Ognissanti: giorno dell'anno in cui i morti ritornano tra i vivi. Bisogna festeggiarli, celebrarli.

Il tema del doppio, dell'immagine riflessa, dello specchio è ricorrente in letteratura e in poesia, specialmente in quelle romantiche, come spiega Otto Rank nei suoi *Figura di Don Giovanni e Il doppio*.

Ci sono nelle arti, nei romanzi, nella pittura, nella scultura, nel cinema due vie che possono combinarsi, la via "realista" che vuole somigliare alla vita e riflettere il reale, anche attraverso personaggi e avvenimenti di finzione, e la via fantastica che inventa un universo che sfugge ai canoni della realtà.

Queste due vie possono combinarsi, ma sono sovente distinte.

Ora, la via della somiglianza, dell'imitazione della vita, del realismo, del naturalismo, raggiunge la qualità estetica quando, per noi spettatori o lettori, implica in se stessa lo *charme*,³ poesia o magia del doppio.

Lettura e spettacolo

La lettura di un romanzo, lo spettacolo teatrale e lo spettacolo cinematografico hanno in comune una situazione propriamente dualistica. La messa in chiesa istituisce un'unità che ingloba Dio, i sacerdoti, i fedeli. Per converso, lo spettacolo suppone una dualità tra lo spettatore, da una parte, fisicamente adagiato sulla poltrona, cosciente del suo *status* di osservatore, e, dall'altra parte, la sua partecipazione psichica intensa all'azione e ai personaggi della pièce teatrale o del film. Questa situazione è la più favorevole allo sviluppo e all'intensità delle emozioni estetiche. Una dualità simile è vissuta dal lettore di un romanzo, che è fisicamente passivo mentre il suo spirito partecipa all'azione del racconto.

L'effetto di vita

Marc-Mathieu Münch ha messo in rilievo l'“effetto di vita” che ci procura l'opera d'arte e che il suo autore le procura.⁴ I personaggi del romanzo sono vivi per l'autore come per il lettore. È effettivamente l'“ispirazione”, la “trance” creatrice che dà loro vita, ed è la partecipazione estetica del lettore che restituisce loro questa vita. Analogamente, i giochi di luce sullo schermo danno forma a esseri viventi assenti fisicamente, ma la cui immagine restituisce loro la vita. La musica stessa ci dà un sentimento di vita intenso. Münch cita Rousseau a proposito del genio del musicista: “Anche descrivendo gli orrori della morte, egli porta nell'anima questo sentimento di vita [...] che comunica ai cuori per farlo sentire”.⁵

Tuttavia, questa vita è assai singolare: è la vita e non è la vita. È *una* vera vita, ma non è *la* vita vera (da qui le idee opposte della verità e della menzogna dell'arte che è necessario al contrario rendere complementari). È la vita con del più e del meno. Il meno è l'assenza di realtà fisica presente. Il più è il fascino, la magia propriamente estetica, la vita dell'opera. La vita figurata è così trasfigurata.

Romanziere e romanzo

Lo scrittore è un semi-sciamano, è per metà posseduto dalla sua opera e dai suoi personaggi, e ciò che dà a vedere è visionario. “Visionario” è una parola molto interessante: implica una visione profonda, come posseduta da una potenza allucinatoria, normalmente assente.

La mente del romanziere secerne e alimenta un quasi-ectoplasma che si forma, si sviluppa e si consolida, diventa un mondo che ha una società, personaggi, eventi. Il romanziere controlla, corregge, cancella consapevolmente, ma elabora il suo universo romanzesco nello stato secondo di trance dolce.

Così, per esempio, la mente di Balzac ha ricreato tutta una società brulicante di personaggi e di eventi, mescolanza di reale e immaginario, e in cui l'immaginario è al servizio della resurrezione della società reale del suo tempo. I personaggi del romanzo vi vivono, diventano semi-autonomi, dettano la loro condotta allo scrittore. È frequente che un romanziere riconosca: “I miei personaggi mi sfuggono, i miei personaggi diventano incontrollabili”.

Del resto, l'opera romanzesca ma anche artistica non è unicamente il prodotto del romanziere o dell'artista. L'opera si autoproduce più o meno come il bambino si autoproduce nel grembo della madre. La madre nutre l'embrione durante i nove mesi della gestazione, ma è l'embrione a svilupparsi, con le sue proprie forze, con i suoi geni. Ogni opera è coanimata da un potere autocreare che evidentemente si nutre dello scrittore, ma l'opera è anche il suo autore. Così il romanzo è un essere vivente, quando viene scritto, ma anche quando viene letto. Inanimato in una libreria o in una biblioteca, riprende vita sotto e mediante lo sguardo del lettore.

Si può dire che ogni romanzo realista, e soprattutto ogni grande romanzo – penso a Dickens, a

Balzac, a Zola, a Proust, a Céline – è allo stesso tempo un'opera di sapere antroposociologico poiché vi si vedono esseri umani nella loro società, nella loro storia, nelle loro relazioni, nelle loro interazioni, ma li si coglie soprattutto nel concreto delle soggettività. Il vero soggetto dei romanzi di Dostoevskij è la complessità umana, ciò che egli chiamava appunto il mistero dell'uomo.

C'è una ricchezza conoscitiva che sfugge alla psicologia e alla sociologia. L'autore non è necessariamente consapevole di ciò che contiene la sua opera, perché quest'opera viene da uno stato secondo in cui la creatività ha superato la sua coscienza.

Da qui, il divario frequente tra la personalità dell'autore e la sua opera. *Memorie d'oltretomba* oltrepassa la persona di Chateaubriand. Così come le opere di Céline oltrepassano considerevolmente la sua persona.

Inoltre, l'autore può sbagliarsi sul senso della sua opera: Balzac credeva che la sua *Commedia umana* permettesse di illuminare i lettori con le fiaccole della monarchia e della religione, mentre Marx aveva giustamente compreso che quest'opera era innanzitutto una critica radicale della società borghese.

A partire dal XIX secolo, il romanzo ingloba il romantico e lo supera, volendo abbracciare tutti gli aspetti della vita umana. Questo comincia con Balzac (*La commedia umana*), Zola (l'affresco della società del Secondo Impero attraverso la storia della

famiglia Rougon-Macquart). Quindi, il romanzo si estende a opera totale, microcosmo di una società e di un'epoca, come con Roger Martin du Gard (*I Thibault*), Jules Romains (*Les Hommes de bonne volonté*, Gli uomini di buona volontà), Thomas Mann (*I Buddenbrook*), Hermann Broch (*I sonnambuli*) e Robert Musil (*L'uomo senza qualità*).

Come dice bene Emilien Noël: "Il romanzo diventa un compendio quasi esaustivo dello stato del mondo in un dato momento o, per meglio dire, dello stato di un mondo, in questo caso il mondo occidentale e in particolare l'Europa. In quest'ottica, il romanzo è dunque un'opera di finzione, sicuramente, un esercizio di stile, indiscutibilmente, ma può anche essere una cronaca storica, un saggio filosofico, un'analisi geopolitica, un trattato di sociologia... Tutto ciò che il mondo fa, può comparirvi. Vi si evoca la psicologia, la medicina, la religione, l'economia, l'urbanistica, l'architettura". Aggiunge: "Queste opere rappresentano dunque un certo apogeo del romanzo".⁶

Nel corso della seconda metà del XX secolo si afferma e si sviluppa, sulla scia dei romanzi di Dashiell Hammett, il nuovo giallo, il romanzo poliziesco, che è allo stesso tempo un'inchiesta sui costumi e un documento sociale, e ciò accade in quasi tutti i paesi: negli Stati Uniti con Michael Connelly, in Russia con Alexandra Marinina o Çingiz Abdullayev, in Cina con He Jiahong, in India con Kishwar Desai, in Svezia con Håkan Nesser, in Algeria con Yasmina Khadra ecc. Questi romanzi sono divenuti indi-

spensabili per comprendere il nostro mondo contemporaneo. Fanno eco a una bella frase di Ernesto Sabato, citata da Milan Kundera in *Il sipario*: "Nel mondo moderno abbandonato dalla filosofia, frazionato in centinaia di specializzazioni scientifiche, il romanzo è ormai l'ultimo osservatorio da cui si possa abbracciare la vita umana nel suo insieme".⁷

Poesia, intima con il mistero

Il linguaggio prosaico è un linguaggio denotativo, che intende precisare e oggettivare le cose di cui parla. Il linguaggio poetico parte dalla soggettività e s'indirizza alla soggettività, parte dall'emozione estetica per trasmettere quest'emozione e ama ricorrere all'analogia e alla metafora.

Forza della metafora: "La gioventù ha perso il suo fiore, l'anno ha perso la sua primavera", così comincia un discorso di Pericle agli Ateniesi per annunciare loro una battaglia perduta. Con linguaggio denotativo, avrebbe detto: "Abbiamo perduto una battaglia e molti dei nostri soldati sono stati uccisi". Ma l'informazione acquista tutta la sua intensità e la sua profondità emotiva nella metafora.

Nella poesia, le parole perdono il loro senso utilitario. Le metafore, le analogie esprimono, con la loro affettività ed estetica, le realtà umane vissute e provate molto meglio della prosa denotativa. Le parole si combinano in base a convergenze spesso insolite, in modo quasi musicale.

È soprattutto per la poesia che si è spesso evocato il termine di ispirazione. È la conoscenza poeti-

ca, intima col mistero, che rammenta maggiormente l'ascendenza sciamanica. Lo stato di possessione è il più affine alla creazione poetica.

D'altronde, recitare una poesia non è la stessa cosa di leggere una circolare. La voce di chi recita si espande, si trasforma, si è posseduti dalla poesia.

La poesia tenta di andare con le parole verso quello che le parole non arrivano a dire. Il poema è "tradotto dal silenzio", per dirla con Joë Bousquet.

La poesia si spinge fino alle frontiere del linguaggio, ai limiti del dicibile, ai confini della coscienza. Vede attraverso il visibile al di là del visibile, ciò che Rimbaud chiamava "la veggenza".

I surrealisti hanno compreso che nella scrittura poetica si manifesta qualcosa che non ha origine dalla coscienza lucida, ma da forze inconse.

Per questo, hanno esplorato la scrittura automatica e descritto i loro sogni.

Hanno avvertito molto bene in se stessi la presenza di un'ispirazione sur-reale, senza tuttavia concepirla come uno stato post-sciamanico di trance e possessione. Da qui, hanno potuto creare in se stessi questo stato secondo che invoca e percepisce il meraviglioso quotidiano. Il contributo del surrealismo è anche estremamente importante e innovativo, non solamente per la poesia, ma per la coscienza degli stati secondi inerenti alla dimensione poetica delle nostre vite.

Il surrealismo ci ha dato la consapevolezza che la poesia non è solamente un fatto di scrittura e di lettura, ma deve essere vissuta. Ha proclamato così

la necessità di poeticizzare la vita. Ho conservato e antropologizzato il messaggio: dobbiamo assicurare e preservare in noi la poesia della vita, e sfuggire il più possibile alla sua prosa.

Arte oratoria

Prima di passare al teatro, mi soffermo su una forma d'arte a proposito della quale non si può evitare di parlare di stato secondo o di stato di semi-trance: l'arte oratoria.

Un oratore politico dotato comincia a scaldarsi per mettersi in uno stato di eloquenza autentico: si può dire che è allora posseduto dal suo discorso, dalle sue idee.

Siccome faccio conferenze su temi che mi sono cari, arriva velocemente il momento in cui mi sento abitato dalle idee che proferisco. Smetto di vedere in maniera distinta il pubblico, ma una telepatia si stabilisce, avverto nel suo silenzio la sua attenzione, vivo integralmente il mio discorso e, una volta terminato, dopo gli applausi, ricado con melanconia nella prosa. Wellington diceva: "Nulla, tranne una battaglia perduta, può essere così malinconico come una battaglia vinta".⁸ È la ricaduta nella prosa dopo l'esaltazione e l'entusiasmo poetici.

Darò un buon esempio di possessione oratoria. Il generale de Gaulle, a quei tempi presidente della Repubblica, visitò il Québec mentre gli indipendentisti ne rivendicavano la libertà.

De Gaulle era decisamente intenzionato a non scendere su questo terreno molto delicato dal pun-

to di vista diplomatico. Ma ecco che durante il suo tragitto in auto da Québec a Montréal, attraversando villaggi con nomi francesi, è acclamato da folle fuori di sé dall'entusiasmo.

Ero davanti al municipio di Montréal tra l'enorme folla che l'arrivo del generale aveva reso frenetica. Avendo cominciato il suo discorso sotto la pressione dell'immenso desiderio del grande "Noi" esaltato dei cittadini del Québec, de Gaulle non poté trattenersi dal dire ciò che aveva deciso di non dire: "Viva il Québec libero!", cosa che provocò una vera trance di estasi e di gioia collettiva.

È significativo come in quel momento di entusiasmo qualcosa, che non aveva previsto di dire, ma che in effetti desiderava dire, sia sfuggito dalla bocca di de Gaulle.

Un grande oratore è posseduto dal suo discorso più di quanto non lo possieda.

Il teatro e la morte

Il teatro è prima di tutto l'erede di un'arte cerimoniale: del teatro greco, con maschere e cori, e anche dei misteri medievali. Ha conservato qualche cosa di rituale (i tre colpi e il levarsi del sipario che segnano il passaggio dalla realtà prosaica alla realtà estetica).

In Grecia, l'origine del teatro è la tragedia, in cui l'uccisione degli eroi richiama qualcosa dell'immo-lazione. Si può pensare che il sacrificio umano, profondamente ancorato nei nostri spiriti, si perpetui, nella modalità dello spettacolo, lungo tutta la storia

della tragedia che si snoda attraverso il teatro elisabettiano, Shakespeare, la tragedia di Corneille e Racine, il dramma romantico, la tetralogia wagneriana.

Il tema del sacrificio di un innocente o di un eroe puro reca in sé l'idea della sua necessità per attirare il favore degli dei e contribuire a una rinascita o alla fecondità. La morte dell'eroe teatrale può anche suscitare in noi la sensazione di esserci liberati provvisoriamente della nostra morte, trasferendola su di lui.

C'erano combattimenti fino alla morte nei giochi del circo romano. C'è l'abbattimento del toro e il rischio di morte per il torero nella corrida, arte tragica che persiste in Spagna e in Francia. Noteremo anche che il cinema (western, thriller, di guerra) utilizza molte morti immaginarie e che i media utilizzano molte morti reali. Tutto questo sembra soddisfare un bisogno profondo e permanente di esorcizzare la morte.

Accade qualcosa in noi che, allo stesso tempo, ci commuove profondamente e ci libera. E ciò nelle migliori condizioni, in cui la morte presente sulla scena, subita psichicamente dallo spettatore seduto comodamente sulla sua poltrona, è per lui inoffensiva.

Riferendosi alle passioni che conducono alla morte, Aristotele ha pensato che la tragedia ci libererebbe provvisoriamente da queste passioni mediante la catarsi.

Forse bisogna legare l'idea di vivere la morte sviata da sé su un altro all'idea di estetizzazione

della morte che permette la catarsi. Questo ricordano i bei versi di Victor Hugo:

La Morte e la Bellezza son due cose profonde
che contengono tanto d'azzurro e tanto nero,
che paion due sorelle terribili e feconde
con uno stesso enigma e uno stesso mistero.⁹

All'opposto della tragedia, che finisce male, la commedia fa ridere e finisce bene. Arte della buffoneria, essa ha origini antropologiche nella battuta, già praticata nelle società arcaiche e presente in tutte le civiltà, come Marcel Mauss ha potuto osservare: "Le oscenità, i canti satirici, gli insulti verso gli uomini, le rappresentazioni ridicole di certi esseri sacri sono del resto all'origine della commedia; così come le forme di rispetto espresse verso gli uomini, gli dei e gli eroi alimentano la lirica, l'epica, il tragico".¹⁰

L'arte del comico è concepita in due modi differenti. Da una parte, c'è la versione normale del comico che dice: "Io entro nel mio personaggio" e potrebbe dire anche: "Il mio personaggio entra in me". È un fenomeno tipico di semi-possessione, "semi-" perché comporta il tenere viva la coscienza di recitare la commedia, ma, nello stesso tempo, l'essere posseduti dal personaggio.

Secondo Diderot, il comico non deve lasciarsi passivamente possedere dal personaggio: deve dominarlo, controllarlo. Il bravo comico esprime un'emozione che non sente, "recita con intelligenza", mentre il comico che "recita col cuore" avver-

te l'emozione che esprime e non può controllare la sua interpretazione. Bertolt Brecht, da parte sua, vuole che l'attore sia recitante. Per evitare l'identificazione dello spettatore con il personaggio, identificazione che considerava alienazione, chiedeva agli attori della commedia di prendere le distanze dal personaggio interpretato.

Ritroviamo la stessa relativa neutralizzazione del gioco dell'attore nel cinema di Bresson e di altri cineasti che ritengono positivo che gli attori non siano posseduti dai loro personaggi e manifestino un certo distacco.

Ma anche qui il caso più normale, il più evidente, è il fenomeno della possessione: entro nel personaggio che entra in me.

Cinema

Secondo il filosofo e cineasta Benjamin Fondane, il cinema è diventato un'arte "per una via assolutamente nuova, quella della non-arte".¹¹ È in effetti uno *show business* divenuto industria. La produzione del film, il suo aspetto economico e tecnico, la divisione del lavoro quasi industriale necessaria all'elaborazione di un film commerciale e, infine, il carattere popolare dei primi film hanno totalmente occultato agli occhi delle élite intellettuali e borghesi il carattere artistico del cinema. Per molto tempo gli accademici e gli scrittori hanno considerato il cinema come "un divertimento da iloti",¹² per riprendere le parole di Georges Duhamel. I marxisti della Scuola di Francoforte emigrati negli Stati

Uniti, come Adorno e Marcuse, l'hanno disprezzato dall'alto del loro spirito aristocratico accademico, denunciando l'alienazione delle masse popolari indotta dal cinema hollywoodiano.

In realtà, l'arte cinematografica si è autocreata e sviluppata senza essere riconosciuta come tale. A cominciare dal muto, la *slapstick comedy* produceva dei piccoli capolavori, in particolare quelli di Charlie Chaplin. Registi come Griffith giravano film ambiziosi come *Nascita di una nazione* e *Intolerance*; Fritz Lang, quel gigante, realizzava perle del muto come *I Nibelunghi* e *Metropolis*.

Il cinema è piano piano riconosciuto come un'arte nel primo decennio del sonoro, da cinefili autodidatti. Si scoprono i veri autori, che sono i registi, e certi film sono riconosciuti come film d'arte. Appare sulla stampa una critica dei film, specialmente quella di Henri Jeanson su *Le Canard enchaîné*. Brasillach pubblica con Bardèche una storia del cinema, seguita, dopo la guerra, da quella di Sadoul. Nuovi film sono accolti con favore: *Il porto delle nebbie* e, alla fine dell'Occupazione, *Amanti perduti* di Carné, *La grande illusione* e soprattutto *La regola del gioco* di Renoir.

Ma un grande disprezzo continua a condannare come volgari i film di Hollywood. Mi ricordo di aver detto un giorno, nel corso di una relazione a Firenze negli anni Sessanta: "Amo il western". Il filosofo marxista Lucien Goldmann sobbalzò allora dalla sedia, prese il microfono e gridò: "Non si può amare il western!", denunciando l'alienazione

indotta dal genere. Il western ha acquistato una certa dignità quando ha scoperto il tocco di Howard Hawks e l'umanità di John Ford. Gli archetipi del western si sono allora modificati, gli Indiani, da nemici crudeli, sono divenuti eroi e vittime.

Si è scoperto che il thriller poteva produrre capolavori. Si è cominciato a comprendere che i grandi gangster del cinema stavano prendendo il posto dei re e dei principi di Shakespeare. I festival sono stati formidabili show in cui è cresciuto il mito delle star e i loro premi hanno consacrato film come opere d'arte. Nel 1951, una Venezia sbalordita scopre i *Samurai movies* con *Rashōmon* del grande Kurosawa.

Come nel caso del romanzo, dove sono stati acclamati autori di tutti i paesi, quali Kadaré, Andrić, Solženicyn, grandi autori di film sono stati scoperti nel mondo, come Rossellini, Visconti, Fellini, Bergman, Kurosawa, Ozu, Mizoguchi, Satyajit Ray, e più avanti Iñárritu, Almodóvar o Terrence Malick. Scuole di cinema sono state create in tutti i continenti. Libri sono stati scritti sull'arte e sugli artisti del film.

Ormai, il cinema è pienamente riconosciuto come arte e a mio parere è una grandissima arte polifonica e polimorfa, che può stimolare e integrare in sé le virtù di tutte le altre arti, romanzo, teatro, musica, pittura, scenografia, fotografia. Non solamente l'arte musicale interviene nel film, ma anche l'arte della ripresa, l'arte della scenografia, l'arte del montaggio: si può dire che coloro che partecipano

all'elaborazione di un film sono artigiani, artisti, che svolgono un ruolo importante nell'estetica del film. Il cinema è un'arte totale.

Più ancora del romanzo, il cinema si è nutrito di falde profonde da cui lo spirito umano secerne magia e mito. Ha creato i suoi miti attraverso il western, il thriller, il film storico o mitologico e, soprattutto, semi-divinizzando l'attore o l'attrice che diventano star.¹³

Infine, la situazione dello spettatore di cinema è una situazione estetica compiuta che permette la comprensione umana. L'oscurità della sala determina una fruizione semi-ipnotica del film, che favorisce la partecipazione psichica all'azione e l'identificazione-proiezione con personaggi rappresentati con immagini che si muovono (che commuovono). Noi sorridiamo, ridiamo, gioiamo, amiamo, adoriamo, ma anche piangiamo, ci spaventiamo, siamo addirittura terrorizzati in modo stranamente voluttuoso. Siamo come staccati da noi stessi per essere presenti nella realtà del film. Infatti, il film tanto fantastico quanto realistico dà un senso molto potente della realtà, in modo più intenso del romanzo e in un altro modo rispetto al teatro. Rende simbiotici e trasforma in sur-realtà il mondo reale e il mondo immaginario.

Ma nello stesso tempo sappiamo che questa realtà rientra nella finzione, non perdiamo mai la consapevolezza di essere al cinema. Siamo come "disinnescati", pur provando le emozioni più intense: felicità, disagio, dolore. Siamo sdoppiati tra un io

fisicamente passivo, esteta, e un io psichicamente attivo, immedesimato nell'azione, negli attori, e trasportato nel godimento dalla musica, che svolge un ruolo enorme per farci immergere nell'affettività.

Lo stato semi-ipnotico dello spettatore di film può essere qualificato come semi-possessione, possessione da parte dei personaggi del film, semi-fascinazione per le sequenze che si susseguono, ma possessione in cui la coscienza è vigile. Proviamo le più variegata emozioni, gioia, felicità, tristezza, dolore, paura, ma siamo come anestetizzati dal peggio, vale a dire dal vivere veramente.

Il paradosso è di percepire e sentire le crudeltà, i massacri, i più grandi dolori, tranquillamente sulla nostra poltrona. Piangiamo sinceramente. Ma siamo sdoppiati. Tuttavia non sono solamente le presenze belle e gradevoli a suscitare il nostro piacere estetico, sono anche gli assassinii o le scene più dolorose. Soffriamo veramente e nello stesso tempo proviamo un'emozione estetica di soddisfazione.

C'è qualche cosa che fa sì che pur essendo iperpresenti affettivamente nel film, ne siamo effettivamente staccati.

Con il primo film dei fratelli Lumière, *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*, la camera era stata fissata sulla banchina e aveva filmato l'arrivo della locomotiva. I primissimi spettatori di questo film si sono alzati e hanno avuto paura mentre la locomotiva si avvicinava. Non avevano ancora acquisito la doppia coscienza cinematografica.

Nel suo libro *Daech, le cinéma et la mort*¹⁴ Jean-Louis Comolli ha evocato questa iperbole citando un film di Buster Keaton. "In *Sherlock Jr.* (1924), Buster Keaton interpreta il ruolo di un proiezionista in una sala cinematografica. Lancia il film sbadigliando, ha sonno, si addormenta. Il suo doppio allora si stacca da lui, attraversa la cabina di proiezione, va a guardare dall'alto in basso attraverso la piccola finestra della cabina ciò che succede nella sala e sullo schermo. Ciò che vede non gli piace. L'eroina, come sempre una giovane donna affascinante, è alle prese con un seduttore, come sempre impertinente. Il doppio staccato di Keaton, visibilmente mosso dal desiderio di mescolarsi in e con la scena proiettata, esce dalla cabina, attraversa la sala del cinema, scavalca il proscenio, avanza sul palco con aria risoluta, entra dentro lo schermo sul quale la scena è proiettata, si trova in presenza della giovane donna e del seduttore, interviene per fermarlo... e quest'ultimo lo caccia dalla scena, così si ritrova fuori dallo schermo, ma direttamente davanti al pianerottolo della casa dove l'azione si sta svolgendo; a partire da questo momento, subirà diversi affronti. Questa (magnifica) scena ci dice, come se niente fosse, l'essenziale di ciò che entra in gioco durante lo spettacolo: lo spettatore vuole fare il suo ingresso nella scena, vuole esserci in modo immaginario [...]."

Da allora, il cinema non ha smesso di offrirci scene violente e appassionante, che guardiamo con molta agitazione e nello stesso tempo con molta tranquillità.

Entra in gioco in questa situazione di spettatore ciò che Aristotele già chiamava *la mimesi*, quell'attività mimetica che René Girard ha studiato molto, ma in altri ambiti, attività propria del nostro spirito, e di cui si può dare una definizione più astratta in termini di proiezione e di identificazione. Ci si proietta nell'eroe e ci si identifica con lui. Questa *mimesi* è particolarmente attiva e potente nel cinema.

In un sogno, non siamo svegli benché psichicamente attivi, mentre qui, siamo *come* in un sogno, pur avendo una coscienza vigile. Difatti, siamo immersi in una delle complessità dello spirito umano.

Dunque, il carattere profondamente complesso del sentimento estetico che il cinema rivela si manifesta in un'emozione che può essere, allo stesso tempo, molto profonda e distaccata. Accade così che la meraviglia, l'incanto, possono accompagnare gli spettacoli più dolorosi e più crudeli.

Notiamo che il cinema rende evidente in modo ancor più efficace una situazione che viviamo in teatro, con il romanzo e con la poesia. Siamo capaci di provare contemporaneamente dolore e godimento estetico. L'arte ci restituisce quel dolore dandoci un piacere, un'emozione, un godimento estetico. Un godimento estetico che non annulla il dolore in noi: lo rende visibile, lo rende sensibile.

Giacomo Leopardi scrive: "Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando an-

che dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie [...] servono di grande consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio [...] apre il cuore e ravviva".¹⁵

La comprensione umana

Gli intellettuali dicono che lo spettatore è in uno stato di alienazione quasi ipnotico che gli fa perdere la coscienza lucida. Certamente, c'è una forma di divertimento e di oblio nello spettatore. Ma c'è anche e simultaneamente una forma di chiaroveggenza: la partecipazione al racconto, l'identificazione con i personaggi, il rapporto straordinario che abbiamo con i protagonisti del film ci rendono molto più comprensivi ed empatici al cinema che nella vita normale.

Per esempio, nel *Padrino* (1972) di Francis Ford Coppola Don Corleone, personaggio centrale interpretato da Marlon Brando, è un criminale. Tuttavia, nello stesso momento, vediamo che ama la famiglia, che ha sentimenti di fraternità, sentimenti di

onore, pur essendo capace delle peggiori viltà, delle peggiori astuzie. La nostra simpatia è maggiore della nostra ripugnanza, perché non vediamo solamente la sua disumanità, ma anche la sua umanità.

Hegel diceva, più o meno: "Se chiamo criminale qualcuno che ha compiuto un crimine, riduco tutta la sua personalità a questo solo crimine e dimentico il resto". È quel che facciamo nella vita normale. Riduciamo l'altro a uno dei suoi aspetti, il peggiore nel caso di coloro che non ci piacciono, il migliore nel caso di coloro che ci piacciono.

Al cinema vediamo vagabondi, galeotti che hanno commesso delitti o crimini, ma simpatizziamo con loro perché sentiamo l'infelicità di stare in carcere, simpatizziamo con il sublime vagabondo interpretato da Charlie Chaplin in *Charlot vagabondo* (1915), mentre i veri barboni per strada non li guardiamo nemmeno, giriamo la testa dall'altra parte.

Quindi, da spettatori al cinema siamo molto più umani, siamo migliori che nella vita normale, e si può estendere tale idea al teatro di Shakespeare o al romanzo di Dostoevskij. Quest'autore suscita nel suo lettore la compassione infinita per gli umiliati e gli offesi e la ripugnanza per l'umiliazione e il disprezzo. E noi proviamo compassione e persino amore per il perdente di *C'era una volta il West* (1968) di Sergio Leone, come per tutti i perdenti del cinema. Ma, fuori dalle opere di Dostoevskij, fuori dal cinema, ci sono intorno a noi umiliati e offesi, migranti, orfani, immigrati, rifugiati, che il nostro sguardo e la nostra attenzione ignorano.

Dimentichiamo compassione, umanità, complessità appena usciti dal cinema, ci disumanizziamo di nuovo, ignorando il vecchio mendicante che ci tende il piattino, la rom che incrociamo per strada, odiamo e disprezziamo i criminali di cui si parla al telegiornale.

Come rendere durevoli le virtù di comprensione che il cinema, il teatro, la letteratura ci infondono temporaneamente o provvisoriamente?

Pittura

Abbiamo evocato la pittura a proposito degli affreschi rupestri delle grotte preistoriche, a proposito della rassomiglianza, che richiede un'arte molto cosciente di combinazione di tratti e colori e allo stesso tempo una mimesi dell'animale rappresentato. Nel ritratto umano questa mimesi può cogliere, attraverso l'espressione, la psicologia profonda del personaggio di cui si fa il ritratto, come sa fare Rembrandt.

La pittura, come il romanzo o il cinema, è polarizzata sia sul reale sia sul fantastico, come in Hieronymus Bosch per esempio. Nel primo caso, resuscita la magia latente dello sdoppiamento che poeticizza la realtà, nel secondo, ci trascina in un mondo onirico.

La creatività dell'artista non si manifesta solamente nello e attraverso lo stato di semi-trance, ma anche attraverso l'attività cosciente del suo spirito, che influisce sulla composizione e la prospettiva: l'arte consiste talvolta nel mettere sullo sfondo o ai

marginati la scena fondamentale, come nella *Caduta di Icaro* di Pieter Bruegel. Oppure, trasformare in fulmine l'apparizione di Gesù, come nella *Conversione di san Paolo* di Caravaggio.

Per lungo tempo, i temi della pittura occidentale sono stati i ritratti, le scene religiose, le scene mitologiche, le scene storiche, le scene della vita popolare, gli spettacoli della natura. Poi, a partire dal XIX secolo, l'arte pittorica si concentra meno sull'oggetto che sull'arte di dipingere stessa, a partire dagli Impressionisti e soprattutto da Cézanne. Le figure si alterano con Picasso. Un nuovo fantastico appare con il surrealismo. Durante questo periodo, nel Messico post-rivoluzionario fiorisce una nuova arte dell'affresco che va da Diego Rivera a Vlady. Poi le figure scompaiono a beneficio di forme, cubi, colori o addirittura tratti neri, per esempio nella pittura di Hans Hartung e di Pierre Soulages.

Nel XX secolo, le esposizioni di pittura di altre civiltà e di altre epoche proliferano nei musei. Le opere post-figurative fanno la loro comparsa in tutti i continenti. Un'enorme speculazione si è impossessata delle opere pittoriche. So che ci sono quadri di valore, di Degas e di Renoir, che giacciono come lingotti d'oro nelle casseforti di alcune banche. La pittura sembra inquinata da una mercificazione divenuta speculazione.

Musica

La musica, "supremo mistero delle scienze dell'uomo"¹⁶ secondo Lévi-Strauss, esprime meglio di ogni

cosa la nostra vita affettiva. È il "linguaggio dell'anima".¹⁷ "La musica è più vicina delle parole e delle immagini a ciò che conta: la vita, la morte e l'amore", per riprendere la sociologa Irène Léothaud. "La festa, il giubilo, la supplica, l'indicibile, l'amore trovano in essa un'espressione che non potrebbero trovare altrove",¹⁸ scrive ancora Thomas De Koninck.

Questo linguaggio, il più intimo di tutti, parla alla nostra affettività profonda, alla nostra anima, ci parla senza parole. Tradiamo la musica quando la traduciamo in parole perché è per natura indicibile.

Tuttavia, può accompagnarsi a parole poetiche; musica e poesia si combinano e rafforzano entrambe l'emozione che ciascuna dà (lied, opera, canzone). La musica contamina col suo potere affettivo le parole, che a loro volta danno alla musica un senso esplicito portatore di una poesia proprio nel suo linguaggio connotativo o analogico, che fa sgorgare giochi tra parole e musica e sensi sottintesi: le due poesie s'impregnano l'una dell'altra. La poesia ha la sua propria magia, che comunica alla musica, la quale a sua volta le comunica la sua magia. In certi casi, la musica poeticizza la prosa, sia che si tratti dell'opera popolare *Louise* di Charpentier oppure della canzone *Les divorcés* (I divorziati) di Michel Delpech.

La canzone non è un genere minore, è un genere che ha prodotto i suoi capolavori, specialmente se pensiamo a Trenet, Prévert, Kosma, Brel, Ferré, Brassens.

Il campo della musica è immenso. Conosce il più grande rigore nella notazione per l'esecuzione e, allo stesso tempo, conosce l'improvvisazione del jazz. Nella musica classica, lo spartito è estremamente preciso ma nel contempo le indicazioni per l'esecuzione sono vaghe. *Allegro, allegro vivace, andante, adagio*: sono tempi psicologici che danno una libertà d'interpretazione al direttore d'orchestra. Questa mescolanza di vaghezza e di precisione permette molteplici interpretazioni di una stessa opera.

La musica porta al grado più elevato le emozioni estetiche. Essa comporta ritmo e melodia che può separare o abbinare. Le percussioni, i ritmi, ci trasportano in uno stato secondo che diviene trance¹⁹ quando, presi dal ritmo, cominciamo a ballare e possiamo esaltarci fino quasi all'estasi.

La continuità melodiosa, che avvolge e penetra nel contempo l'anima, è incantevole. La ripetizione (del ritmo, del tema principale, del ritornello) ha qualcosa di ammaliante, di allucinatorio, che incita alla trance frenetica. Il rock, e ancor più la musica elettronica, ripetono lo stesso ritmo e lo stesso tema instancabilmente per suscitare incantesimo e trance.

Inoltre, una volta che si rimane ammaliati da una canzone o da un'aria, non si riesce a liberarsene. Ci frulla nella testa per molto tempo, si ha voglia di riascoltarla, la si canticchia continuamente, si permanece in uno stato totale di incantesimo. Si aspetta che esso si attenui... e poi ricompare.

Ah! Ecco quel che mi torna spesso in mente:

*Non conosci il bel suol che di porpora ha il ciel?
Il bel suol che de' rai son più tersi i colori?
Ove l'aura è più dolce, più lieve l'augel?
Ove in ogni stagion ha l'ape sempre fiori?
Ove sotto il fulgor d'un cielo ognor seren,
Par che l'april s'eterni all'erbetta in sen?
Ohimè! Potess'io ritornare
A quelle amate sponde onde fui tolta un dì,
Là sol vorrei restare,
Amare e morir!²⁰*

E, in questo momento, quest'aria non mi abbandona:

*Con los cuatro batallones
que Madrid están defendiendo
se va lo mejor de España
la flor más roja del pueblo*

*Venga jaleo, jaleo
suena la ametralladora
y Franco se va a paseo.*

*Con el quinto, quinto, quinto,
con el Quinto Regimiento
madre yo me voy al frente
para las líneas de fuego.²¹*

Mio padre cantava sempre le canzonette del suo tempo, e da bambino mi piacevano soprattutto i canti e le marce militari. Un giorno, avrò avuto quattordici anni, ascolto alla radio una musica che all'improvviso mi rapisce completamente con il suo incanto: scopro la *Sinfonia pastorale* di Beethoven.

In seguito, poco dopo, è il suo concerto per violino che mi fa immergere in un nuovo incanto. È durante un concerto alla sala Gaveau che sono caduto in trance. Questa mi afferrò sin dalle prime note del primo movimento e mi folgorò quando esplose, all'improvviso, in una violenza creatrice di tutta l'orchestra, il tema iniziale, che mi pervase interamente e divenne per me un destino. Questo primo movimento mi immerse allora e per sempre in un misto di trance e di estasi.

Ho visto di recente il video di un concerto tenuto alla Filarmonica di Berlino dall'orchestra giovanile del Venezuela, composta da ragazzi provenienti dalle baraccopoli che, grazie al pianista filantropo José Antonio Abreu, sono divenuti musicisti d'orchestra sinfonica. Quest'orchestra di ragazzi e ragazze, tra cui bambini più piccoli dei loro tromboni, interpretava la *Prima sinfonia* di Mahler sotto la guida di sir Simon Rattle, direttore d'orchestra ufficiale della Filarmonica di Berlino. Non solo quest'orchestra di giovani aveva raggiunto un'unità, un'omogeneità nelle diversità, una bellezza che è durata nel corso di tutti i movimenti di questa lunghissima sinfonia, ma avreste dovuto vedere come, alla fine, l'entusiasmo si è riversato sugli spettatori, su Rattle stesso col viso divenuto quasi estatico, sui musicisti che si abbracciavano: non si è trattato solamente di una magnifica impresa dell'arte, ma di un'immensa ondata di bellezza estetica.

Il parossismo del paradosso estetico in cui piacere e dolore, felicità e malessere, si generano a vicen-

da è nell'*adagio* del *Quintetto* di Schubert. Esprime il malessere di Schubert, la cui manifestazione ci dà una felicità estetica senza annullare il dolore, al contrario facendocelo condividere con amore...

Lo stesso accade con l'aria del condannato a morte Mario Cavaradossi che urla nella *Tosca*: "Non ho mai amato tanto la vita". Altro parossismo della disgrazia che ci procura una felicità estetica, facendoci soffrire per la disgrazia, nel caso di Woyzeck che uccide Maria: "Maria? Ah, Maria! Silenzio! Tutto calmo! Come sei pallida, Maria, perché?"²² Io verso lacrime di dolore e di piacere quando Madama Butterfly crede di vedere arrivare da lontano l'uomo che attende instancabilmente da anni, la speranza infinita ma vana del suo canto mi dà una disperazione infinita e nello stesso tempo il sentimento del sublime al momento in cui grida: "Io senza dar risposta / me ne starò nascosta / Un po' per celia, un po' per non morire / al primo incontro [...]".

La formula beethoveniana "Durch Leiden Freude" (La gioia attraverso la sofferenza) vale per questa musica. Il vertice della complessità umana si trova nella complementarietà antagonista di felicità e di sofferenza nell'estetica musicale.

Il processo circolare di autogenerazione di una sonata, di una sinfonia, è come la vita un processo di ricominciamento/trasformazione.

In Bach, il carattere reiterativo del tema e, nella fuga, la melodia che si rincorre obbediscono a questa logica con sobrietà e nel contempo con una pietà che commuove nel profondo.

Il romanticismo beethoveniano, impetuoso, appassionato, con le sue fratture violente o dolci, i suoi slanci, i suoi rimorsi e ripensamenti, mi mette sempre in uno stato secondo di possessione.

Ora lasciamo la musica classica, lasciamo la canzone e interessiamoci dell'inno nazionale, dei canti patriottici, dei canti rivoluzionari: ci pongono in uno stato emozionale forte nel momento stesso in cui c'integrano in una comunità – il sentimento di essere integrato in una comunità è una parte poetica dell'esistenza umana. *La Marsigliese, La Varsoviense, El quinto regimiento* mi mettono in trance.

Quando si è rivoluzionari, o piuttosto quando si era rivoluzionari, perché ormai non lo si è più, i canti avevano qualcosa di esaltante. Anche in questo caso, siamo in uno stato secondo, in cui si contaminano e si penetrano l'un altro l'estasi musicale, le parole inebrianti, la poesia di sentirci integrati in una immensa comunità e lo slancio messianico d'una fede nell'emancipazione dell'umanità. Quando li canto in una festa, la fede morta resuscita in me pur restando morta, il che mi commuove doppiamente fino alle lacrime.

Opera: tragedia e musica

L'opera fonde le virtù estetiche della tragedia e della musica. Non ripeterò qui ciò che ho detto dell'una e dell'altra. Le loro forze estetiche congiunte si concentrano sovente in una potenza emotiva incomparabile. I capolavori dell'opera sono al contempo capolavori musicali e capolavori tragici:

Eugenio Onegin, Boris Godunov, La Valchiria, Sigfrido, Tristano e Isotta, Madama Butterfly, Woyzeck tra gli altri. Le loro arie ossessionano i nostri ricordi e ci spingono a rivedere più volte la stessa opera con un desiderio sempre rinnovato.

Non affronterò qui i problemi in cui si manifesta la personalità del regista, né la tentazione, presente anche nel teatro, di abbigliare i personaggi leggendari o del passato con costumi attuali, come a voler insistere sull'essenziale che sono l'azione e la musica. Dirò, per parte mia, che prediligo le scenografie spettacolari che ricostruiscono un Egitto mitico come nel *Nabucco* e non ho visto di buon occhio *Boris Godunov* in giacca e cravatta.

Non evocherò qui la danza classica, meraviglioso linguaggio estetico di voli e di flessioni del corpo che, sorretto dalla musica tragica del *Lago dei cigni* o cosmica della *Sagra della primavera*, c'incanta con la sua propria magia. L'arte della danza ha trovato una nuova vita nelle commedie musicali interpretate da Fred Astaire, Cyd Charisse. L'arte del balletto ha trovato anche un nuovo slancio a Hollywood, culminato in *West Side Story* e *Saturday Night Fever*.

Infine, non parlerò di arti ginniche, che mostrano le infinite possibilità ludiche del corpo umano, individualmente e collettivamente, attraverso l'atletica, il nuoto, l'acrobatica, il combattimento e nelle partite di calcio o di rugby.

Arti nuove ed estetica allargata

Come abbiamo visto, ci sono voluti decenni perché il cinema fosse riconosciuto come arte. Da allora, un processo analogo ha interessato la fotografia, il fumetto, le serie televisive e il rap.

L'arte fotografica

L'arte fotografica è passata dalla banalità soggettiva (ricordi personali, ricordi di viaggi turistici) e oggettiva (foto di attualità nella stampa) al riconoscimento come arte.

È stata sottovalutata nella sua estetica, aderente alla magia del doppio. Non è stata riconosciuta come arte, non solamente perché sembrava consistere in operazioni puramente meccaniche, ma perché era destinata agli usi oggettivi dell'informazione e agli usi soggettivi: presenza feticizzata di persone amate o di cari scomparsi; perché sembrava fatta apposta per i turisti che volevano andare in giro a scattare foto qua e là, per i vacanzieri che vogliono bei ricordi sulle spiagge in costume da bagno. Sembrava riservata alle classi medie e Bourdieu l'aveva confinata a questo ruolo come "arte media", igno-

rando che, dopo la sua diagnosi prematura, l'arte fotografica avrebbe goduto di un riconoscimento universale. Peraltro, c'erano già fotografi artisti come Robert Doisneau.

Poi, l'arte del fotografo fu riconosciuta: arte dell'inquadratura, arte della prospettiva, arte della luminosità, arte dell'istantaneo e arte della posa, che hanno conferito progressivamente dignità alla fotografia. La magia del doppio è stata provata più che studiata, e l'arte della fotografia è stata sancita con le sue gallerie, le sue esposizioni, i suoi festival, i suoi critici. Il filosofo Jean Baudrillard si è rivelato un artista fotografo.

Dignità del fumetto

Nel 1962, per riconoscere al fumetto una dignità estetica, Francis Lacassin creò un club del fumetto, il *Club des bandes dessinées*, che raggruppava Alain Resnais, Chris Marker, Evelyne Sullerot, Alain Robbe-Grillet, Delphine Seyrig e di cui facevo parte io stesso. Organizzò un primo festival internazionale del fumetto in Italia, a partire dal 1965, così come diverse esposizioni. Si trattava di canonizzare i *Tintin* e gli *Asterix* che avevano letto da bambini (e per me, della generazione precedente, i *Pieds nickelés*).¹ Questo club fu accusato di essere snob e mistificatore in *Les Temps modernes* da chi faceva rientrare il fumetto tra i fenomeni della peggiore volgarità. In seguito, si sviluppò un'arte "adulta" e originale, ricca di inquadrature e prospettive come i film, di primi piani, di ingrandimenti, di piani obliqui, con

una nuova estetica e una creatività esuberante nelle trame e nel disegno. Come per il cinema, il riconoscimento della sua artisticità arrivò gradualmente, comportò festival come quello di Angoulême, rivelò autori significativi e suscitò l'interesse della stampa.

Sviluppo delle serie televisive

Le serie televisive sono pervenute di recente alla dignità artistica. Erano totalmente disprezzate dal mondo intellettuale e accademico che evidentemente le ignorava.

C'è stato, quindi, per molto tempo, un numero ristretto di serie televisive di qualità. Una serie americana come *Dallas* era una specie di affresco quasi à la Balzac di un "universo impietoso" in cui regna il denaro e in cui l'amore vuole vivere. La magnifica serie brasiliana *Dona Beija*, con la sublime Maitê Proença, fu un vero capolavoro, ignorato dal mondo intellettuale. I miei amici brasiliani ridevano di me quando elogiavo questa serie. Fui anche un appassionato di *NYPD*, che mostrava le interferenze tra la vita professionale e la vita privata di poliziotti e assistenti di un commissariato di Manhattan. Fui anche un fan di una serie di fantascienza semplice e poetica allo stesso tempo, *Star Trek*, che precedette l'arrivo grandioso di *Star Wars* sugli schermi. Solo molto recentemente è iniziato il riconoscimento artistico, grazie ai *Sopranos*, *Game of Thrones* e altre serie sempre più estetizzate.

Contemporaneamente, la televisione ha permesso la creazione di un genere nuovo, il film docu-

mentario, che ha la sua estetica proprio nel montaggio di testimonianze diverse e contraddittorie riguardo a uno stesso avvenimento, come quello sulla guerra di Jugoslavia, in cui si intervistano i diversi protagonisti e nemici del conflitto e in cui si cerca di ricostruire in un puzzle un insieme poliscopico fatto di verità frammentarie e di menzogne.

La moltiplicazione dei canali televisivi e radiofonici rappresenta un ricco ventaglio di opzioni e ha permesso l'esistenza di canali con orientamento estetico che trasmettono i grandi film storici del cinema o concerti di musica classica.

Adesso, quindi, in televisione, tanto nei filmati talvolta di natura storica quanto nelle serie di natura romanzesca, l'arte appare insieme a tutte le condizioni della qualità estetica.

Detto questo, per la televisione, come per il libro, il film, o tutto ciò che è arte ed estetica, entra in gioco la dialogica della cooperazione antagonista produzione/creazione, profitto/arte, cosa che rende l'opera di qualità possibile ma minoritaria nel flusso gigantesco di prodotti di consumo psichico.

Aggiungiamo che il telespettatore non si trova nelle condizioni di rilassamento e di attenzione, dunque di comprensione umana, dello spettatore di cinema. Guarda la televisione mentre cena o è stanco, si distende davanti a uno show televisivo o alla trasmissione di uno spettacolo. Ovviamente, la televisione può anche creare una forma di dipendenza, cioè di intossicazione, che consiste nel re-

stare davanti allo schermo a seguire qualsiasi cosa senza riuscire a staccarsene.

Arti applicate

Non parlerò qui del rap, movimento delle periferie, delle *banlieues* o dei *suburbs*, considerato agli inizi con disgusto dal mondo colto, e che ha guadagnato le sue medaglie artistiche e il riconoscimento dei suoi protagonisti come artisti.

Non parlerò del videoclip, che è talvolta divenuto artistico grazie al montaggio caleidoscopico delle immagini.

Parlerò velocemente della pubblicità, che inizialmente fu diffusa con i cartelloni e rivelò in un diluvio di mediocrità artisti come Paul Colin. Oggi la pubblicità sui cartelloni rovina i paesaggi urbani e rurali; divenuta televisiva e digitale, prolifera sui nostri schermi e computer in modo invadente, insolente, spesso grottesco e grossolano. C'è un gran numero di opere che sono esteticamente senza valore. Ci sono di tanto in tanto belle trovate artistiche.

L'automobile, oggetto di appropriazione soggettiva per l'autonomia e la potenza che dà l'acceleratore, suscita un godimento, se non un'esaltazione aggressiva o megalomane, nei suoi proprietari o utilizzatori. Si è evoluta non solo per quanto riguarda il comfort e le automazioni liberatorie, ma anche dal punto di vista estetico. È l'oggetto privilegiato di pubblicità che attraverso e sull'automobile offrono immagini stereotipate di felicità. Se guardiamo alla televisione o al cinema l'enorme quantità

di pubblicità di auto, si nota che a essere estetizzata non è solo la forma dell'auto, è il piacere di guidare, il piacere di correre velocemente su una bella strada, attraverso un bel paesaggio, il piacere della libertà, il godimento nell'asservire a proprio piacimento con l'acceleratore una formidabile energia, il piacere di essere a volte solo come il padrone di un focoso destriero, a volte in due nella beatitudine dell'amore, a volte con i bambini nella felicità familiare. Tutto questo fa velo sul traffico urbano, sulle difficoltà di parcheggio, sull'inquinamento atmosferico e privilegia la seduzione psicologica dell'automobile su ogni altro oggetto della nostra civiltà.

Infine, citiamo l'estetizzazione del mondo industriale, macchine, treni, aerei, oggetti estetizzati nella forma, nella carenatura o nel packaging allo scopo di rendere esteticamente attrattivo il bene utilitario o di consumo.

In ogni civiltà, molti oggetti umani hanno due aspetti: pratico ed estetico (presentazione, decorazioni, colori). Nella nostra, il profitto domina e inietta esteticità per meglio vendere i prodotti. Riesce sempre di più a ricorrere alla seduzione aggiungendo un aspetto estetico superficiale alle caratteristiche dei beni prodotti su larga scala dall'industria o con metodi industriali (come i beni alimentari).

La generalizzazione di questa estetizzazione, in effetti, la banalizza, da qui la reazione a favore di un neo-artigianato che è cominciato nella seconda parte del xx secolo. In risposta alla standardizzazione invadente del mondo urbano e dei prodotti indu-

striali, si è sviluppato a partire dagli anni Sessanta un gusto nuovo per il rustico, l'arcaico, il naturale, che sviluppano un'estetica propria fondata sull'autenticità, sulla singolarità, sul lavoro manuale. La manualità è rivalutata rispetto alla macchina, comprese le sue imprecisioni e i suoi errori. A questo proposito Etienne Souriau sottolinea che l'oggetto realizzato con le macchine è inferiore all'oggetto realizzato manualmente, non malgrado una maggiore perfezione, ma a causa di una imperfezione. C'è un'arte del Greenwich Village e di Saint-Germain-des-Prés che si è largamente diffusa attraverso il mondo. Non riguarda solamente beni in cui si prediligono il rozzo, il materiale, ma anche l'abbigliamento, le collane, i gioielli, l'arredamento e il mobilio. Tutto ciò è confluito producendo un'estetica "radical chic".

Interferenze: l'estetico, il poetico, il mistico, il ludico

La creatività artistica è spesso stimolata da condizioni esterne, le capita di sfruttare il caso e/o di rispondere a una sfida. Però, è sempre la combinazione di un'attività "post-sciamanica" dello spirito dell'autore, che comporta "ispirazione" – vale a dire, anche se attenuate, trance, possessione, mimesi –, e di un'attività cosciente, che corregge e controlla.

La parola "genio" introduce mediante la possessione, all'interno del creatore, la presenza della virtù esteriore di un *daimon* superiore, e ne rivela l'ascendenza mistica.

La magia è interiorizzata, atrofizzata, divenuta sentimento nell'emozione estetica. L'arte è sciamanismo interiorizzato e atrofizzato.

Gli stati secondari di godimento, meraviglia, trance, possessioni, stati quasi medianici, pre-estasi, diventano sovrani al colmo dell'emozione estetica. Sono presenti nell'intensità degli stati poetici, ludici, mistici, sacri.

Gli stati poetici non sono meno "normali" degli stati prosaici e hanno una qualità normativa, che implica empatia, comunione e amore.

Come è stato già detto, tutto ciò che è estetico fa parte della qualità poetica della vita umana. L'estetico determina sempre il poetico. Il sentimento estetico è una manifestazione contemplativa e/o ammirativa dell'esperienza poetica.

C'è una relazione di osmosi tra il poetico, l'estetico, il ludico. Come l'emozione estetica trova in se stessa il proprio fine, così il gioco, come ha scritto Henry de Montherlant, è "un'attività che ha il suo fine nel piacere che se ne prova e in nessun'altra parte".¹ Si è osservato spesso che l'arte è un'attività ludica con forme e materiali. Lo storico dell'arte Pierre Francastel ha rilevato che "l'arte è l'espressione più elevata del gioco".² Gli spettacoli ludici danno emozioni estetiche che derivano dal gioco stesso (la "bella partita"), talvolta intensificate nel gioco con la morte (i giochi circensi romani, la tauromachia). *Homo ludens* è al contempo poetico ed estetico.

Estetico e ludico hanno in comune di essere il loro stesso fine, ma possono essere utilizzati a fini politici, cerimoniali, religiosi. L'artista può sciamanizzare o profetizzare politicamente o religiosamente, mettendo la sua arte o il suo talento al servizio di una causa o di una fede. L'arte può sempre integrarsi nelle cerimonie o reintegrarsi nel sacro. C'è sempre stato dell'estetico nelle grandi cerimonie: l'investitura feudale del cavaliere, le cerimonie di Versailles al tempo di Luigi XIV, i protocolli dei ricevimenti presidenziali all'Eliseo, le parate di Norimberga al tempo di Hitler e quelle della Piazza Rossa al tempo di Stalin, le sfilate del 14 luglio in Francia.

La dimensione estetica è inglobata, integrata, nel sacro, nel religioso, nel nazionale, nel politico. Inoltre, è inglobata, integrata, nella festa, nella partita di calcio, nel dibattito televisivo, e precedentemente nelle attualità cinematografiche. Ma può essere rovinata da una lite tra ubriachi, da scontri tra tifosi, dall'irruzione di una passione politica che disestetizza lo spettacolo.

Aggiungiamo che il teatro, la partita tra nazionali di paesi diversi, il cinema stesso implicano un rituale cerimoniale. A teatro, lo spegnimento delle luci, i tre colpi, il levarsi del sipario, gli omaggi agli artisti alla fine dello spettacolo. Il cinema ha ridotto molto il suo rituale con lo spettacolo permanente. Alle partite, gli inni nazionali ascoltati e cantati con fervore, le strette di mano tra le squadre. Il momento di estasi e di sovraeccitazione del goal è anch'esso ritualizzato nella trance trionfante del giocatore che ha segnato e nell'abbraccio frenetico con i compagni di squadra.

Bisogna allo stesso modo rilevare le osmosi tra stati estetici e stati mistici. Quando arriviamo all'emozione estetica suprema, perveniamo al superamento di sé in un sentimento dell'infinito o dell'assoluto che è dunque mistico. Henri Brémond ha notato la parentela tra gli stati mistici e la contemplazione estetica. Per questo prete, grande storico delle religioni, siamo tutti mistici, tutti poeti, tutti ispirati. Vedeva una continuità ascendente tra poesia, devozione ed estasi. Per lui, la poesia è nella sua essenza "una magia avvolgente, che ci invita alla tranquillità"; le arti "aspirano tutte, ma ciascuna at-

traverso i magici intermediari che le sono propri, a ricongiungersi alla preghiera".³ Brémond coglieva, dunque, molto bene il legame tra poesia, estetica e mistica. Aggiungiamo che in estetica, l'emozione trova il sentimento mistico non nella religione, ma con la sua stessa intensificazione, sia davanti a bellezze naturali o umane sia davanti a opere d'arte, specialmente musicali.

La festa nella sua esaltazione, con danza, musica, droghe, quasi-possessioni (rave party, concerti rock) può portare alla confusione tra stati estetici, ludici, mistici, persino sacri.

Stati poetici-estetici: riepilogo

Ricapitoliamo le parole che esprimono le differenti forme di stati poetici e che inglobano gli stati estetici.

Stato secondo: tiro fuori questo termine dalla sua origine patologica, per farne un termine generale adatto agli stati poetici, alle creazioni e alle emozioni estetiche.

Stato poetico: stato d'indebolimento dei centri separatori cerebrali tra l'io e il non-io (un tu, un noi, il mondo) in tutto ciò che è poesia, amore, comunione, partecipazione ed emozione estetica... In questo stato privilegiato, si è al contempo nella separazione e nella non-separazione.

Stato estetico: emozione poetica specifica, piacevole o felice, suscitata da uno spettacolo della natura, un evento, una condotta umana o un'opera d'arte.

Stato di meraviglia: stato di notevole ammirazione, intensificata dall'emozione estetica.

Stato di comunione: accordo e armonia di sentimenti o idee condivise collettivamente in una comunità temporanea o durevole.

Stato di possessione: stato in cui si è abitati da una divinità, uno spirito, un antenato, un demone, un'altra persona, un personaggio di teatro (attore), un eroe, una star di film, un'idea o forze sconosciute.

Stato di trance: si verifica nella creatività artistica sotto il nome di ispirazione e si manifesta sotto forme differenti nella possessione, nella divinazione (Pizia), nella medianità, nell'orgasmo, nella festa. È lo stato secondo. Gilles Léothaud ha stabilito una distinzione tra tre trance: la trance sciamanica, che può essere violenta e convulsa; la trance d'identificazione, che cela gli stati di possessione;⁴ la trance empatica, mistico-religiosa, che conduce all'estasi, nonché stati profani come il *tarab*⁵ arabo e il *duende* del flamenco, che possono suscitare nello spettatore una trance di comunione esaltata.

Stato di esaltazione: stato che eleva l'incanto e l'entusiasmo al grado più alto.

Stato d'ispirazione: sentimento di un soffio creatore che anima l'artista attraverso lo stato di trance.

Stato mistico: stato che dà un sentimento di fervore, di unità e di armonia prossimo all'estasi.

Stato sacro: quando un'emozione poetica comporta infinito rispetto, devozione, pietà, che può giungere fino all'adorazione. C'è, a mio avviso, un

carattere mistico e sacro latente o incluso in ogni intensa emozione estetica. Così, il sacro può trovarsi nel ricordo della madre, in quello della casa natale, nella foto dell'essere caro scomparso.

Stato estatico: l'estasi è la realizzazione suprema degli stati poetici, pertanto anche estetici. I fervori intensi conducono all'estasi, stato privilegiato in cui i lobi cerebrali che operano la separazione tra l'io e il mondo, tra l'io e l'altro, tra l'io e il noi sono non solamente affievoliti ma inibiti. L'estasi è lo stato paradossale nel quale ci si ritrova smarrendosi, ci si coglie dimenticandosi. L'estasi procura il sentimento di fusione con l'Assoluto o il Tutto. Le vie verso l'estasi sono molteplici, possono essere quelle dell'intensità estrema della trance mistica, della festa, dell'ebbrezza, della passione, o al contrario della serenità estrema. La felicità dell'emozione estetica diventa beatitudine che, essa stessa, può divenire estasi.

Se lo stato di poesia è l'aspirazione profonda dell'essere umano, l'estasi è l'aspirazione suprema di tale aspirazione.⁶

Il compromesso con il reale

Secondo T.S. Eliot, "Humankind cannot bear very much reality" (il genere umano non può reggere troppa realtà).⁷ Dobbiamo tessere un compromesso con il reale per poterlo sopportare.

Questo si può ottenere attraverso l'estetizzazione generalizzata.

Siccome questa estetizzazione generalizzata corrisponde all'indebolimento della fede religiosa e

delle grandi credenze, può alimentare un nichilismo che predilige il godimento estetico, che diventa la sola finalità della vita.

Oppure, lo si può ottenere con il ritorno alla religione, per ritrovarvi il conforto del soprannaturale allo scopo di allontanare l'angoscia nichilista del vuoto.

Inoltre, poesia ed estetica possono suscitare quel che Pascal chiamava *divertissement*, il "divertimento" che ci distoglie con le emozioni che ci procura "dall'infelicità naturale della nostra condizione debole e mortale, condizione così miseranda che nulla ci può consolare, quando ci pensiamo seriamente".⁸

Certamente, c'è molto divertimento pascaliano nelle nostre vite e nella nostra cultura ("di massa" o mediatica, ma anche "colta") che ci fa dimenticare la nostra condizione. Ma, la grande arte, la tragedia, il grande romanzo, il grande film ci ricordano la nostra condizione e ci pongono di fronte al nostro destino e alla morte. Anche nelle serie televisive mediocri ritroviamo i problemi delle nostre vite, l'amore, la gelosia, l'odio, l'ambizione, la malattia, l'infelicità, il caso; ritroviamo noi stessi, pur cercando di evadere, ma evadiamo ritrovandoci.

C'è nella grande arte la complessità di un'evasione dal reale immediato dove ritroviamo il reale della nostra condizione con passione, compassione, comprensione. C'è, al contempo, evasione dal reale e invasione del reale. Pascal, pensatore della complessità umana, non aveva visto il volto com-

plesso del divertimento. C'è anti-divertimento nel divertimento.

Possiamo, dunque, fare appello all'estetica e alla poesia per vivere pienamente la realtà, pur avendo consapevolezza della sua crudeltà. Da quando l'estetica si separa dalla religione e dalla magia, crea gioia ("A thing of beauty is a joy for ever",⁹ una cosa bella è una gioia per sempre, scrive John Keats), ci fa accedere ai rapimenti dell'esistenza, ci aiuta a sopportare il troppo-pieno insopportabile della realtà; le meraviglie che vi attingiamo ci danno l'energia di affrontare la crudeltà del mondo.

Infine, la poesia della vita come fioritura, comunione, pienezza, sfugge al divertimento. Non ci salva dalla morte ma, con l'amore che essa include e in cui è inclusa, è la sola vera risposta alla morte.

Estetica e cultura

La parola "cultura" è un camaleonte concettuale.

C'è la cultura alta, con le belle lettere, la letteratura, la grande musica, il teatro...

C'è la cultura in senso etnografico: è la cultura di un popolo, i suoi riti, i suoi costumi, le sue credenze...

C'è la cultura in senso antropologico: è ciò che non è innato, ciò che si deve apprendere, il linguaggio, le tecniche, le arti...

Ritroviamo l'estetica in tutte queste definizioni della cultura. È presente antropologicamente, in tutte le società. Lo è anche dal punto di vista etnografico in quella che si chiama cultura popolare, con i suoi piaceri e i suoi divertimenti.

È ugualmente presente nella "cultura di massa" o cultura mediatica, cioè la cultura della stampa nazionale, delle riviste, della televisione e ormai di Internet, che si rende autonomo diventando un microcosmo culturale.

È una qualità essenziale della cultura alta che, lo abbiamo visto, ha cominciato a integrare ciò che escludeva in quanto prodotti di consumo destina-

ti a gente incolta e che riconosce ormai come arte: cinema, fotografia, fumetto, serie televisive.

Vedremo che l'estetica può contribuire notevolmente alla rigenerazione e all'arricchimento di una cultura umanistica inseparabile da una cultura umana.

Arte ed estetica come strumenti di conoscenza

Romanzi, cinema, teatro, musica, ci procurano non solo un sentimento estetico, ma anche la conoscenza.

Antonio Damasio ha dimostrato chiaramente che ogni cognizione implica un'emozione. Inversamente, ogni emozione estetica può implicare una cognizione.

La conoscenza fredda ci lascia freddi: possiamo apprendere solo con piacere, gusto, emozione. Un buon insegnante instilla il gusto di imparare, il piacere e la gioia di conoscere. Si può dire che la conoscenza si nutre di affettività e che l'affettività si nutre di conoscenza.

Hegel diceva a modo suo: "L'arte è quella che presenta alla coscienza la verità sotto forma sensibile".¹ È grazie a questa sensibilità che scopriamo o riconosciamo le nostre verità più profonde.

Attraverso l'emozione estetica, scopriamo, impariamo a conoscere il mondo, e specialmente il mondo umano nella sua natura specifica in cui la realtà è intessuta di immaginario e l'immaginario intessuto di realtà. Infatti, lo abbiamo visto, l'arte

e l'estetica alimentano l'immaginario con il reale e alimentano il reale con l'immaginario.

Scopriamo il mondo dell'umanità interiore, cioè delle nostre soggettività, e anche il mondo dell'umanità esteriore, quella delle altre mentalità e delle altre culture, che ci vengono rivelate sempre di più con il romanzo e con il film. La mondializzazione della letteratura e del cinema offre alla nostra sensibilità e alla nostra conoscenza un patrimonio artistico fastoso e diverso. C'è una ricchezza artistica e culturale straordinaria nell'universo e potremmo goderne in comune.

Sono colpito da ciò che ha detto lo scrittore giapponese Shimizu Takayoshi della sua scoperta del capolavoro di Dostoevskij, che sottoscrive: "Quando lessi *Delitto e castigo*, ne fui impressionato come mai mi era capitato in vita mia. Era come se un fulmine mi avesse colpito nel mezzo del deserto... La mia emozione era talmente profonda e placida che mi sembrava impossibile che mi fosse suscitata dal solo potere dell'arte". L'universalità della bellezza è qui all'opera.

Prendiamo anche l'esempio della musica araba. Fino a sessant'anni fa, questa musica ci sembrava bizzarra e ridicola. Il suo riconoscimento ha subito stadi intermedi: ci fu prima, in Francia, Enrico Macias, *pied-noir*² che ha introdotto ritmi orientali nelle sue canzoni, poi la nostra cultura si è allargata e le orecchie occidentali hanno scoperto artisti come Farid al-Atrash, la sublime Oum Kalsoum, poi la cantante libanese Fairouz. C'è ormai in Francia

un pubblico che non è solamente di origine magrebina.

Inoltre, il suonatore di sitar e compositore Ravi Shankar ha reso popolare da noi la musica indiana. La musica giapponese che può sembrare estremamente monotona diventa ammaliante una volta che si è entrati in essa.

L'universalità estetica

I grandi romanzi ci fanno conoscere gli esseri umani nei loro sentimenti, nelle loro relazioni con gli altri e con il mondo, in un modo più ricco delle scienze umane. Contengono non solamente una dimensione psicologica e sociologica, ma anche una dimensione storica, politica, filosofica.

Un romanzo affronta i molteplici modi in cui gli esseri umani vivono le loro relazioni, i loro conflitti, la loro vita privata e pubblica. Questi aspetti esistenziali, soggettivi, sono invisibili per le scienze umane. Qualche volta, si scopre un cosmo in un individuo, come in Faulkner. Oppure, ci sono la pluralità, l'instabilità, le contraddizioni dell'essere umano, come in Dostoevskij.

Si comprende nel romanzo, nel teatro, nel film, che *Homo sapiens* è allo stesso tempo *Homo demens*, che *Homo faber* è allo stesso tempo *Homo mythologicus*, che *Homo oeconomicus* è anche *Homo ludens*, che la vita può essere terribilmente prosaica o meravigliosamente poetica. Vediamo il segno dell'eredità negli individui (i Rougon-Macquart, i Karamazov) e vi vediamo il segno della società.

Si percepisce concretamente che i singoli individui recano in sé qualcosa di universale e si scopre la condizione umana in un destino particolare.

Ci si è interrogati per molto tempo sul fatto che un'arte singolare, che ha origine da una cultura singolare, da una società addirittura scomparsa come l'Atene del v secolo a.C. o l'Egitto dei faraoni, possa suscitare emozione estetica e ammirazione in altre civiltà, tra cui, e soprattutto, la nostra. Karl Marx stesso affrontava questo paradosso senza comprenderlo. Oggi, la mondializzazione culturale ci dimostra continuamente che un'opera singolare, storicamente e culturalmente determinata, può essere universalmente apprezzata dal punto di vista estetico, come un personaggio di romanzo o di film straniero, poiché un'opera singolare può rappresentare in sé l'universalità della condizione umana.

La base di questo paradosso è antropologica. L'umanità è al contempo una e diversa. L'incontestabile unità umana produce la diversità degli individui e delle culture. Ma questa non annulla l'unità mentale e affettiva di tutti gli esseri umani. Tutti, a prescindere dalla loro origine o cultura, possono sorridere, ridere, piangere, vale a dire gioire, essere felici, soffrire.

Questo permette di riconoscere la piena umanità e le qualità di popoli che chiamiamo primitivi, autoctoni, nel loro saper fare, nei loro saperi, nelle loro forme artistiche e culturali.

La comprensione umana riconosce nell'altro, nello straniero, nel diverso l'identità comune nella possibilità di provare dolore e felicità, e allo stesso tempo la differenza nel carattere, nelle credenze, nei costumi. Ora, lo abbiamo visto, la partecipazione estetica nel romanzo, a teatro, al cinema, suscita la comprensione e, al contempo, il riconoscimento delle differenze. Viviamo pienamente l'epopea dei *Sette Samurai*, che sentiamo come fratelli anche se siamo trasportati nell'antico Giappone feudale. Lo stesso avviene quando proviamo attaccamento per la defunta regina Cleopatra e per il suo amante Marco Antonio, benché secoli e un'immensa distanza culturale ci separino dall'Egitto tolemaico.

Così, l'estetica potrebbe giocare un ruolo immenso nella comprensione tra gli uomini nell'era globale. Tuttavia, lo gioca solo momentaneamente, a sprazzi, a tratti, e la comprensione umana non giunge a radicarsi. Senza dubbio, bisognerà introdurre negli ordinamenti scolastici e universitari di tutti i paesi l'educazione alla comprensione umana,³ che manca completamente.

Le grandi opere attraversano il tempo, i continenti, i paesi e, se i loro messaggi si radicassero in noi, potremmo comprenderci gli uni con gli altri.

Ciò che manca nelle scienze umane è la conoscenza dell'umano nella sua complessità;⁴ l'umano è al contrario parcellizzato e suddiviso in compartimenti tra le discipline. Il romanzo fa vedere la complessità umana.

Fa vedere la vita immersa nelle interrelazioni e interazioni, la vita immersa in un tempo, un luogo e una società *hic et nunc*. È ciò che ci restituiscono i grandi romanzi di cui abbiamo parlato, da Balzac a Musil e Proust, ed è anche la vita nel senso fisico e biologico del termine. È, in modo insostituibile, alla conoscenza affascinata e affascinante della vita che c'invita il romanzo. Naturalmente, c'è complementarità con le scienze umane, l'antropologia, la storia, la sociologia, l'economia, la psicologia, che sono separate in discipline diverse, ma che il romanzo unisce per la sua natura interdisciplinare – a dire il vero, transdisciplinare.

Certo, c'è evasione dalla realtà immediata in una partecipazione estetica come la visione di un film. Ma vi si scopre e vi si conosce il mondo reale. Una frase molto bella di Franz Liszt ci dice: "Le arti sono il mezzo più sicuro per sottrarsi al mondo; sono anche il mezzo più sicuro per unirsi a esso".⁵

L'adolescente solitario e orfano che fui imparò la vita evadendo nei libri di Balzac, Tolstoj, Dostoevskij, Zola, come nei film di Pabst, Lang, Clair. Ho scoperto in Dostoevskij la complessità dell'essere umano, la miseria dell'umiliazione, la possibilità di redenzione. Ho scoperto le mie verità nei libri e nei film.

In effetti, il vero tema dell'antropologia, l'umano, si ritrova solo in modo parziale, unilaterale, nelle scienze umane parcellizzate, ma è presente nel grande romanzo, in tutte le sue dimensioni, individuali, soggettive, familiari, sessuali, oniriche, im-

maginarie, sociali, religiose, scettiche, economiche, storiche. Il tema del romanzo è l'uomo e leggerlo è la migliore introduzione alla conoscenza di se stessi in quanto umani.

L'adolescenza e l'arte

Il periodo più propizio alle virtù cognitive dell'estetica e delle arti è l'adolescenza. In questa età di aspirazioni, di ricerche, di rivolte, tra il bozzolo dell'infanzia e l'integrazione nel mondo adulto, fermentano le aspirazioni a una vita non artefatta. È la ricerca di un'altra vita più libera e più comunitaria allo stesso tempo, nella quale potersi realizzare individualmente tanto quanto integrarsi in una fratellanza. È l'età della ricerca delle verità.

Quando l'adolescente ricerca le sue verità attraverso il cinema o il libro, come è stato nel mio caso, può trovare la rivelazione di ciò che cercava senza sapere che cosa cercasse. L'opera che lo colpisce lo segnerà per la vita e conserverà per tutta la vita la rivelazione che lo ha sopraffatto durante le sue letture.

La poesia e la letteratura romantiche hanno espresso le aspirazioni antropologiche che fermentano nell'adolescenza, poi destinate a spegnersi.

Nel XIX secolo, in opposizione a una civiltà sempre più dominata dal denaro, dalla tecnica, dallo spirito di conquista e di possesso del mondo, si sono levati poeti adolescenti e donne poetesse che hanno rappresentato le aspirazioni e i tormenti dell'animo umano. Shelley, Keats, Büchner, Novalis, Hölderlin, Nerval, Rimbaud esprimono le aspirazioni infinite

dell'adolescenza, insieme con le sue rivolte. Molto tempo fa, volevo scrivere un libricino su Rimbaud che si sarebbe intitolato *Les Secrets de l'adolescence*, i segreti dell'adolescenza. Avevo preso appunti, ma non continuai. Per il titolo avevo preso spunto da un bel libro di Hans Carossa, che si chiamava: *Les Secrets de la maturité*, i segreti della maturità.⁶ Io penso che ogni età abbia i suoi segreti. Rimbaud aveva espresso in un modo straordinario le aspirazioni e rivolte che si sono manifestate collettivamente in seguito nel XX secolo e che si manifesteranno di nuovo.

Non sono solamente geni adolescenti a rivelare le profonde aspirazioni umane e a creare una maniera inedita di esprimersi più intensa e più intima, sono anche gli artisti nell'età estrema della vecchiaia che, con le loro ultime opere, si liberano dalle convenzioni a cui obbedivano ancora nelle loro opere mature, e ci consegnano il messaggio dell'ultima fase creativa. È la pittura dell'ultimo Turner, gli ultimi quartetti di Beethoven, gli ultimi quadri di Monet. Queste opere escono dai binari, sono composte al di là di canoni evidenti, al di là dell'armonia, al di là della bellezza, e ci introducono al sublime.

Infine, arrivo al punto più importante che aveva colto Adorno nella sua *Teoria estetica*, sostenendo che l'arte è il mezzo per portare la sofferenza all'espressione.⁷ La sofferenza è inattingibile nel freddo discorso razionale. Il dono sublime dell'arte permette di estetizzare il dolore, cioè di farlo avvertire nella sua intensità, pur facendo gioire della sua espressione.

La sofferenza ci sconvolge in concreto se ci riguarda o riguarda i nostri cari, ma ci volgiamo altrove se riguarda gli altri, la dimentichiamo. Evitiamo nella vita tutto ciò che è sofferenza, invece l'estetica può farci prendere coscienza della sua sventura e della sua vasta presenza. È al cinema, a teatro, con la lettura che possiamo guardarla in faccia e sentire una profonda compassione. La sofferenza umanizza lo spettatore e il lettore, purtroppo in modo effimero.

Più in generale, la grande arte ci dà l'emozione estetica che ci fa vedere in faccia la tragedia umana permettendoci di sopportarla e di affrontarla.

Adorno scrive anche: "L'arte è il modo di dare voce alla miseria del mondo".⁸ È sicuramente questa voce che mi ha pervaso, quando all'età di dodici o tredici anni ho visto il film di Pabst *L'opera da tre soldi*. Adorno non riconosceva che il cinema potesse essere la rivelazione più netta della miseria del mondo.

Il pensiero nelle grandi opere

C'è sempre un pensiero nelle grandi opere d'arte. Questo pensiero può essere formulato in romanzi come *Jean Barois* di Roger Martin du Gard, *La speranza* di Malraux, *Il giuoco delle perle di vetro* o *Siddharta* di Hermann Hesse, rivelare esplicitamente il proprio significato come nei *Demoni* di Dostoevskij, o essere implicito come nel *Don Chisciotte* di Cervantes.

Talvolta il pensiero, invisibile in superficie, appare solo se si guarda in profondità. Così, nel grande

affresco della Cappella Sistina, in cui il Dio creatore tende la sua mano a quella di Adamo che attende la vita e i cui occhi, seppure aperti, non vedono ancora, Dio è come su una nuvola, degli angeli gli volano intorno, e tiene nell'altro braccio una creatura femminile. Quest'ultima, sprovvista di ali, chiaramente non è un angelo, il che spinge a pensare che Michelangelo abbia voluto indicare che la creazione, compresa quella divina, ha bisogno di un principio femminile.

Ho osato inserire Beethoven in *I miei filosofi*,⁹ perché ha espresso a volte direttamente con una breve indicazione il senso di un'opera. Così la *Sinfonia eroica* è dedicata all'eroe liberatore; il senso di *Fidelio* è abbastanza esplicito come quello dell'*Inno alla gioia*, ma mi sembra che il primo movimento della *Sinfonia n. 9* sia come un *analogon*¹⁰ musicale della creazione del mondo (forse sono io ad attribuirgli arbitrariamente questo significato) e ci comunica un messaggio di rigenerazione, riprendendo come tema finale del movimento il tema creatore iniziale. Infine, l'epigrafe che Beethoven ha voluto inserire nello spartito del suo ultimo quartetto, ha un significato contemporaneamente luminoso e oscuro: "Muss es Sein? es Muss Sein! Muss es Sein!". "Questo mondo è possibile? Possiamo accettare questo mondo?". La risposta è: "Sì, se si vuole cambiarlo, bisogna accettarlo". Ogni rivolta contro il mondo deve fondarsi su un'accettazione del mondo.

Non ci sono solo i grandi pensieri, ci sono le verità evidenti, divenute banali, invisibili, che rifioriscono nella loro intensità nel corso di una canzone

come il "sans amour on n'est rien du tout" (senza l'amore non siamo niente) che canta Edith Piaf o il sottile "He who's not busy being born is busy dying" (chi non è impegnato a nascere è impegnato a morire) cantato da Bob Dylan.

C'è, più profondamente, ciò che ci dice Patrick Chamoiseau: "I grandi artisti, le grandi opere, installeranno sempre una porta aperta sull'orizzonte senza orizzonte dell'impensabile. Ecco ciò che mi sembra importante nel gesto artistico. Non il significato offerto, questa povertà che ci rassicura, ma veramente una porta che si apre, che mai più si richiuderà, e che ci trasmetterà senza fine le energie dell'impossibile-da-concepire".¹¹

La comprensione umana

Siamo migliori nella partecipazione estetica, da una parte perché il meglio di noi stessi si esprime nell'ammirazione e nella meraviglia: essere capaci di ammirare e di meravigliarsi è così benefico per ognuno e per tutti!

Dall'altra parte, siamo migliori perché mettiamo in azione quest'atteggiamento umano così sovente assopito o congelato: la comprensione.

La comprensione necessita prima di tutto dell'empatia, che è provocata e accresciuta dal rapporto di partecipazione dello spettatore al film che comporta una proiezione-identificazione con i suoi personaggi. La situazione semi-ipnotica dello spettatore di cinema agevola non solo l'evasione, ma anche e soprattutto la comprensione umana.

Dimentichiamo i nostri egoismi e le nostre meschinità per vivere con e nei personaggi del film.

Le grandi opere alle quali partecipiamo in stato di semi-ipnosi permettono di aprirci a noi stessi mediante la comprensione degli altri.

La meraviglia dell'arte, la meraviglia della cultura è di poterci rendere più umani, meno chiusi, meno egocentrici, più comprensivi, più complessi. Sfortunatamente, questo dura solo il tempo di una proiezione.¹²

Il paradosso è che, malgrado le possibilità di comprensione che ci danno i film, i documentari, i libri, a dispetto di tutte le comunicazioni su Internet, sono sempre più le incomprensioni, le chiusure e i travisamenti a prevalere.

Non torniamo a essere normali, ma normati.

Uno dei grandi problemi della cultura è: come fare perché resti durevole questa umanizzazione di cui momentaneamente ci siamo impregnati a teatro, al cinema, durante la lettura? Come consolidarla? Come far attecchire l'effetto di queste opere che ci rendono migliori per un attimo solamente?

L'arte e l'estetica devono contribuire alla poeticizzazione della vita

Abbiamo visto che le nostre vite si dividono tra prosa e poesia, dal momento che la poesia comprende tutto ciò che è comunione, amore, festa, gioia, e abbiamo visto che gli stati di trance, di possessione, di ispirazione, di esaltazione, di estasi, s'inquadrano in stati al contempo estetici e poetici.

Ripetiamolo: possessione, estasi, personalità multipla sono forme intensificate dei nostri stati affettivi normali. Benché si tratti di stati antropologici di cui lo stato poetico e quello estetico sono solo una parte, questa parte corrisponde a bisogni essenziali.

L'essere umano si nutre di pane, ma anche di poesia. Anzi, ha un bisogno più elevato di poesia di vita in una civiltà del calcolo, del profitto, della frammentazione, dell'esistenza anonima.

Il bisogno di comunità cresce in quel che Michel Maffesoli chiama il neo-tribalismo. Il bisogno di estetica cresce; da qui, tra l'altro, la moltiplicazione dei festival.

Un godimento molto grande si prova nella condivisione: godere insieme di un bel concerto, di una bella opera. La solitudine può depotenziare la qualità estetica dell'emozione. Perché si ha più piacere a vedere un bel film in una sala cinematografica piuttosto che a vederlo da soli alla televisione? È perché c'è comunione: si ride insieme, si piange insieme, ci si emoziona insieme. La condivisione è un presupposto essenziale per la pienezza e il godimento estetici, come lo è per la vita poetica.

È evidente che l'ansia, la paura, nonché la rabbia, fanno perdere la possibilità dell'estetica; che necessita sempre di una coscienza lucida, che sa di ammirare, e di una coscienza interamente partecipe.

Allora ritroviamo il grande problema: come rendere durevole il risultato conseguito della comprensione? Come rendere durevole l'effetto poe-

tico? Come soddisfare il bisogno accresciuto di poeticizzazione della vita in una società in cui dominano sempre di più il calcolo, la compartimentazione, il profitto, l'anonimizzazione?

Siamo in un'epoca che permette una larghissima comprensione e in cui si diffonde una larghissima incomprendimento. La comprensione richiede una coscienza che riconosce l'unità/diversità umana, una coscienza nutrita da una filosofia umanista rigenerata, e che ha anche bisogno di esperienza poetica, la quale comprende e completa l'esperienza estetica.

Educare e ri-educare all'estetica

Non basta insegnare la letteratura solamente come letteratura, la poesia solamente come poesia, la musica solamente come musica. Certo, è necessario collocare le belle e grandi opere nella storia delle rispettive arti, farle conoscere e amare. Direi anche che bisognerebbe distribuire gratuitamente queste opere agli studenti, ancor più dei manuali. È necessario far imparare a memoria poesie ai bambini e agli adolescenti, che torneranno in mente e verranno recitate come incantesimi che si rinnovano nel corso della loro vita e fino alla loro vecchiaia.

Ma soprattutto: bisognerebbe mostrare come romanzo, teatro, cinema, poesia sono modi di conoscere tutto ciò che è umano nella sua complessità, una e diversificata, compito tanto più indispensabile quanto più le scienze umane rimangono non solo

divise e rinchiusse nei propri confini disciplinari, ma incomplete perché le parti soggettiva, biologica e fisica dell'umano sono ignorate.

Bisognerebbe, attraverso l'insegnamento costante, far radicare le opere nello spirito degli allievi. Installare stabilmente questa comprensione che dura solo il tempo di una lettura o di uno spettacolo. Questo radicamento è tanto più facilitato dall'età adolescente degli allievi delle scuole medie e superiori, età di ricerca delle verità, età in cui s'imprime in modo profondo il segno delle opere che hanno illuminato lo spirito.

Infine, bisognerebbe insegnare cosa significa la qualità poetica della vita e quindi far sentire e far prendere coscienza del sentimento estetico, che è così raramente riconosciuto nella sua originalità tra gli altri sentimenti poetici e ancora più raramente concepito nella sua natura antropologica.

Questo dimostra che l'insegnamento delle materie umanistiche non è un lusso da ridimensionare a vantaggio degli insegnamenti pratici. È più che utile, è indispensabile e proficuo per una vita intera. Fornisce un viatico per aiutare a vivere, per vivere meglio, vivere bene, cioè vivere, al contempo, consapevolmente e poeticamente.

Come abbiamo visto, il sentimento estetico è complesso, perché è allo stesso tempo partecipazione e distacco, attività affettiva e passività fisica. La creazione artistica è complessa perché unisce l'ispirazione che proviene dalle profondità inconscie dello spirito e le sue doti coscienti più elevate.

Ho proposto invano per due decenni d'introdurre la conoscenza complessa, proponendo sette temi indispensabili per affrontare le complessità della vita.¹³ Tra questi:

- la conoscenza della conoscenza, necessaria a ogni delucidazione, che permette di individuare le fonti di errori e illusioni e di prendere coscienza delle condizioni di una conoscenza pertinente;
- la comprensione umana, insegnamento che potrebbe espletarsi in combinazione con l'insegnamento delle materie umanistiche indicato prima;
- l'identità e la condizione umane, insegnamento che potrebbe esso stesso espletarsi in combinazione con l'insegnamento delle materie umanistiche.

Dal momento che ciascuno di questi insegnamenti implica l'innesto dei saperi di molte discipline, questo significa che la loro introduzione, congiuntamente alla riforma profonda dell'insegnamento delle arti e dell'estetica, implicherebbe una rivoluzione pedagogica essenziale.



Conclusione

Il senso della vita non è altro che la vita stessa.

La formula "vivere per vivere" può essere più di una piatta tautologia. "Vivere per vivere" acquista senso, riconoscendo e accettando la qualità poetica delle nostre vite, che permette così bene la comunione, l'amore, l'autorealizzazione. Vivere per vivere ci incita a scegliere tutto ciò che è espressione poetica della vita personale e collettiva.

La vita non ha senso, ma la poesia dà senso alle nostre vite. La vita acquista senso per noi nello stato poetico. Il sentimento estetico è una componente contemplativa e/o ammirativa dello stato poetico.

Lo stato poetico intenso ci conduce alla beatitudine. La beatitudine massima diventa, evidentemente, l'estasi nelle sue differenti forme. Aspiriamo profondamente all'estasi, alla quale, se siamo beati, potremo talvolta accedere.

Ciò non impedisce inoltre che la vita, e particolarmente la nostra vita umana, ci renda curiosi del suo mistero: cerchiamo di sapere, cerchiamo di conoscere.

Penso che la curiosità e l'amore diano senso alle nostre vite.

E se con il sentimento estetico superiamo le nostre meschinerie, i nostri egocentrismi, questa estetica non suscita un'etica specifica, capace di farci comprendere che, come dice Dostoevskij, la bellezza potrebbe salvare il mondo?

La qualità poetica della vita è se non normale, almeno regolativa, e ci spinge alla comunione e all'amore.

"Poetry is the first and last of all knowledge", la poesia è il primo e l'ultimo dei saperi,¹ diceva Wordsworth. Io direi dei saper-vivere.

Oggi, razionalizzazione e standardizzazione vogliono prendere il controllo delle nostre vite: per dirla con Cornelius Castoriadis, subiamo l'ascesa dell'insignificanza.² Ostacoli pesanti si frappongono alla fioritura della poesia della vita. Più siamo dominati dalle forze anonime, più abbiamo bisogno di resistervi. La resistenza necessita di oasi di vita poetica.

La poesia è adesione alla bellezza del mondo, della vita, dell'umano, e, allo stesso tempo, resistenza alla crudeltà del mondo, della vita, dell'umano.



Note

Introduzione: Estetica generalizzata

1. E. Morin, *Il metodo*, vol. 5: *L'identità umana*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2002.

1. Il sentimento estetico

1. B. Pascal, *Discorso sulle passioni dell'amore*, tr. it. La Vita Felice, Milano 2017, p. 23. [NdC]
2. R.W. Emerson, "Il poeta", in *Saggi: seconda serie*, tr. it. La Vita Felice, Milano 2018, p. 25. [NdC]
3. G. Santayana, *Il senso della Bellezza*, tr. it. Aesthetica, Palermo 1997, p. 61.
4. E. Souriau, "L'art chez les animaux", in *Revue d'esthétique*, luglio-settembre 1948.

2. La natura del sentimento estetico

1. F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, tr. it. Mimesis, Milano 2008, p. 43. [NdC]
2. A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, tr. it. SE, Milano 2004, p. 11. [NdC]
3. G. Apollinaire, *Poesie*, tr. it. F.lli Melita, La Spezia 1981. [NdC]

3. Individualizzazione, mercantilizzazione, industrializzazione

1. H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1964.
2. R. Moulin, "Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines". In *Revue française de sociologie*, 1986, p. 392. [NdC]
3. E. Morin, *Lo spirito del tempo*, tr. it. Meltemi, Milano 2017.

4. La creatività

1. F. Barron, *Creatività e libertà della persona*, tr. it. Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971, p. 245.
2. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, coll. "Folio", Paris 1998.
3. S. Katz, "Anthropologie et biologie", in E. Morin, M. Piattelli-Palmarini, *L'Unité de l'homme*, Seuil, Paris 1974.
4. Non sono le droghe nefaste in se stesse quanto la dipendenza, il momento in cui si diventa schiavi di un bisogno.
5. M. Leiris, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, tr. it. Ubulibri, Milano 1988.
6. *Ibidem*, p. 10. [NdC]
7. *Ibidem*, p. 41. [NdC]
8. V. Serge, *Carnets (1936-1947)*, tr. it. Massari, Bolsena 2014, p. 237.
9. S. Ājzenštejn, *La forma cinematografica*, tr. it. Einaudi, Torino 2003, pp. 152-153. [NdC]

5. Trances di vita e tranches di vita

1. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 100.
2. E. Morin, *L'uomo e la morte*, tr. it. Erickson, Trento 2014 e E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit.
3. Dalla parola latina *carmen*, che significa sia poesia sia magia.
4. M.-M. Münch, *La Beauté artistique: l'impossible définition indispensable: prolégomènes pour une "artologie" future*, Honoré Champion, Paris 2014.
5. J.-J. Rousseau, voce "Génie" del *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1767, t. v, p. 837. [NdC]
6. Articolo completo in francese consultabile sul blog "Stalker" (<http://www.juanasensio.com/archive/2011/02/09/les-somnambules-d-hermann-broch-par-emilien-noel.html>).
7. M. Kundera, *Il sipario*, tr. it. Adelphi, Milano 2005, pp. 95-96. [NdC]
8. Lettera del giugno 1815 di Sir Arthur Wellesley, 1 duca di Wellington, dal campo di Waterloo. [NdC]
9. V. Hugo, *Ave, dea, moriturus te salutat*, in *Poesie*, tr. it. SE, Milano 1989, cit. in U. Eco (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004, p. 302. [NdC]
10. M. Mauss, *Parentés à plaisanteries*, comunicazione presentata all'Institut français d'anthropologie, in "Annuaire de l'Ecole

- pratique des Hautes Etudes", 36, vol. 40, 1926; ora in M. Mauss, *Œuvres*, t. 3, Minuit, Paris 1969, pp. 109-125.
11. B. Fondane, *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, Verdier, Paris 2007. [NdC]
 12. G. Duhamel, *Scènes de la vie future*, Mercure de France, Paris 1930, p. 58. [NdC]
 13. E. Morin, *Les Stars*, Seuil, coll. "Points", Paris 1972.
 14. J.-L. Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Editions Verdier, Paris 2016.
 15. G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione integrale diretta da Lucio Felici, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 2005, p. 93.
 16. C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, tr. it. il Saggiatore, Milano 2004, p. 36. [NdC]
 17. L'anima concepita non come una sostanza ma come l'affermazione dell'attività cerebrale che reca in sé la sensibilità psichica. L'anima ha una sua realtà, come lo spirito, ma la sua realtà dipende dall'attività del cervello.
 18. T. De Koninck, "La culture générale et la lecture", in M. Goyette (a cura di), *Politique culturelle et bibliothèque publique: lieu de diffusion des savoirs*, ASTED, Montréal 2002, p. 62. [NdC]
 19. Vedi l'ottimo lavoro dell'etnomusicologo Gilbert Rouget: G. Rouget, *La Musique et la Transe*, Gallimard, Paris 1980.
 20. Jules Barbier e Michel Carré, autori del libretto *Mignon*, musica di Ambroise Thomas creata nel 1866. [Traduzione italiana di Giuseppe Zaffira, riduzione italiana conforme allo spartito di Cesare Trevisan. NdC]
 21. Canzone antifascista della guerra civile spagnola.
 22. G. Büchner, *Teatro. La morte di Danton Leonce e Lena, Woyzeck*, tr. it. Adelphi, Milano 2005, p. 159. [NdC]

6. Arti nuove ed estetica allargata

1. Si tratta di una serie di fumetti creata in Francia nel 1908 da Louis Forton, il cui nome deriva dall'espressione dialettale francese "piedi di nichel", che indica lo scansafatiche, il fannullone che tira a campare. [NdC]

7. Interferenze: l'estetico, il poetico, il mistico, il ludico

1. H. de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière: carnets 1958-1964*, Gallimard, Paris 1966. [NdC]
2. P. Francastel, "Technique et esthétique", in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 101, luglio-dicembre 1996, p. 103. [NdC]

3. H. Brémond, *La Poésie pure*, Grasset, Paris 1926, p. 27. [NdC]
4. Un esempio: la possessione demoniaca descritta a suo modo dal film sublime di Jerzy Kawalerowicz, *Madre Giovanna degli angeli*.
5. Gilles Léothaud riferisce il caso di un califfo omayyade dell'VIII secolo che si strappò le vesti sotto l'effetto della musica di un grande cantore del suo tempo.
6. Gilles Léothaud ha nettamente distinto trance ed estasi, anche se si possono confondere, poiché una trance estrema può divenire estasi, ma allora raggiunge la beatitudine, l'estrema serenità, il sentimento di assoluto.
7. T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2017, p. 97. [NdC]
8. B. Pascal, *Pensieri*, tr. it. Rusconi Libri, Milano 1993, p. 123. [NdC]
9. J. Keats, *Endimione*, tr. it. Rusconi Libri, Ariccia (RM) 2017, p. 3. [NdC]

8. Estetica e cultura

1. G.W.F. Hegel, *Estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1967, t. I, p. 118. [NdC]
2. Termine utilizzato per indicare i cittadini di nazionalità francese che abitarono in Algeria fino all'indipendenza del Paese. [NdC]
3. E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2001.
4. Sulla complessità umana, vedi E. Morin, *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?*, tr. it. Bompiani, Milano 1974 e E. Morin, *Il metodo*, vol. 5: *L'identità umana*, cit.
5. F. Liszt, *Correspondance*, choisie, présentée et annotée par Pierre Antoine Huré et Claude Knepper, éditions J.C. Lattès, Paris 1987. [NdC]
6. H. Carossa, *Les Secrets de la maturité, extrait du journal d'Angermann*, Stock, Paris 1941.
7. Vedi T.W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 2009, pp. 27 e ss. [NdC]
8. *Ibidem*.
9. E. Morin, *I miei filosofi*, tr. it. Erickson, Trento 2013. [NdC]
10. Come Barthes, Morin intende con *analogon* la percezione di una realtà riprodotta immediatamente e la presentificazione di fronte allo spettatore o ascoltatore di un evento reale passato. [NdC]
11. Discorso tenuto il 12 giugno 2016 in occasione dell'esposizione dell'opera di Ernest Breleur alla Fondation Clément. [NdC]
12. Gli scrittori e gli artisti, a dispetto del pregio e della bontà delle loro opere, non sono migliori, poiché, al di fuori della loro ispi-

- razione creatrice, aspirano non solamente al riconoscimento, ma alla gloria, invidiano i successi più eclatanti del loro, sono in competizione per i premi letterari o le nomine accademiche. Il mondo letterario e artistico fa opere di beneficenza, ma è un mondo di veleni, compie azioni generose, ma a volte è meschino.
13. E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, cit.

Conclusione

1. W. Wordsworth, "Preface" to *Lyrical Ballads* of W. Wordsworth (1800/1802), in W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Edition Limited, Hertfordshire 2003, p. 16. [NdC]
2. C. Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, t. 4: *La Montée de l'insignifiance*, Seuil, Paris 1998.

Temi

Ultimi volumi pubblicati

M. Augé

Momenti di felicità

M. Recalcati

Contro il sacrificio.

Al di là del fantasma sacrificale

E. Borgna

L'arcobaleno sul ruscello.

Figure della speranza

E. Morin

Conoscenza Ignoranza Mistero

M. Recalcati

Ritratti del desiderio

B. Latour

Tracciare la rotta.

Come orientarsi in politica

E. Morin

Maggio '68. La breccia

S. Brinkmann

Contro il self help. Come resistere

alla mania di migliorarsi

C. Cattaneo

Naufraghi senza volto. Dare un nome

alle vittime del Mediterraneo

M. Ammaniti

Adolescenti senza tempo